

Letrillas



CINE

Redescubriendo la visión cinematográfica de Cauleen Smith en *Drylongso*

por Lily Droeven

A finales de la década de los ochenta y a lo largo de los noventa, la cineasta y artista Cauleen Smith formó parte de las realizadoras afroamericanas independientes dispuestas a contar sus propias vivencias y dilemas. Smith reexaminó los eventos históricos de su pasado e identidad cultural a través de cortometrajes en los que incorporaba elementos del

afrofuturismo y activismo comunitario bajo un formato de filmación experimental y casero. En esa época, directores afrodescendientes como Spike Lee y Wendell B. Harris Jr. tenían una visión mucho más amplia y reconocida en Hollywood, a diferencia de las mujeres cineastas que no corrían con la misma suerte: sus trabajos no eran visibilizados y, cuando lo conseguían,

el interés resultaba ser mínimo. La directora y autora Julie Dash fue la única afroamericana en obtener distribución en los cines de Estados Unidos con su largometraje debut *Daughters of the dust* (1991) que se presentó en el Festival de Sundance ese mismo año. Otras cineastas no consiguieron llegar a los espectadores principalmente por falta de distribución. Tal fue el caso de Ayoka Chenzira con *Alma's rainbow* (1994), una película *coming-of-age* que llamó la atención del público hasta su relanzamiento en el año 2022 tras ser restaurada.

Eso mismo sucedió con *Drylongso* (1998), el largometraje debut de Cauleen Smith basado en uno de sus cortometrajes previos. Su título está inspirado en el libro homónimo de John Langston Gwaltney que se traduce como “gente ordinaria de la clase trabajadora negra”. *Drylongso* se presentó en el Festival de Sundance 1999 y también le otorgó a su directora el galardón “Someone to watch” en los Premios Independent Spirit. A pesar de esta buena recepción por parte de la audiencia y la crítica, el largometraje fue lentamente desplazado de las grandes salas de cine hasta, literalmente, quedar en el olvido. En años posteriores, la cinta únicamente se presentó en museos de Estados Unidos junto a los cortometrajes experimentales de Smith y otras de sus obras artísticas en formato multimedia. No fue hasta 2022 que Smith empezó a ser más reconocida cuando su ópera prima fue redescubierta y vuelta a estrenar en los cines y festivales. En 2023 fue restaurada en 4K

Fotograma: *Drylongso*, de Cauleen Smith

por Janus Films y distribuida por The Criterion Collection en una edición especial que incluye entrevistas y otros cortometrajes de la directora con el propósito de hacerla llegar a un mayor número de audiencias y concederle su merecido lugar como obra maestra del cine independiente de los noventa.

Filmada con una cámara de 16 mm, *Drylongso* sigue la vida de Pica Sullivan (Toby Smith), una joven estudiante de arte que vive en Oakland y empieza a fotografiar con una cámara Polaroid a hombres jóvenes afrodescendientes con el fin de preservar su existencia, pues teme que —a raíz de los asesinatos, muertes por sobredosis y la violencia que se comete contra ellos— terminen por extinguirse. Al documentar mediante fotografías que estos hombres alguna vez estuvieron con vida, no caerán en el olvido.

Una vez que Pica comienza a capturar a los jóvenes de su vecindario con la cámara, aparece Malik (Will Power), un muchacho que muestra interés en su proyecto de arte y le insiste en que le tome una fotografía. La interacción y coqueteo mutuo parecen insinuar que un posible romance está por comenzar, pero este se corta abruptamente cuando el joven es asesinado. El dolor de perder a alguien que amaba hace que Pica continúe con mayor interés con su ejercicio fotográfico, al que agrega algunos poemas escritos por ella a modo de dedicatoria y, también, como una forma de expresar su sentir ante lo ocurrido. Es así como se establece una incógnita policiaca —la búsqueda del asesino— contrapunteada por el tono emotivo e íntimo de la protagonista.

Además de esta trama, se nos muestra un segundo hilo narrativo: una noche Pica conoce a Tobi (April Barnett), una joven que durante una cita es violentada por Jefferson (Timothy Braggs). Pica es testigo de ese incidente y la ayuda hasta asegurarse de que ha llegado a salvo a su casa. Después de este primer encuentro, Tobi empieza a portar prendas

masculinas para mostrar un perfil más discreto. Además, decide visitar a Pica para agradecerle su ayuda. Como respuesta al cuestionamiento de por qué ha cambiado su vestimenta, Tobi menciona: “Sabes cómo son los hombres blancos: cuando nos ven andar por la calle, se sienten dueños de la acera y, al mirarnos, enloquecen. Cuando voy caminando vestida así, se alejan.” Si bien afirma esto con total seguridad, también sabe que pueden agredirla si es confundida con un joven negro, por lo que no está del todo a salvo. En esta parte de la narrativa, Smith se enfoca en difundir los peligros raciales que viven las mujeres negras a diario: si bien Tobi viste como un hombre para sentirse protegida, está consciente de que esto no la mantiene alejada por completo de una posible agresión. En vez de sentir miedo, ha preferido mostrar una actitud desafiante ante el peligro.

Es muy importante recalcar que la trama del asesino es empleada como una doble narrativa en la historia: en un principio es vista solo como una amenaza para los hombres —lo que hace suponer al espectador que se encuentra ante un crimen de odio racial—, pero este peligro se vuelca hacia las mujeres conforme avanza la cinta. Pica y Tobi son atacadas en un callejón durante una noche, lo cual muestra la realidad en la que viven las mujeres afrodescendientes. Si bien Smith se encarga de resaltar que la violencia y la precariedad son males comunes en la vida de las comunidades negras, paralelamente traza la importancia del compañerismo femenino entre Pica y Tobi, con lo cual comunica que una mujer nunca estará sola, que siempre habrá otra para apoyarla, sea amiga suya o no. Aunque la película nos muestra la amistad entre dos mujeres afroamericanas, la intención final de Smith es volverlo un tema universal.

Podríamos decir que *Drylongso* es una película construida de una manera artesanal y personal, no solo en su

contenido, sino también en su forma. A pesar de contar con un presupuesto limitado, Smith la elaboró y editó de una manera impecable: mantiene una paleta de colores y objetos sumamente llamativos, además de que una parte de los créditos iniciales y finales fueron escritos a mano y pintados con acuarela. La directora logró llevar a cabo la cinta con sus propios recursos utilizando el formato casero de filmación y el empleo de polaroids que tomó en el transcurso de los años. La gente que aparece como extra vivía en Oakland, algunos eran conocidos personales de la directora y otros hacían teatro comunitario, lo cual permitió que sus actuaciones tuvieran una sensación mucho más natural, una decisión muy acertada por parte de Smith. La composición cinematográfica por momentos da la impresión de que estamos viendo un documental, principalmente durante las escenas en las que Pica está tomando fotos en la calle o cuando vemos las noticias y reportajes en la televisión que alertan a la comunidad sobre los crímenes. Estos elementos en conjunto logran que la película esté elaborada a modo de un *collage* visual, lo cual empata a la perfección con la cubierta diseñada por Krista Franklin para la edición hecha por The Criterion Collection.

Así pues, *Drylongso* comunica un mensaje crucial en tanto captura y denuncia las injusticias que hasta el día de hoy continúa sufriendo la comunidad afrodescendiente en Estados Unidos. Esto lo consigue sin tener que subestimar, cuestionar ni revictimizar a sus personajes. Si el rescate de esta cinta ha valido la pena, es porque Smith exploró estos temas incómodos bajo la lente del feminismo negro, desafió y subvirtió los estereotipos impuestos al tiempo que celebró tanto la creatividad de su protagonista como la propia. ~

LILY DROEVEN (Mérida, 1987) es crítica de cine y diseñadora editorial. Colabora frecuentemente en girlsatfilms.com.



IN MEMORIAM

Jorge Aguilar Mora (1946-2024)

por **Gabriel Wolfson**

Como Juan Almela, Tomás Segovia, Esther Seligson o Antonio Alatorre, para mantener su nombre entre nosotros podrían bastar sus traducciones: el *Heidegger* de Steiner, el libro sobre Kafka de Deleuze y Guattari, el *Felipe II* de Pierson, *La literatura y sus tecnocracias* de Georges Mounin o, entre otros y más reciente, el estudio de Lomnitz sobre el magonismo. Como editor de la colección Claves —que tristemente ya no aparece en la página de Era— le debemos al menos dos pequeños tesoros: *Llámenme Ismael*, de Olson, y *Sastrerías*, de Samuel Walter Medina. Aun como entrevistador, en *La otra Francia* (FCE, 1986) dejó dos pistas invaluable: Michel Tournier y Georges Perec: “Ahora trabajo —le dijo este último tras la tercera cerveza— en una novela que será la descripción de un edificio de departamentos. Suponga que al edificio le quitamos la fachada y nos encontramos con una especie de tablero de ajedrez de diez por diez.”

Comenzó publicando dos novelas emblemáticas de los años setenta: *Cadáver lleno de mundo* (1971) y *Si muero*

lejos de ti (1979), ambas en Joaquín Mortiz. Son libros voraces, humorísticos, melómanos, densos y atroces. De ese periodo, cercano a Cortázar, a Sarduy, al Héctor Manjarrez de entonces, Aguilar Mora pasó a una disposición, si no hay otros términos, más clásica: de los beligerantes párrafos desmesurados, heridos, impacientes, de aquellas novelas, a la versificación tradicional de *Esta tierra sin razón y poderosa* (FCE, 1986), *Stabat Mater* (Era, 1996) o *Epifanía* (Ediciones del Azar, 2011). No leamos ese tránsito como una renuncia; a diferencia de otros —Skármeta y Bryce son buenos ejemplos—, que en los setenta anclaron su escritura a cierta ambición intelectual y en las siguientes décadas se hicieron sosos, triunfadores y encantados con el “fin de la historia”, Aguilar Mora huyó de un extremo no hacia la simpleza sino rumbo a extremos nuevos, empezó otros viajes, se entregó no a juntar recompensas sino a dar con nuevas pérdidas. Nunca celebraría, como hicieron muchos en los noventa, el final de la experimentación.

Su obra crítica sobre Paz —*La divina pareja* (Era, 1978) y *La sombra del tiempo* (Siglo XXI, 2010— fue comentada pero tal vez poco o nada leída por unos y otros: de un lado se la esgrimió en tópicos de política superficial, del otro a menudo ni se la advirtió. Aguilar Mora no quiso hacer de ese antagonismo filosófico y estético un eslogan ni una industria; de hecho, se negaba a repetirse, a participar en coloquios ni compendios: ya había escrito lo que había tenido que decir. Justificó así su segundo empeño treinta años después del primero: “Muy pocos escritores mexicanos tienen una obra con ideas que ameriten discutirse. [...] En cambio, Octavio Paz escribió una obra que vale la pena discutir, interpretar, criticar”, palabras que prologan una dura crítica con un reconocimiento de admiración y proximidad.

Para Adela Pineda, la pregunta nietzscheana que Aguilar Mora ve asediar cada movimiento de su maestro Roland Barthes, “¿qué es esto *para mí?*”, define también cómo se planta él mismo en el mundo de las ideas y la escritura: el rechazo a pasar por encima, a limar u olvidar lo rebatido; la necesidad de valorar —como un corte en la Historia, una incisión que hace el sujeto para describir qué es el mundo *ahora*—; el impulso de autenticidad, aun si la palabra chirría, que acaso explique su trayectoria dispereja o varios de sus párrafos, oscuros y desbalagados, que parecen no llevarnos a nada, lo mismo que una de sus grandes virtudes: no hay texto suyo sin al menos una verdadera idea, nueva, distinta, poderosa. Piénsese en su ensayo sobre el platonismo sensible de Guzmán, luego recogido en *El silencio de la Revolución* (Era, 2011), o en el extraordinario texto sobre *Muerte sin fin* como un canto materialista sobre el devenir, publicado en *Hispanamérica* en 2002.

Como Canetti cuando descubrió el tema de las masas y se ofreció a él sin reparar en su situación vital ni en los plazos del mundo, Aguilar Mora se

embarcó en proyectos gigantescos. El último, sobre el siglo XIX, alcanzó dos títulos notables, *Sueños de la razón* (Era, 2015) y *Fantasma de luz y caos* (Era, 2018), apenas el comienzo de una revisión bianual —escrita con frescura, como un joven estudiante que devuelve ligereza a bibliotecas en ruinas— que, en su cabeza, habría de sumar otros cuarenta y ocho volúmenes.

Una empresa similar lo llevó a viajar por Chihuahua, su estado natal, y a hundirse en archivos desaprovechados, para entregar, en poco más de cuatrocientas páginas, un libro único: *Una muerte sencilla, justa, eterna* (Era, 1990). En él, Aguilar Mora hizo lo que ya no se habría imaginado posible: redescubrir la Revolución mexicana como un objeto vivo, no desde sus cientos de intérpretes y usufructuarios, sino desde muchos y aun desconocidos testimonios *menores*; en él se escucha no la voz de Villa —como soñó Guzmán y, tras él, más novelistas y guionistas— sino la voz del villismo, derrotado y resistente; en él contemplamos su entrañable minucia para leer una línea punteada que apartaba los tres últimos párrafos de *Los de abajo* y juzgar por qué Azuela la eliminaría tras la primera edición; en él, también, se lee quizá el último capítulo de la narración sobre su hermano David, desaparecido y asesinado en Guatemala en 1965. Esa íntima senda, que atraviesa y determina la escritura de Aguilar Mora, va a encontrar una conmovedora segunda parte cuando, en *La sombra del tiempo*, entretaja las páginas sobre *Pedro Páramo* con su propia paternidad.

Ahí igualmente, y en los respectivos y fundacionales prólogos, junto a Rafael F. Muñoz, Aguilar Mora reinventó a Nellie Campobello, autora esencial de nuestros días: “Antes de Rulfo no hay otro libro [además de *Cartucho*] donde la economía de expresión y el silencio operen al mismo tiempo con tanta violencia y tanta pasión.” Esos dos rasgos, violencia y pasión, también dan cuerpo

al espíritu crítico de Aguilar Mora; la lengua de su escritura es tremenda, contundente, pero su voz personal era tranquila, amorosa y generosa.

No fue un académico cumplidor, *paper* tras *paper* o libro tras libro, sino un escritor que nadaba naturalmente en la confluencia de la ficción, la crítica, la poesía y la investigación. En la cuarta edición de su relato sobre *Un día en la vida del general Obregón* (Era, 2008), aportó sin aspavientos un dato fantástico que, ya cerca de jubilarse en Maryland como profesor emérito, tuvo la curiosidad de buscar en los archivos del Servicio de Inteligencia Militar de Estados Unidos: a Obregón le diagnosticaron sífilis en una clínica gringa: “Los propósitos de enmienda que se impuso Obregón [tras un probable *affaire* con María Conesa, conjetura que también hace posible Aguilar Mora] tuvieron fruto. Para fines de 1915, en Hermosillo, Obregón pidió al fin la mano de María Tapia y a principios de 1916 se casaron. No sé si fueron muy felices, porque para entonces a Obregón le faltaba el brazo derecho y probablemente ya estaba enfermo de sífilis.”

Con el deceso de Jorge Aguilar Mora perdemos a un verdadero maestro, cuya descripción se ajusta a lo que él dijo de Barthes: “No enseñaba información ni ofrecía sistemas acabados y solipsistas; mostraba su pensamiento en el momento de nacer, en el momento de reconocerse, en el momento de negarse.” No hablaba de todo ni quería saberlo todo. Contaba en sus textos cómo y cuándo había conocido algo, una idea, una obra. Leer sus libros es visitar una terquedad, un paseo de figuras que retornan: Vallejo, Nietzsche, Martín Adán, Gorostiza, Campobello, Rulfo, Deleuze. También Martín López, hermano de Pablo López, villista fusilado, y también David, su hermano. En esa danza alguien observa, aquílata, vuelve, enfatiza, repasa, difiere y ahí, en órbita, se juega su propio sentido.

¿Y dónde están las palabras? ¿Y cuáles escojo? ¿Y qué haré con ellas? “Tú solo piensas en el absoluto”, me dijiste un día, sin recriminación, sin aprobación, Y ya puedes agregar que iré a buscarlas ahí donde todavía las seguiremos diciendo.

(Jorge Aguilar Mora, *La bella molinera*, 2011) ~

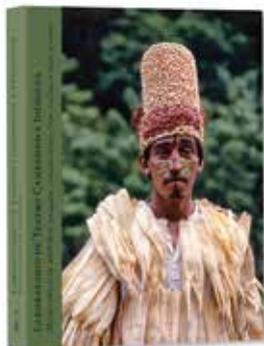
GABRIEL WOLFSON es escritor, crítico literario y editor. Su más reciente libro es *No sé lo que soy pero sé de lo que huyo: crítica de una literatura mexicana* (Universidad Autónoma de Querétaro, 2023).

TEATRO

Un as para la memoria teatral mexicana

por **Verónica Bujeiro**

Históricamente diversos grupos indígenas, campesinos, obreros y otras comunidades no han sido integrados a la sociedad mexicana, pese a que cíclicamente los políticos los revivan en forma de promesa dentro de sus discursos. Parte de esta displicencia se concentra en buena parte en el sector cultural, quien ha mantenido una distancia que no permite integrar a estos grupos marginados a un plano artístico común por considerarlos fuera de ciertos estándares asumidos como verdaderos. En ese sentido el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena resulta un caso de excepción, ya que María Alicia Martínez Medrano, su directora y creadora, logró dignificar a este sector de la sociedad bajo una metodología de integración artística y social sin parangón. Por ello, resulta imprescindible celebrar el gran esfuerzo y la tenacidad de la fotógrafa Lourdes Grobet y la crítica e investigadora Luz Emilia Aguilar Zinser por consolidar el volumen *Laboratorio de Teatro Campesino e*



Indígena. Medio siglo de historia como un homenaje póstumo a la figura de la destacada directora y dramaturga, así como al trabajo de actores, actrices y maestros que participaron en dicho proyecto.

El periplo de una figura de la cultura mexicana como Martínez Medrano es tan insólito como vasto y es gracias al vívido recuento que realiza Luz Emilia Aguilar Zinser que a los lectores nos es posible vislumbrar el entramado que condujo a la creación de un programa de semejante naturaleza. La figura de María Alicia Martínez Medrano se va forjando por una suma de competencias que van desde la gestión pública y cultural —en donde destaca la coordinación del programa de teatro del Instituto Indigenista—, el activismo político en el comité de teatro del movimiento estudiantil de 1968, el simultáneo ascenso de su carrera teatral bajo la batuta de maestros como Seki Sano y Virgilio Mariel, así como el reconocimiento temprano a su obra creativa como fue el Premio Nacional de Teatro por *Los alaridos* en 1968.

A esta trayectoria se une su honesta vocación por las infancias, las culturas y personas marginadas, así como la convicción de que el arte popular y las llamadas bellas artes deben olvidar ese desdén jerárquico heredado de la conquista. De igual modo, proyectos realizados entre las décadas de los setenta y los ochenta como el Laboratorio de Teatro Purépecha en Michoacán, así como su importante

labor en el centro cultural para los trabajadores de Cordemex —una agroindustria henequenera en Yucatán—, son importantes antecedentes en donde Martínez Medrano se plantea una misión formativa que no solo proveerá artistas, sino docentes capacitados que puedan sustentar la permanencia de la iniciativa.

El pináculo de su carrera es sin duda el que se ciñe a los eventos sucedidos en Tabasco hacia 1983, en donde gracias a la invitación del entonces gobernador del estado Enrique González Pedrero y su esposa, la escritora Julieta Campos, logra consolidar el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. Dedicada a trabajar en siete comunidades deprimidas del estado —particularmente en Oxolotán, Tacotalpa—, la creadora emplea una metodología teórica y práctica sin precedentes para la época, que provee a los participantes de una visión integral sobre lo que implica una representación escénica.

Aunado al programa de estudio, logra acoplar de manera natural una conciencia sobre este oficio como una organización que, por medio de la disciplina y el juego, persigue un resultado (la puesta en escena). A la vez, entretiene una acción colaborativa única para sus participantes, quienes se sentían respetados porque el proceso incluía un cabal reconocimiento de los usos y costumbres de la región, su historia y leyendas. Es en esta época

LOURDES GROBET
LABORATORIO DE TEATRO CAMPESINO E INDÍGENA. MEDIO SIGLO DE HISTORIA
 Con textos de Luz Emilia Aguilar Zinser,
 Editorial RM, 2022, 320 pp.

que sobreviene el mítico éxito que la directora y dramaturga consigue con la puesta en escena de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca en versión oxoloteca, en donde demostraba su enorme conocimiento y capacidad creativa al conjugar un espectáculo de enorme ímpetu que involucraba a más de cien personas, caballos y el uso del paisaje local como escenario natural.

La puesta en escena trascendió a nivel internacional gracias a la invitación del director norteamericano Joseph Papp para presentarse dentro del Festival Latino de Teatro de Nueva York, así como en el Festival Iberoamericano de Cádiz en el año de 1985 con un gran éxito de público. No exenta a la polémica de imponer un aparente paradigma ajeno a la cultura de los participantes, la crítica teatral de la época reconoce los aciertos del montaje. Menciona que la puesta en escena fue un evento alucinante y evita las comparaciones con “teatros profesionales” al reconocer una pauta de creación única e irreplicable que sintetiza “la vida del teatro y el teatro de la vida”, como expresó el creador Eugenio Barba.

Tras su éxito en el estado de Tabasco en la década de los ochenta y la estrepitosa caída y persecución política que experimentó su creadora, el LTCI logró mantenerse bajo la afinidad veleidosa de diversas coyunturas políticas que lo llevaron a Sinaloa, Morelos y a la Ciudad de México en donde revivió el éxito de *Bodas de sangre* en 2005. Tras el deceso de María Alicia Martínez Medrano en 2018, el programa reside en la última morada de su creadora —la comunidad de Xocén, Yucatán— bajo la dirección de Delia Rendón Novelo, en donde logró el título de Patrimonio Cultural Intangible del estado en 2021. Pese a su importancia y el aparente reconocimiento institucional

que se le ha dado, la presencia que tuvo hace cuatro décadas es ya casi un dato histórico. Se aduce a ello la inconstante falta de apoyos, un punto vulnerable y habitual del arte en México que pervive dentro de un sistema que ha incapacitado otras vías de desarrollo y financiación desde su origen.

La espléndida memoria fotográfica que provee Lourdes Grobet dentro de este magnífico volumen permite revivir los mejores años de aquella fiesta. Sus imágenes conceden un asomo a este cautivante fenómeno sin precedentes en donde renacen escenas de vivaz elocuencia que dan a los actores y la naturaleza que los circunda un protagonismo particular y nos recuerda que el teatro como la vida dura apenas un instante. Pero también es un objeto conmemorativo que hace patente una pauta histórica en la que el medio teatral se muestra como un vehículo que dignifica a las comunidades desposeídas al reivindicar su potencial por la búsqueda de un bien común. ~

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

POLÍTICA INTERNACIONAL

En algunas cosas, España sí es diferente

por **Michael Reid**

Con más o menos retraso, la gran recesión de hace quince años tuvo el efecto político en toda Europa de debilitar al centro y fortalecer a los extremos. España no fue una excepción. La crisis financiera cerró un periodo de tres décadas de éxito que comenzó con la transición y que vio la construcción de una democracia consolidada, crecimiento económico

sostenido y la expansión de la clase media, con la expectativa generalizada de que cada generación viviría mejor que sus padres. La crisis abrió, a su vez, otro periodo, marcado por la interrupción de ese progreso social y por la irrupción de tres populismos: primero, Podemos con su denuncia de “la casta”; luego la mutación del centenario nacionalismo catalán en un populismo identitario, estilo Brexit; y tercero, en parte en respuesta a este, la emergencia de Vox, un partido de la derecha dura que debe menos al franquismo que a sus pares en Polonia, Hungría e Italia.

Todo esto dificultó la gobernabilidad de España. Sin embargo, desde 2018, cuando llegó a la Moncloa por la moción de censura contra Mariano Rajoy y el PP, hasta mediados de 2021, Pedro Sánchez condujo España con cierto éxito. Es verdad que desdeñó la oportunidad de hacer un gobierno reformista de centroizquierda con Ciudadanos en 2019, pero más culpa en eso tuvo el líder de esta formación, Albert Rivera. Sánchez se tragó el sapo de formar una coalición con Podemos después de decir que eso no le dejaría dormir. Podría

argumentarse que amansó al grupo de izquierda dura. De todas maneras, él había evitado el *sorpasso* por la izquierda que liquidó la socialdemocracia griega y luego la francesa.

Sánchez heredó de Rajoy una economía en vigorosa recuperación y la mantuvo. Sus fuertes aumentos del salario mínimo tenían justificación social, y no incrementaron el desempleo. Su gobierno cometió errores en el manejo de la pandemia. Pero ¿qué gobierno no? El protocolo que permitió a los colegios retomar sus operaciones presenciales en septiembre de 2020 fue un éxito. El ingreso mínimo vital fue una medida genuinamente progresista, aunque de implementación accidentada. También lo fue la expansión de la formación profesional, un tema que recibe insuficiente atención en España. Los indultos a los políticos catalanes presos sirvieron para calmar Cataluña. En todos esos años, las críticas de la derecha fueron exageradas, llenas de sonido y furia y significaban poco.

Pero algo cambió en Sánchez en los meses después de la derrota aplastante de la izquierda en la elección extraordinaria en Madrid convocada



por Isabel Díaz Ayuso. Tal como han señalado analistas como Fernando Vallespín e Ignacio Varela, Sánchez terminó de asumir la tesis de Pablo Iglesias sobre el “bibloquismo”: una alianza firme entre la izquierda y los nacionalistas periféricos excluiría a la derecha del poder en forma duradera. El primer resultado de esa decisión fue un viraje hacia la izquierda de Sánchez, con sus ataques a los empresarios, su aceptación de las guerras culturales de Podemos y su patrocinio de Yolanda Díaz y Sumar.

Este abrazo al bibloquismo fue llevado a sus últimas consecuencias con el resultado de la elección general del 23 de julio. El cuadro general fue el resurgimiento de la moderación, con el voto combinado del PP y el PSOE subiendo del 49% en noviembre 2019 al 65%, y el debilitamiento de cada uno de los tres populismos. Sin embargo, para el converso al bibloquismo, la aritmética de un parlamento fragmentario era implacable y lo llevó a pactar un acuerdo político y una ley de amnistía con Carles Puigdemont, el prófugo artífice del intento ilegal de forzar la independencia de Cataluña en 2017.

Dejando de lado si una amnistía es constitucional o no, es políticamente aceptable en una democracia si cumple tres condiciones: que esté claramente en el interés público, que goce de un consenso amplio y que los beneficiarios declaren su lealtad futura a la Constitución y la ley. La amnistía de 1977 cumplió las tres condiciones, pero esta ninguna. Aún más vergonzoso es el pacto PSOE-Junts, en que los socialistas firman dos grandes *fake news*: la versión torcida de la historia del independentismo y la idea de que en España hay *lawfare* en vez del imperio de la ley.

El único argumento de Sánchez es que “hay que parar a la ultraderecha”. No importa que para hacerlo haya pactado con la ultraderecha identitaria de Cataluña y con Bildu, heredero de ETA que con su mezcla de violencia

y nacionalismo fue la única fuerza política que practicó algo cercano al fascismo en los últimos 45 años. Vox es una fuerza nefasta para la democracia, pero no es la única. Que sea la única sujeta a un cordón sanitario merece un debate serio.

Los últimos acontecimientos ponen en entredicho a los que observamos a España y que hemos argumentado que no es “diferente” de la norma europea. Dos de las especificidades del país —la fuerza relativa de los nacionalismos periféricos por motivos históricos y la profundidad de la zanja entre izquierda y derecha, tal vez un legado de la Guerra Civil— están determinando la política española. Hay una tercera particularidad en el control estalinista que Sánchez ejerce sobre el PSOE. En Reino Unido o Francia, por ejemplo, habría una rebelión parlamentaria dentro del partido gobernante contra una medida como la amnistía.

Sánchez es de lejos el político más capaz entre los actuales líderes nacionales españoles. Su gran aliado es la hipérbole histórica de muchos en la derecha. El nuevo gobierno no representa el fin de la democracia española. Pero, con sus últimas decisiones, Sánchez sí está haciendo un daño tangible al Estado de derecho. Sin duda, él calcula que en unos meses todo esto se va a olvidar. No estoy tan seguro: se vislumbran meses de conflicto entre el ejecutivo y el poder judicial y hay evidencia demoscópica de que Sánchez ha logrado exportar a la sociedad una polarización que se limitaba al mundo político. Sobre todo, al hacer lo que juró que no haría en un tema de tanta importancia, ha dañado a su propia credibilidad y a la de la política democrática en general. Ese podría ser su legado. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Su más reciente libro es *Spain. The trials and triumphs of a modern european country* (Yale University Press, 2023), cuya traducción al español publica este año la editorial Espasa.

Muralismo desplazado: la revolución se bajó del caballo y el caballo del muro

por **María Olivera**

El desplazamiento de una estética, un gesto revolucionario y las distintas manifestaciones artísticas de una generación de jóvenes que han heredado no solo las nociones de la escuela del muralismo sino el impulso por generar propuestas visuales más allá del bastidor montado a pared: estas son algunas de las ideas que comulgan en la exposición *La revolución se bajó del caballo y el caballo del muro. De nuevos muralismos y otras heterodoxias*. Aquí se reúne la obra de diecisiete creadores que exploran los impactos y las posibilidades del trabajo a muro (más allá del muro), atendiendo la inquietud de seguir reconfigurando la escuela de pintura de México que ha tenido una extensa tradición. La visita a la exposición es una constante sorpresa entre diversos formatos, soportes y discursos sensibles y críticos al mismo tiempo.

Rita Eder compartió en su ponencia “El arte no objetual en México” que, en nuestro país, “a riesgo de simplificar, buena parte de la producción plástica, es decir la pintura y procesos que de ella derivan, podría pensarse como un diálogo con el muralismo ya sea para emularlo, combatirlo o corregirlo”. Recupero esta aseveración porque lo que está sucediendo en la muestra de la Sala de Arte Público Siqueiros es justamente un complejo y atento ensayo sobre las posibilidades de un muralismo contemporáneo y una integración plástica que, o bien busca superar los logros de esta disciplina pictórica, o bien, transformarlos hacia otros formatos. Curada



Fotografía: Cortesía de la SAPS

por Natalia de la Rosa y Julio García Murillo, la exhibición se configura como una colección de destellos sobre lo que puede significar el muralismo en nuestros días.

El texto curatorial de la exposición nos da un primer guiño sobre la experiencia que se tiene al recorrer la muestra: “en estas salas acecha la pregunta por el vacío del muro (sin revoluciones ni caballos)”; aunque hay piezas a pared, la propuesta de fondo de cada una de las obras nos da la sensación de que la (contra) respuesta al muralismo está siempre en otro lado, incluso en un más allá de una institución que alberga una colección de obras de la última etapa de trabajo de David Alfaro Siqueiros y que permite un diálogo abierto con producciones recientes. En la primera sala, por ejemplo, encontramos un pequeño televisor en el piso, decorado de tal manera que la imagen audiovisual adquiere un carácter objetual en sí mismo. Se trata de la pieza colaborativa de Arhat Alejandro y Danny Perezchica, una videoinstalación que construye una narrativa visual entre el video *Venta de peines* de Melquiades Herrera con la intervención de comerciales de los años

noventa y dos mil. El video, se lee en la hoja de sala que acompaña la muestra, “es un ejercicio de imaginación nostálgica, íntima y ambivalente que remite a una infancia que no vivieron [los artistas] y un ‘rechazo a la adultez’”. Correspondiendo a la propuesta visual y conceptual de Melquiades, esta obra teje una conversación entre el artista mexicano y el pensamiento colectivo de quienes heredamos su estética y su sentido del humor bajo el precepto de *Yo no vi a Melquiades en la tele* : (2022).

En otro momento de su conferencia, Eder menciona también que “el muralismo se mantuvo por más de cuarenta años como la gran proposición del arte mexicano y, más allá de sus indiscutibles cualidades teóricas y artísticas, de su aportación riquísima para la conformación de un arte nacional, es indudable que su alianza con el Estado homogeneizó el arte mexicano y su estabilidad se convirtió en el espejo de la estabilidad del régimen”; por fortuna esta exposición va justamente hacia el lado contrario, hacia la pluralidad, hacia la apuesta por un “arte nacional” que nos represente a todos y a todas, siempre desde una aproximación crítica hacia la tradición pictórica,

para reformular también los conceptos de espacio y arte público. A lo largo de la exposición se reconocen gestos y piezas como manifiesto a propósito de la nueva producción plástica de un muralismo contemporáneo.

Las obras *xX_m00ral::s00ave_X* (2020) de Jesh Martín y *Bandera de la lucha de las trabajadoras de la industria del regalo* (2020-2023) de Natalia Millán son dos propuestas que descolocan el soporte del mural y que apelan a luchas sociales de visibilidad y reconocimiento. La primera pieza reimagina la iconología de la cultura de masas y el consumo del llamado *rainbow capitalism*. Martín critica la apropiación corporativa del movimiento LGBTQ+ a partir de diecinueve mantas con impresión digital que toman la iconografía de marcas mundialmente conocidas para darles un giro y generar un foro de discusión público desde el cruce entre arte, diseño, suavidad y crítica. La obra de Millán, por su parte, pone sobre la mesa la discusión de la industria del regalo como fenómeno comercial y apela también a un paralelismo entre las obras de arte y los objetos “profundamente materiales atados a un universo simbólico de circulación y determinadas prácticas rituales”. La instalación hecha con moños rojinegros alude también a los derechos de todo tipo para las trabajadoras de la industria del regalo: los colores nos remiten a la revolución y, conforme nos acercamos a la obra, reconocemos la cuidadosa hechura con múltiples moños que en su conjunto adquieren una materialidad plástica que confronta nuestras ideas alrededor de la industria del regalo y sus envoltorios.

Destaca otra pieza como *Autoerotismo* (2018) de Frieda Toranzo Jaeger, realizada con óleo y objetos sobre lienzo. La pieza parte de exploraciones y cuestionamientos a propósito de los estatutos de la masculinidad y la feminidad; lo que está representado en la pintura es el motor de un automóvil –símbolo del modelo

económico del capitalismo y cercano a una imagen comúnmente relacionada con lo masculino—, pero con gestos eróticos de manos que atraviesan sutilmente ciertos orificios del motor. La sensación de mirar un objeto socialmente relacionado con la frivolidad se quiebra cuando descubrimos en el desplazamiento visual de los estereotipos de género una nueva aproximación a dicho objeto (con todo lo que él representa).

Más que establecer una identidad nacional o una escuela de producción visual, nos damos cuenta de que los “nuevos muralismos” buscan convertirse en plataformas de discusión social y encarar cuestiones sociopolíticas que no deben pasar inadvertidas. Más allá de replicar la tradición política ligada al nacionalismo cultural que dio tanta visibilidad al movimiento del muralismo mexicano posrevolucionario, el interés que atraviesa la muestra es el de expandir las posibilidades de un recinto como la SAPS y reconocer en la diversidad los temas y las inquietudes de la nueva generación de artistas que abordan lo pictórico y la instalación.

Además de las obras de Arhat Alejandro y Danny Perezchica, Citlali del Río, Daniel Aguilar Ruvalcaba, Frieda Toranzo Jaeger, Giovanni Fabián Guerrero, Iosu Aramburu, Jesh Martín, Josué Mejía, Juan José Gurrola, Marco Aviña, Melquiades Herrera, Natalia Millán, Sofía Hinojosa, Urmeer, Vicente Razo y Wendy Cabrera Rubio, en la planta alta del recinto, el curador y la curadora desarrollaron una puesta en escena de documentos (textos, fotografías, recortes de periódicos) en los que se comparten diversas lecturas de prácticas artísticas que, ajenas al muro, fueron “definidas (o parodiadas) como formas, prácticas o estilos

‘nuevos’ del muralismo”. En estos documentos se encuentran textos de Juan Acha, Fernando Gamboa, Manuel Felguérez, Raquel Tibol, Rini Templeton, Ida Rodríguez Prampolini, Arnold Belkin, Felipe Ehrenberg y Gurrola. De esta sección llama la atención la manera en que se propone un movimiento del archivo, contrario a la celebración aurática del documento original, para continuar con la idea de que la discusión o el reconocimiento de lo nuevo en el muralismo está en otros sitios quizá aún por descubrir. ~

MARÍA OLIVERA (Ciudad de México, 1996) es crítica de artes visuales. Licenciada en escritura creativa y literatura por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Actualmente estudia la maestría en estudios del arte y literatura en la UAEM.

LITERATURA

Cuatro décadas sin la agudeza de Cortázar

por **Claudia Cabrera Espinosa**

En febrero de 1984 Julio Cortázar murió en París, apenas dos meses después de su último viaje a Argentina, tras las elecciones que marcarían el final de la dictadura. Antes de morir a causa de una leucemia, a los 69 años, pudo despedirse del país en donde residió la mitad de su vida y a cuya nacionalidad nunca renunció, a pesar de haber obtenido también la francesa. Prolífico cuentista y novelista, fue profesor, periodista y traductor, y trabajó para la Unesco y la Cámara Argentina del Libro. A él debemos magníficas traducciones de las *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe; de las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar,

o de *Mujercitas*, de Louisa May Alcott, por mencionar algunas. Pero, sin duda, su legado más valioso fue el mostrarnos una cara nueva de la realidad por medio de una serie de ficciones en las que lo imposible trastoca territorios que creíamos inamovibles.

Mitad argentino, mitad francés, mitad belga —nacido en Bruselas—, Cortázar nos enseñó a reinventarlo todo, incluso el número de mitades de las cosas. También a desobedecer a los maestros y a leer capítulos salteados de las novelas; nos dejó instrucciones para subir escaleras, para cantar, para llover y para dar cuerda a los relojes. Nos hizo darnos cuenta de que lo habíamos hecho mal todo este tiempo, porque para hacer bien las cosas hay que hacerlas a conciencia y desmenuzarnos todo, incluso las acciones más triviales. Así, la lectura de un libro desde la comodidad de un sofá se vuelve una actividad arriesgada, no solo porque un asesino puede estar al acecho, sino porque en cualquier descuido podemos abandonar el plano de lo real y convertirnos en personajes de un relato, como queda claro en “Continuidad de los parques”. En sus cuentos, el terror no es solo físico, pues provocan un vértigo intelectual y llevan al lector a cuestionarse si alguien lo estará escribiendo a él, en un juego metaléptico infinito.

El salto de tigre que da Cortázar —un tigre encerrado en un bestiario— es el de lo fantástico a lo neofantástico, porque el primer término no le satisfacía para denominar sus creaciones. Él decía que casi todos sus relatos pertenecen al género llamado fantástico “por falta de mejor nombre”. Así que la categoría también tuvo que reinventarse, y un compatriota suyo, Jaime Alazraki, creó lo neofantástico para complacerlo póstumamente, porque a un escritor de su talla no se le podía encasillar en el mismo término que a sus predecesores. Gracias a ello, aprendimos a distinguir el miedo que nos provocan los relatos de fantasmas de la angustia que nos daría, un día cualquiera, comenzar a vomitar conejitos. Conejos

pequeños, como los de chocolate, pero vivos y recubiertos por una pelusa blanca, como los describe el narrador de “Carta a una señorita en París”. Se trata, claramente, de temores distintos.

Cortázar nos enseñó también a comprobar la solidez de la realidad y que nuestra aparente vigilia quizá sea el sueño de nuestro yo real, que vive en otro país y en otro siglo, como ocurre en “La noche boca arriba”. Nos demostró que las obsesiones pueden derivar en metamorfosis o en la transmigración de las almas, como lo ejemplifican las transformaciones de los protagonistas de “Axolotl” y “Lejana”. Este último cuento, por cierto, da nombre a una revista húngara de crítica literaria, que sigue las huellas de Alina Reyes, la protagonista del relato, quien abandona su Argentina natal para encontrarse con una mujer en un puente sobre el Danubio, río que separa los barrios de Buda y Pest.

El legado del escritor argentino es tan vasto como su influencia en las vidas de sus lectores. Hordas de cronopios visitan el Jardín des Plantes de París en busca del acuario de los ajolotes, otros tantos viajan a la capital húngara preguntándose en cuál de los puentes Alina dejó de ser ella misma y comenzó a sentir la nieve a través de sus zapatos rotos (¿el de la Libertad, el de las Cadenas?). Muchos más miran a los ojos a su amada bajo la luna mientras le dicen: “Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano”, e imaginan que son Horacio Oliveira aterrizando en el capítulo siete de *Rayuela*.

Los relatos de Cortázar permiten seguir sus pasos por el mundo y viajar de París a Buenos Aires o a México, que visitó varias veces, la última de ellas pocos meses antes de su muerte. Una de sus visitas a nuestro país la hizo acompañado de su segunda esposa, la fotógrafa y escritora estadounidense Carol Dunlop, quien murió en 1982 dejándolo “deshabitado”, como él confesó. En la primavera de ese año, la pareja emprendió un viaje en combi por Francia, cuyo

resultado fue el libro *Los autonautas de la cosmopista* (cuyos derechos de autor fueron destinados al pueblo sandinista de Nicaragua). Este diario, complementado por dibujos y fotografías, describe su paso desde la capital francesa hasta Marsella por la Autopista del Sur, que el escritor inmortalizara en el cuento homónimo. Se narran las peripecias de los viajeros, quienes se interpelan como Lobo y Osita, mientras que al receptor se le alude como “pálido lector”. Este libro autobiográfico permite conocer parte de la intimidad del escritor durante sus últimos años, en los que él y su pareja luchaban contra sendas enfermedades—caso una sola—, sin dejar de mostrar unas tremendas ganas de vivir y la energía propia de las almas jóvenes.

La autobiografía de Cortázar está en todos sus textos y en ninguno. Su afición por la fotografía es la piedra angular del cuento “Las babas del diablo”, con sus distintos planos narrativos y sus diversos encuadres de una realidad poliédrica. La melomanía del escritor argentino le dio al mundo el regalo de “El perseguidor”, relato breve inspirado en la vida de Charlie Parker, uno de los más famosos saxofonistas estadounidenses, quien durante algún tiempo vagabundó por las calles de París envuelto en una bruma de alcohol, jazz y marihuana. En “Las ménades” la protagonista es la música clásica europea y sus líneas capturan los estallidos de la orquesta, la efervescencia de los palcos y el delirio de un público que, entre aplausos y alaridos, se bambolea en una escena rocambolesca.

El volumen *La vuelta al día en ochenta mundos* permite asomarnos y contagiarnos de su pasión por diversas expresiones artísticas y culturales. Músicos como Clifford Brown, Carlos Gardel o Louis Armstrong —a quien llama “enormísimo cronopio” tras asistir a un concierto suyo en el Théâtre des Champs-Élysées, en noviembre de 1952— son objeto de sus apreciaciones y reflexiones. Los escritores Víctor Hugo, Balzac, Hugh Walpole, Cavafis,

Lezama Lima y Borges, entre muchísimos otros, son ejemplo de sus lecturas e influencias literarias. En el mundo del arte, Diego Velázquez, el dibujante suizo Adolf Wölflí, el pintor Bautista Mazo o Marcel Duchamp son algunos de los grandes que componen su recorrido, así como Buster Keaton y Chaplin en el ámbito cinematográfico. Dentro de la cultura popular, el box tiene un lugar estelar, y dio título a uno de sus libros, *Último round*, así como el material para su entrañable relato “Torito”. En sus artículos, alaba la grandeza de Gene Tunney o Sugar Ray Robinson, y alude a la entropía de sus sucesores, entre los que se encuentra, en sus palabras, “ese triste mamarracho que escribe versos, Cassius Clay”.

Todo ello y mucho más es Cortázar. Sus preocupaciones políticas y sociales plasmadas en sus textos sobre Nicaragua, Vietnam o Argentina; sus vasos de cuba libre, sus Gauloises, su imponente estatura y su conversación hilarante; un cuarto de juguetes, un tablero con noticias insólitas, una vida digna de un cronopio de los de antes. Pablo Neruda escribió que por Federico García Lorca pintaban de azul los hospitales. Julio Cortázar no tuvo un amigo poeta que le dedicara una oda, pero sí una legión de cuentistas que, inspirados por su genialidad y desde distintas latitudes, han descompuesto el universo en modelos armables para tratar de entenderlo; admiradores que peregrinan hasta su tumba, en Montparnasse, como quien hace el Camino de Santiago, para ofrecerle flores, libros, dibujos; que, a su salud, se han convertido en famas y esperanzas incapaces de conformarse con las palabras existentes; que tratamos de colorearnos para caerle en gracia en otro mundo y dejar de ser, un día, pálidos lectores. ~

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA es escritora e investigadora. Doctora en letras por la UNAM, en donde imparte clases de literatura, e investigadora posdoctoral en El Colegio de México. Su más reciente libro de cuentos es *Los desterrados* (FCE, 2023).



Gran discurso sobre un placer menor

por **Hugo Hiriart**

Recuperamos este texto sobre el placer de rascarse que tiene el ser humano, ensayo que apareció en el número 165 de *Vuelta*, de agosto de 1990. Esta sección ofrece un rescate mensual de la revista dirigida por Octavio Paz.

Comezón otra vez. Allá va la mano: Sísifo alpinista camino a la montaña. Cosas sabe el cuerpo que ignora la res pensante. ¿Cómo localiza la mano el lugar del barco que naufraga en la piel? Allá el rítmico SOS en la noche de la piel, doña Comezón, léxico de verdulera, gritona, demandante como un niño, y acá vuela la mano, peregrina en su patria y torbellino de Noruega, vuela, y en picada, Robin Hood en el torneo, siempre da en el centro del aullido.

Picazón, oh picazón, cifra de humanos anhelos, microsegundero caballo de la China, todo género de sabandijas reconcentra ahí, ahí, su baile febril de puntas de alfiler, pululante y picosilla clave Morse del prurito.

Entremos al asunto, dijo el notario, rascándose la ingle.

Qué cosa tan rara es la comezón, ¿verdad? Instructivo: (1) intente aislarla del rasquido (póngala así, entre paréntesis), *epojé*, picazón pura en un sentido no kantiano, reducción fenomenológica, de mírame y no me toques, dice Reyes, a la cárcel de la atención.

Ahora (2) ¿es la comezón algo más que urgencia de rascarnos? ¿Puede aislarse de la mano que viaja a rastrillas? Inténtelo. ¿No? ¿Sí? Ahí la tiene, mero llamado, clamor inaudible y puro, un

loco gritando en la torre deshabitada: aquí estoy, aquí estoy.

Y observe que en la comezón ya hay una profecía del ritmo del rasquido. Ritmo, es decir, ondulación (la naturaleza ama el está, no está, está, no está). El prurito es la materia y el rascarnos la forma. Viven el uno para el otro, Romeo y Julieta de los melodramas de superficie.

En la sensación de prurito, como en el amor, hay una especie de prisa, de mera perentoriedad; propiamente no podemos hablar de dolor, sino de un grito de auxilio y a la vez de una promesa de placer: es el canto de sirenas de la epidermis. Podemos imaginar que han atado a Ulises el mástil para que no se rasque las costras sangrantes de la sarna, frecuente en los largos viajes por mar; él vocifera y se contorsiona, escultórico y musculoso, marmóreo esclavo de la comezón (eso sería todo y las leyendas de los marineros fabricaron lo demás).

Llegamos así al costado moral del vicio solitario. Cosas sabe (y quiere) el cuerpo que ignora la res pensante. Un presto de perro con la pata en las costillas o un sencillo andante para picazón vaga y modesta son menos interesantes que el *crescendo* fortísimo del gran rascar desbocado con resultado de sangre. Con cuánta contricción nos dejamos ir a la sensualidad restregante, alimentando el prurito que deberíamos anular, ya sin gobierno de nosotros mismos, en el frenesí de la pasión desordenada (“déjate de eso, déjate, por Dios, ya no te toques”) que hincha, enrojece y devasta el campo de batalla del placer. Qué espectáculo. Todo lo que puede hacerse, dice el filósofo, puede hacerse con elegancia. ¿Sí? ¿También rascarnos frenéticamente?

El asunto es que el placer de rascarnos solo es saciativo en prácticas superficiales e insignificantes, llevado a fondo trae su propia sed y es al mismo tiempo la causa y el efecto, el bálsamo y el tósigo. Qué pasmoso atavío del buitre de la tentación: la sed disfrazada de agua. Ante la duda, abstente, firmeza, deja que el escarabajo corra hasta cansarse,

no empieces, va a ser peor, anuda una mano con la otra, piensa en los osos polares, en la elipse, en lo que sea, firmeza, firmeza.

Por otra parte, la operación es personal e íntima: nada ilustra mejor las adversidades de la comunicación humana que solicitar de alguien que nos rasque la espalda. No importa cuánto amor diligente se ponga en la tarea, todo es imprecisión, error, imperfecciones: la localización vaga tentaleante (“No, ahí no, más arriba...”), la presión inadecuada, demasiado o muy poco, no acierta, y el ritmo es irregular y sin firmeza, de principiantes. Porque el trabajo de la uña, hábil en lo chiquito (como opinó Buonarroti del talento de Cellini), ha de ser precisión milimétrica, y a tanto no puede llegar el amor al prójimo. A tanto ni a mucho menos: ¿por qué no dispuso Proust una escena en la que Albertina y el protagonista se intentan rascar mutuamente, una especie de terso grupo escultórico de dos adolescentes, bien trabajados por el arte del maestro, muy serios, muy concentrados, fracasando maravillosamente en el mutuo entendimiento?

Pero en Plutarco se lee que la manera de rascarse la frente de Julio César, lenta y reflexivamente con el dedo meñique, revelaba a todos una interioridad peligrosamente fría, astuta, dictatorial. Y, bueno, ¿no es una consabida imagen del pensamiento la del hombre rascándose meditabundo la cabeza? Preguntémosnos cautelosos: ¿no habrá una conexión secreta entre pensamiento y rasquido?

Comezón, oh comezón, cifra de humanos anhelos, tú, rítmica promesa de placer. Oh comezón, lugar de encuentro del alma y el cuerpo, pasión modesta, placer humilde y a la mano, gloriosa precisión y supremo tacto y maestra incomparable de las ansias de la piel, no queda sino honrarte rascándonos, rascándonos ceremoniosa y circunspectamente... ~

HUGO HIRIART es ensayista y dramaturgo. Su libro más reciente es *Lo diferente. Iniciación en la mística* (Random House, 2021).