

Letrillas



Fotograma: *Señorita extraviada*, de Lourdes Portillo

CINE

Potenciar las vidas: el cine de Lourdes Portillo

por Arantxa Luna

Las imágenes de dos ciudades son el contacto primigenio con estas vidas. Ciudad Juárez, en México, y Texas, en Estados Unidos. Calles, edificios, vehículos, el día y la noche montados en secuencias que se disuelven unas con otras, planos abiertos que intentan capturar el ritmo y la desmesura de su propio pulso. En algún lugar de estas urbes, dos episodios, en apariencia sin nada en común, son el vaticinio de la violencia oblicua instalada en la frontera.

En el cambio de siglo, la cineasta mexicoestadounidense Lourdes Portillo (Chihuahua, 1943) presentó

dos obras que se unieron a los primeros cuestionamientos de otras mujeres como Gloria Anzaldúa, e instaron a reflexionar sobre el lugar en que se colocaba a la mujer dentro de la cultura latinoamericana y la cultura fronteriza: *Corpus: A home movie about Selena* (1999), un réquiem casero dedicado a la cantante Selena Quintanilla, y *Señorita extraviada* (2001), una vista panorámica sobre los primeros feminicidios en Ciudad Juárez.

La carrera de Portillo se gestó en las fronteras, cobijada por la producción independiente y un estilo personal subversivo. Desde su primer

cortometraje, *Después del terremoto* (1979), codirigido con Nina Serrano; su retrato de las Madres de Plaza de Mayo en *Las madres de Plaza de Mayo* (1986), codirigido con Susana Blaustein Muñoz, que les valió una nominación al Óscar como mejor documental, hasta su trabajo de videoinstalación en diferentes espacios públicos y museísticos, la cineasta se interesó por la mezcla en los tipos de registro, el juego entre la ficción y el ejercicio documental, así como en abordajes distintos al cine documental militante que caracterizaba la producción en América Latina por aquel entonces.

Este espíritu curioso e intuitivo la hizo potenciar los temas, las historias, las geografías y las vidas que filmó. *Corpus* y *Señorita extraviada* se sitúan en un momento en que la vieja frase positivista de orden y progreso abría sus fauces a la globalización, el libre mercado y al movimiento vertiginoso de una sociedad que moldeaba el imaginario de la mujer latina, regido bajo esquemas conservadores, únicamente flexibles a conveniencia: la idealización de la mujer buena, hogareña, virginal, pero que también está expuesta a un sistema de explotación laboral, sexual y de cuidados. La mujer salía, al fin, al espacio público, solo para sostener una doble jornada de trabajo.

Corpus es grabada cuatro años después del asesinato de Selena Quintanilla, ocurrido el 31 de marzo de 1995. Lo que parece ser un ejercicio de entrevistas a familia, fans y gente de a pie, se convierte en un análisis revelador sobre el fenómeno cultural que ha dejado tras de sí la artista. Portillo filma a una serie de mujeres jóvenes —la mayoría niñas y adolescentes, hijas de migrantes latinos— que encuentran en la música y carrera de Quintanilla la posibilidad del sueño americano.

En este anhelo romántico, la cineasta también identifica pequeñas manifestaciones disruptivas en la generación joven: saberse bellas y talentosas sin importar su color de su piel, la forma de su cuerpo, su acento, su origen migrante. Estas mujeres, entre la seriedad del canto y las risas del juego, se sienten existir por primera vez. “¿Selena? Ella era fantástica”, una evocación del pasado que nunca podrá ser el futuro de la mujer que lo dice frente a cámara.

Al mismo tiempo, Portillo da espacio a la reflexión crítica. En esta economía global, la explotación comercial de Selena, la mano dura e inflexible de su padre en su carrera, el interminable camino para alcanzar el éxito monetario, así como la hipersexualización de la cantante, muestran los claroscuros de un fenómeno cultural como el de la artista. En un gesto inesperado, Portillo

filma y coloca una conversación que sostienen algunas mujeres, figuras relevantes e importantísimas dentro de la cultura chicana como Cherríe Moraga y Sandra Cisneros, sobre los alcances de la hibridación cultural en una figura pop, latina, migrante y fronteriza como Selena. La crítica, por supuesto, es hacia todos esos elementos patriarcales, coloniales y sexistas que inevitablemente estuvieron alrededor de ella.

En este tenor, Portillo estrena en 2001 un puente de diálogo que insiste en estas cavilaciones, pero ahora sorteando un contexto doloroso y violento. Si *Corpus* nos lanzaba una suerte de profecía sobre el costo a pagar por ser una mujer que ocupa el espacio público, *Señorita extraviada* es la confirmación de algo mucho más terrible: la violencia estructural que permea en la impartición de justicia para las mujeres, una misoginia institucional tan inclemente como el desierto norteño.

Con *Señorita extraviada* Portillo alcanzó notoriedad artística internacional al ser seleccionada en una variada parrilla de festivales de cine y ganar reconocimientos como el Premio Especial del Jurado en el Festival Sundance en 2002 y el Premio Ariel a Mejor Largometraje Documental en 2003, pero, contrario al recibimiento cinematográfico, las aproximaciones al asesinato de decenas de mujeres en la frontera eran voces sin eco.

El tratamiento artístico que elige la cineasta da lugar al cuerpo —los cuerpos— que se exhibe y, aunque los trabajos tienen contextos distintos, desembocan en la misma raíz: la mujer. Ambos documentales se alejan por completo de la imagen descarnada y artificialmente frontal y, por el contrario, encuentran en la sugerencia el espacio para potenciar las vidas de esas mujeres. En *Corpus* es a través de los rostros risueños de esas niñas y adolescentes que imitan a capela las canciones de Selena como una manifestación del deseo y la promesa; en *Señorita extraviada* es la voz en *off* de Portillo una estrategia autorreferencial

que logra describirnos al monstruo que devora cualquier posibilidad para ellas y cualquier mujer en México.

En su obra, Portillo se hace presente como una mujer que también vive los procesos culturales, políticos y sociales fronterizos. En *Corpus*, la voz de Lourdes es audible en un par de ocasiones, es la voz entrevistadora de alguien curiosa por comprender las repercusiones culturales de otra mujer, mientras que en *Señorita extraviada* esa mujer curiosa otra vez quiere entender. En su constante presencia se sugieren los alcances de la violencia: les pasa a ellas, le pasó a Selena, me puede pasar a mí, te puede pasar a ti.

El trabajo de Portillo se adelantó a su tiempo, es una evocación del futuro al ser uno de los primeros registros audiovisuales sobre los feminicidios en el estado fronterizo, y probablemente el único que problematiza una figura mediática y querida como Selena. Con técnicas como el barrido, el uso del material de archivo o la cercanía al ensayo audiovisual, la directora consigue evocar la fragilidad de un futuro posible para todas esas niñas que miran con ilusión los aparadores de las zapaterías, modelos que quieren lucir y que significan largas jornadas de trabajo; un par de zapatos que, paradójicamente, serán un remanso para identificar los cuerpos abandonados en el desierto.

Traer a la memoria a estas mujeres, lo que pueden ser o lo que fueron, es un sello distintivo en la obra de Portillo, un estilo, un lugar, una dignidad, que en el presente es casi inexistente. Con su muerte el 20 de abril de este año, apenas unos meses atrás, Lourdes Portillo deja un legado vital para demostrar que el cine, la imagen y el registro, es uno de los recursos más convincentes que tenemos contra el silencio. ~

ARANTXA LUNA (Tecámac, 1990) es guionista y crítica de cine. Egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Sus reseñas han obtenido diversos premios de crítica de cine.



LITERATURA

Alice Munro y el paisaje interior

por **María José Evia Herrero**

Una niña lee la versión original de “La sirenita” y decide escribirle un final alternativo, uno feliz. La misma niña observa a las otras niñas y a las mujeres de su entorno; no sabe que no son “temas literarios”, así que escribe sobre ellas. No le falta confianza porque nadie le ha dicho sobre qué hay que hacer historias ni quiénes las hacen, en qué lugares. Cuando se entera, muchos años después, sigue escribiendo: roba momentos en los que sus hijas duermen o están en la escuela. No publica su primer libro hasta los 35 años, pero para entonces lleva ya décadas explorando el mundo interior de esas mujeres y niñas de su infancia.

Como todas las biografías, la de Alice Munro (1931-2024) se puede contar como una épica en la que una mujer criada en una zona rural

por una familia de clase trabajadora gana el Premio Nobel de Literatura o como el aburrido recuento de las horas y los días, de las cenas preparadas y los años vividos en la misma área de Ontario, Canadá. Y así sucede con sus cuentos. Es fácil decir que en ellos “no pasa nada”, pero también puedo enlistar decenas de cosas que pasan: muchos viajes, muertes, abuso, violencia doméstica, enfermedades, corazones rotos, abandonos, encuentros sorprendidos. La trama está ahí, pero están también las obligaciones de las vidas poco emocionantes. Un excelente texto humorístico de Eve Asher titulado “Cómo saber si estás en un cuento de Alice Munro” lo resume a la perfección con la línea: “Asesinas a tu marido. Décadas después, te das cuenta de que apenas tuvo importancia.” Las heroínas de Munro siempre están viendo hacia atrás y dándose cuenta de que nada importó mucho y al mismo tiempo de que gestos casi imperceptibles cambiaron todo su rumbo. Sean esposas o académicas, médicas o costureras, da igual. Las cosas suceden continuamente y ellas ponen un pie detrás de otro.

En “Odio, amistad, noviazgo, amor, matrimonio”, una broma cruel de dos adolescentes aburridas termina

por darle una familia a una mujer solitaria, pero quizá la escena más memorable es cuando esa mujer solitaria compra un traje en la única *boutique* del pueblo y se ve en el espejo con satisfacción por primera vez en su vida. ¿Es esa interacción con la dueña de la tienda la que hace que todo cambie, más que las cartas falsas de un hombre que ni siquiera la recuerda? No sabemos. Tampoco sabemos si en “Ver las orejas al lobo” la mujer con alzhéimer que se enamora de un compañero del asilo está de alguna forma ejerciendo venganza por las constantes y ya lejanas infidelidades de su esposo. En un cuento de Munro nada es tan sencillo.

La escritora nació en Wingham, Ontario, el 10 de julio de 1931 y vivió casi toda su vida en la misma área, con excepción de un periodo de veinte años en su primer matrimonio en los que vivió con su familia en Vancouver y Victoria. Se crio en una granja de visones administrada por su padre y su madre vivía con enfermedad de Parkinson, elementos que pueden leerse en su única novela, *Las vidas de las mujeres*, aunque pasados por el filtro de la ficción. Estudió solo dos años en la universidad, porque era la duración de las becas en ese entonces, y después se casó. De su tiempo en los suburbios, dijo en su fascinante entrevista en *The Paris Review* que el tedio de las fiestas con divisiones entre hombres y mujeres era casi insoportable: “había muchas pláticas competitivas sobre aspirar y lavar la ropa”. De la etapa en la que ella y su esposo pusieron una librería en Victoria y ella escribía algunas noches en las que él se encargaba de la cena dijo que fue la más feliz de ese matrimonio.

Al hablar de su carrera, Munro por fuerza tenía que hablar de la etapa en el crecimiento de sus hijas, de su vida doméstica. Qué se escribió antes de que fueran a la escuela, qué después. Cómo estar absorbida por una nueva historia era tan real como tener que detenerse para poner la cena en la mesa y, años después, con hijas

adultas, aún mencionaba las labores necesarias para sostener la vida y el hogar: “Creo que no comprendía que había unas condiciones mejores que otras para escribir. Lo único que alguna vez me detuvo en la escritura fue tener un trabajo, cuando fui definida públicamente como escritora y me dieron una oficina”, le dijo al *Paris Review*. Aunque nunca quiso ser una inspiración, sino más bien una escritora que hiciera historias disfrutables, como respondió al ser entrevistada por su Premio Nobel en 2013, no puedo evitar que la carrera de Munro sea para mí un faro. No tanto por los resultados de su trabajo, que son únicos e inigualables, como única e inigualable debe ser la obra de cualquier artista, sino porque su manera de hablar de las ambiciones creativas (y sí era ambiciosa) se siente como un mapa para repensar la idea de la clase intelectual y del Escritor con mayúscula. Alice Munro quería contar las historias de las personas entre las que vivió toda su vida y no le parecía un objeto de estudio menor, así como le era imposible hablar de su prosa y sus ideas acerca de la literatura sin mencionar el ancla (y a veces el lastre) de su vida doméstica.

El permanecer por más de setenta de sus 92 años de vida en Ontario (un paisaje que, dijo, llegó a considerar necesario) le dio también la oportunidad de ver cambiar los pueblos y ciudades, así como los valores de las comunidades. Lo podemos notar en libros como *¿Quién te crees que eres?*, donde, a lo largo de varios relatos que abarcan décadas, vemos cómo la protagonista Rose intenta escapar del pueblo de Hanratty y de su madrastra Flo, con dudosos resultados. “Una vez que regresé y confronté la verdad, sentí que el mundo de mi infancia que había usado en mis historias era un recuerdo barnizado. Flo era una personificación de lo real, mucho más dura de lo que recordaba”, reconoció la cuentista.

Munro no quiso realmente escapar de la granja de visones, de la

pobreza y de los chismes de pueblo, sino más bien acompañar a sus personajes, mostrarnos todas sus dimensiones y la hipocresía de la clase media al momento de observar el mundo rural. El material le llegaba siempre en la forma de anécdotas, conversaciones y también investigación histórica de su tierra y su familia (*La vista desde*

Castle Rock es una recreación de la travesía de su familia paterna de Europa hasta Canadá), demostrando que unos pocos kilómetros en la misma provincia donde nació no eran cortos sino profundos, y profundamente suyos. ~

MARÍA JOSÉ EVIA HERRERO (Mérida, 1988) es escritora y editora.



POLÍTICA INTERNACIONAL

Reino Unido recupera la racionalidad

por **Michael Reid**

Ocho años después del referéndum que por un estrecho margen sacó al país de la Unión Europea, la elección general en Reino Unido convocada para el 4 de julio parece destinada a cerrar el capítulo del Brexit y la revolución nacionalpopulista que lo motivó, así como marcar una vuelta a valores políticos británicos más

tradicionales, como la moderación, la competencia y una relación mucho más constructiva con el resto de Europa. Ninguna elección está decidida mientras los votos no estén contados —y estoy escribiendo varias semanas antes de eso— pero, por casi dos años, las encuestas han asignado al Partido Laborista una ventaja de

alrededor de veinte puntos. La duda principal es si logrará una mayoría parlamentaria abrumadora, como Tony Blair en 1997, o una mucho más exigua.

Que sea así es sorprendente. En la última elección general en 2019, Boris Johnson, con el lema de “Get Brexit done” (“Hacer el Brexit”), consiguió para el Partido Conservador una mayoría aplastante de 365 de los 650 escaños en la Cámara de los Comunes, frente a los magros 202 de los laboristas. Normalmente en la política británica revertir una diferencia tan grande requeriría más de una elección. ¿Por qué, entonces, los laboristas están a punto de volver al poder tan rápidamente, y qué implicaría eso para el Reino Unido y sus relaciones con la Unión Europea (UE)?

La primera respuesta es que, después de catorce años en el poder, los conservadores han perdido mucha credibilidad; el Brexit ya es fuente de decepción, no de esperanza. Detrás del apoyo popular al Brexit había resentimientos y miedos. El resentimiento fue creado sobre todo por la gran recesión, que llevó al rescate de los bancos y años de austeridad para la población. El miedo se debía a las vertiginosas alteraciones en el entorno de la gente común, algunas causadas por el cambio tecnológico y otras simbolizadas por la llegada de migrantes. Mientras que Londres seguía prosperando, muchas zonas postindustriales en el norte de Inglaterra sufrían. En 2019 Johnson ganó decenas de escaños en esas zonas que habían estado en manos laboristas durante décadas.

Tradicionalmente el Partido Conservador se ha caracterizado por ser amplio, pragmático, apegado al poder y competente en el manejo de la economía. Con el Brexit y Johnson, fue capturado por una derecha nacionalista y populista. A Johnson, un mentiroso crónico, solo le importaba él mismo. Echó del partido a una veintena de sus diputados más experimentados y competentes por oponerse

a salir de la UE sin un acuerdo razonable. Pero fueron sus mentiras sobre las fiestas en Downing Street durante la pandemia las que lo convirtieron en un lastre incluso a los ojos de muchos más diputados conservadores.

Mientras tanto, un sector de los británicos que había apoyado el Brexit se dio cuenta de las mentiras con que este fue vendido políticamente (por ejemplo, los famosos 350 millones adicionales de libras por semana para el servicio de salud que prometió Johnson). No ha sido la catástrofe que vaticinaron algunos de sus opositores. Pero en infinidad de formas ha puesto trabas a la economía y ha debilitado al Reino Unido en el mundo. Hoy un sólido 60% de los británicos dice a los encuestadores que les gustaría volver a la UE.

El golpe de gracia para los conservadores fue el gobierno efímero de Liz Truss en 2022. Llevó todos los delirios populistas del Brexit a sus últimas consecuencias, con una reducción masiva y no financiada de los impuestos. Estrelló las finanzas públicas y los fondos de pensiones. Su sucesor, Rishi Sunak, es más sensato, pero carece de instintos políticos. En resumen, los conservadores ya representan la incompetencia y la inestabilidad. Y peor para ellos, enfrentan a un rival aún más a la derecha en el partido de Nigel Farage, el demagogo populista del Brexit.

Pero no basta que un gobierno pierda credibilidad, la oposición tiene que ganarla. Y eso es lo que ha pasado con el Partido Laborista. En 2019 el país le dio la espalda a Jeremy Corbyn, el diputado ultraizquierdista (y Brexiteer no tan disfrazado) que casi por azar llegó al liderazgo de un partido a la deriva. Su sucesor, Keir Starmer, ha llevado al partido de vuelta a la socialdemocracia tradicional. Tomó el control de la maquinaria del partido; en su determinación de purgar el corbynismo, a veces ha parecido demasiado duro.

Starmer carece de carisma, pero después del exceso de carisma de Johnson, eso no es una desventaja tan grande. Es

cauto, tal vez demasiado cauto. Pero, como Roy Jenkins —un gran político y expresidente de la Comisión Europea— dijo a Blair, tener una ventaja de veinte puntos en las encuestas es como cargar un jarrón chino por un piso de mármol. Cualquier desliz puede ser fatal.

De origen modesto, hijo de una enfermera y un mecánico, Starmer tiene convicciones de justicia social y quiere una reforma laboral que daría más derechos a trabajadores precarios. Propone gastar 5 mil millones de libras al año en la transición verde, aunque recortó la propuesta original de gastar mucho más porque él y su probable ministra de finanzas, Rachel Reeves, están obsesionados con la responsabilidad fiscal. Es un hombre que valora las buenas políticas públicas y, como exfiscal de la nación, sabe administrar una organización grande.

Su cautela se aplica a su política europea. Los laboristas buscarían acercamientos puntuales con la UE, como un pacto de defensa y seguridad, así como acuerdos menores de armonización regulatoria. Por ahora Starmer se niega a intentar volver al mercado único, la unión aduanera o la libertad de movimientos. Muchos británicos esperarían que, una vez instalado en el gobierno, abriera un debate sobre estos temas, aunque desde luego dependen sobre todo del lado europeo.

No va a ser fácil para el próximo gobierno: la economía y la productividad están estancadas, los servicios públicos necesitan más dinero, pero los impuestos en el 35% del PIB ya están encima del promedio de la OCDE. Sin embargo, el país todavía tiene muchas fortalezas como, por ejemplo, sus universidades, sus industrias creativas, la innovación y la integración más exitosa de los inmigrantes que en muchos otros países europeos. Los laboristas tendrían que esperar que la competencia inspire confianza. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista británico. Autor de *España* (Editorial Espasa, 2024).



ARTE

Abraham Ángel: la leyenda que trasciende

por **María Olivera**

Todo pasó extraordinariamente rápido: el trayecto al Museo de Arte Moderno (MAM), el recorrido por la exposición y la vida de Abraham Ángel. Tal como sucede cuando leemos un haikú que, en su infinita brevedad, construye un mundo. Ante una vida tan corta (vivió 19 años), las historias alrededor de este pintor mexicano asumen un rol muy importante: mucha de la literatura que ronda la leyenda de este artista se centra en el fenómeno que significó que en tan solo cuatro años pintara veinticuatro cuadros, mismos que constituirían su legado. Y si bien la pregunta del “qué hubiera pasado si...” puede rondar en nuestro imaginario, su producción nos responde de manera casi inmediata: no es necesario pensar en los caminos que habría tomado su obra porque las pinturas que existen son potencia, sinceridad y belleza en su totalidad.

Abraham Ángel (El Oro, 1905-Ciudad de México, 1924) fue el hijo más chico de una familia de cuatro hombres y una mujer; su padre, Lewis Edward Card Burke, minero galés, y su madre, Francisca Valdez, originaria de Sinaloa, vivieron en concubinato durante algunos años hasta que el padre se convirtió en una figura ausente y muriera en 1912. En 1907 la familia abandona El Oro y se traslada a Puebla durante un par de años para después mudarse a la Ciudad de México. Adolfo Card, el hijo mayor, asume la responsabilidad como proveedor de la familia e intenta sumar a Ángel en la Compañía de Luz donde trabajaba, no obstante, los intereses del joven artista iban hacia otras direcciones; en 1921, con dieciséis años de edad, se acercó por primera vez al mundo del arte gracias a las clases de pintura impartidas por Adolfo Best

Maugard, quien sostenía que cualquiera podía ser artista si lograba combinar siete formas básicas presentes en el arte popular mexicano: líneas rectas y zigzagueantes, círculos, espirales, curvas, entre otras. Aunque a este método de trabajo se le consideró más decorativo que artístico, Ángel logró integrar estas formas y encontrar su propia voz en la breve y potente evolución de su trabajo.

Otro personaje importante en su contexto fue Manuel Rodríguez Lozano, con quien Abraham Ángel estableció una relación profesional y romántica a partir de 1922. Las circunstancias en las que se conocieron no son claras, pero se percibe que ambos compartían una manera particular de entender la pintura en aquella época: más allá de abordar temas que fortalecieran la identidad del país o las nociones de mexicanidad—preocupación general en el contexto posrevolucionario en México—, su obra transformaba las nociones clásicas de paisaje y retrato para fortalecer una identidad afectiva antes que política. Ángel encarna la revolución creativa desde su vida personal y su pintura.

Hay en sus obras dos elementos que destacan: por una parte, cómo construye los paisajes con un halo surrealista y costumbrista y, por otra, la fórmula que utiliza para retratar a las personas dentro (o encima) de esos escenarios. Los paisajes de sus piezas tienen algo de naïf—estilo caracterizado por la ingenuidad y la espontaneidad—y las postales crean escenarios a manera de *collage* en los que se conjuntan motivos de la naturaleza con construcciones arquitectónicas modernas. Resaltan los árboles juguetones cuyas ramas se dirigen hacia diversas direcciones y los troncos que parecen corresponder a ese vaivén en algunas obras; mientras que en otras, formados en hilera, sirven para enmarcar

las escenas representadas. También pintaba nubes dinámicas que establecían el ambiente de cada pintura en tonos rosados, grises o azules. Por otro lado, llaman la atención los personajes que aparecen en su trabajo: la mayoría de ellos son mujeres de cabello corto que miran directamente al espectador, estableciendo una actitud de seguridad y empoderamiento; algunas de ellas fueron sus familiares, de otras no conocemos su identidad, pero la fuerza de su presencia nos resulta suficiente.

Hay dos piezas en particular que forman parte de la exposición *Abraham Ángel: entre el asombro y la seducción* sobre las que me gustaría hablar. La primera es el autorretrato que hace en 1923, con tan solo dieciocho años, y que es la primera pieza que nos recibe en la sala de exhibición del MAM. Su rostro se enmarca en un paisaje exuberante de colores llamativos con un par de iglesias y casas al fondo, hay árboles y un cielo que parece caer debido a la dirección de los trazos. Pocas veces se observa un firmamento pintado en vertical. Hay también montañas y aves trazadas de manera casi intuitiva, apenas unos gestos apresurados que ilustran las dos alas y un cuerpo delgado al vuelo. En el primer plano, lo que en realidad nos atraviesa es el gesto con el que se ha retratado: el pintor mira de soslayo, levanta la ceja izquierda con perspicacia como quien no tiene reparo en ser visto, al contrario, demuestra que pese a su supuesta inexperiencia o juventud ha encontrado una voz a través de la que puede expresar sus deseos e inquietudes. La mirada como primer posicionamiento frente al mundo. “Yo soy, yo represento” parece decir con esos labios, casi sonrientes, de tonos verdes que combinan con el cabello y algunos detalles de las montañas.

Las piezas de Abraham Ángel están hechas con óleo o acuarela sobre cartón. Es probable que el uso de este material haya sido una elección estilística revolucionaria, aun cuando

trabaja con temas que podrían considerarse clásicos como el paisaje. Ciertos especialistas dicen que el paso del tiempo también puede cambiar el tono de los colores sobre el cartón, sobre todo porque algunos de sus personajes tienen tonos verdes en la piel y eso no es tan común en el estilo del retrato. Me gusta pensar que el uso de este soporte sirve para escapar de la condición única del presente; en tanto la vida del pintor fue breve, sus piezas se siguen transformando, manteniendo viva la leyenda.

La segunda pieza se titula *Retrato de Cristina Crespo* (recientemente identificada como Esperanza) de 1924. Un año ha transcurrido entre el autorretrato de Ángel y esta obra en la que hay un interés particular por representar escenarios cambiantes mediante la conjunción de elementos de la naturaleza, la idea de progreso y la identidad femenina. En primer plano aparece Esperanza, hermana del crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna, quien sostiene con seguridad la mirada de quien la observa; la mujer porta un vestido de tonos oscuros que hacen eco con el cielo del cuadro, un cielo nocturno en el que aparece una luna en medio de las nubes. Tanto el tono del cabello como las nubes parecen corresponder a la actitud o los pensamientos de la persona retratada. Del lado izquierdo del cuadro hay casas de un pueblo rural y a la derecha un paisaje urbano con una torre radiofónica, símbolo de la modernización. Los escenarios de sus cuadros son *no lugares* que parten de la realidad para traducirse, a través de su mirada sensible y juguetona, en otra cosa.

Las piezas de Ángel se sienten como confesiones sobre aquello que lo motivaba, al representar mujeres que transgredían la norma con sus cortes de cabello modernos, su moda contemporánea y sus miradas directas, es probable que evocara su propia personalidad como alguien que estaba rompiendo paradigmas sobre las relaciones homosexuales y las

personalidades *queer* en el contexto del mundo del arte. Pienso en la lectura contemporánea de su obra, en lo interesante que sería platicar con él sobre el devenir de la pintura, de la comunidad LGBTQ+, de los espacios paisajísticos y el empoderamiento de las mujeres, pienso también, mientras salgo del museo, en la mirada de soslayo de ese primer autorretrato que ahora no solo me acompaña, sino que me impulsa a mirar el mundo con más seguridad. Insisto en una idea que condensa a la figura de Abraham Ángel: una vida breve, pero que pervive en un legado donde parece que todo lo necesario ha sido dicho. ~

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 de arte y literatura en la UAEM.

PSICOLOGÍA

La elección emocional

por **Carlos A. Rivera**

En una encuesta divulgada por el Centro de Opinión Pública de la Universidad del Valle de México (2024) se describe que las sensaciones que la política les provoca a los entrevistados —jóvenes de entre diecinueve y veintinueve años— oscilan entre el desánimo (68.3%), la molestia (65.2%) y la frustración (58.4%) y, por otra parte, entre el optimismo (41.6%), el entusiasmo (34.8%) y la ilusión (31.7%).

A la largo de la pasada contienda electoral, los mexicanos atestiguamos cómo los políticos trataron de activar procesos emocionales en búsqueda de la simpatía y el voto. Por ejemplo, la candidata Claudia Sheinbaum —quien ha sido descrita como seria, distante, rayana en la indiferencia y

la soberbia— intentó transmitir una actitud expresiva, empática e incluso alegre. Xóchitl Gálvez, por su parte, buscó subrayar su talante informal, ligero y jocoso; ambas se desviaron por ser risueñas, expresivas, empáticas, bromistas incluso, eso que las crónicas periodísticas refieren como “cercanas al pueblo”. En el otro extremo, el candidato Jorge Álvarez Máynez se esforzó tanto en parecer afable a través de su amplia sonrisa que terminó siendo criticado por aparecer como falso, excesivo y postizo.

Se ha vuelto casi un lugar común repetir la idea de que la política y la elección son procesos “emocionales”. Analistas, comentaristas y casi cualquier intelectual público parecen coincidir en que la pasada campaña electoral estuvo guiada por las emociones antes que por la razón. Pero ¿qué significa el que una elección —política, comercial o de cualquier otro tipo— sea “emocional”? ¿Cuáles son los procesos psicológicos y cognitivos que disparan nuestras emociones y cómo operaron tales procesos en la elección de 2024?

Immanuel Kant solía decir que la emoción era una enfermedad de la mente. David Hume describía a las creencias (“razón”, en su terminología) como faenas “perfectamente inertes” nunca capaces de “prevenir o producir acción alguna” (1739). Quizá el empirista del siglo XVIII se hubiese sorprendido entonces al comprobar la copiosa cantidad de personas que hoy en día dedican su vida a ser influenciadores en las redes sociales y cuya función consiste, precisamente, en intentar despertar emociones —positivas o negativas— que conduzcan a la compra de los más heterogéneos productos, desde maquillajes y comida, hasta votos para el PVEM.

Durante los últimos años se han desarrollado modelos de psicología política para explicar la relación que existe entre la emoción, los procesos cognitivos y los comportamientos políticos. Uno de estos modelos es

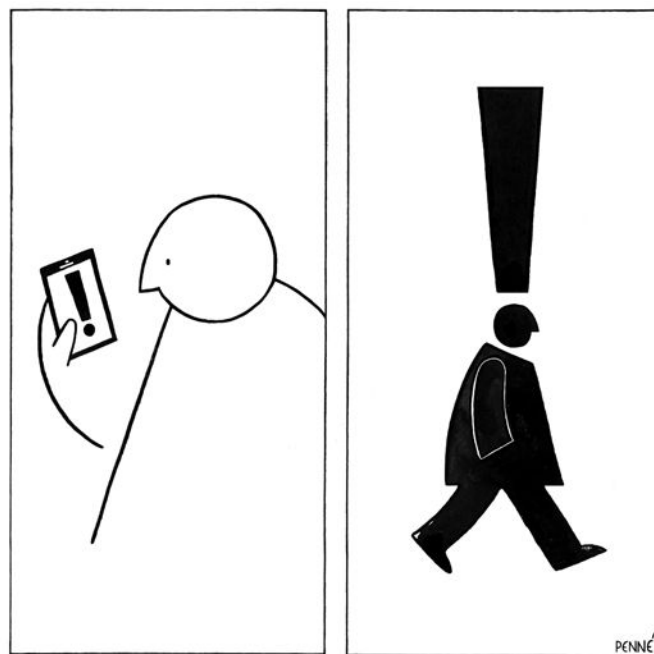
la teoría de las actitudes. En la década de 1970, algunas teorías de evaluación cognitiva se enfocaron en describir la “valencia de la emoción”, es decir, la amplia gama de emociones humanas organizadas alrededor de dos dimensiones: *positiva* versus *negativa*. La valencia —también llamada tono hedónico— es una cualidad de las emociones que define si estas generan agrado o desagrado, es decir, si las emociones producen una atracción o rechazo intrínsecos. La idea detrás de este enfoque es que las emociones tienen una función de retroalimentación para los sistemas cerebrales que identifican los estímulos externos como recompensas (“aproximación”) o castigos (“evitación”) para la acción. Por lo tanto, las emociones negativas evitan los estímulos aversivos, mientras que las emociones positivas fomentan

el acercamiento hacia los estímulos gratificantes.

Esta perspectiva une los procesos psicológicos con los juicios que hacemos acerca de la política y los políticos al mostrar que los estadios emocionales de las personas van cambiando y reflejan el carácter cambiante de la campaña política. Es decir, que las respuestas emocionales positivas (o negativas) hacia un candidato se traducirán en una mayor (o menor) probabilidad de votar por su partido político. Así, si un individuo tiene una opinión favorable acerca de un candidato, es probable que vote por su partido, mientras que opiniones desfavorables sobre otro candidato resultarán en un comportamiento inverso.

Las investigaciones de psicología política han explorado cómo la ira y el entusiasmo movilizan la participación,

ESPERE EN LA LÍNEA



JORGE PENNÉ (Ciudad de México, 1986) es caricaturista. Colabora en *Animal Político* desde 2012 y en *The New Yorker* desde 2022.

en tanto que la ansiedad suele tener efectos más débiles. Estudios realizados para comprobar estas hipótesis, en donde se inducen emociones de manera independiente, han encontrado que la ira —no así la ansiedad ni el entusiasmo— aumenta significativamente la participación; y aunque la ira está positivamente relacionada con la participación política, la ansiedad la disminuye. La ira y el entusiasmo impulsan tipos de participación que implican mayores costos personales, mientras que la ansiedad tiende a estar asociada con acciones menos costosas para el individuo.

Todo ello se puso en juego durante la más reciente elección en México. Aunque popular, la figura del presidente López Obrador es una que suscita sentimientos encontrados: admiración, esperanza y entusiasmo, y un fervor rayano en la devoción por parte de sus seguidores; y, para citar el tango aquel, miedo, ansiedad, angustia y desesperación entre sus contrarios.

Sabedor de los afectos y la polarización que genera, el presidente ejerció a cabalidad su función de “emocionador en jefe”, estrategia emocional de efectos electorales, buscando con cada declaración y con cada aparición pública reafirmar ante los suyos su sentido de identidad y pertenencia e incitando el enfado e irritación de los contrarios en un efecto psicológico que se conoce como “Proceso Grupal Interno/Externo”. En tanto que Xóchitl Gálvez, acotada por los líderes de los partidos que la postularon, buscó capitalizar el enojo, desagrado e irritación que genera el actual gobierno para allegarse de un voto emocional. Mismos fines, mismos canales emocionales, distintas valencias.

Las emociones han sido el motor detrás de los momentos más trascendentales de nuestra historia. Sin emociones no habríamos tenido la lucha de Independencia, la Revolución que transformó nuestro sistema político, ni las reformas esenciales que nos

otorgaron los derechos ciudadanos que disfrutamos en la actualidad. La angustia y la ira ante las injusticias de las costureras en 1985 nos dieron un mejor (aunque imperfecto) Reglamento de Construcciones en Ciudad de México; la ansiedad y el asco frente a los abusos de poder en contra de los más desprotegidos nos han dado instrumentos de protección para los miembros más débiles de nuestra sociedad; la esperanza y el orgullo de construir una mejor sociedad han impulsado a los ciudadanos a alzar sus voces, a movilizarse y a exigir cambios en la vida pública. Como ha explicado la especialista Bethany Albertson, las personas participan precisamente porque *sienten* algo.

Y, sin embargo, a pesar del papel crucial que desempeñan las emociones en la política, persiste la creencia errónea de que sería preferible eliminarlas por completo, para así tener un ejercicio político flemático, impertérrito ante los eventos de nuestra cotidianidad. Esta idea no solo es imposible de llevar a cabo, sino que tampoco es deseable. En lugar de intentar suprimir las emociones en la política sería mejor aceptar dos realidades innegables: 1. Las emociones constituyen un valioso recurso que, si se aprovecha adecuadamente, puede contribuir a mejorar nuestro sistema político. 2. La habilidad para utilizar las emociones no está distribuida de manera equitativa, y ciertos colectivos, especialmente las mujeres, a menudo enfrentan críticas injustas y sanciones desmedidas al ser percibidos como excesivamente emocionales (según confirma un estudio de Bethany Albertson y Shana Kushner Gadarian).

La noción de que las instituciones públicas actúan como un freno ante un pueblo que, guiado por sus emociones, puede volverse obtuso y actuar de manera caprichosa en lugar de basarse en la razón, ha perpetuado la falacia de que una política libre de emociones sería ideal. Sin

embargo, debemos reconocer que las emociones son consustanciales a la vida pública del país pues son precisamente estos procesos emocionales de los cuales nos quejamos los que nos llevan a tener el impulso necesario para lograr los cambios positivos que requiere una sociedad madura, incluyente y democrática. ~

CARLOS A. RIVERA es doctor en psicología por la Universidad de Essex y profesor e investigador de psicología política en la Universidad de California, Berkeley.

IN MEMORIAM

Edgardo Cozarinsky (1939-2024)

por **Maya González Roux**

Edgardo Cozarinsky falleció en su ciudad, Buenos Aires, el pasado 2 de junio. Escritor y cineasta, cineasta-escritor o solo escritor, pues consideraba al montaje como el momento clave del cine —“las películas se escriben durante el montaje”, decía—. Difícil arrojar una única luz sobre este contador pródigo de anécdotas, colosal memorioso, figura siempre en búsqueda y abierta a la experiencia, a los encuentros fortuitos, a lo imprevisible, amante de la nocturnidad, de las sombras y las elipsis, generoso con sus interlocutores. Tal vez todas estas imágenes se reúnan en una sola: la del viajero. Sí, Cozarinsky fue ante todo un curioso e incansable viajero.

Nieto de inmigrantes judíos que llegaron a la Argentina desde Ucrania y Moldavia a fines del siglo XIX, Cozarinsky nació en Buenos Aires (acaso dos años antes, pero esa era una anécdota que reservaba para sus íntimos). En su juventud, ávido por las nuevas olas del cine, fue un gran lector de *Cahiers du Cinéma*. Y por



supuesto de Borges: su magnífico *Borges y el cine* es una muestra del persistente cruce entre el cine y la literatura. Por aquellos años, logró codearse con algunos miembros destacados del círculo de Victoria Ocampo y ser colaborador de la revista *Sur* con traducciones y reseñas. Durante 1966, gracias a una beca que obtuvo para realizar una investigación sobre la obra de Ingmar Bergman, pasó unos meses por diversas ciudades europeas que alimentaron sus ansias de cine. A su regreso, filmó su primera película..., título de difícil lectura, o *Puntos suspensivos. Esperando a los bárbaros* (1971, el subtítulo pertenece a un poema de Cavafis), una suerte de ensayo, en el sentido literario del término, que se alejaba claramente del cine industrial y que no logró difundirse en Argentina debido a la censura. Aunque muy distintas a..., las cintas posteriores conservan una clara tendencia hacia lo fortuito: filmar, sostenía Cozarinsky, significaba abrirse a la experimentación; un filme jamás debía ser la ilustración del guion, de lo contrario el resultado no sería algo vivo.

Siempre en búsqueda de lo novedoso, agobiado por el clima político, en 1974 abandonó la Argentina y se

instaló en París. Pero eso no lo convirtió en un exiliado: no lo fue, como tantas veces se ha dicho, y él nunca se reconoció como tal. Fue estudiante de Roland Barthes, a quien le presentó su ensayo “El relato indefendible” –una brillante defensa del chisme como origen de la novela–, en una versión más extensa que la publicada y premiada en 1973 por el diario *La Nación*, y que más tarde incluyó en su famoso y desopilante *Museo del chisme* (2005). Fue allí, en esa ciudad de “personas desplazadas”, como dijo más de una vez, que pudo por fin sentirse argentino, pero un argentino que elegía solo los aspectos positivos y preciados de esa “argentinidad”. Francia le permitía seguir siendo extranjero sin obligarlo a ceñirse a modelos o a filmar como un cineasta francés. Pero hay más. Porque al elegir ciertos rasgos y recuerdos, al recortarlos, eliminarlos y recuperarlos, al pergeñar entonces una idiosincrasia singular, Cozarinsky estaba haciendo un montaje de su propia argentinidad.

La libertad que le ofrecía el país gallo y el constante interés por lo experimental están en el germen de *La guerra de un solo hombre* (1981), filme-documental emblemático en el que los acontecimientos históricos

–la Ocupación de Francia– son relatados desde la intimidad de los *Diarios* de Ernst Jünger leídos por Niels Arestrup. Se trataba entonces de una novedosa “puesta en conversación” entre distintos materiales que nada tenía que ver con la clásica “puesta en escena”. El filme, que avanza como si fuera un libro hecho de citas, un “libro montado”, fue el inicio no tanto de una circulación más amplia como de un reconocimiento por parte de la crítica especializada. Le siguieron títulos con los que participó en muchos festivales internacionales de cine: *Jean Cocteau: autorretrato de un desconocido* (1983), *Guerreros y cautivas* (1989), *Bulevares del crepúsculo* (1992, en francés tiene un título más sugestivo, *BoulevardS du crépuscule. Sur Falconetti, Le Vigan et quelques autres... en Argentine*), *Portrait de Borges en Aleph* (1992), *Ciudadano Langlois* (1995, acerca del fundador de la Cinemateca francesa Henri Langlois), *Un siglo de escritores: Italo Calvino* (1995), *El violín de Rothschild* (1996), *Fantasmas de Tánger* (1997), *Le cinéma des Cahiers* (2001), *Scarlatti en Sevilla* (2001), *Medium* (2020), o la trilogía tan aplaudida *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), *Nocturnos* (2011) y *Carta a un padre* (2013), entre muchos otros.

Estuvo once años sin regresar a su país. Volvió a pisar suelo argentino solo en 1985, invitado por el Instituto del Cine. Curiosamente o no, durante su estadía decidió hospedarse en un hotel. Ese mismo año también regresó, pero en la literatura, con su primera ficción: *Vudú urbano*, prologado por Susan Sontag y Guillermo Cabrera Infante. El libro fue saludado por la crítica y reconocido como una pequeña gema inclasificable, tal vez por su estatuto ambiguo entre imagen y palabra como lo es, por cierto, su cine. Si bien se lo leyó como una “narrativa del regreso”, a decir verdad en Cozarinsky persistía el deseo por el movimiento, el viaje, el vagabundeo, como solía repetir. No debe sorprendernos entonces que la segunda parte

de *Vudú* lleve por título “El álbum de tarjetas postales del viaje”.

Sin embargo, sí es verdad que este primer regreso fue el lento comienzo de muchos otros. El año de 1999 fue decisivo porque el autor plantó bandera, no en una tierra ni en un país, sino en la literatura. Luego de recibir un diagnóstico abrumador en un hospital de París, ciudad en la que siempre residía, Cozarinsky decidió que no debía perder más tiempo y comenzó a escribir, todavía en el hospital, los primeros cuentos que integran *La novia de Odessa* (2001). A partir de ese momento, no dejó de escribir y publicar textos de una belleza incisiva como *El pase del testigo*, *El rufián moldavo*, *Palacios plebeyos*, *Tres fronteras*, *Maniobras nocturnas*, *Lejos de dónde*, *Blues*, *La tercera mañana*, *Dinero para fantasmas*, *En ausencia de guerra*, *Disparos en la oscuridad*, *Dark*, *En el último trago nos vamos*, *Los libros y la calle*, *Variaciones Joseph Roth*, entre tantos otros. Casi todos los títulos comparten la predilección de su autor por la forma breve y por una escritura ante todo intuitiva —como su cine—, al cultivar la contemplación, se dispara en varias direcciones a partir de encuentros fortuitos al estilo de su admirado W. G. Sebald.

Judío de la diáspora, como se definía —y defensor de la causa palestina—, solo se reconoció como tal fuera de su país, viajando. Todas las cosmópolis lo seducían y despertaban sus sentidos, como Buenos Aires. Cozarinsky fue un testigo sensible del siglo xx que se sumergió en el ritmo de las grandes ciudades captando su palpitar. Se despidió escribiendo estos versos: “Recuérdame, murmura el polvo / y lo dispersa el viento.” Después de todo, y más aún si el ansia de movimiento persiste en el viajero, la escritura, la traducción y el recuerdo son otras formas y desafíos del viaje. ~

MAYA GONZÁLEZ ROUX (Lovaina, Bélgica, 1977) es traductora y doctora en estudios hispanoamericanos por la Université Paris 8. Actualmente se desempeña como investigadora del Conicet.

ARCHIVO VUELTA

Suite de la papelería

por **Luis Ignacio Helguera**

Esta sección dedicada al rescate de la revista dirigida por Octavio Paz recupera este texto a caballo entre el ensayo y el poema en prosa del magnífico estilista Luis Ignacio Helguera, el cual se publicó en el número 157 de Vuelta, de octubre de 1989.

El papel carbón

Ya nadie se acuerda del papel carbón en este mundo xerox en que todo se hace y se reproduce a alta velocidad. Ahora envejece virgen en las papelerías o en estado de coma en el ataúd del escritorio. Era la esbelta cámara impresora y el fiel negativo de los hechos. En su reverso el mundo te daba maromas y falsos o a veces fortuitos y excelsos palíndromos. El papel carbón era el pasadizo oscuro, la carbonera de la que salíamos de niños con las manos sucias, con las huellas ennegrecidas del juego. Era el guardaespaldas encapotado, el confidente taciturno y sombrío de nuestros primeros infames versos, nuestras tareas extraescolares —tan ardientes como vanas—, nuestras cartas de amor a doña Cursilería, nuestro alfabeto cifrado.

Las hojas blancas escritas se fueron convenientemente a la basura; solo el papel carbón guarda, y amontona, encima, entrecruza, confunde, en su ocio fúnebre, las palabras de aquellas tardes. Solo el papel carbón y su perfume exquisito de antaño guardan obscura memoria de alegrías y vergüenzas que llevamos impresas en el alma, como en una tímida demostración comercial de papel carbón Pelikan.

La engrapadora

Así como la ves, leal y solícita a la tarea de dar secuencia coherente a

tus trabajos y tus días, la engrapadora es una siniestra fábrica abandonada. Porque hay fábricas abandonadas, has de saberlo, en huelga aparente, que no obstante funcionan con perfección atroz día con día. La engrapadora es una de ellas: sus servicios no son intermitentes, como parecería si uno se limita a observarla en su supuesta inocencia polvorosa de pupitre, sino de veinticuatro horas. La ideó un tal profesor Pilot y su labor consiste en encajar imperceptible pero indefectiblemente sus dientes en las páginas escritas de tu calendario. Industria miniatura emisaria de la muerte burocrática, guillotina o potro de tortura del orden implacable, no se le pidan empero milagros a su cerebro mecánico: la paginación de nuestra vida da brinco y los trasapelamientos desapa-cibles son inevitables. Pero con ella, eso sí, todo dolor queda en regla.

La perforadora

Agria hermanastra de la engrapadora, con quien se disputa el trabajo, la perforadora recuerda esos aparatitos vampirescos con que el doctor nos extraía de niños una muestra de sangre de una yema de dedo o un lóbulo de oreja mientras nos distraía con una paleta de caramelo. Es el único ser que conozco con el estómago literalmente en la cabeza, enloquecida de hambre pirañesca: la perforadora es una especie de polilla monstruosa, de loro silencioso de metal. Se alimenta de los círculos viciosos de nuestra escritura cotidiana, de nuestras palabras fallidas. Crea vacíos, lagunas, omisiones.

Y pensar que todavía hay quien pregunta por qué exhalará ese hálito mortal de ausencia y desolación el confeti que vuela por los aires en los domingos de fiesta, por la noche... ~

LUIS IGNACIO HELGUERA (1962-2003) fue un poeta, narrador, ensayista, crítico musical y ajedrecista mexicano.