

# Letrillas

Fotograma: Documental *Diarios del Líbano* de Myriam El Hajj

FEMINISMO

## Líbano: ellos disparan, nosotras narramos

por Ginger Jabbour

No fue una sentencia, sino un presentimiento. Malak Bazzi no se equivocó cuando le dijo a su hermana que sentía que no iba a poder ponerse el vestido blanco de novia que colgaba en la pared. Su matrimonio, conocido como ‘Nikah Dawam’ en la tradición musulmana chiita, debía celebrarse en un par de horas, el 21 de septiembre de 2024. Pero poco después de pronunciar esas palabras, fuerzas israelíes lanzaron uno de los bombardeos más intensos del año en el suburbio de Dahieh, en Beirut, zona gobernada por Hezbollah. El ataque dejó 45 muertos y más de sesenta heridos. El vestido seguía allí. Los planes para firmar el contrato de matrimonio, también.

“En tiempos de guerra es mejor ser una mujer casada”, pensó Malak. En un país confesional como Líbano, es más difícil que a una mujer la separen de su marido. No se vistió con aquel vestido blanco. Se quedó con sus prendas negras. Firmaron el contrato con la sola presencia del *sheikh* –la autoridad religiosa que da validez y formalidad– y su padre. Malak, por fin, tenía el pretexto perfecto para permanecer. Su familia prefirió refugiarse en Irak. Ella no. Ella decidió quedarse.

Malak es directora de teatro, actriz, productora, escritora y fundadora de Shams Acting Space, una escuela creada para que las mujeres con hiyab aprendan a escribir y actuar sus

propias historias. “¿Ves toda esta mierda? Yo pertenezco a esta mierda. No me puedo ir”, dice. Y se quedó para escribir, grabar, actuar.

“La guerra la relatan las mujeres”, escribió Svetlana Aleksiévich en *La guerra no tiene rostro de mujer*. Pero esto no es exclusivo de las soviéticas. En Líbano, son mujeres de todas las clases y religiones quienes están poniendo la pluma, la cámara, el arte, la comida, el cuerpo, para documentar lo que ocurre en esta tierra.

No puedo decir que la guerra comenzó en octubre de 2024. Si miramos con detenimiento, la guerra civil que arrasó Líbano en 1975 terminó, en el papel, con los acuerdos de Taif en 1990. Pero no en la práctica. Las divisiones sociales que aún persisten, así como la guerra de 2006 y la revolución de 2019, son prueba de que el conflicto nunca se fue del todo.

“*Thawra untha*” –la revolución es feminista– fue una de las consignas más repetidas durante la *thawra* (revolución) de 2019. Eran las mujeres quienes ponían el cuerpo para proteger a los hombres de los gases lacrimógenos o de ser arrestados. Incluso en la guerra hay códigos: aquí, a las mujeres no se les toca. De esa revolución emergieron voces como la de Ghida Younes, creadora de *My Fat Lady*, una caricatura de una mujer con sobrepeso que se volvió emblema visual del movimiento; o cineastas como Myriam el Hajj, quien documentó a más mujeres, como Perla Joe y Joumana Haddad, activas y visibles en la lucha.

Hoy, ese rol se sostiene. La misma frase de Aleksiévich me la repitió Fátima Joumaa, una de las pocas fotoperiodistas chiitas que, desde el 7 de

octubre de 2023, comenzó a documentar los ataques al sur de Líbano. Sus fotos son crudas: madres frente a ataúdes despidiendo a sus hijos mártires. Pero Fátima agregó algo más: “Mientras los hombres hacen la guerra, somos las mujeres quienes la documentamos.” Y lo sostiene con una ética clara: “Los hombres no documentan como nosotras”, dijo. En sus imágenes no hay espacio para retratar el fetichismo del sufrimiento. No busca el morbo. Busca memoria. Rostros, gestos, tierra herida. Un archivo vivo de lo que aquí ocurre.

La preservación de la memoria ha sido fundamental para muchas mujeres libanesas. Así lo dijo Sara Safieddine –directora, editora, escritora y productora– mientras hablábamos de sus desplazamientos. “Cuando comenzó la guerra, lo primero que empaqué fueron las fotografías de mi familia”, recuerda. “Esta no es la primera vez que pasa. Mis padres lo vivieron. Mis abuelas también. Y lo que más me duele no es perder la casa, es que intenten borrar nuestra identidad. Nuestra memoria. No tengo fotografías de mis abuelos. No sé cómo se veían mis padres cuando eran jóvenes. Y yo me rehúso a que mis hijos crezcan sin saber quién fue su madre.”

Malak y Sara son grandes amigas y, juntas, comenzaron a registrar lo que ocurría durante la guerra. Pasaban tardes enteras entrevistando a vecinos, visitando las escuelas que por semanas funcionaron como refugios. Los formatos cambiaron, pero las historias no dejaron de contarse. Comenzaron a producir pequeños *reels* cinematográficos para Instagram que alcanzaron más de un millón de vistas. Un logro inmenso en un país donde las historias de la gente rara vez encuentran eco en la industria audiovisual o en los grandes medios.

Y mientras estas mujeres musulmanas documentaban la guerra, otras resistencias sucedían lejos del lente. Nisrine Khoury, cristiana, profesora de yoga y activista por los derechos

menstruales, comenzó a distribuir productos de higiene menstrual en escuelas públicas donde se refugiaban mujeres desplazadas del sur. “En esta guerra, las mujeres están al fondo de la lista. Si un bebé hace popó, necesita pañales. Si una mujer sangra, también necesita protección. Pero nadie lo menciona.” Desde 2019, Nisrine ha recolectado toallas, jabones y ropa interior reutilizable. Durante la guerra de 2024, su campaña cubrió a más de setecientas mujeres. Mientras escuchaba los aviones sobrevolar Beirut, contaba los paquetes. “Es un acto meditativo”, dice. Ahora planea abrir su propia ONG. Marilyne Aoun es otra de estas mujeres. Durante la guerra, a través del restaurante familiar, cocinaba y repartía diariamente más de cien paquetes de comida para personas desplazadas en todo el país.

Algunas de estas mujeres se conocen. Otras no. Muchas no militan juntas ni comparten la misma religión ni las mismas ideas políticas. Pero las une algo más fuerte que la ideología: la certeza de que el cuerpo femenino en guerra no es solo víctima ni un símbolo. Es campo de batalla y de refugio. ~

**GINGER JABBOUR** (Beirut, 1997) es periodista y directora del Festival de Cine Libanés.

## FOTOGRAFÍA

# Graciela Iturbide: más allá de su contexto

por María Olivera

Si hay una palabra que acompaña el trabajo de Graciela Iturbide, sus procesos y vivencias, es complicidad. Una cualidad que requiere tiempo, escucha activa, empatía y respeto hacia la otredad. Quizá es por ello que sus fotografías, a años de ser capturadas y

estudiadas, siguen siendo enigmáticas: los encuadres cercanos y la sensación de una mirada desde el interior, poco o nada tienen que ver con un gesto desinteresado, acostumbrado a exotizar la vida ajena. El trabajo de Iturbide, en cambio, acorta distancias y, como ha mencionado en múltiples entrevistas, utiliza la cámara como pretexto para conocer el mundo y generar un puente entre dos realidades: la de quien mira y la de quien la vive. A sus piezas también las acompañan anécdotas personales como cuando narra que no recuerda haber tomado la foto *Mujer ángel* durante una caminata en el desierto de Sonora, pero es justo en esos espacios, entre la intuición y la confianza en el oficio, que sucede su fotografía. Lo que hay es una labor de reconocimiento mutuo sin caer necesariamente en géneros como “periodístico”, “documental” o “ficticio”.

Graciela Iturbide (Ciudad de México, 1942) es una de las fotógrafas más reconocidas de América Latina, su obra ha explorado cuidadosamente las tensiones entre tradición y modernidad en la cultura mexicana. Inició su formación en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, allí estudió cine, pero fue en la fotografía donde encontró su medio expresivo principal. Fue asistente y alumna de Manuel Álvarez Bravo de 1969 a 1972 y, para fortuna de ambos, construyó su propio lenguaje fotográfico rápidamente; por ejemplo, nunca heredó de su maestro el uso del trípode para la cámara. A lo largo de su trayectoria, Iturbide ha documentado rituales, paisajes y formas de vida que revelan una mirada íntima y respetuosa hacia las comunidades indígenas y populares, particularmente en entidades como Oaxaca y Sonora. Su enfoque combina el rigor del documental con una poética visual cargada de símbolos, lo que le ha permitido construir una obra que existe más allá de su propio contexto para consolidarse en apuntes sobre México, su gente,



sus tradiciones y sus ensoñaciones. En esencia, apuntes sobre la vida íntima de nuestro país. Recientemente se le otorgó a Graciela Iturbide el Premio Princesa de Asturias de las Artes, en honor a su trayectoria e impacto cultural, por lo que las teorías y textos críticos sobre su labor han vuelto a salir a la luz. Cabe mencionar que es la primera fotógrafa latinoamericana en ganarlo y hay mucho que celebrar de esta trayectoria.

El reconocimiento al trabajo de la fotógrafa no solo se basa en sus imágenes, sino en su capacidad para plantear asociaciones imaginarias pues, aun en las capturas más realistas, hay un aura como de ensueño que escapa a toda explicación. Creo que este es uno de los motivos que ha interesado más a la crítica y a los espectadores: en busca de verdades, se construyen las leyendas. Si esta foto fue creada o es natural, si es una imagen llena de secretos o que nos habla en primer plano, si forma parte de tal o cual tradición.

“No concibo las imágenes en términos de proyectos específicos”, comentaba en 1993, “son situaciones que vivo y fotografió; las imágenes las descubro después”. Es muy interesante

recuperar la manera en la que ella misma se relaciona con su obra, pues percibo que en muchos textos se le ha catalogado como una artista distinta a la real. Hay escritos que hablan sobre el realismo mágico en su trabajo, por ejemplo, pero Iturbide insiste en que eso no es lo que sucede en sus imágenes y que tampoco es una tradición a la que pertenece. La labor de la fotógrafa se construye gracias a su sensibilidad y a entender el uso de la cámara como una relación recíproca. De estos vínculos es que han nacido algunas de sus obras más icónicas. En 1979, por ejemplo, Francisco Toledo la invitó a pasar una temporada en Juchitán, Oaxaca, y fue ahí donde la fotógrafa desarrolló una fuerte relación con la comunidad, su organización social y estilo de vida previo a siquiera sacar la cámara. Durante seis años hizo viajes a esta ciudad con largas estancias, generando un vínculo distinto al del fotoperiodismo y estableciendo su verdad: estar dispuesta a dejar pasar una foto con tal de seguir con una conversación.

La idea del “instante perfecto” en el trabajo de Iturbide cruza su intuición, como un parpadeo hecho imagen,

como cuando queremos guardar en la memoria un momento y cerramos conscientemente la mirada para que la impronta atraviese cuerpo y corazón. Hay ciertas fotografías que no proponen respuestas directas, donde predomina lo simbólico y el desconcierto, pues en su obra parece que el extrañamiento es una forma –informe– del conocimiento, de ver el mundo, de aprehenderlo. Sus imágenes son como postales, los encuadres son un tanto extraños porque justamente corresponden a una mirada despreocupada de la imagen y atenta a los estímulos de la realidad. Ella habla mucho de hacer las cosas de manera inconsciente; en una entrevista le decían que el cortar partes del cuerpo contribuía a la sensación de enfoque desde adentro y ella respondía que en realidad lo hacía todo inconsciente, “a lo mejor corto la cabeza porque si no los pollos van a quedar demasiado chiquitos, son cosas así”, menciona.

Hay un contraste único entre el tiempo de la fotografía tradicional y el tiempo de Graciela Iturbide: el primero es inmediato, el segundo requiere de relaciones humanas largas, pausadas y profundas, de viajes y visitas a lo largo de los años, para que, pasado cierto tiempo, la imagen aparezca más como una pulsión que como la composición de una fotografía de estudio. “Hay tiempo”, se lee en muchas entrevistas de Iturbide al hablar de la enseñanza que heredó de Manuel Álvarez Bravo, hay tiempo para las pláticas, para las visitas al mercado y para volverse invisible dentro de una comunidad.

Me gustan los encuadres de sus fotografías –como el atrevimiento de cortar el cuerpo– porque, en realidad, nuestra mirada recorre así el mundo: por secciones, imaginando el resto. Comprobando, de pronto, y volviendo a lo fragmentado después. Me gusta que sea una fotografía por partes, como quien comparte la mirada antes que el *deber ser* de la imagen. De sus fotografías podemos estudiar el

efecto del blanco y negro, de las relaciones que establece con quienes son fotografiados, pero hemos de cuidar los efectos y los afectos de sus obras para dejarlas ser en su totalidad sin insistir en la teoría.

He de confesar que hay un mal contemporáneo en la escritura: querer historizar todo para contextualizarlo y catalogarlo desde la academia. Pero, en ocasiones, el arte y la pulsión creativa escapan de ello. Y qué bueno. Porque una artista como Iturbide va a defender su modo de ser en el mundo sin discursos ni explicaciones. Hay muchas leyendas alrededor de ella, pero es importante escucharla hablar en primera persona o a través de quienes han podido estar cerca. Lo mismo diría Olaya Barr, quien ha estudiado el trabajo de Iturbide durante muchos años: los “académicos que se ocupan de la obra de Iturbide frecuentemente tienden a basar sus interpretaciones en una codificación que convierte las imágenes en algo homogéneo, previsible, simple. Limitan la comprensión de sus imágenes a fuerza de enfatizar aspectos superficiales”. Creo que es importante defender el derecho a la contemplación antes que a la explicación. Quitar las etiquetas y dejar a la obra ser, especialmente en el trabajo de una fotógrafa que nos habla desde el simbolismo y lo sublime. ~

**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.



## TEATRO

# Jorge Ibargüengoitia, naufragio de la butaca

por **Verónica Bujeiro**

Uno bien podría dejar ir una tarde de teatro –o varias– a cambio del radiante espectáculo que ofrece *El oficio del autor dramático, crónicas teatrales y otros textos* de Jorge Ibargüengoitia, editado por Juan Javier Mora-Rivera. La sensación no es exagerada, pues estamos no solo frente a un libro, sino ante una puesta en escena de la personalidad y el pensamiento de este importante autor, cuya mirada mordaz, irónica y profundamente lúcida convierte el recuento de una época en un acto vivo. A medio camino entre la memoria personal y la crítica cultural, este volumen recupera no solo un evento biográfico, sino el intríngulis mismo del quehacer teatral, observado por un testigo privilegiado que

supo capturar, con humor y una precisión demoledora, los andamios de la modernidad escénica de mitad de siglo, particularmente en los teatros de la Ciudad de México.

En estas más de seiscientas páginas, Mora-Rivera realiza un trabajo loable y colosal al reunir diversas facetas del autor que atraviesan su formación profesional, su trabajo como crítico teatral y hasta parte del intercambio epistolar con Rodolfo Usigli, en cuyas clases, como él mismo lo señala, Ibargüengoitia reafirmó su vocación como escritor.

El libro mantiene en orden cronológico un relato que, por la predominancia de la primera persona, adquiere el tono de una crónica íntima, pero también el carácter de una confesión. Este volumen permite, además, valorar una etapa poco explorada del creador, ya que su exitosa carrera como novelista ha tendido a eclipsar sus inicios en los terrenos de la dramaturgia, donde él mismo creyó que labraría para sí una trayectoria de renombre. Sin embargo, lo que fue sembrando allí fueron más bien desengaños y recores, marcados por la falta de paciencia y la dosis de locura

requerida por el teatro, que terminaron por alejarlo para siempre de los escenarios. Algunas de esas inquinas se condensan en una célebre frase incluida también en este volumen: “tengo facilidad para el diálogo, pero incapacidad para establecerlo con gente de teatro”. Una frase característica de su lapidaria ironía, que bien podría definir este volumen que nos conduce por las múltiples peripecias del autor en su ascenso como dramaturgo y crítico teatral.

En una primera instancia que corresponde a la introducción teórica de su tesis de maestría, *El oficio del autor dramático*, Ibargüengoitía no intenta una reconstrucción detallada de su experiencia formativa dentro de las clases del autor de *El gesticulador*, sino que confiere al documento el valor de una declaración de principios. Se trata, en realidad, del conjunto de una visión muy particular sobre “el arte de hacer comedias”, un repaso de algunos eventos significativos en los que se funda el teatro mexicano, realizado con la frescura e insolencia que lo caracteriza, sin dejar de lado la aportación de apuntes críticos de notable interés. Resulta llamativo que, a diferencia de otros textos similares, en este apéndice académico se haga un hincapié particular en el público como parte esencial del fenómeno teatral. Si bien suele mencionarse en el discurso, tanto artístico como de política cultural, su presencia se suele reducir a una mera cita al calce. Ibargüengoitía, en cambio, lo define con su característico ingenio como “un monstruo especial, dotado de vida propia, de actitudes propias, de opiniones que siempre son diferentes a las de los individuos que lo componen”.

Esta perspectiva establece un nexo evidente con su actividad como crítico, publicada entre 1957 y 1964 en diversos medios y revistas, ya que su mirada, lejos de encarnar la figura docta y hegemónica que tradicionalmente se ha adjudicado al crítico, se posiciona en una butaca más, como parte de esa masa que habita el lado

oscuro de la sala. Esta postura acerca sus aportaciones hacia el territorio de la crónica, un género que privilegia la apreciación personal, el estilo y la observación aguda, sin cargar con el peso de una verdad absoluta. La crítica, en apariencia, debería gozar también de ese privilegio de subjetividad. Sin embargo, la postura de poder que suele ostentar la figura del crítico tiende a nublar este aspecto, lo cual coloca al autor de *Estas ruinas que ves ante una disyuntiva importante*.

El recorrido por estas páginas nos sumerge en las hilarantes peripecias de un escritor obligado a entregar una columna mensual en la que se develan tanto sus pasiones como sus aversiones ante aquello que examina para reseñar. Asimismo, se narran episodios en los que su condición de creador dramático lo lleva a figurar en jurados, entregas de premios y noches de estreno. Sus relatos componen un fresco de la época que, con agudeza, retrata desde programas teatrales emergentes, como el promovido por el IMSS, hasta los escándalos de Alejandro Jodorowsky y la experimentación de Juan José Gurrola, pasando por figuras ante las que manifiesta sentimientos claramente ambivalentes, como Luis G. Basurto. Resulta particularmente gozoso el recuento de tramas de obras que bajo su perspectiva son completamente destrozadas, así como de los humores y complacencias del público, cuyos detalles no solo funcionan como instantáneas del momento, sino también como fuente de pleno deleite literario y documento cultural que se regodea en la crítica de una idiosincrasia. Su visión demoledora sobre ciertos creadores lo lleva, en uno de los textos aquí presentados, a interrogarse, bajo su conocido sarcasmo, sobre ese poder como crítico que no termina de tomarse del todo en serio, e intuye que algún día le pasará factura, pues ha convertido el agravio en un auténtico dispositivo retórico.

Este destino se cumple cuando su mordaz comentario sobre Alfonso Reyes, a partir del montaje de *Landrú*

**JORGE IBARGÜENGOITIA**

**EL OFICIO DEL AUTOR DRAMÁTICO, CRÓNICAS**

**TEATRALES Y OTROS TEXTOS**

**Edición de Juan Javier Mora-Rivera, Guanajuato,**

**Ediciones La Rana, Secretaría de Cultura de Guanajuato, 2024, 640 pp.**

hecho por Juan José Gurrola en 1964, acabó por costarle el puesto tras el señalamiento público que realizó Carlos Monsiváis. Una querella que promovió la renuncia de Ibargüengoitía, no solo a la *Revista de la Universidad de México*, sino también a su quehacer como crítico, pues confesó estar profundamente harto del teatro. Más que una declaración ofensiva, sus palabras parecen una catarsis, el punto final ante los obstáculos del complicado entramado que implica hallarse un lugar dentro del universo teatral. Aunque, en realidad, la narrativa ya le había abierto las puertas con fanfarria por su debut con *Los relámpagos de agosto* (1964).

Pero más allá del cotilleo, la lucidez y los enredos que nos relata, lo que queda impreso en este volumen es un evento literario que refuerza el proyecto de Juan Javier Mora-Rivera en torno a la crítica como género. Se trata de un aporte valioso que recupera y reivindica una práctica enfrentada hoy a una crisis profunda, si no es que a un serio riesgo de desaparición. *El oficio del autor dramático, crónicas teatrales y otros textos* nos recuerda la relevancia de la crítica no solo como documento, sino también por el valor literario que contiene. Un valor que prefigura un interés raramente frecuentado fuera del ámbito de la investigación académica.

Sirva esta ocasión, dedicada a la obra del genial Jorge Ibargüengoitía, para transitar por esta zona. Bien podríamos hacernos a la idea de estar presenciando una obra de teatro titulada *Cómo fracasar en el teatro y no morir en el intento*, en la que habrá carcajadas, momentos agudos y uno que otro espectador dormido. ~

**VERÓNICA BUJEIRO** es dramaturga, docente y crítica de teatro. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte.



## POLÍTICA INTERNACIONAL

## Los mellizos ibéricos

por **Michael Reid**

Pueden ser mellizos, pero de ninguna manera son gemelos. Portugal y España comparten el espacio geográfico de la península ibérica. Comparten también mucha historia y cultura: el catolicismo y colonialismo, la dificultad de encontrar estabilidad política y modernización económica a lo largo del siglo XIX, dictaduras longevas y aislamiento de las corrientes europeas durante mucho tiempo del siglo XX, una democratización casi sincronizada a partir de los años setenta, la entrada al euro y los avatares del siglo XXI, con austeridad y populismo. A pesar de todo esto, las diferencias entre los dos países son más grandes de lo que parecen. El análisis comparativo muchas veces dice más sobre los prejuicios del analista. Pero es un ejercicio que, por más escurridizo que pueda parecer, no carece de interés.

Evidentemente, un contraste importante lo constituyen las circunstancias de la transición a la democracia. En España fue pactada entre sectores reformistas de la dictadura y una oposición convertida en moderada por su larga derrota. En Portugal

fue producto de la Revolución de los Claveles, un incruento golpe dirigido por “los capitanes”, unos oficiales de las fuerzas armadas principalmente de rango medio, que después de coqueteos con el comunismo dieron paso a una democracia parlamentaria bastante convencional.

Algunos académicos españoles de izquierda, como Ignacio Sánchez-Cuenca, hasta hace poco argumentaron que la raíz revolucionaria de la democracia portuguesa le otorgaba una superioridad de origen y que la falta de una ruptura afín en España permitía el surgimiento de Vox. La realidad pronto los desmintió: Chega (“Basta”), un partido de derecha dura populista, irrumpió en la escena portuguesa en 2019 y avanzó rápidamente para conquistar en la elección del pasado mayo un 23% del voto (compañado con el pico del 15% de Vox, logrado en noviembre de 2019). Si bien el Partido Socialista (PS) superó a Chega por escasos cuatro mil votos, este consiguió dos escaños más en el parlamento, convirtiendo oficialmente a André Ventura, su fundador, en el

líder de la oposición. Después de cincuenta años de bipartidismo en que el PS y el Partido Social Demócrata (en Portugal, como en Brasil, de centroderecha) alternaron en el poder y mostraron un compromiso compartido de hacer funcionar el sistema, este resultado está visto en Portugal como un terremoto político.

Ventura rompe el consenso sobre el 25 de Abril, la celebración de la Revolución de los Claveles como la piedra fundamental del Portugal moderno. Tal vez hay más nostalgia escondida por la dictadura que en España. Hay quienes aducen que António de Oliveira Salazar fue un dictador de una calidad superior a Franco. Salazar era un civil y era más inteligente que su par español. Su astucia incluyó el nunca asumir la presidencia de su país y más bien ejercer el poder desde la media sombra, primero como ministro de Economía y luego como primer ministro. A diferencia de Franco, Salazar no era corrupto. Murió con activos modestos. Para la sorpresa y vergüenza de muchos, en 2007 los televidentes de un programa popular de televisión escogieron a Salazar como el portugués “más grande de todos los tiempos”. Eso era demasiado generoso. El nacionalismo defensivo del dictador dejó a Portugal con guerras coloniales sanguinarias e inútiles y, a diferencia de Franco, se negó tertamente a abrir a la modernización una economía que seguía siendo básicamente rural.

Esa herencia y los excesos estatizantes de los años iniciales de la revolución hicieron que el desempeño económico de Portugal fuese menos exitoso que el de España en las tres décadas anteriores a la gran recesión de 2008-13. Esta última golpeó duramente a los dos. El gobierno conservador de Pedro Passos Coelho aplicó la austeridad con aún más severidad que Mariano Rajoy en España. Sin embargo, las reformas dictadas por “los hombres de negro” de las instituciones financieras internacionales

tuvieron éxito en los dos países. Por primera vez en democracia, Portugal ha logrado recientemente superávits comerciales y hay un nuevo consenso político sobre la importancia de la responsabilidad fiscal. Los dos países han registrado un crecimiento económico encima de la media europea.

En los dos países la gran recesión dejó estragos sociopolíticos con una fragmentación de la representación nacional. Hay una diferencia importante. En España Pedro Sánchez convirtió la polarización en un instrumento para mantenerse en el poder, levantando un “muro” de enfrentamiento entre su coalición incómoda de izquierdas y nacionalistas y “la derecha y ultraderecha”. En Portugal, si bien António Costa (PS) rompió con la práctica pasada y pactó con la izquierda dura su gobierno de la *geringonça* de 2015 a 2019, nunca se perdió del todo la centralidad política. Hasta

Pedro Nuno Santos, el líder soso de la corriente izquierdista del PS, quien reemplazó a Costa, ayudó a que el gobierno en minoría del PSD de Luis Montenegro aprobara un presupuesto el año pasado.

Ambos países han sufrido de cierta extralimitación judicial. Una investigación de la fiscalía sobre el tráfico de influencias incitó a Costa a renunciar, aunque no había ninguna evidencia en su contra –un paso que Sánchez se negó a seguir en circunstancias semejantes–. La decisión dudosa del presidente Marcelo Rebelo de Sousa de convocar una elección innecesaria privó al PS de su mayoría absoluta.

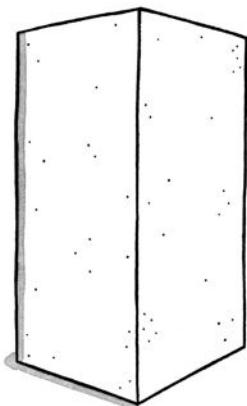
Todo este ruido, que incluye un caso de conflicto de interés de Montenegro, ha dado munición a Ventura, un demagogo mucho más hábil que Santiago Abascal. En la campaña electoral de mayo, las calles de Lisboa estaban adornadas con

banderolas de Chega que rezaban “PSD=PS: 50 años de corrupción”, una consigna exagerada que caló en sectores de la población hartos del declive de los servicios públicos y que mantienen la percepción de una inmigración descontrolada.

Mientras que Vox sigue siendo un partido de protesta, Ventura tiene la ambición descarada de ejercer el poder. Chega probablemente controlará algunos municipios después de una elección local en septiembre. Por lo tanto, la centralidad política portuguesa ahora enfrenta un desafío inédito desde los años setenta. Montenegro es un político hábil, pero carece de mayoría parlamentaria y no tiene mucho margen de maniobra fiscal. De él, y en menor grado de José Luís Carneiro –el probable nuevo líder del PS–, depende que Portugal no sucumba al virus del populismo derechista tan extendido en Europa. Lástima que una colaboración para defender la institucionalidad entre los dos partidos principales parezca imposible. ~

#### ESPERE EN LA LÍNEA

EL DAVID DE MIGUEL ÁNGEL  
EN SUS INICIOS



PENNÉ

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

#### MODA

## Los vestuaristas del cine mexicano en primer plano

por **Carlos Didjazaá**

La publicación de libros enfocados en la moda mexicana y sus diseñadores es un fenómeno relativamente reciente. Los dos primeros son de 1992: la autobiografía del diseñador Julio Chávez, *Vestidas y desvestidas*; y *3000 años de moda mexicana*, un ensayo sobre crítica de moda que a su vez era testimonio y autobiografía del polímata Ramón



Valdiosera. Aunque hubo algunos proyectos destacados a inicios de milenio, como los dos volúmenes de *El libro de la moda en México* de Desirée Navarro (2002 y 2007), en realidad, el proyecto de estudiar seriamente la historia de la moda mexicana empezó hasta la década de 2010.

De esa época, los recuentos más importantes son: *Mextilo: memoria de la moda mexicana* de Gustavo Prado (primero como documental en 2014 y luego como libro en 2017) y la exposición de 2016 *El arte de la indumentaria y la moda en México*, curada por Ana Elena Mallet y Juan Coronel Rivera (que, por alguna razón, nunca tuvo catálogo). El primero, influido por Valdiosera, abarcaba medio milenio de historia, desde la conquista hasta la época contemporánea. El segundo, 75 años, de 1940 a 2015.

En retrospectiva, no eran indagaciones muy rigurosas, pero eso daba igual: lo que el momento les exigía era ser monumentales, no académicas. Su tamaño era un manifiesto sobre las dimensiones de aquel hueco en la cultura. Una declaración de intenciones

sobre el espacio al que no habían tenido acceso y que, ahora, iban a llenar con años y años de historia, literalmente. *El arte de la indumentaria* albergó cuatrocientas piezas que ocuparon por completo los dos pisos del Palacio de Iturbide durante cuatro meses. Ahora se suma a estas obras, con la misma ambición pionera, el libro *Vestuario 1931-1981. 50 años de creación en el cine mexicano* coordinado por la historiadora Elisa Lozano.

La ambición del libro es documentar la historia del vestuario cinematográfico en México durante medio siglo a partir del lanzamiento de *Santa*, la película de 1931 con la que Antonio Moreno inauguró el cine sonoro en el país. Para ello, Lozano convocó a múltiples autores que entregaron dieciocho ensayos sobre el tema y, asimismo, escribió un extenso diccionario biográfico que alberga 202 vestuaristas y 71 comercios. En total: 560 páginas de investigación sobre cine y moda nacional que se escribieron a lo largo de diez años. Su relevancia para la moda no radica en el hecho de que el libro “trate de ropa”, sino en que algunos de

nuestros mejores diseñadores figuraron entre los créditos de muchas películas importantes (como Henri de Châtillon), y algunos de nuestros mejores vestuaristas eventualmente se convirtieron en figuras clave para la moda mexicana (como Julio Chávez).

Asimismo, su importancia para el cine es obvia: el vestuario es un componente esencial de cualquier película. Pese a ello, antes de este compendio, la única referencia bibliográfica sobre el tema era *Bellezas de época* (2013), de Rogelio Agrasánchez Jr. y Xóchitl Fernández, un breve álbum de *stills* de cine mexicano que cubre de 1932 a 1955. Su único texto es una introducción de cuatro páginas que enumera algunas efemérides importantes. Un esfuerzo noble, nacido de la admiración y el interés genuino, pero que inevitablemente lleva a preguntarse: ¿cómo es posible que el cine, un ámbito con obras de referencia tan extensas como las historias documentales de Emilio García Riera, nunca haya prestado atención a sus vestuaristas?

Aunque Lozano no retoma el asunto en ninguno de sus textos, en la presentación del libro el pasado diciembre comentó a los medios que esta supresión es el resultado natural de una serie de cruelezas que la industria cinematográfica ejerce contra los encargados del vestuario. Desde las reducciones arbitrarias de presupuesto hasta la recurrente omisión de créditos, así como también la desintegración de sus creaciones, las cuales no suelen conservarse salvo que le hayan pertenecido a alguna actriz famosa. Es consabido que, en cuanto a las obras textiles, siempre se destaca más al usuario que al autor.

Posiblemente, la mayor injusticia la haya recibido Armando Valdés Peza, quien estuvo encargado de la imagen de María Félix en la cúspide de su

carrera. Nieto del poeta decimonónico Juan de Dios Peza y amigo cercano de Salvador Novo, Valdés Peza fue el mejor vestuarista que ha dado México y murió en 1970 sin haber ganado nunca el Ariel a Mejor Vestuario. No por falta de méritos –el hombre era excepcionalmente talentoso y vistió un centenar de películas a lo largo de veintisiete años de trayectoria–, sino porque la Academia dejó de otorgar premios a esta categoría después de su segunda edición en 1947, y no los retomó hasta 1993. Un hiato de casi medio siglo.

Las razones detrás del desprecio –más o menos inconsciente, casi deliberado– que el cine nacional sostuvo hacia este gremio resultan difíciles de esclarecer, al grado de que ninguno de los autores de *Vestuario 1931-1981* intenta explicarlas siquiera. Sin embargo, la publicación de este libro demuestra una comprensión profunda de sus consecuencias y un arrepentimiento latente por las omisiones del pasado. De hecho, el primero en sacar a colación el desacuerdo que la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) tuvo con Valdés Peza es su actual presidente, el cineasta Armando Casas, quien en su escrito reitera que la Academia decidió apoyar de manera unánime la publicación del volumen. “En el cine mexicano, es momento de que el vestuario se ponga de moda”, afirma. Esta conciencia renovada representa buenas noticias para los proyectos venideros, pues demuestra que, al parecer, las instituciones han superado la apatía que sostenían hacia los estudios de moda y vestuario.

El espíritu de la época ha causado que casi todos los colaboradores escriban de modo ameno y entusiasta, lo que aligera su lectura. Sin embargo, esto trae el amargo recordatorio de que un cambio de actitud no basta para construir la historia de un sector marginado intelectualmente: también se necesita rigor e investigación documental, tarea extenuante y muchas veces odiosa por más vocación que

se tenga. Escribir un relato apasionado sobre las –bien documentadas– minucias de una producción famosa, aunque sea útil para contextualizar, no genera conocimiento nuevo por sí solo. Una interpretación aguda o una descripción bellamente escrita no aportan descubrimientos relevantes para el estudio de un área recién inaugurada. Del mismo modo que contar de qué trata una película no es trabajo de investigación, por exquisita que sea la prosa. A decir verdad, en muchos de los textos, el único conocimiento que uno adquiere es que el autor escribe bien.

La mejor parte es, por mucho, el diccionario que escribió Lozano, aun cuando este carece del fascinante carácter narrativo de sus colaboradores. A pesar de ello, su aportación constituye una obra acuciosa, detallada, casi obsesiva que subsana cualquier defecito de la sección de ensayos. Ha logrado algo que era necesario ya: hacer avanzar a los libros sobre moda mexicana más allá de su fase inicial con la publicación de la primera obra de referencia sobre esta área. Tan solo por su diccionario, *Vestuario 1931-1981* se ha convertido en un compendio interesante para cualquier investigador que se precie de conocer la historia del México contemporáneo, y obligatorio para los que se dedican a estudiar el cine y la moda.

Actualmente, Lozano se encuentra trabajando en otros proyectos, ya lejos del asunto. “Medio siglo no es poco”, espeta, cuando explica por qué no hará un libro sobre la mitad que falta. “Hay nuevas generaciones, a ver si hacen del 81 para acá.”

La vara quedó alta, a pesar de todo. Aún faltan seis años para que se cumpla un siglo de cine sonoro en México, ojalá no tardemos tanto en ver una nueva obra sobre su apasionante mundo del vestuario, sin el cual sería inimaginable su historia. ~

**CARLOS DIDJAZAÁ** es periodista. Actualmente investiga sobre la historia de la moda en México.

## MÚSICA

# La importancia de llamarse Julio Iglesias

por **Eduardo Huchín Sosa**

En 1973, un treintañero Julio Iglesias ofrecía un concierto en un cabaré de Miami llamado Montmartre. La presentación formaba parte de sus primeras aventuras en Estados Unidos y, a juzgar por el lleno total, particularmente de cubanos en el exilio, la noche no podía sino anticipar un éxito rotundo. Pero en algún momento, no se sabe si por candidez o porque alguien le había contado que su película *La vida sigue igual* había sido un fenómeno en Cuba, Iglesias manifestó en algún interludio su deseo de cantar en la isla para el disfrute de “muchos de quienes son vuestros familiares”. Tardó más en terminar esa frase que el que un primer vaso cruzara el aire rumbo al escenario y después un florero y después otro vaso y más adelante un cubo de hielo. La lluvia de objetos y de acusaciones de “¡comunista!” arreció en segundos e Iglesias salió huyendo en medio de la tormenta, no sin antes pronunciar unas últimas famosas palabras: “¡Pero si soy más de derechas que ustedes!”

El episodio dibuja un artista: a) torpe para lidiar con la política (en otra ocasión asistió a una cárcel chilena para dar consuelo a los presos del pinochetismo: “Aparentemente, soy un hombre libre”, les dijo, “pero en realidad soy un prisionero de mis compromisos” y todavía remató: “los comprendo muy bien”); b) obsesionado, sí, con ganarse América, sin limitarse a los países de habla hispana; c) consciente de ser, como decía Francisco Umbral, “el novio de derechas que todas las madres de derechas sueñan para sus niñas de derechas en

un mundo [...] de derechas”, y finalmente d) confiado, acaso de manera excesiva aunque justificada, en el azar y en un carisma capaz de sacarlo de cualquier situación embarazosa. Ese es Julio Iglesias, el hombre que, entre otros logros, ha vendido suficientes discos como para compararse con Madonna y Elton John; ha recibido el nombramiento “Padre del año” por parte de una asociación de familias, sin que nadie sepa bien las razones, y le ha puesto su rostro a un meme periódico de internet que, como todos los memes, lo ha despojado de su trayectoria para convertirlo en un ícono silencioso y sin contexto.

Dos libros –*El español que enamoró al mundo*, de Ignacio Peyró, y *Julio. La biografía*, de Óscar García Blesa– han buscado, con algunos años de diferencia, trazar el heterogéneo perfil de un cantante que, desde el principio, quiso convertirse en un ídolo global y, para sorpresa de todos, lo consiguió con bastante prontitud. ¿Cómo hizo este joven de voz “pequeña”, como reconocía él mismo, llegar adonde llegó y codearse con quienes se codeó? Y más aún: ¿ese imparable ascenso dirá algo de la España de esos años, de sus intentos por consolidar un rostro más moderno en la etapa final del franquismo? Lejos de la hagiografía, pero también del menoscenso que despertaba entre cierta crítica académica, tanto Peyró como García Blesa entienden que la vida de alguien como Iglesias no puede limitarse al mero recuento de sus álbumes, por muy rentables que estos hayan sido, sus presentaciones internacionales o sus chismes de familia disfuncional. Tiene que narrarse a la par de la historia de un país.

No era difícil llegar a esa conclusión en virtud de que, según Peyró, “Julio Iglesias y sus muchos ramales siempre estarán cerca de los cambios en España, como termostatos del aire de la época”. Personaje clave en la transformación de Benidorm en capital turística, en cuyo festival de la canción se dio a conocer, Iglesias

fue también protagonista del primer comunicado de divorcio publicado en territorio español. Estrenó “Soy un truhan, soy un señor” en la que según Peyró fue la noche inaugural de la democracia de 1977 y, a finales del siglo, apareció apoyando a José María Aznar frente a 50 mil personas, en lo que todavía se considera el “mayor evento político” de la España democrática. Y por si esto no fuera suficiente, Iglesias tiene hasta un episodio con ETA, cuando el brazo “político-militar” de la organización terrorista secuestró a su padre en 1981.

Acorde con los cánones, Peyró abarca del nacimiento de Julio a su vejez y, aunque su libro avanza de manera cronológica, la estructura a base de viñetas o, por momentos, de breves y agudos ensayos sobre algún aspecto de su vida (Julio participante de Eurovisión, Julio atleta sexual, Julio magnate inmobiliario, Julio evasor de impuestos) vuelve la lectura de *El español que enamoró al mundo* menos tópica, más literaria. García Blesa, en cambio, construye incluso desde el título una biografía en el sentido tradicional. Capítulo tras capítulo: contexto político y social, episodio en la vida de Julio, abundantes citas textuales. Sin embargo, a pesar de cubrir lo que justamente se espera del “libro sobre una celebridad”, el autor toma la suficiente distancia para lanzar aquí y allá comentarios irónicos y demorarse con cierta maldad en los detalles atípicos. En contraste, Peyró apuesta por el estilo personal, la marca del autor: evitando la erudición de fan y la propaganda gratuita, se muestra diestro para el comentario afilado, la exposición sintética y las referencias culturales que van de la plantilla de *jHola!* a Isaiah Berlin. Y García Blesa, con la ventaja de haber publicado su libro seis años antes que el de Peyró, puede darse el lujo de reconstruir con descripciones, tensión narrativa y diálogos –¡como una novela!, dirían los cintillos, meticulosamente documentada– los

LETROS  
LIBRES

NO TE PIERDAS  
NINGÚN NÚMERO.  
SUSCRÍBETE A  
**LETROS LIBRES**  
POR UN AÑO.

12 NÚMEROS | \$850 PESOS

[WWW.LETRASLIBRES.COM](http://WWW.LETRASLIBRES.COM)





esplendores y miserias de la trayectoria de Iglesias.

El cantante, según se sabe, tuvo muy pronto su epifanía, cuando casi muere después de un accidente automovilístico a los veinte años. Obligado a guardar reposo, la experiencia y el regalo de una guitarra lo llevaron a componer “La vida sigue igual”, una primera canción insípida, pero extraordinariamente efectiva, que lo catapultó a la fama, luego de haber resistido (está difícil decir esto de un tema de Julio Iglesias, pero así fue) la censura franquista. La canción dio pie a una película del mismo nombre, cuyo estreno en 1969 terminó en zafarrancho, no debido al furor de los fans sino a una troupe circense, vestida de civil y coordinada por un faquir de esos que comen cerillos encendidos (es en serio), que el representante de Iglesias había contratado bajo el agua para armar un escándalo y proporcionarle a los diarios unos buenos titulares.

No obstante el éxito cada vez mayor del cantante, la crítica nunca le perdonó su falta de talento, pues desde sus inicios recibió acusaciones de “niño pijo del franquismo, que no tenía idea de la música” y en alguna ocasión su

padre le oyó decir a un conductor de la radio que Julio era “un gilipollas que no sabía cantar”. La cosa no mejoraría con los años, los millones de discos vendidos ni las localidades agotadas alrededor del mundo. Umbral diría de él que “antes que el triunfo de la personalidad, era el triunfo de la impersonalidad” y Rosa Montero que Julio se había vuelto “internacional a fuerza de no ser de ningún lado”. Incluso aparentes elogios, como el que le dedicó Luis Antonio de Villena –que lo catalogó como “ícono mundial de la publicidad del lujo”–, omitían la materia misma de *su arte*: las canciones. Pese a todo, una vez alcanzado su rango de leyenda y reconocido como parteaguas en la internacionalización de la música latina, en 2015 el prestigioso Berklee College of Music de Boston le otorgó un doctorado *honoris causa*. Un poco tardío, si me lo preguntan.

La construcción de un artista global –capaz de hacer presentaciones en los rincones más impensables del planeta y de grabar en otros idiomas, cualquiera que sea nuestro veredicto sobre su pronunciación– no puede entenderse sin sus andanzas en Latinoamérica. La relación de Iglesias con nuestros

IGNACIO PEYRÓ

EL ESPAÑOL QUE ENAMORÓ AL MUNDO. UNA

VIDA DE JULIO IGLESIAS

Barcelona, Libros del Asteroide, 2025, 336 pp.

ÓSCAR GARCÍA BLESÁ

JULIO. LA BIOGRAFÍA

Madrid, Aguilar, 2019, 768 pp.

países abarca, en la primera mitad de los setenta, giras con músicos rentados, conciertos en tugurios de dudosa reputación, estancias en pensiones de tercera y trasladados –junto a Isabel Preysler, su esposa embarazada– en autobuses a punto de descomponerse a medio camino. Más tarde volvería cubierto de gloria, es verdad, para aceptar el reto de conquistar el mercado mexicano con un disco de rancheras y, en un empeño solo concebible en un tiempo anterior a la funa, ofrecer recitales en la Nicaragua de Somoza, la Argentina de Videla y el Chile de Pinochet. Lo admirable, en todo caso, es que esa operación para hacerse de un nombre en el continente le haya salido tan bien, sobre todo porque Iglesias no se conformó con el público hispanohablante y se propuso extender los dominios de su seducción a Estados Unidos, el país en donde fijó su residencia (por conveniencia fiscal, no es secreto para nadie).

También en esa empresa tuvo éxito, sin importar que en el intento haya parido insólitos productos como su dueto con Willie Nelson o con Diana Ross. Fruto de una ofensiva que el músico y doctor en sociología Hans Laguna disecciona a detalle en *Hey! Julio Iglesias y la conquista de América* (2022), el cantante se echó a la bolsa a los escuchas norteamericanos incluso antes de sacar su primer disco en inglés, *1100 Bel Air Place*, que llegaría a vender cuatro millones de copias. Finalmente, nada simbolizaría mejor el feliz matrimonio entre Iglesias y el mercado anglosajón que la gira a lo largo y ancho de cinco continentes que Coca-Cola le patrocinaría en 1984.

Tiene razón Peyró cuando afirma que Julio Iglesias simboliza un tipo

de artista y de industria propia de un mundo del que ya solo quedan las ruinas. Su mito es un mito del siglo XX, que ha sobrevivido por el anhelo satírico de quienes reproducen cada año su imagen sin reproducir sus canciones. A lo mejor, en algunas latitudes, ha terminado por pesar más su estatus de celebridad que el de cantante; a lo mejor en otras siga siendo, como afirma Peyró, el pretexto idóneo para ponernos de vez en cuando sentimentales y aceptar, bajando un poco las defensas, la levedad de la vida. ~

**EDUARDO HUCHÍN SOSA** (Campeche, 1979) es músico, escritor y editor de *Letras Libres* (México). Es autor, entre otros libros, de *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (Turner, 2022).

#### ARCHIVO VUELTA

## Goya, las máscaras de lo oscuro

por Claude Esteban

*Diversas interpretaciones ha merecido la inquietante obra gráfica de Francisco de Goya. En este fragmento de un ensayo publicado en el número 238 de la revista Vuelta en septiembre de 1996, el crítico de arte Claude Esteban pondera una de las posibles lecturas que se puede hacer de uno de los grabados más insignes del artista español.*

“El sueño de la razón produce monstruos”: el grabado que así tituló Goya sigue siendo, sin la menor duda, el más famoso de toda la serie de *Los caprichos*; además, ha suscitado, desde hace dos siglos o casi, las interpretaciones más diversas, las más divergentes diría yo, como si algo del genio secreto del artista, su parte de noche y de terror, se encontrara expuesto por primera vez ahí a las miradas, pero evasivo, ocultándose sin fin bajo los signos.

Y sin embargo, no se trata sino de un hombre que duerme, con una extraña cohorte de bestias amenazantes a su alrededor... Si Baudelaire fue el primero en conmoverse, si Malraux creyó descubrir los indicios de una modernidad que se inventa, los historiadores de arte, desde luego más circunspectos, solicitan los textos y los testimonios y se ponen de acuerdo para descifrar la escena con las claves que parece proponernos el mismo Goya o aquellos que lo acompañaron, que lo guiaron por un tiempo con sus reflexiones y sus certidumbres: poetas, filósofos, hombres sabios en verdad, si no siempre maestros de sabiduría; se ha reconocido, ciertamente, a los ilustrados. Ahí donde la razón ya no gobierna puede echarse a volar la fantasía y, con ella, las invenciones más descabelladas de la imaginación. Está bien que a veces Goya quiera ser el defensor de la razón, pero ¿por qué tantos monstruos convocados aquí para demostrarlo *a contrario*, por qué ese hormigüeo de lo oscuro que ya no aceptará volver a sus cuevas infernales y que se desahogará con toda tranquilidad en *Los desastres de la guerra*, en los *Disparates*, e invadirá al fin todo el espacio de las pinturas negras en los muros de la Casa del Sordo?

Es verdad que el mismo Goya, no sin cierta malicia o instigado por sus prudentes amigos, borró las pistas. Se sabe, recordemoslo de paso, que en los dibujos preparatorios de *Los caprichos* Goya imaginó en dos ocasiones la escena de “El sueño de la razón” con el proyecto de hacer el frontispicio de esta serie, primero llamada, muy significativamente, *Sueños*. Este título, que mucho le debía a Quevedo, desaparecerá en favor de *Asuntos caprichosos*, y pronto de *Los caprichos*, sin duda inspirado por los *Capricci di carceri* de Piranesi y los *Capricci e scherzi di fantasia* de Tiepolo. Lo que más nos intriga es la suerte que el artista le reservó a ese sueño tan largamente meditado. Cuando la obra grabada aparece en 1799, un autorretrato del maestro

en traje de burgués, con la mirada altañera, sarcástica, sustituyó el frontispicio inicial, que se halla deportado casi en medio de la serie de las ochenta láminas, en el lindero de los grabados que tratan principalmente de las prácticas brujeriles y de sus infamias. Goya no dio muchas explicaciones, y los comentarios sobre los móviles de semejante trastorno en la economía original de la obra pudieron desatarse con toda libertad.

La versión comúnmente admitida —y que, debo decirlo, no carece de precisión inmediata— proviene del registro histórico, que llamaremos, siguiendo el gusto del día, el contexto sociocultural de la época. Consciente de la singularidad y de la ultranza de esta representación, Goya había querido, en cierto modo, “ahogarla” en la corriente escénica de las supersticiones y de las aberraciones sexuales de la brujería, tan bien codificadas a los ojos de todos y ya ridiculizadas por todas las buenas mentalidades del Siglo de las Luces. El absolutismo real, los malos ministros, la Inquisición, todo militaba en favor de ese ocultamiento, o al menos de una apariencia de racionalización, en verdad bastante relativa, de esa escenografía aberrante. Así lo confirman las palabras de presentación de *Los caprichos*: “Persuadido el autor de que la censura de los errores y de los vicios humanos puede ser objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos [...], aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo...” ¿Necesitaba la razón a tantos rapaces, linceos, murciélagos, para convencer al hombre que duerme —y a los que lo ven dormir— del valor de su causa? El sueño se convierte en pesadilla. ~

Traducción del francés  
de Aurelia Álvarez Urbajtel.

**CLAUDE ESTEBAN** (París, 1935-2006) fue un poeta y ensayista francés. Tradujo a algunos grandes poetas de lengua española como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Quevedo y Góngora.