



CINE

## *El misterio de Silver Lake*, de David Robert Mitchell

“

**FERNANDA SOLÓRZANO**

Siento que alguien me sigue”, le dice Sam a su amigo casual durante una escena de *El misterio de Silver Lake*, la película más reciente de David

Robert Mitchell. Conversan en el patio trasero de una casa en la zona este de Los Ángeles, desde la cual puede contemplarse el lago que da nombre a la cinta. Sam quiere desentrañar un misterio pero le aclara a su interlocutor que la sensación de ser observado es previa a su búsqueda. El amigo le resta importancia a su preocupación. “¿Quién necesita brujas y hombres lobo cuando tenemos computadoras?”, pregunta mientras juega con un dron y lo enfoca al interior de un departamento. “Te aseguro que todo el mundo padece de cierto grado de paranoia.” La conversación delata el parentesco de *El misterio de Silver Lake*

con su predecesora, la exitosa película de horror *It follows* (2014). Situada en Detroit, esta narra la historia de una chica que *adquiría* una maldición tras tener sexo con su novio. El contagiado en turno era seguido por seres malignos e invisibles para todos excepto para el perseguido. La criatura sobrenatural tomaba forma humana y, a veces, asumía la apariencia de un amigo o un familiar de la víctima, aunque podía ser cualquiera y perderse entre la multitud —la desconfianza constante destruía a la víctima antes que cualquier ataque.

Buena parte de los textos acerca de *It follows* se preguntaron si la película castigaba la libertad sexual de la protagonista (un debate añejo en el cine de horror) o si, por el contrario, la posibilidad de deshacerse de la enfermedad y transmitirla a otro por la vía sexual le otorgaba cierto poder. La discusión minimiza un subtexto más inquietante: la idea de que hay ojos ocultos que nos siguen y que hay razones justificadas para desconfiar de todos,



siempre. En varias secuencias, la cámara de Mitchell adquiriría el punto de vista del *esto (it)* del título: le daba existencia en la realidad objetiva y, de paso, otorgaba al espectador facultades de personaje invisible dentro de la historia. *It follows* era una película sobre la paranoia crónica pero, también, sobre la posibilidad de espiar.

*El misterio de Silver Lake* es una reelaboración hiperabigarrada de esta premisa. Narra las aventuras de un treintañero llamado Sam (Andrew Garfield), quien vive en un conjunto horizontal de departamentos unidos por una alberca prístina y azul (co-

Poco después del encuentro, Sam tiene una pesadilla que lo lleva a buscar a Sarah. Encuentra su departamento vacío y observa cómo una mujer recoge una caja con sus pertenencias. Decidido a encontrar a su vecina, Sam emprende una búsqueda que, a cada paso, le plantea un nuevo enigma. Por ejemplo: el significado de un diamante pintado en el cuarto de Sarah, la identidad de un asesino de perros, qué hay detrás de una leyenda sobre una mujer con cabeza de búho, quién es el compositor anónimo de todas las canciones pop. Cada lugar que visita y cada persona con la que habla refuerzan

Mitchell imprimió en su protagonista su propia sensibilidad. En otras películas esto resultaría en un retrato poco preciso del personaje, pero aquí contribuye al tono deliberado de incongruencia.

mo las albercas de *It follows*). A juzgar por las primeras secuencias, Sam no es precisamente un joven ocupado. A lo largo de un día promedio habla por teléfono con su mamá (quien le recomienda películas de los años veinte), recibe la visita de su amiga aspirante a actriz (como tantas en Los Ángeles) y espía con binoculares a sus vecinas (más sobre esto, adelante).

Durante una de sus sesiones, Sam descubre a su vecina Sarah (Riley Keough): una rubia de bikini blanco y sombrero de ala ancha que se asolea acompañada de su perro bichón frisé. Sam se las arregla para conversar con Sarah y ambos terminan pachecos, tumbados en la cama de ella y viendo *Cómo casarse con un millonario* en la televisión. No parece que la película sea una elección casual: hay un póster de la misma en la pared de la cámara y, sobre un mueble, muñecas tipo Barbie con la figura de sus protagonistas: Marilyn Monroe, Lauren Bacall y Betty Grable. La misma Sarah parece una *pinup* del Hollywood clásico, tanto por su ropa *retro* como por el aire de sus facciones: Keough es nieta de Elvis y Priscilla Presley y, al igual que su madre Lisa Marie, conserva rasgos de ambos.

su intuición: absolutamente todas las manifestaciones de la cultura del entretenimiento —cine, revistas, música y televisión— contienen mensajes cifrados, diseñados por una élite. No es una teoría nueva, pero Sam no sospechaba de su alcance. Esto eventualmente explicará la desaparición de Sarah y pondrá frente a él un último dilema: rebelarse ante los amos de la Gran Conspiración o abandonarse a los placeres de la cultura *ligera*.

En sus casi 140 minutos, *El misterio de Silver Lake* se excede en tramas, referencias y capas de significado. Sería imposible llevar un registro simultáneo de todas sin caer en un estupor semejante al del protagonista. Llegado un punto, el espectador debe decidir entre las mismas opciones de Sam: buscar cohesión y sentido o, simplemente, dejarse caer junto con él en la proverbial madriguera del conejo. Ya se sabe que la mayoría de las audiencias —y, por ende, los exhibidores— prefieren los relatos cerrados, de bordes limpios. Esto convierte a *El misterio de Silver Lake* en una película “de nicho”: lo opuesto a las *crowd pleasers* que acaparan el mercado. Esto es par-

te de su esencia y de su encanto. El propio Mitchell definió el barroquismo de su película como un desafío deliberado (“It’s a bit of a fuck you”, dijo en una entrevista), anticipando que tendría reacciones opuestas. En tiempos de fórmulas y complacencias, uno agradece el gesto contestatario.

Además de su estructura de cajas chinas que no embonan, *El misterio de Silver Lake* es una película que, casi en cada cuadro, homenajea y referencia a muchísimas otras. Lo hace en todos los niveles posibles, de maneras directas y tácitas, en la forma y en la trama. Silver Lake y su barrio *hipster* colindante, Echo Park, fueron locaciones de *Chinatown*, de Polanski, y David Lynch se hace omnipresente en un diseño de producción de superficies alegres que ocultan misterios, en la descripción de Los Ángeles como la ciudad de la inocencia perdida y en un desfile de personajes angelicales o demenciales (como el dibujante paranoico interpretado por Patrick Fischler, quien aparece en *Mulholland Drive* como el hombre que empalma los sueños y la realidad). Si bien el Hollywood de los cincuenta encarna en el personaje de Sarah, la película que anima el espíritu *voyeur* de Sam es *La ventana indiscreta*, de Hitchcock. Mitchell no se preocupa por ser sutil en sus referencias: como si el uso de binoculares de Sam no fuera suficiente para ligarlo a Jimmy Stewart, un póster de esa película cuelga en la pared de su sala. La cinefilia sin disimulos de Mitchell, expresada en este homenaje, le atrajo críticas desde un frente que el director no contempló: algunos han reprochado los hábitos de Sam, y han calificado la cinta de misógina e insensible a las audiencias de la era #MeToo.

Mitchell reaccionó sorprendido ante la acusación, añadiendo que le causaba tristeza. Considerando que, según dijo, lo tenían sin cuidado las críticas a la película, el episodio es revelador y echa luz sobre otro elemento peculiar de *El misterio de Silver Lake*: un protagonista de la generación milénial que, sin embargo, experimenta el mun-

do como lo haría un miembro de la generación X. Sam apenas usa redes sociales, sus referencias son del siglo pasado y tiene un póster de Kurt Cobain. La diferencia no es tanto una cuestión de edades, sino de haber crecido en un mundo previo o posterior a la revolución digital. Podría argumentarse que la trama ocurre en décadas pasadas, pero ciertos personajes se enteran de una noticia por medio de su celular.

En algunos casos las etiquetas generacionales son inútiles y artificiosas. En este, sin embargo, delatan que Mitchell —de 44 años— imprimió en Sam su propia sensibilidad nostálgica e indiferente

a los tiempos que corren. En otras películas esto resultaría en un retrato poco preciso del personaje central, pero aquí contribuye al tono deliberado de incongruencia. Y explica, también, la decisión final del protagonista ante el dilema entre habitar un mundo utópico y sin emociones incómodas o uno imperfecto pero que ofrece instantes de conexión. Si el lector, como Mitchell, es parte de la generación hedonista, comprenderá la elección de su *alter ego* Sam. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es ensayista y crítica de cine. Mantiene en *Letras Libres* la video-columna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre*.

ro de las grandes masas, poco cultivado y que trolea por divertimento. Hablo del arrobante ilustrado y encumbrado, el que ha cultivado una feligresía numerosa en la red social y predica para ella. Esa es la protuberancia cancerosa en la esfera pública que debemos a Twitter.

*Agresividad.* El o la arrobante arroba a matar. Arroba para provocar, y provoca a la vista de los demás, para que la sangre del arrobado hierva y lo haga responder con la misma desproporción, comenzando así un ciclo de violencia que se cerrará solamente por agotamiento, o cuando la arrobante, aún con espuma en la boca, abra otro flanco de disputa. Twitter permite una reacción inmediata, y por lo tanto poco mesurada, porque no hay nada peor para enfriar la cabeza que la posibilidad de responder sin la serenidad de la espera. La agresividad más divertida, por hosca, es la que ocurre entre machos alfa, o arrobalfas, que se agreden verbalmente el uno al otro sin una pizca de sofisticación: eres un vendido, un neoliberal, un intelectual orgánico, antes no te quejabas, eres un impresentable, y cosas así. Los arrobalfas a veces atacan en jaurías, porque Twitter también alienta el espíritu gregario en la peor de sus manifestaciones. Hay agresividades más refinadas, como la agresividad pasiva de lo que podríamos denominar el *arrobitching*, pero las consecuencias para la opinión pública son las mismas: se sustituye el debate argumentativo por el pleito callejero. Así, en tiempos de cambio político, como en el México de la Cuarta Transformación, oficialistas y opositores al régimen intercambian mentadas de madre en lugar de intercambiar ideas. El proceso de la civilización ha consistido, en buena medida, en domeñar nuestras pulsiones violentas, particularmente en la esfera pública. Twitter nos desvía de esa senda civilizatoria. La involución se limita a las cuatro esquinas de la pantalla —cuadrilátero virtual—, aunque a veces la desborda. En muchos casos, la agresividad es, desde luego, una deliberada estrategia de *marketing* que el infradebatiente usa para hacerse de se-

## SOCIEDAD

# Twitter, o el infradebate



JUAN  
ESPÍNDOLA  
MATA

n día soleado, caluroso, una parvada de azulejos ocupa el árbol más frondoso del bosque. Aunque algunos pájaros están posados sobre las ramas más altas, las más luminosas, la marea de plumas azules ocupa los ramales inferiores. Un paseante que busca refugiarse del sol quemante corre a acogerse a ese árbol que ve a lo lejos, atraído por su generosa sombra pero también por los trinos de los azulejos, que parecen encadenar una bella armonía. Pero una vez bajo la copa del árbol, el paseante entiende que no ha llegado a un remanso de tranquilidad. La sombra del árbol anula toda claridad: ciega. Y los trinos, estridentes, son más bien graznidos, cacareos que aturden, y que en un instante, desafiando las leyes de la materia, dejan de ser cacofonía y se convierten en caca, blanca y espesa, porque el de los pájaros es —¡oh sorpresa!— un esfínter indisciplinado.

Esa es la experiencia del cuentahabiente de Twitter que ingenuamente se acerca a esa red social en busca de un espacio donde encontrar opiniones informadas, debate vigoroso, contrastes de ideas, y en lugar de eso acaba cubierto en las heces del infradebate público.

Ya se han identificado algunos de los frentes desde los que Twitter deteriora la calidad de la opinión pública: los estragos que causan las maniobras de los ejércitos de bots y mercenarios; la proliferación de posverdades; la entronización de la inmediatez noticiosa; la edificación de micropúblicos que poco a poco se van alejando de la realidad; la licencia para el anonimato artero y alevoso, que a su vez alienta opiniones descerebradas y desmedidas; los automatismos que deshumanizan el debate. Pero hay en Twitter otra fuente de contaminación del debate público cuyo origen brota de esa pareja de vicios humanos, demasiado humanos, que nunca deparan nada bueno: la ira y la soberbia. Twitter, con su arquitectura minimalista y gladiatoria, permite y a veces de plano alienta modos de interacción cavernaria y porril, formas corrompidas y embrutecidas de polemizar. No produce polemistas, en realidad, sino *infradebatientes* o *arrobantes*: otra forma de llamar al tuitero —o la tuitera— que arroba al prójimo para insultarlo, hostigarlo o menospreciarlo. Y no hablo del tuite-



guidores. En este sentido, Twitter es un auténtico artefacto (y artificio) neoliberal: atribuye valor a las personas según la cantidad de activos (léase seguidores) que tengan. Pero ese es otro tema. Volvamos al nuestro: Twitter es un arrobado con violencia al ideal del debate público, el apogeo de un infradebate que proscribiera la moderación, la sensatez y la posibilidad de reconciliar o compaginar visiones del mundo político.

*Arrogancia.* El arrobado es arrogante: la plataforma es inmejorable para serlo. Porque Twitter, con su visión dicotómica de la comunicación política que divide entre seguidos y seguidores, fulmina la unicidad fraterna del “amigo”, tan propia de espacios como Facebook (red social que no está exenta de problemas, dicho sea de paso).<sup>\*</sup> Desde luego, un tuitero suele ser las dos cosas simultáneamente: sigue y se hace seguir. Pero en el cálculo final es sobre todo uno o lo otro. En esa jerarquía comunicativa, es previsible que la arrogancia (o llamémosla arrobancia, para denotar su génesis tuitera) aflore sin cortapisas. Quien tuitea desde la arrobancia no trata de convencer, ni siquiera

de rebatir: mediante proclamas, trata de ningunear, despreciar, insultar, de asumir su presunta superioridad moral. La razón arrogante, como la bautiza el filósofo Carlos Pereda en alusión a la razón pura de Kant, es un modo de encumbrarse, de inmunizarse ante las interpelaciones de los otros. Y la razón arrogante anda por Twitter como pez en el agua. Y así es como pierde el debate público: de una opinión pública, digamos, despersonalizada, interesada en las ideas y su valía, y donde las ideas tienen su propio peso e influencia, pasamos a otro lugar donde prevalecen las ocurrencias bajo el ropaje de los tuits, donde importa lo dicho según quién lo dijo, y con qué grado de picardía y engreimiento. La astucia abruma a la inteligencia, el *out-smarting* dobla a la argumentación.

*Rabia y soberbia.* Estos dos vicios cardinales —y muchos otros que no alcanzo a retratar— se intercalan, se entreveran con otros, se manifiestan en personas con distintos oficios, intereses, posiciones de poder, ideologías, estratos sociales, etc., dando lugar a una taxonomía compleja y rica de tuiteros. Son los resortes esenciales del infradebate público.

No se trata de esnobear a Twitter. Sé que hay mucho de valor en él. Algunos usuarios lo emplean con eficacia, sin hipérbole y sin patología, para empujar alguna causa política. Acaso esa sola utilidad redima a Twitter de lo otro, del estruendoso tuitero que lo inunda casi todo. Es verdad también que hay espacio, reducido, casi diría escaso, para el debate serio. Después de todo, es posible abrir un hilo para ser exhaustivo. Admitamos también, no obstante, que es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que un hilo por el ojo de un tuitero. Y, en todo caso, ese debate más serio convive con el otro debate, el infradebate, parasitado y a veces sustituido por él. Tampoco idealizo el ecosistema de comunicación política que precedió a la hegemonía tuitera, sujeto como estaba a las directrices de poderes corporativos y políticos. Acaso intercambiamos un mal por otro: la influencia de la cartera por la influencia del cretino.

¿Tiene remedio Twitter? La verdad es que lo dudo. Cada usuario podría depurar su registro de seguidores para tener una línea de tiempo menos tóxica. Pero se nos iría la vida bloqueando infradebatientes (y además, irónicamente, el infradebatiente se siente validado con cada bloqueo; cada bloqueo le da alas para seguir infradebatiente, con lo cual esta cura exacerbaría el mal antes que remediarlo). La purga podría ser colectiva, instigada en el seno de la propia red con el llamado #denunciaauninfradebatiente; después de todo, las campañas de desprestigio, fundadas o no, son el pan nuestro de cada día en Twitter. Pero esta cacería de brujas aparecería al lado más oscuro de la red social, donde brotan sentimientos tan innobles como los que dan origen al infradebate. No: no hay remedio, y no puede llamarse a engaño quien insista en permanecer a la sombra de este árbol para escuchar a alguno de esos pocos azulejos que sobresale en la parvada: hay que pagarlo con el precio de la mierda. —

**JUAN ESPÍNDOLA** es profesor investigador del CIDE y doctor en ciencia política por la Universidad de Michigan.

\* Juan Espíndola Mata, “La moral(eja) de Facebook”, *Nexos*, 1 de abril de 2014.

## PLUMARIO

# De algunos viejos libros fantasma



JOSÉ DE LA COLINA

*fficiunt Daemones, ut quae non sunt, sic tamen quasi sint, conspicienda hominibus exhibeant* (“Los demonios hacen que hasta lo que

no es se presente a los ojos de los hombres como si existiera”), sentenciaba Lactancio. *Xa sei que non bi que crer nas meigas, mais habelas, bai-nas* (“Ya sé que no hay que creer en las brujas, pero haberlas, haylas”), susurraba un inculto aunque sabio hombre campesino gallego. Y, como si no bastara el fenómeno de la sobrepoblación bibliográfica, además (se) aparecen de cuando en cuando los libros *virtuales*, esto es, los que, careciendo de realidad física, sin embargo gozan de una forma abstracta de existencia y llegan a parasitar las obras de autores grandes o pequeños, a infiltrarse en bibliografías y archivos bibliotecarios, a ilusionar a incautos espíritus lectores y a confundir hasta a las más avezadas erudiciones y bibliofilias.

De modo que, como en el caso del poeta Coleridge y su poema “Kubla Khan”, el astrónomo Kepler decía haber transcrito de un libro por él soñado su vertiginoso tratado *Somnium Astronomicum*, y fray Antonio de Guevara para escribir su *Relox de príncipes* o *Libro áureo del emperador Marco Aurelio* tradujo un manuscrito antiguo que sospechamos solo estaba impreso en la fantasía del mismo fray Antonio y, autor ya prolífico, Ramón Gómez de la Serna además encargó al protagonista de su novela *El novelista* escribir una multi-

tud de otras novelas que solo existen por su incipit y a veces también por su *finis*, y Vladimir Nabokov en *La verdadera vida de Sebastian Knight* noveló la búsqueda de la personalidad de un novelista a través de la vida de este y de sus libros, de los que llega a mostrar los títulos y algunos párrafos, y Umberto Eco pretextó la composición de su monacal y bibliófila novela *El nombre de la rosa* con la incertificable existencia de “una obra escrita en latín por un monje alemán de finales del xiv” (o sea: Eco recoge un eco de un eco de un eco), e Italo Calvino, en la novela, de tan sugerente título, *Si una noche de invierno un viajero*, jugó a hacer y deshacer y rehacer una y otra vez un libro en el que nacen, desnacen, renacen otros libros, y Michael Ende, en *La historia sin fin*, produjo un libro infinito y vampírico que succiona al personaje lector hacia la historia narrada en sus páginas y finalmente lo compromete con ella. Y...

Entonces, además de los libros que poseen tres dimensiones físicas (los llamados *volúmenes*, precisamente), hay los libros que, sin un cuerpo propio, sin más elementos que un título y el nombre del autor, más tal vez algunas cuantas “citas”, se *aparecen* y viven *virtualmente*, como el “puñal en el pensamiento” que acusa a Macbeth, o como ese ingrátido objeto filosófico ¿y filósofo?: “el cuchillo sin mango al que le falta la hoja”, que mariposeaba acaso en torno a la lamparilla de Lichtenberg. Y llega a ocurrir que la *virtud de aparición* de esos fantasmas tenga suficiente densidad para que, considerándolos reales, los sigan lectores, críticos, eruditos, bibliófilos, censores...

En otras páginas he hablado sobre aquellos libros fantasma que han requerido mi curiosidad. Importa aclarar que los tales son válidos como objetos de estudio, pues no son falsificaciones o apócrifos, sino elementos de ficción tan legítimos como cualquier otra especie de elementos destinados a la literatura: personajes imaginados, perso-

nas reales, sueños, estados de ánimo, tajadas de vida, menús, guías de turismo, cartas familiares, recuerdos propios o ajenos, bromas privadas, chismes, etc., que cumplan su cometido en la obra literaria.

Un ejemplo: entre los letrados que en la España de finales del siglo x colectaba el caudillo musulmán Almanzor en su corte de al-Ándalus como si fuesen joyas, estaba Said de Bagdad, talentoso poeta, buen novelista y filólogo bien capacitado, pero que, regido por el demonio de la pedantería, y por sostener un prestigio de letrado (era ya un *homme de lettres avant la lettre*), nunca admitía desconocer el significado de una palabra o la más rara de las obras literarias o filológicas. Envidiosos o justicieros, un día los otros letrados, ante la mirada de Almanzor, pusieron en manos de Said un volumen en cuya portada se leía: “*Libro de los ingeniosos pensamientos*, por Abu’l Gaut Sanami”, y cuando, tras arrebatárselo inmediatamente para que no continuara pasando las páginas y descubriese la treta, le preguntaron si conocía ese libro, el ingenuo sabihondo dijo el lugar y la fecha en que lo leyera y hasta el profesor que se lo había comentado, y, ejerciendo la temeraria crítica expedita, añadió que solo era un arduo centón de anotaciones filológicas no suavizado con versos o anécdotas. Entonces los conjurados rieron y se felicitaron ruidosamente: el libro no existía sino como un título y un nombre inventados para la ocasión y puestos en la portada de un volumen cuyas restantes páginas estaban en blanco.

Es decir, entre dos parpadeos Said había tenido ante sí un libro fantasma que se anulaba a la vuelta de la primera hoja: prueba de que, si un clavo saca otro clavo, una mentira puede deshacer otra mentira.\* —

JOSÉ DE LA COLINA es escritor, cinéfilo y periodista. Fue secretario de redacción de la revista *Vuelta*.

\* El asunto continuará si el demonio de la escritura me permite seguir dictando a mi amigo Orlando Gaínza.



CINE

## Vistazo a viejos mundos virtuales

C

HÉCTOR CARNICERO

uando el cine de ciencia ficción posee una veta futurista arriesga un comentario sobre el presente y la senda que seguirá mañana.

Pero el riesgo no se encuentra en la precisión del augurio (como si los imaginarios de la ciencia ficción se identificaran con las habilidades de los profetas) sino en lo peligrosa o inquietante que pueda ser una visión sobre el ahora, filtrada por el mañana. Las ideas radicales, la crítica al pensamiento establecido, e incluso comportamientos tabú, han encontrado en la ciencia ficción un vehículo para llegar a las grandes masas. Es común que la ciencia ficción opere como una parábola o un cuento de hadas, y por lo mismo cometa los vicios de los cuentos con moraleja, o bien, lo gre catalizar conversaciones incómo-

das pero necesarias. Para tomar un ejemplo clásico, *Blade runner* (1982) no es una mala película por haber representado erróneamente a la ciudad de Los Ángeles de 2019; al contrario, sigue siendo una cinta vigente por sus representaciones extremas de problemas urbanísticos reales, y sobre todo por haber tematizado dos preguntas que obsesionaron a Philip K. Dick: ¿qué significa ser humano?, ¿la realidad es inestable?

Hace dos décadas, entre abril y mayo de 1999, se estrenaron tres cintas de ciencia ficción que abordaron la segunda pregunta y otros temas colindantes: *eXistenZ: Mundo virtual*, de producción británica, francesa y canadiense; *Matrix*, de producción estadounidense y australiana, y *El piso 13*, de producción estadounidense y alemana. Las tres tuvieron suerte distinta: me da la impresión de que *El piso 13*, dirigida por Josef Rusnak, se traspapeló en la historia del cine popu-

lar; mientras que *eXistenZ: Mundo virtual* aún merece ser revisada como un capítulo más en la obra de un autor, el realizador canadiense David Cronenberg, pero también por su ataque a la violencia como entretenimiento. En cambio, la cinta de Lana y Lilly Wachowski dio pie a una exitosa trilogía (hablando solo en términos de taquilla) que tuvo un impacto cultural significativo (recientemente volvió a ocupar un espacio en la cartelera comercial, por haberse cumplido veinte años de su estreno). Pero al margen de su recepción inicial, un visionado sinóptico de las tres permite invocar a los fantasmas de finales del siglo pasado, con los que aún cohabitamos.

Vivimos tiempos interesantes, especialmente si los contrastamos con décadas anteriores que parecían más inocentes: ¿no es cierto que ahora nos enfrentamos a verdades difíciles de digerir? En la década de 1990 las fantasías apocalípticas aún no se habían normalizado, apenas eran el rumor ominoso de un viento de cambio: el público era incapaz de imaginar el 11 de septiembre o la crisis financiera de 2008, ni los resurgimientos de las narrativas nacionalistas (o criptofascistas) alrededor del globo. El cambio climático no ocupaba el lugar que tiene ahora en la conversación política. No es, por supuesto, que la historia o el pensamiento político se hubieran detenido o desactivado en la última década del siglo xx, pero parecían operar detrás de bambalinas, lo señalaron filósofos como Jean Baudrillard: conflictos bélicos como la Guerra del Golfo, propuso, eran percibidos socialmente como cuasieventos o “guerras que no habían tenido lugar”. *El piso 13*, *eXistenZ* y *Matrix* (en la que *Cultura y simulacro* tiene un curioso “cameo”) representaron en el cine popular esa idea, reviviendo o actualizando un mito antiguo: el mundo como una ilusión o un sueño del que necesitamos despertar.

En estas cintas, en lugar de un velo de Maia, una caverna con sombras o un demiurgo maligno, la ilusión se daba a través de nuevas tecnolo-

gías. De la falsedad de la memoria implantada (como se vio en la mencionada *Blade runner* y en los noventa en cintas como *Días extraños* de Kathryn Bigelow, o *Johnny Mnemonic* de Robert Longo, ambas de 1995; o en *Ciudad en tinieblas* de Alex Proyas, de 1998), se pasó a la realidad virtual: la experiencia de un entorno que se percibe más real que lo real. La idea, ahora un tópico, ya adelantaba la relación extraña que aún sostenemos con las nuevas tecnologías de la comunicación, de carácter íntimo. Tal vez sea significativo que en *eXistenZ*, *Matrix* y *El piso 13* las tramas fueran animadas dentro del esqueleto del cine negro o de espionaje: *El piso 13* inicia como un *thriller*

Cronenberg: la película puede verse como su regreso al terreno de *Cuerpos invadidos* (1983). Además, su paleta de colores cálidos y su manera de representar la violencia (como un evento, en efecto, disruptivo antes que como un producto de entretenimiento consumible) lo puso a contracorriente de mucho del cine hollywoodense de la época. A diferencia de *El piso 13* y *Matrix*, la “creación de un mundo” en *eXistenZ* es sutil y discreta. Tampoco se encuentra en ella el curioso retorno al gótico que fue común en tantas películas de los noventa —en el que se suplió el decadente y oscuro castillo por la ciudad eternamente mojada y tenebrosa—. Casos destacados de esa estética: *El silencio de*

que suscitó, y que desde entonces pasó a segundo plano, se enfrentaba a un mito decimonónico cada vez más tambaleante, el de la autonomía de las artes y su enfrentamiento a la representación ética. Como la cinta de Cronenberg, la discusión sobre la manera en que se trata la violencia en el cine o en los videojuegos, especialmente a la luz de los tiroteos (y al documentado consumo de los victimarios de títulos como *Doom* o *Quake*), fue compleja: iba de lo moralino a lo inquietante. Ciertamente, no todos se pierden en mundos de fantasía ni responden de manera violenta al consumir representaciones violentas, pero ¿por qué consumimos, como si fuera un caramelo, el dolor ajeno? Al final, esta discusión se diluyó y perdió en los pasillos de la academia. Si no fuera por el segundo aire del feminismo, la ética de la representación probablemente no habría vuelto a la discusión pública.

La ciencia ficción popular no deja de preguntarse, de manera creativa, por la inestabilidad de nuestra realidad o el problemático vínculo que mantenemos con las tecnologías de comunicación. Podría argumentarse que existe una continuidad en el cine de ciencia ficción, aunque opere como una historia alternativa, aún sin registrar, del cauce de los sueños. Es una tarea pendiente y, creo, interesante: observar la manera en que se siguen tematizando y comunicando ansiedades sociales en el cine taquillero de anticipación. Además de relatos sobre tiempo dislocado, distopías o escenarios apocalípticos, en los últimos años se han vuelto frecuentes las historias sobre nuestros afectos bajo el régimen tecnológico: *Black mirror* (2011-), *Ella* (2013), *Ex-máquina* (2014) y *La llegada* (2016) son ejemplos conocidos de esta década. Da alegría reconocer que ya no hacen falta karatazos o balazos, como en los noventa, para llevar ideas marginales (¿y peligrosas?) al gran público. —

**HÉCTOR CARNICERO** (León, Guanajuato, 1978) es escritor y crítico de cine.

## En la década de 1990 las fantasías apocalípticas aún no se habían normalizado, apenas eran el rumor ominoso de un viento de cambio.

(¿quién asesinó a tal personaje?) y conforme avanza lo mismo hace alusiones al cine negro clásico (uno de sus mundos virtuales es una representación de Estados Unidos durante la década de los treinta) que al espionaje corporativo. Los dobles agentes que trabajan para grandes corporaciones son tropos predilectos del ciberpunk, también invocados en *eXistenZ* y, en menor medida, en *Matrix*, que arriesgó (y obtuvo ganancias) al optar por recorrer otra senda, la del cine de acción. Fue tal su éxito que desde entonces muchas películas de ciencia ficción buscan replicar la fórmula: los universos extremos creados en cintas de superhéroes (que, en estricto sentido, son ciencia ficción) se apegan a ella. Ni siquiera cineastas como Christopher Nolan han podido escapar a ese lenguaje, como se vio en su cinta de paranoia y mundos virtuales, *El origen* (2010).

En ese sentido, *eXistenZ* destacó de la tríada por serle fiel a los tópicos y estrategias explorados por

*los inocentes* (1991), *El cuervo* (1994), *Seven, los siete pecados capitales* (1995), *Pi, el orden del caos* (1998), *El club de la pelea* o *Estigma* (ambas de 1999).

Otra razón por la que *eXistenZ* merece nuestra atención es su irritable pertinencia política, que va más allá de un llamado a “ver la realidad” (es decir, a detectar una ideología). La película de Cronenberg tiene una moraleja complicada (pero moraleja al fin). En su última escena, muestra los extremos a los que, supuestamente, llegarían quienes advierten sobre los peligros de perderse en los irreal mundos de los videojuegos. La cinta fue estrenada apenas unos días después de la masacre de Columbine, ocurrida el 20 de abril de 1999. Desde entonces, la narrativa principal en torno a esa masacre y los subsecuentes tiroteos en escuelas de Estados Unidos volvió su atención, por un lado, al extendido problema de acoso psicológico en las escuelas (o *bullying*) y, por otro, al debate sobre el control de armas. Pero una de las discusiones

## DIARIO INFINITESIMAL

# Fragmento de una clase de literatura

L

HUGO HIRIART

os mendigos en la España de los Siglos de Oro.

En un sentido la literatura picaresca es la literatura de la miseria. En otro sentido puede

considerarse la literatura del deshonor. Este segundo tema, como veremos al desarrollarlo, trata de un peculiar deshonor, el deshonor festivo, presuntamente divertido, como se presenta en el brillante, irónico y cruel final feliz de *La vida de Lazarillo de Tormes*.

Pero pasemos al asunto de los portadores, el papel de los mendigos en el diseño del mundo, su utilidad.

Tiempos corrieron en los que los mendigos eran encarcelados o, de plano, de una vez, ahorcados. Imposible imaginar una sociedad con mayor grado de inquina hacia el infeliz desheredado.

Pero cuando filántropos y benefactores, como Juan Luis Vives, formulan medidas para la redención del mendigo, surgen protestas. El argumento es que el mendigo, verdadero o supuesto, poco importa, nos induce a la limosna, manifestación por excelencia del amor caritativo.

Aunque Cristo advirtió *semper enim pauperes*, “pobres siempre habrá”, desde luego no dijo “portadores siempre habrá”. Porque no son lo mismo: en tanto pobreza es condición, limosnear es oficio, como se advierte en novelas como *Misericordia*, de Pérez Galdós. Y más todavía en sociedades como el maravilloso Patio de Monipodio, de la novela de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*, que es una especie de perfectamente organizado



## LITERATURA PICADESCA DE LOS SIGLOS DE ORO

Texto erudito: *Pícaros y picaresca*, de Marcel Bataillon, Taurus, 1969.

sindicato de mendigos. Y que Victor Hugo brillantemente puso ante el paredón y fusiló en su variante de Corte de los Milagros de la novela *Nuestra Señora de París*. Damos por hecho que para cualquier escritor es un orgullo ser imitado por Victor Hugo. (Jean Cocteau dijo que “Victor Hugo era un loco que se creía Victor Hugo”.)

Ahora, el mendigo se sitúa en el fondo de la hoya social, el pícaro no está tan hundido porque el pícaro trabaja. En verdad, la picaresca puede considerarse la epopeya del trabajo desesperado y grotesco, viene a ser la crónica literaria del criado.

Ahora que detrás de la picaresca está siempre el hambre canina.

Criados en la literatura.

Piensa uno en los omnipresentes graciosos del teatro de los Siglos de Oro, y de antes, en la Comedia Nueva de la escena clásica. Pero hay mucho más.

En la historia universal se va registrando una progresiva extinción de criados. En otros tiempos el mun-

do estaba lleno de servidores. Las monjas ricas ingresan a los conventos con criadas (y hasta con esclavas). Casanova va a la cárcel de los Plomos, en Venecia; lo acompañan dos criados para atenderlo ahí. Siegfried Sassoon, aristócrata y poeta inglés, baja a las espantosas trincheras de la Primera Guerra Mundial, y descien- de con él su viejo criado, Flook. Don Quijote sale a *desfacer entuertos*, lo acompaña un criado. Gordo y locuaz.

Una historia de las modalidades de esclavos, criados, empleados valdría la pena.

El *Lazarillo de Tormes* se desarrolla en Toledo. *Guzmán de Alfarache* ya abarca media España e Italia. La geografía picaresca, al ir extendiéndose, va modificando su naturaleza y va transformándose en novela de aventuras. Este es el paso del *Lazarillo* a *Gil Blas de Santillana* de Lesage.

En Inglaterra, el género derivó hacia la picaresca realista de Smollett o Fielding, Richardson o la *Moll Flanders* de Defoe, estudiada por Ian Watt en su gran libro *The rise of the novel*. —

**HUGO HIRIART** (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador y dramaturgo, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.

## HISTORIA

# La psiquiatría más allá de sus fronteras



**LUIS DE PABLO HAMMEKEN**

El título del libro *La psiquiatría más allá de sus fronteras* es, un poco, una provocación. ¿Se puede contar la historia de la psiquiatría sin hablar de la psi-

quiatria misma? ¿Qué se puede decir de una disciplina médica, o de cualquier objeto de estudio, desde fuera de sus límites? Mucho. Esa es la respuesta que sugieren los cinco artículos compilados por Andrés Ríos Molina. En efecto, los protagonistas de los mismos no son los psiquiatras (quienes aparecen en sus páginas, apenas, como personajes secundarios), ni siquiera los enfermos mentales. Los verdaderos sujetos de estas historias son políticos y burócratas, jueces y abogados, fotógrafos y empresarios farmacéuticos, autores y lectores de cómics y tonovelas. Dicho en otras palabras, el objeto de estudio de este libro es la sociedad mexicana en su conjunto, con sus creencias y sus prejuicios en torno a la salud y a la enfermedad mental, sus intereses políticos y económicos, sus miedos y sus obsesiones. La comunidad psiquiátrica es mostrada en este libro solo como una pequeña parte del vasto y complejo universo humano que era el México del siglo xx. Los textos que integran este volumen se enmarcan, pues, en el campo de la historia social y cultural de la psiquiatría, y no en el de la historia de la ciencia, entendida en su sentido más estricto.

Y es que, mucho antes de 1808, cuando el alemán Johann Christian Reil acuñó el término “psiquiatría” para designar una especialidad médica, lo que ahora llamamos “trastornos



**ANDRÉS RÍOS MOLINA (COORD.)**

**LA PSIQUIATRÍA MÁS ALLÁ DE SUS FRONTERAS. INSTITUCIONES Y REPRESENTACIONES EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO**

Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017, 312 pp.

mentales”, y el tratamiento de los mismos, ha sido una preocupación constante de las sociedades humanas. En su célebre ensayo de 1961 *Folie et déraison* (traducido al español como *Historia de la locura en la época clásica*) Foucault ofrece numerosos ejemplos de esta obsesión, incluyendo la existencia de refugios especiales para “locos” al menos desde el siglo vii de nuestra era. En la Ciudad de México, los hospitales de San Hipólito y del Divino Salvador cumplían esta función desde el siglo xvi y xvii respectivamente. La gradual profesionalización del campo de la psiquiatría, ocurrida en distintas sociedades a diferentes ritmos, no significó que las discusiones en torno a la salud y la enfermedad mental quedaran confinadas, ni en México ni en ningún otro lugar del mundo, al gremio de los psiquiatras.

Una muestra de lo anterior es la historia del Manicomio General de La Castañeda, fundado en 1910 en el pueblo de Mixcoac, al sur de la Ciudad de México. Aunque esta famosa institución fue celebrada en su momento como un símbolo de la modernización porfiriana y como un triunfo del pensamiento científico, lo cierto es que la opinión de los profesionales de la salud mental (gremio que, en aquella época, apenas existía en México) tuvo un papel relativamente insignificante en comparación a consideraciones de

índole política. Lo mismo ocurrió con el proceso, mucho más lento y menos publicitado, que culminó con la clausura del famoso manicomio, en 1968. El ambicioso proyecto de descentralizar la atención psiquiátrica que ofrecía La Castañeda en una amplia red de hospitales y granjas es estudiado con gran detalle por Daniel Vicencio. Su artículo, con el que abre el libro, demuestra que la llamada “Operación Castañeda”, nombre con el que se le conoció, en la época, a este complicado proceso, respondió a una amplia gama de intereses urbanísticos y, por supuesto, económicos y políticos, que poco o nada tenían que ver con la lógica propiamente clínica ni con el bienestar o la recuperación de los pacientes.

El segundo capítulo del libro, escrito por Ximena López Carrillo, trata sobre el desarrollo del campo de la psiquiatría infantil, a partir de la década de 1920 y hasta la de 1970, y la emergencia de la educación especial para niños “anormales” o que presentaban problemas de aprendizaje. Según el argumento de la autora, la lógica que determinó las características y los ritmos de dicho proceso no fue, una vez más, la de la psiquiatría, sino las complejas dinámicas institucionales del aparato educativo mexicano.

Por su parte, José Antonio Maya González analiza los mensajes publicitarios que aparecían en la prensa de la Ciudad de México, durante el porfiriato, para promover el consumo de remedios “milagrosos” para la epilepsia. No debería sorprender al lector que dichos mensajes no se apegaban, ni remotamente, a los saberes médicos de la época sobre esta enfermedad: respondían más bien a los intereses de las empresas farmacéuticas, en general poco escrupulosas, por vender productos como las “Pastillas Antiepilepticas de Ochoa”, las “Grageas anti-nerviosas del Dr. Gélineau” o el “Jarabe anti-nervioso del Dr. Saint-Denys”. En este discurso, revestido de una engañosa científicidad, las personas que padecían epilepsia no eran representadas ni tratadas como pacientes, sino como

consumidores. Dejaron de ser presentadas como sujetos peligrosos y empezaron a aparecer, en cambio, como clientes potenciales a los que había que convencer y seducir. Cabe preguntarse si este cambio en el discurso, que trasladó a los individuos que padecían epilepsia y otros trastornos mentales la responsabilidad de su propia curación, sirvió para mitigar el estigma social asociado a las enfermedades “nerviosas” o si, por el contrario, lo agravó.

El cuarto capítulo, escrito por Rebeca Monroy Nasr, es un ejercicio de historia visual. En él, la autora analiza cientos de fotografías, tomadas de diversos archivos, fondos documentales y fototecas, que reproducen las instalaciones y a los pacientes del Manicomio General de La Castañeda, durante los años en que este operó (1910-1968). Las intenciones de quienes captaron esas imágenes —algunos de ellos fotógrafos tan destacados como Guillermo Kahlo, Enrique Díaz, los hermanos Casasola o Manuel Ramos— fueron enormemente variadas: en algunas ocasiones respondían primordialmente a fines artísticos y en otras, la mayoría, perseguían evidentes objetivos propagandísticos; a veces enfatizaban la modernidad de las instalaciones del manicomio y en otras las deplorables condiciones de vida de los internos. Muchas de ellas circularon en medios masivos de comunicación y contribuyeron a moldear a La Castañeda en el imaginario colectivo de los mexicanos.

Es precisamente la imagen colectiva de la locura el tema del quinto y último capítulo del libro, escrito por Andrés Ríos Molina. De todos los textos que integran el volumen, es quizá en este donde se revelan con mayor claridad las ansiedades, los miedos y las fantasías que la enfermedad mental suscita en la sociedad. Para explorar lo anterior, el autor recurre a una fuente inesperada para un trabajo sobre la historia de la psiquiatría: las historietas cómicas y las fotonovelas, productos culturales que podrían considerarse

“de baja calidad”, pero que gozaron de una enorme popularidad en el México de la segunda mitad del siglo xx. Específicamente, el autor revisa algunos cómics de divulgación científica publicados por la Editorial Novaro (con títulos como “La psiquiatría”, “El maravilloso mundo de los sueños” o “El día que Fantomas se psicoanalizó con Freud”), el fotomontaje *Manicomio* y la fotonovela erótica *Traumáticas psicológicas*. Aunque pertenecían a géneros diferentes, todas estas publicaciones incorporaban la locura en una matriz narrativa que no tenía mucha relación con el discurso psiquiátrico. El análisis de Ríos ayuda a comprender la construcción social de la mitología del manicomio y de los locos, una mitología marcada por el miedo, por la compasión y, sorprendentemente, por el deseo sexual.

Según Foucault, el lenguaje de la psiquiatría es “un monólogo de la razón sobre la locura”. *La psiquiatría más allá de sus fronteras* no es un libro de historia de la psiquiatría, no pretende reproducir este monólogo. Más bien, los trabajos que lo integran retratan una polifonía de voces diversas y discordantes, de instituciones y de representaciones creadas por una multitud de sujetos con valores, creencias e intereses variados y a menudo contradictorios entre sí.

Aunque las historias narradas en este libro tienen lugar en el ya remoto siglo xx, la reflexión que sugieren resulta hoy tan relevante como entonces. Las llamadas enfermedades mentales no pueden entenderse en su totalidad desde el discurso de la psiquiatría, la psicología o el psicoanálisis. Son construcciones culturales y, por lo tanto, para comprenderlas, es indispensable ampliar la mirada para abarcar a las sociedades que las producen, que las nombran y que intentan lidiar con ellas. —

**LUIS DE PABLO HAMMEKEN** es doctor en historia por El Colegio de México y autor del libro *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo xix* (Bonilla Artigas Editores, 2018).

## LITERATURA

# Recuerdos inventados



**ALOMA RODRÍGUEZ**

Elizabeth Hardwick (Lexington, 1916-Manhattan, 2007), licenciada en la Universidad de Kentucky, había llegado a Nueva

York para estudiar un doctorado en Columbia, que abandonó en 1944 para ser escritora. Su primer relato se publicó ese mismo año en *The New Mexico Quarterly Review* y un par más se publicaron en *Harper's*. En 1945 apareció su primera novela, *The ghostly lover*, que recibió la atención suficiente para que empezara a escribir en la *Partisan Review*. Allí conoció a Mary McCarthy. Además de una segunda novela, *The simple truth* (1955), Hardwick escribía ensayos y crítica literaria, que se han reunido en diferentes colecciones, como *Seduction and betrayal* (1974), “una temprana consideración feminista de la historia literaria, un apasionado y conflictivo y emocionante recorrido por la mente de un crítico que parece saber absolutamente todo”, según ha escrito Lauren Groff, o *The collected essays of Elizabeth Hardwick* (2017), ambos publicados por la editorial de la *New York Review of Books*, entre cuyos fundadores estaba Hardwick. Su tercera novela, *Noches insomnes*, se publicó en 1979 (Duomo la tradujo en 2009 y ahora la ha recuperado Navona), y en cierto modo tomó a todo el mundo desprevenido: nadie estaba listo para una novela tan rara y delicada por parte de quien llevaba años dedicada al ensayo y a los cuentos. Es una novela autobiográfica y es una no-

vela sin trama. Es una novela que no termina de serlo y que a veces parece unas memorias desordenadas. Porque en realidad es un libro que se salta todas las convenciones y que no termina de encajar en ninguna etiqueta.

La vida de Elizabeth Hardwick, la materia prima de *Noches insomnes*, da para varias novelas. Una podría ir sobre la chica de provincia, del sur, que llega a comerse el mundo a la ciudad de las ciudades. Se hace un hueco entre la intelectualidad más cosmopolita y, tras pasar por la *Partisan Review*, acaba fundando la revista más prestigiosa del país. Está la parte en que se enamora y enamora al poeta estadounidense más influyente de la posguerra, Robert Lowell. Este capítulo tiene

talán un año en Ámsterdam. Está también la novela sobre una mujer escritora con una hija. La de la mujer que ha rebasado ya la barrera de los sesenta y se enfrenta a la soledad. También la novela sobre los clubes de jazz en la Nueva York de los cincuenta. O la novela de los últimos años de Billie Holiday contados desde el punto de vista de una vecina.

*Noches insomnes* está dividido en diez capítulos. Y por ellos van apareciendo personajes, desde un ex amante a un amigo gay con el que compartía piso cuando era estudiante y con el que conformaba un *mariage blanc*, escribe Hardwick: “La nuestra era una amistad violenta, y éramos tan obsesivos, críticos, celosos y crueles como

se oculta detrás de M., destinataria de las cartas que aparecen en él.

Da la sensación de que *Noches insomnes* está escrito para fijar algunos recuerdos tras los cuales Hardwick se esconde: no quiere ser la protagonista, y apenas habla de sí misma. Su discreción en lo relativo a Robert Lowell, por ejemplo, es impecable: su nombre ni siquiera aparece. Lo llama *él*, cuando habla de su año en Holanda. Y se refiere también a su ausencia: “Ahora estoy en Nueva York, sola, ya no hay un *nosotros*.” Elizabeth Hardwick publicó *Noches insomnes* dos años después de la muerte de Lowell. Tal vez la naturaleza resbaladiza del libro, que va de la novela a las memorias, tenga que ver con eso: con el respeto. El propósito del libro aparece enunciado en la primera línea: “Junio. Esto es lo que he decidido hacer con mi vida en este preciso momento: me entregaré a este ejercicio de memoria transformada, distorsionada incluso, y viviré esta vida, la que vivo hoy. Cada mañana, el reloj azul y la colcha de ganchillo con sus cuadrados y sus rombos rosas, azules y grises. Cuán delicado: la obra de una anciana derrotada en un asilo miserable. La delicadeza y la miseria y la pena librando una batalla apática, eso es lo que veo. Más bella es la mesa con el teléfono, los libros y las revistas, el *Times* en la puerta y los camiones en la calle con su trino ronco y chirriante.” *Noches insomnes* admite muchas lecturas, en muchas direcciones y con diferente orden. Es un libro que lo contiene casi todo y que se presta a que nos acompañe para siempre. Tiene algo de despedida, a pesar de que Hardwick lo sobrevivió casi treinta años y publicó un libro fundamental en el año 2000: la biografía de Herman Melville. Ese tono de fin de fiesta se debe en realidad a lo que tiene de libro de duelo y de entrada en una vejez calmada. Y es una delicia acompañar a Hardwick en esa transición. —

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

---

## *Noches insomnes* tomó a todo el mundo desprevenido: nadie estaba listo para una novela tan rara y delicada por parte de quien llevaba años dedicada al ensayo y a los cuentos.

---

material para un melodrama maravilloso —un poco como *Los puentes de Madison*—: después de infidelidades y bajadas a los infiernos, Lowell era alcohólico y tenía problemas de salud mental, Hardwick decide divorciarse: él se ha enamorado de otra mujer, Lady Caroline Blackwood, también escritora. Lowell no ahorró ningún detalle del proceso en su libro de poemas *El delfín* (hasta usa cartas completas de ella). Antes de casarse con Hardwick, Lowell se había casado con Jean Stafford. “Robert Lowell nunca se casa con una mala escritora”, dijo Hardwick. El matrimonio Lowell-Blackwood fracasa. Hardwick lo perdona. Él sube a un taxi que habrá de reunirlos. Y, maldito guionista, el poeta muere de un infarto sin salir del coche. Pero hay más material literario en la vida de Hardwick, perteneciente a una numerosísima familia protestante. La parte que transcurre en Europa, Holanda e Italia, en la década de los cincuenta, siguiendo a los recién casados que se ins-

una pareja cualquiera.” Con ese amigo comparte una habitación en el Hotel Schuyler, donde se aloja con su madre Billie Holiday. Hardwick alterna la historia de esa amistad destructiva con los clubes de jazz y el relato de la decadencia de Holiday en un mismo capítulo para componer algo parecido a una pieza de jazz pero por escrito. Aparecen también señoras de la limpieza, comunistas sureños o sus padres. A su madre le dedica unas líneas memorables: “Mi cariñosa e infatigable madre tuvo nueve hijos. Esta aciaga fertilidad la mantuvo durante casi toda su vida bajo el yugo de la naturaleza.” Y un poco más adelante escribe: “pasados los setenta, seguía limitándose a encogerse de hombros y a poner cara de estupefacción cada vez que el tema de sus embarazos salía a relucir. A veces decía: no me hicieron desgraciada, si es eso lo que quieres saber”. Elizabeth Hardwick solo tuvo una hija, Harriet, a quien dedica el libro, junto a Mary McCarthy, que podría ser quien