

# Letrillas



Fotografía: La yunta de Néstor Jiménez (cortesía MUAC)

ARTE

## Néstor Jiménez: del trabajo y otros métodos para dignificar la vida

por **María Olivera**

Es probable que no exista un factor que defina tanto nuestra relación con el mundo como la idea del trabajo. Hemos aprendido –o acaso solo asimilado– que, para dignificar nuestra existencia, tenemos que laborar y percibir un sueldo por lo que hacemos; en otras palabras, traducir el quehacer diario en ganancia –principalmente económica– y así defender nuestro derecho a otras actividades como el tiempo libre, de ocio y descanso. O para, simplemente, darle un

sentido a nuestra vida... ¿Hasta qué punto el vínculo con las empresas o instituciones compromete la idea de *eficiencia* de las personas? ¿Por qué será que, después del nombre, la pregunta más común para conocernos está relacionada con nuestra ocupación y no necesariamente con nuestros intereses?

El antropólogo David Graeber escribió en 2013 un ensayo lúcido y crítico sobre el entendimiento de los trabajos en nuestro tiempo

y la manera en la que ciertos perfiles laborales nos obligaban a pensar nos de cierta manera frente al resto del mundo. En este texto, el autor cuestiona cómo gran cantidad de personas, sobre todo en Europa y Norteamérica, pasan la totalidad de su vida laboral desempeñando tareas que, en el fondo, creen bastante innecesarias y cómo esto genera un daño moral y espiritual profundo, una cicatriz sobre el alma colectiva de la clase trabajadora a la que pertenecemos. Además, sostiene que “en nuestra sociedad parece haber una regla general por la cual, cuanto más evidente sea que el trabajo que uno desempeña beneficia a otra gente, menos se percibe por desempeñarlo” y, aunque el autor precisa que no hay un método objetivo para medir esto, propone un ejercicio sencillo e inmediato: preguntarnos qué pasaría si toda la gente que realiza ciertas tareas en la sociedad simplemente desapareciera. “Di lo que quieras sobre enfermeros/as, basureros/as o mecánicos/as”, menciona, “es obvio que si se esfumaran como una nube de humo los resultados serían inmediatos y catastróficos”. Así, en una colectividad como la nuestra que se rige en su mayoría por estructuras jerárquicas y verticales, las labores que realizamos se clasifican también bajo esta lógica; de ahí que existan ciertas ocupaciones más desvalorizadas o invisibilizadas que otras.

Desde este punto podemos aproximarnos a la obra que el artista mexicano Néstor Jiménez presenta en *Uno entre millones*, su primera exposición individual en el Museo Universitario Arte Contemporáneo

(MUAC). La muestra está articulada en seis ejes conceptuales que representan distintos aspectos de la vida de un hombre común: la muerte, la memoria, la alimentación y la racialidad, el trabajo, la vivienda y la educación. Allí se dan cabida distintos formatos como pintura de caballete, escultura en cerámica, pintura mural y *collage*. Jiménez se ha interesado por mostrar las contradicciones, fracasos y errores de un sistema de vida y trabajo que nunca ha sido diseñado conscientemente, sino que surgió tras casi un siglo de prueba y error. En esta exposición se plasma una historia cercana: la de un hombre de clase trabajadora.

Resulta paradójico que los oficios que sostienen el funcionamiento del mundo y de sus complejos engranajes sean, a menudo, los más despreciados. Es el caso de aquellos que ocurren de noche o en espacios de tránsito como las calles y el metro, trabajos que generan otras formas de relación con lo colectivo y lo económico. Parte de esta preocupación aparece en la pieza que da título a la exposición de Jiménez, la cual consiste en una serie de *collages* compuestos por casi doscientos recortes a mano de papel periódico, cuya selección atañe principalmente a anuncios de trabajo y noticias sobre problemáticas sociales que atraviesan a trabajadores informales o temporales. Para el proceso de esta pieza, el artista estableció una cadena de producción: la compra del periódico, la búsqueda de los anuncios de trabajo, el recorte a mano, la elaboración del *collage*. Respetó los días en que no había anuncios y puso en evidencia otros factores, por ejemplo, el hecho de que el periódico dejó de ser el medio principal para buscar empleo y se volvió un espacio en el que se entrecruzan ofertas con noticias sobre el crimen organizado, entre otros fenómenos; inspirado por el trabajo de Hans Christian Andersen —quien utilizaba figuras de papel como complemento a sus historias—, Jiménez

confecciona una suerte de cuento social del trabajo.

Otra de las piezas de la exposición está compuesta por una serie de pinturas que muestran las fachadas de algunas viviendas durante un velorio. Cada hora es marcada con un tono distinto del cielo, desde el anaranjado hasta la obscuridad de la medianoche, seguida por la luz de la mañana. La obra, titulada *Hibisco* (2025), retoma ciertos gestos de su práctica temprana —como el uso de fragmentos de triplay de encino y madera balsa a manera de bastidores, la incorporación de materiales de construcción tales como concreto y bisagras de metal— junto con pintura acrílica en tonos pastel y la adición de moños negros relacionados con el ritual del duelo. El artista hace alusión al borramiento de los límites entre lo público y lo privado, pues ha decidido quitar las puertas y ventanas de las construcciones; en su lugar ha colocado bisagras de metal, gesto con el que se sugiere al todo mediante una de sus partes, tal como sucede con la muerte que solo entendemos a partir de sus símbolos.

En otro de los muros de la sala está *La yunta* (2025), una pintura en gran formato realizada con concreto, gravilla y óleo, junto con otros materiales. Retomando las grandes temáticas del muralismo mexicano como la educación y el trabajo, el artista propone una lectura contextualizada en nuestro presente: Jiménez representa en esta pieza a la yunta con una punta de lápiz, con ello establece una distinción entre el trabajo físico y el trabajo intelectual, así como también alude a los prejuicios sociales vinculados a la precarización de los trabajadores manuales y artesanales.

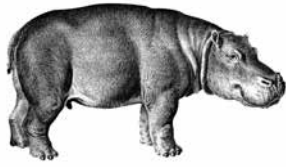
*Gastrópodos* (2025) y *La ratonera* (2025) son otros dos proyectos que encontramos en la muestra. El primero se presenta como un contra-monumento en honor a la familia promedio mexicana y a las dificultades para conseguir el alimento diario.

**UNO ENTRE MILLONES**  
**MUSEO UNIVERSITARIO ARTE**  
**CONTEMPORÁNEO (MUAC)**  
 Hasta el 3 de julio de 2026

La pieza está conformada por cinco tazones de cerámica de alta temperatura, en forma de estómagos —cuyo diámetro refleja las medidas del perímetro abdominal de una familia promedio— y esmaltados con diferentes colores que corresponden a los distintos tonos de piel de acuerdo con un estudio del Inegi sobre la auto-percepción racial del país. *La ratonera*, por su parte, es una escultura cinética construida con madera residual, que reproduce las viviendas provisionales; el título recupera el término usado para referirse despectivamente a las casas informales y su movimiento por la sala amplifica la relación inversa entre labor y capacidad adquisitiva.

El recorrido de la exposición inicia (o cierra) con *No nos vencerá la historia* (2025), el retrato mortuorio del padre del artista que aparece en lo alto de la sala, acentuando la pérdida de un hombre trabajador que falleció con las manos manchadas de barniz por las labores realizadas un día previo a su deceso. La muestra, en conjunto, está llena de detalles y capas de complejidad que ponen en el centro la idea del trabajo como aparente camino para dignificar nuestra existencia, develando sus contradicciones y zonas grises. Jiménez es, sin duda, uno de los artistas jóvenes que han resignificado las posibilidades de la pintura contemporánea en los últimos años a través de una práctica e investigación basadas en una atención plena de su contexto; por ello, esta exposición resulta ser irremediablemente íntima y frontal, franca y cruda. ~

**MARÍA OLIVERA** (Ciudad de México, 1996) es crítica de artes visuales y maestra en estudios de arte y literatura por la UAEM.



## CULTURA Y LETRAS

## Hipopótamos en el Danubio

por José Montelongo

Entre otras mutaciones, violencias y cataclismos de la modernidad temprana, lo que pasó con la lengua española en aquellos años también fue notable. Con la llegada de los tres barquitos capitaneados por el genovés al otro lado del Atlántico, hubo necesidad de exprimir a fondo el lenguaje y forzar la máquina hasta el tope de sus revoluciones semánticas. Hacía falta nombrar criaturas y costumbres nunca vistas. Así como la retina se reduce ante el súbito aumento de luz, luego se acostumbra poco a poco y por último es capaz de enfocar de nuevo, algunas décadas tuvieron que pasar para que la lengua se adaptase y envolviese con naturalidad las realidades ignotas. Propongo el año de 1526 como el momento en que cristalizó a plenitud este esfuerzo expresivo, cuando salió de la imprenta, en letras góticas, el volumen llamado *De la natural historia de las Indias*, que Gonzalo Fernández de Oviedo escribió y dedicó al emperador Carlos, quinto de tal nombre.

Otros ha habido, dice Oviedo en el prólogo, que han ido a las Indias nada más por negocios, y como de pasada han recogido algunas observaciones sobre plantas y animales, pero yo, por temperamento e inclinación, he detenido la vista en la naturaleza americana, y la he hallado despampanante. No

lo dice exactamente así, sin duda por carecer de pámpanos en sus categorías estéticas. Muchas otras categorías le faltaban, sobre todo zoológicas, y sin embargo nos dejó el retrato hablado de las especies perdidas del Arca de Noé. Algunas descripciones se leen como acertijos o adivinanzas, como esta que pongo a consideración del lector:

una manera de sierpes que en la vista son muy espantables, pero no hacen mal, ni está averiguado si son animal o pescado, porque andan en el agua y en los árboles y por tierra, y son mayores que conejos, y tienen la cola como lagarto, y la piel toda pintada, y por el cerro o espinazo unas espinas levantadas, y agudos dientes y colmillos, y un papo muy largo y ancho, que le cuelga desde la barba al pecho, que ni gime ni grita ni suena, y es de cuatro pies, y tiene las manos largas, y cumplidos los dedos, y uñas largas como de ave, pero flacas, y no de presa, y es muy mejor de comer que de ver.

Hay que ponerse en los zapatos de Oviedo e imaginar qué tipo de maromas lingüísticas daríamos nosotros para describir el armadillo, la zari güeya, el tucán, el perezoso, el colibrí, el oso hormiguero, o para evocar el sabor del mamey, la papaya, el aguacate y el coco.

Una cosa es tomar de los taínos la palabra *maíz* y otra, más complicada, ofrecernos una reseña de cómo la gente preparaba el terreno, sembraba el grano-semilla, cuidaba las mazorcas, molía el cereal, preparaba la masa y comía las tortillas, y de cómo participaban en este ciclo hombres, mujeres y niños, y de la fecundidad de esta planta que era capaz de multiplicar una fanega de grano ochenta veces o más. Dándose cuenta de que el maíz y la yuca eran sustento primordial, Oviedo se esmeró en contar bien el cuento.

El caprichoso plumaje de los papagayos, dice Oviedo con humildad y sentido común, es más propio para el

pincel del pintor que para la elocuencia del escritor. Por lo demás, agrega, no hace falta quemarse las pestañas para describirlos, puesto que él mismo llevó treinta ejemplares vivos a la corte imperial española, entre ellos varios muy hablantines, y junto con las aves llevó también muestras de productos agrícolas caribeños y, para rematar, seis indios caribes flecheros y seis indias mozas, como fieras de circo. No sabemos qué fue de ellos (me refiero a los indios, no a los papagayos), si probaron los churros, corrieron los sanfermines o murieron de nostalgia.

Nada impide imaginar que uno de ellos hubiese tenido vocación de cirquero, o de actor y juglar, y que anduviera con ganas de ver mundo cuando lo invitaron con muy malos modos, a punta de arcabuz, a subir al barco. Se llamaría Juan José, llegado a Hispaniola desde Zapotlán en la Nueva España, traído como repuesto porque se despoblaban las islas. ¿Y cómo fue que lo confundieron con un caribe flechero? Muy sencillo: a Juan José le fascinaba disfrazarse y hacer teatro. Se lo llevaron por argüendero.

No obstante su falta de educación formal, el joven le había tomado gusto a la lengua castellana, y esta inclinación, aunada a su desparpajo y locuacidad, cayó muy en gracia al susodicho emperador don Carlos, cuya cesárea voluntad fue llevarlo en su séquito a visitar las Europas. Las catedrales y palacios llamaron su atención, pero lo que lo dejó atónito fueron los zoológicos particulares donde los amigos del emperador guardaban especímenes asiáticos y africanos. Mundo nuevo, pensó Juan José, y se puso a escribir sobre la imposible criatura que llaman jirafa y el fabuloso envión que sería capaz de propinar un rinoceronte enfurecido. Y aunque el papel era caro y escaso, en la corte del emperador no le faltaron pliegos para ejercitarse en la escritura ni libros para entretenerse ni cortesanos platicadores para compartir lecturas. Entre sus volúmenes favoritos estaba el libro de Oviedo, que

acabó siendo conocido como el *Sumario de la natural historia de las Indias*. Lo que Plinio fue para Oviedo, Oviedo fue para Juan José.

Paseando por Europa central, un día recalaron en el castillo de una condesa. Anfitriona inigualable, de las que en otro siglo hubiesen regentado un salón, la condesa solía traer animales del otro lado del Mediterráneo para impresionar a las visitas. Juan José quedó perplejo y casi mudo cuando, desde la veranda del castillo, vio un hipopótamo chapoteando en el Danubio. De inmediato se puso a buscar la combinación de frases y conceptos para evocar tan extraña y rotunda criatura.

Jubilado por la naturaleza y a falta de pantano a su medida, el hipopótamo se sumerge en el hastío. Potentado biológico, ya no tiene qué hacer junto al pájaro, la flor y la gacela. Se aburre enormemente y se queda dormido a la orilla de su charco, como un borracho junto a la copa vacía, envuelto en su capote colosal. Buey neumático, sueña que padece otra vez las praderas sumergidas en el remanso, o que sus toneladas flotan plácidas entre nenúfares. De vez en cuando se remueve y resopla, pero vuelve a caer en la catatonía de su estupor. Y si bosteza, las mandíbulas informes añoran y devoran largas etapas de tiempo abolido.

Empezaba a concebirse a sí mismo como artista, sin duda, puesto que vaciló un momento al considerar que en los círculos cultos de las Américas lo acusarían de exotismo. “Que piensen lo que quieran”, dijo para sus adentros, “me importa un cacahuete”, y se levantó a buscar algo entre sus libros. Quería ver si Oviedo había explicado cómo se obtiene y a qué sabe la semilla del cacahuete, a la que sus compadres, los caribes flecheros, se referían con el curioso nombre de maní. ~

**JOSÉ MONTELONGO** es ensayista y narrador. Su libro más reciente es la novela *No soy tan zen* (Almadía, 2022).



## MODA

# Llevar la moda a los museos

por **Carlos Didjazaá**

La exposición más grande y significativa que se ha hecho sobre la historia de la moda mexicana cumple una década de haber sido montada. *El arte de la indumentaria y la moda en México, 1940-2015* duró cuatro meses expuesta, y tan solo en los primeros seis días recibió 29 mil visitantes. Más de cuatrocientos objetos, entre los que había accesorios, vestidos de diseñadores contemporáneos, prendas autóctonas elaboradas por artesanos y una selección de pinturas, habitaron dos pisos del Palacio de Iturbide. Era la primera vez que un museo mexicano daba cabida a una exposición tan ambiciosa dedicada al diseño de moda. Sus curadores fueron Ana Elena Mallet y Juan Coronel Rivera.

Para entonces, la moda aún no hallaba lugar en las instituciones mexicanas. Esto empezó a cambiar una vez que los intelectuales del sector, que en ese momento tenían unos veinte años de trayectoria, comenzaron a abrirle paso dentro de los museos

para demostrar su valía como una expresión cultural profunda e interesante. Fue una temporada intensa. Por unas semanas, *El arte de la indumentaria...* coincidió con otras dos exposiciones de moda en la ciudad: la de Cristóbal Balenciaga en el Museo de Arte Moderno y la retrospectiva de Carla Fernández en el Museo Jumex.

En uno de los folletos que conservo, los curadores explican lo siguiente: “*El arte de la indumentaria...* busca mostrar dos discursos paralelos que por momentos se encuentran: indumentaria y moda como vasos comunicantes que se nutren uno de otro y en diálogo generan la visión cultural de un país a través de su forma de vestir.” De acuerdo con la curadora Tanya Meléndez, que la reseñó en su momento para *Fashion Theory*, Coronel estuvo a cargo de la sección de indumentaria tradicional, y Mallet de la de diseño contemporáneo. Meléndez hace una observación aguda: y es que, aunque según los textos de sala una moda mexicana existiría en el punto medio de la dialéctica entre “lo nacional” y “lo extranjero”, la diferencia entre las visiones curatoriales hizo que, a ratos, se sintiera como dos exposiciones distintas. Esto podría explicar por qué, al momento de pensar en esta exposición, solo recuerdo

la parte de moda, a la que dedicaré el resto de mis palabras.

Mallet estuvo interesada en llevar la moda a los museos desde el inicio de su carrera; era un aspecto primordial dentro de su proyecto por crear “una cultura del diseño”. Después de mucha insistencia, su primer intento exitoso fue *Boutique*, una pequeña exposición de moda local contemporánea que se llevó a cabo en el Museo Carrillo Gil en 1999, también primera exposición de diseño de moda mexicano. Según anota la historiadora Martha Sandoval Villegas en su investigación *Museo y moda. Exposiciones sobre indumentaria y moda en México* (aún inédita), *Boutique* fue un parteaguas en la práctica museística mexicana, pues, a lo largo del siglo xx, solo se exhibía indumentaria tradicional en muestras de sentido etnográfico, o vestidos antiguos de corte occidental como una mera curiosidad histórica. No solían hacerse estudios más profundos, pues el tema se consideraba superficial. Como era de esperarse, *Boutique* recibió críticas de varios puristas que pensaban que se le estaban quitando espacios al arte “de verdad”.

Diez años después, Mallet curó la exposición *Rosa mexicano. Moda e identidad: la mirada de dos generaciones* para la Casa del Lago. En ella redescubrió al polímata Ramón Valdiosera; hizo dialogar su obra con las de Trista, Alejandra Quesada y Malafacha —entonces diseñadores vigentes—; y lo convirtió en la figura central de la moda mexicana, justificando su relevancia con estos dos hitos: su acuñamiento del término “rosa mexicano” y sus declaraciones pronacionalismo en el debate que sostuvo con los diseñadores Armando Valdés Peza y Henri de Châtillon sobre la existencia de una moda mexicana.

Hago mención de estas dos exposiciones para resaltar la que, en mi opinión, es la mejor cualidad de Mallet: su talante pionero y capacidad de innovación. También porque otra

de sus principales aportaciones es haber establecido el punto de partida desde el cual la mayoría estudiamos la historia de la moda en México en el siglo xx.

Antes de *Rosa mexicano* no se tenía muy claro cuál sería el inicio más o menos oficial de esta disciplina, ni había tanta conciencia de la aportación de Valdiosera a la industria, tal como lo demuestran los pocos libros anteriores sobre el tema (aparte del que escribió él: *3000 años de moda mexicana* de 1992). Por ejemplo, el diseñador Julio Chávez nunca lo menciona en sus memorias (*Vestidas y desvestidas*, 1992), y la periodista Desirée Navarro solo lo lista en el segundo tomo de *El libro de la moda en México* (2007) sin hacer referencia al debate que sostuvo con sus colegas. Posterior a *Rosa mexicano*, Gustavo Prado retomó esa controversia como el inicio de su disquisición sobre lo que debería ser la moda mexicana en *Mextilo*, tanto en la versión cinematográfica (2014) como en la escrita (2017).

*El arte de la indumentaria...* partía del mismo punto, y fue la sublimación del proyecto indagatorio que emprendió la curadora desde finales del siglo pasado. Más allá de la exploración extensiva que emprendió, pienso que las principales aportaciones de la muestra fueron su delimitación, su postura y su propuesta de un héroe: Valdiosera.

A diferencia de la mayoría de muestras de moda del país, esta sí tuvo recepción crítica en distintos medios. La académica Paulina Morales escribió una reseña bastante sensata en la que señalaba la laxitud del discurso curatorial que, a ratos, volvía a la muestra inconsistente y heterogénea. A diez años de distancia, la mayor crítica que tendría yo es que se trata de un proyecto inconcluso, pues nunca tuvo un catálogo. Cuestión incomprendible porque fue una exposición muy popular, con una acogida asombrosa por parte de los visitantes. Desconozco las razones por las

que no se publicó, elaboró o concluyó, pero, aunque pienso que ya no sería relevante hacer el catálogo correspondiente, no me parece que sea demasiado tarde para retomarlo como una obra derivativa o distinta. Debo decirlo: uno de los grandes defectos de Mallet como intelectual es que no escribe lo suficiente, y tiene pendientes varios ensayos y recuentos que podrían contribuir mucho a construir la cultura del diseño por la que ha abogado desde hace treinta años. Aun así, su influencia es innegable.

Escribir sobre una exposición que ocurrió hace una década podría parecer excéntrico. Pero recuperar la memoria de lo que significó en esos días nos permite trazar un recuento de lo mucho que puede cambiar el temperamento cultural de una época. Actualmente, hay tres exposiciones de moda en la ciudad, y eso ya no es ni polémico ni anómalo como lo fue entonces. Habrá más a lo largo del año y una de ellas viajará a otro estado (*¡Moda boy!*). Museos que antes no habían contemplado el tema (como el Ídolos del ESTO y el Museo del Perfume) ahora le dedican libros y exposiciones, e incluso algunos ya cuentan con programas permanentes de exposiciones de moda (es el caso del Museo de Arte de Zapopan).

Sería injusto atribuir estos cambios al trabajo de una sola persona, pero también lo sería no reconocer que *El arte de la indumentaria...* sentó un precedente en la historia de los museos mexicanos al demostrar con creces que darle un lugar central a la moda no solo era rentable, llamativo e interesante, sino algo más esencial aún: era posible. Una exposición, la publicación de un libro, el trabajo individual o en colectivo pueden ser maneras de modificar una conversación en curso. Estos diez años lo demuestran. ~

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

# Lo inacabado

por **Carlos Vásconez**

Hay hora y lugar. Richard Ford asegura que dejó de escribir su primer borrador de *Acción de Gracias*, posiblemente su obra maestra, a las trece horas con diecisiete minutos del día 2 de marzo del año 1999. Lo recuerda con claridad porque es ese el instante en que su mujer le advertía que estaba embarazada. “El asombro me consumió”, asegura. “¿Mi esposa, una mujer que superaba los cincuenta años, embarazada?”, se preguntó. Dijo que durante toda la tarde pasaron preguntándose acerca de las posibilidades de que esa prueba casera fuera certera. “Lo que embargaba a Kristina (Hensley) era la seguridad de lo malos, pésimos padres, que seríamos, de confirmarse el resultado de la prueba, y una especie, extraña, de vergüenza. ¿Qué era eso de dar a luz luego de 31 años de casados? ¿Quién creería que la criatura era mía?” Máxime al tratarse de un escritor que se dedicó en varios trabajos suyos a describir lo terrible que es la paternidad, cuya esposa nunca puso el menor reparo a sus textos y, en todo caso, los patrocinaba.

El asunto desembocó en que la infeliz pareja acudió a un ginecólogo que les disipó las dudas. “No solo no estaba embarazada. Padecía un serio problema intrauterino que afortunadamente solucionamos a tiempo, tiempo que no hubiésemos tenido, nos lo aseguró el médico, de no ser por esa equivocada prueba de embarazo que se había practicado”, asegura el autor estadounidense en una entrevista a *The New York Times*. Y agrega: “Resolví deshacerme de ese primer borrador de *Acción de Gracias* porque no dejaba de rondarme en la cabeza la intriga: ¿merced a qué impulso Kristina se hizo esa prueba?” Era algo que nunca le preguntó, y, por lo visto, ella no leyó la entrevista en el diario, ya que nunca le dio respuesta.

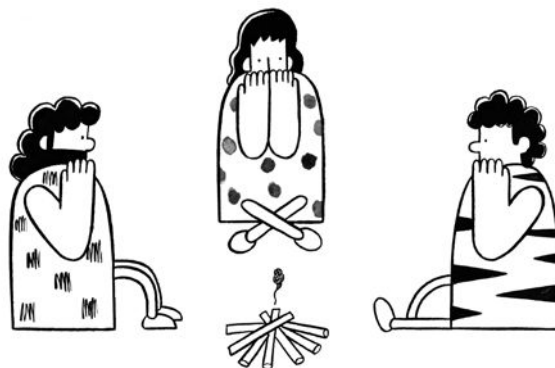
La novela existiría años después. Para ello, Richard Ford empleó los recursos estilísticos que la debacle de ser padres casi entrada la vejez le suministró. Al menos eso afirma en un libro que parecería fungir como sus memorias y que no es más que una serie de cartas, escritas al apuro, a su editor, quien extrajo de estas lo mejor para usar así un nuevo libro como publicidad de otro. La duda que agobia a Richard Ford es una duda que nos recorre el espinazo, en forma de terror, a ciertos escritores que por A o B razones hemos tenido que abandonar un trabajo a medias. O incluso cuando lo hemos sentido concluido, y lo hemos despachado al olvido, al fragor de las llamas o a la trituradora de papel (por imaginar que exista escritor con una, lo cual daría mucho que pensar). En este caso, el resultado de ese instante dramático en que dos personas tragaban saliva para comprender el milagro de la creación fue una obra maestra, que tranquilamente podría calificarse como la mejor

novela escrita en el nuevo milenio. Una novela que no habría existido de no mediar un accidente. ¿O será que la señora Ford lo hizo intencional y maléfica, pero también proféticamente?

El tema de lo inacabado o del arte de no terminar nunca nada ha sido abordado por grandes plumas, como una suerte de intento frustrado de no ser alguien, de llegar a la nada tan aspirada. El escritor español Enrique Vila-Matas, en su obra *El viajero más lento*, nos brinda una noción más refrescante sobre las cosas inacabadas. Afirma, por ejemplo, que la maravilla de que un libro no se acabe es dejarle al lector hacerlo, obligarlo, de una manera sesgada, a que sea este el que concluya lo no siempre finiquitado. Una suerte de copiloto o coescritor. Esta visión halagüeña, que lo que intenta es activar nuestro cerebro, discute cara a cara con la de aquel que pretende realizar una obra total. Aquel que anhela, con una intencionalidad vehemente, ser inspiración de las generaciones venideras. Porque lo que importa

## ESPERE EN LA LÍNEA

MIRAR EL FUEGO, FINAL DE TEMPORADA



PENNÉ

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

para el porvenir es el resultado definitivo, darle un punto final a nuestras sospechas. Sobre Lichtenberg, formulador primero de esta práctica, dicho lo dejó ya Canetti: “Que Lichtenberg no quiera redondear nada, que no quiera terminar nada es su felicidad y la nuestra; por eso ha escrito el libro más rico de la literatura universal.” Se refiere a sus aforismos, un libro inacabado, e inacabable si lo que se intenta es leerlo, aprenderlo. El misterio de lo inacabado—que viene a ser a la larga el propio misterio del mundo— es uno de los encantos de la literatura, como lo es de la vida: ¿en qué precipicio se acaba un paisaje? Luego de leer una novela ejemplar, ¿seguimos construyéndola con nuestro vivir, con nuestra imaginación, con nuestro —y de alguna manera prodigioso— olvido?

El escritor uruguayo-mexicano Eduardo Milán me suministró la trama de una historia. La volví cuento, se lo dediqué. En esta, un grupo de personas se reúnen con el único objetivo de crear durante el día una estera de mimbre para en la noche dedicarse a deshilarla, para, al día siguiente, regresar por el camino recorrido. No es el fin el de crear una estera cuya perfección roce con lo indecible, con lo celestial. Su tarea es hacer por hacer, y nadie se ha impuesto absolutamente nada. Lo hacen porque desde sus concavidades óseas ese algo que nadie sabe qué es, pero que nos mueve, se los impone. De manera similar, a muchos cuentos, novelas, poemas, piezas teatrales, ensayos, así como composiciones musicales, esculturas, cartas de amor y de odio, un rato de esos, sin previo anuncio, los relegamos a un cesto o simplemente los abandonamos a su suerte en el fondo de un cajón de cartón. Eso podemos también hacer con el arte. Difícilmente lo llevaremos a cabo con otras prácticas y empresas humanas. Dejamos a medias casas, por falta de presupuesto. Dejamos a medias un viaje, por motivos siempre externos. ¿Cuándo dejamos a medias un gesto artístico? Este nos perseguirá por cada rincón que vayamos, así hagamos hasta lo imposible por

desprendérselo, por evadirlo. El acto creacional es una constante que está en nosotros, y se convierte en un trabajo en progreso.

Lo curioso sucede cuando abandonamos algo antes incluso de empezar. Como si de ajedrecistas fabulosos se tratara, prevemos todos los posibles desenlaces de nuestra acometida y desistimos, nos acodamos en la barra de un bar y respirando profundamente nos pedimos el siguiente vodka, seco y doble.

En definitiva, ¿qué libro está acabado de por sí? ¿Hay algo de verdad finalizado? ¿No nos ronda la noción de que el mundo está en constante creación? Al crear, ¿no usamos como sortilegio la consigna de que no importa la meta sino el camino?

Una condición fundamental al escribir es la forma de hacerlo. En estricto, la manera de sentarse, si en ordenador, máquina de escribir, o a punta de papel y pluma. También, la rigidez de la espalda, o su encorvadura. La manera de tener distendidos los músculos. El juego mental anterior, que implica lo soliviantado o distendido que alguien puede estar. Si lo que se arriesga es por pedido de alguien o porque uno mismo no ha podido contener su impulso más íntimo. Es decir, escribir bien, para ese lector que está perdido en el tiempo (porque todo lector que se precie no hace otra cosa que vagar por los tiempos), siempre depende de una condición externa. De igual modo, el hecho de dejar de hacerlo, de obstruir su creación. Puede ser un accidente, puede deberse a que alguien, sencilla y maravillosamente, empezó a jugar para perder. Puede ser que lo haga porque no hacerlo implicaría el acabose del mundo. Dejar de crear para que la creación no devaste nuestras sombras —en términos del poeta español José Luis Corazón—, para que no haga de nosotros simples víctimas de un mundo inservible, perfecto.

“¿Cómo se inacaba lo que ha empezado bien y ha marchado mejor?”, se preguntaba retóricamente Robert

Walser en carta a su amigo Karl Kraus. “Yendo tan lento que parezca que solo se retrocede, que todo lo demás es más veloz que yo.”

Richard Ford fue el autor de *Acción de Gracias*. La escribió con una prisa incendiaria. Se detuvo cuando el camino lo conducía al abismo. Vio el abismo. Se aventó a este. Todavía su eco se escucha al abrir la novela, como se escucha el mar en una concha. ~

**CARLOS VÁSQUEZ** (Cuenca, Ecuador, 1977) es escritor. Su libro más reciente es *Fabula* (McGuffin, 2025).

## ARTE

# Marcel Duchamp: una bomba de tiempo

por **María Minera**

Hace unas semanas, abrió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la más reciente retrospectiva de Marcel Duchamp, aunque no la más grande, pues hace un par de años el museo homónimo de Frankfurt presentó la revisión más exhaustiva que se ha hecho en la historia de las exposiciones integrales del trabajo del francés, que no han sido pocas. La muestra alemana estaba compuesta por setecientas obras; la de ahora, nada más por trescientas. Una barbaridad en ambos casos, sobre todo si se piensa que la obra surgida de este cerebro fabuloso cabe, como quedó demostrado, en una pequeña maleta. ¿Cómo es posible, entonces, que los museos la multipliquen en proporciones casi milagrosas? Y, más aún, ¿cómo puede hacerse una inspección tan a fondo de su trabajo, cuando la mitad de las piezas que concibió en sus inicios ni siquiera existe? Pues se puede, y muy bien, porque hablamos del maestro del “retorno especular”, como él mismo lo

llamó alguna vez; esto es, de la copia –ese original que se mira en el espejo.

La historia es esta: Duchamp llegó muy pronto a la conclusión de que la pintura era un callejón sin salida. Sus ansias de moverse por avenidas más largas lo llevaron, así, a trabajar en un nuevo tipo de obra que pudiera sustituir exitosamente al lienzo –cierta-mente un dispositivo ya para entonces usado hasta el cansancio–. Esas pesquisas desembocaron en lo que después se conoció como *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*; en realidad, un objeto muy parecido a una pintura, pero, digamos, sin ropa; es decir, sin la dureza y la irreversibilidad de un cuadro. La transparencia de los paneles de vidrio sobre los cuales pegó a los personajes de ese drama mundano, también llamado amor, y el hecho de que la obra iría separada de la pared, como una escultura de bulto, tenía la ventaja de añadir contenido inesperado a la escena –pues todo lo que pasara a su alrededor, espectadores incluidos, iba a fundirse con la imagen. Era el encanto y, a ratos, la torpeza con que fluía la vida misma lo que a Duchamp le parecía que la pintura, incluso la más radical, como la de sus colegas cubistas, no alcanzaba realmente a poner a la vista. Y parte del problema, para él, era precisamente ese, que el lienzo le *ponía* los asuntos *a la vista* al espectador, que no tenía más que recibirlos pasivamente y, si acaso, dejarse conmover o asombrar por las cosas ahí representadas.

Pensó, entonces, que la fórmula del *Gran vidrio*, como también se le conoce, le serviría para operar en adelante como un astuto artista de lo invisible, pero no tardó en darse cuenta de que la fabricación de semejante aparato no solo era más laboriosa y tardada que la de un cuadro, sino que, encima, el resultado era mucho más frágil. En un traslado, el fruto de ocho años de trabajo quedó hecho trizas y el artista, viéndose incapaz de rehacerlo, pegó los pedazos y declaró que la telaraña accidental era precisamente lo que le hacía falta a ese “cuadro hilarante”. Todavía

intentó con vidrios más pequeños, pero ni así. Fin del vidrismo. En el proceso de elaboración de estas piezas translúcidas había hecho, sin embargo, algo más: inventar el *ready-made*.

Ya en la vejez, el artista se mostraría sorprendido de que fuera aquella colección de humildes trebejos<sup>1</sup> la que hubiera calado tan hondo en el sentir general, y no *La novia desnudada*, que había sido su gran apuesta contra la pintura. Los *ready-mades* no eran para él propiamente obras, sino notas al pie del *Gran vidrio*; ejercicios para soltar la mano –no, no la mano, desde luego, la cabeza–. Y no es que no le importaran, pero no tenía caso darles el trato de “originales”, cuando a todas luces no lo eran –he ahí la cuestión–. Las consecuencias definitivas e ineludibles del *ready-made* se hicieron, no obstante, a tal punto evidentes décadas más tarde que Duchamp terminaría por aceptar, según dijo, que “el concepto del *ready-made*” era probablemente “la idea en solitario más importante surgida” de su trabajo.<sup>2</sup>

Y lo fue, por el modo –con la sencillez y la contundencia de una elegante demostración matemática– en que ayudó al artista a darle “un puntapie”, en palabras de Octavio Paz, a la obra de arte “sentada en su pedestal de adjetivos”.<sup>3</sup> El *ready-made* fue el instrumento filoso –e indudablemente filosófico– que escogió para contrariar, una a una, las convenciones más aparentemente inapelables del arte; por ejemplo, aquella, bastante primaria, que dicta que las obras de arte deben ser fácilmente identificables como tales y no llamar a confusión: porque están pintadas y enmarcadas y colgadas, dig-namente, en la pared, y no, digamos,

tiradas en el piso o colgadas del techo.<sup>4</sup> Así fue sometiendo a examen a muchas de estas ideas preconcebidas: las modificó, las disfrazó, las ridiculizó, las echó por la borda. Y al final vio muy claramente lo que quería ver: que, en efecto, era posible hacer arte sin ese pesado equipaje, que no era más que el cascarón, la envoltura de algo sobre lo que todavía quedaba mucho por decir. La diferencia entre el *ready-made* y el antiarte –por ejemplo, los tanteos nihilistas del dadaísmo– reside en que el primero sigue teniendo tratos con el arte, aunque sea desde el alejamiento y la extrañeza. El *ready-made* coquetea con la posibilidad de salirse de la órbita del arte, pero no lo hace, se queda allí, en el margen, minando poco a poco su existencia impertérrita.

Con el *ready-made*, Duchamp se fue al extremo opuesto del dificultoso *Gran vidrio*: el de hacer arte, pero sin las implicaciones engorrosas de la obra; sin el *opus*, pues, que en su origen entraña la idea de esfuerzo, de trabajo, algo que Duchamp despreciaba. O, cuando menos, sin recurrir a la albañilería pesada de la representación pictórica –el aparato retiniano por excelencia–. Lo que buscaba con ello era una vía para llegar al arte valiéndose, ya no de los artilugios de la obra, sino de cualquier elemento, instancia u objeto que en cierto momento pudiera contenerlo, aun de manera imperfecta o fugaz. Y, para su sorpresa, esos trastos cotidianos, que tenía dispersos por su estudio,<sup>5</sup>

4 He aquí el origen de dos *ready-made*: uno, *Trebuchet* (trampa), que consistía en un perchero de tres picos dejado despreocupadamente en el suelo, como vulgar trampa para ratones. En este caso, la convención atacada está sobreentendida: las obras no deben obstaculizar el paso de los espectadores. El otro es *Escultura de viaje*: una pieza blanda para armar en los hoteles, usando la gorra del baño, hecha jirones, para formar un tejido que luego puede ser colgado de la lámpara o la puerta. De las obras se espera, no obstante, que tengan buenos modales y no anden destruyendo propiedad ajena.

5 Para observar cómo se comportaban en presencia de la gente que venía a visitarlo, misma que, claro, tendía simplemente a pensar que se trataba del desorden natural del departamento

1 Rueda de bicicleta montada en un banco, portabotellas de metal (un bicho fantástico de muchas patas), pala de nieve, peine, dos percheros, funda para máquina de escribir, botella de perfume, postal de la Mona Lisa, ampollita de vidrio y, por supuesto, urinario de porcelana.

2 Según confesó a Katharine Kuh en los años sesenta.

3 *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Era, 2008, p. 31.

fueron el caballito de Troya con el que pudo demoler los cimientos de la producción artística occidental.

Los primeros *ready-mades* se perdieron cuando el artista se mudó a los Estados Unidos y su hermana decidió limpiar el departamento y deshacerse de tanto cachivache polvoriento. Adiós a la rueda de bicicleta, el portabotellas, la escultura de viaje, la pala y demás. Un par de años después, debut y despedida del urinario, el día en que Duchamp quiso exhibirlo para probar que incluso sus colegas más avanzados<sup>6</sup> eran incapaces de desprenderse de sus pequeñas certidumbres acerca de la naturaleza del arte y que acabarían, como de hecho sucedió, repudiando —por razones más morales que estéticas— el objeto que a todas luces iba a herir sus susceptibilidades. Y claro que mordieron el metafísico anzuelo. Ni por aquí se les pasó que ese fuera precisamente el propósito: incomodarlos a ellos y a la idea misma de obra de arte. Desde luego que un urinario quedaba raro en una sala de exhibición de 1917, pero la *Fuente* de Duchamp ya tampoco podía regresar a su lugar en el baño, había cruzado un umbral irrevocable, que extendía sus posibilidades, literalmente, hasta el infinito. Aquella era una obra-bisagra, que abría y cerraba mundos: el del arte y el de afuera, el del original y su copia, el de los juicios estéticos y el de la mera percepción.

El sistema del arte fue dando de sí lentamente y, llegados los años cincuenta, la mesa estaba puesta para encumbrar al *ready-made*. Es como si Duchamp hubiera puesto una bomba programada para estallar en el futuro. Tic, tac, tic, tac. Porque hay que decir que no se trató de una revolución silenciosa. Más bien, un tremendo crac. Para ese momento, sin embargo, los objetos clave ya no existían. Comenzaron,

de un joven soltero, aunque, en realidad, fueran las piezas que hoy vemos en los museos.

<sup>6</sup> La exposición era la de la llamada Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, en cuyo comité estaban muchos amigos de Duchamp, que se decían radicales.

así, los trabajos de ampliación de las unidades.

A partir de entonces, Duchamp se dedicó a desandar sus pasos en busca de los artefactos extraviados. Empezando por el urinario. En 1950, para la exposición *Challenge and defy: Extreme examples by XX century artists, French & American*,<sup>7</sup> autorizó al galerista Sidney Janis a comprar uno de segunda mano, al que añadió la ya legendaria inscripción original: “R. Mutt 1917”. Y de ahí ya no paró: uno a uno, los volvió a comprar, los rehízo, dejó que otros los rehicieran, los volvió grabados, les cambió la escala, los metió a una maleta y, así empacados, llegan hoy, para que los museos los desplieguen, en su multiplicidad asombrosa, como piezas arqueológicas que nos explican de dónde venimos, pero nunca a dónde vamos; pues esa, como él sabía mejor que nadie, es la gracia misteriosa del arte. ~

**MARÍA MINERA** (Ciudad de México, 1973)  
es crítica de arte.

<sup>7</sup> Algo así como *Desafío y transgresión: ejemplos extremos de artistas del siglo XX, franceses y estadounidenses*.

## TEATRO

# Dario Fo: cien años y más...

por Verónica Bujeiro

Volver a Dario Fo con motivo de su centenario supone una celebración que funciona como evocación y nostalgia por una práctica artística que supo entender, desde la tradición y el humor, la potencia política y social del teatro. Revisar su trabajo hoy implica asumir nuestra distancia histórica, pero también atender a los vasos comunicantes que aún persisten de su ejercicio artístico desarrollado en conjunto con su pareja de vida y de escena, Franca

Rame, con quien confrontó la realidad desde la risa, el absurdo y el compromiso social.

Tras una extensa e ininterrumpida carrera en el teatro y la televisión, en 1997 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura. Durante su discurso de aceptación, celebró la osadía de la Academia Sueca al haber distinguido a un bufón. Con esta ironía replicaba el escándalo que provocó su nombramiento dentro y fuera de su país, pues se le reconocía —tal como el mismo fallo del premio señalaba— como un juglar moderno, figura no exactamente acogida por la alta cultura, sino más bien relativa al ámbito popular. Parte de esta condecoración literaria se debe a que en sus textos está presente la vivacidad y el aliento del intérprete, oficio que adquirió de las historias que contaban los sopladores de vidrio de su pueblo natal, quienes le enseñaron a hilar relatos fantásticos que siempre derivaban en carcajadas.

Atento a esta lección temprana, el humor constituye en Fo un rasgo esencial de su universo. Es una vía de acceso que, desde la gracia y la aparente sencillez, establece una relación inmediata con el espectador. Opera como un primer momento de enganche, pero que va más allá: en la tradición del bufón la risa no solo atrae, sino que introduce una forma de crítica que, a través de la exageración y el desvío, contiene en sí misma una rebeldía frente al poder, rasgo que atraviesa de manera persistente la obra de Fo.

Esa raíz, aunada a la voluntad de mantener viva la tradición de la *commedia dell'arte* con sus estereotipos, su fisicidad y sus modos de funcionamiento reconocibles en buena parte de su obra, encuentra una de sus formas más acabadas en *Misterio bufo* (1969), pieza clave dentro de su trayectoria que conserva una vigencia notable. Concebida como una secuencia fragmentaria y llevada por la astucia y la gracia del juglar, en esta pieza Fo reelabora relatos de la tradición bíblica y popular desde una perspectiva irreverente y

profundamente crítica con las instancias del poder político y religioso. Su importancia radica no solo en el éxito arrollador que tuvo desde su estreno, sino en la consolidación de un lenguaje escénico propio que, apoyado en la oralidad, la improvisación y el humor, rompía la cuarta pared para relacionarse directamente con el espectador, a quien buscaba implicar activamente. Ese gesto supondría un movimiento radical en más de un sentido.

Para llevarlo a cabo, Fo impulsó, junto a Franca Rame, diversas agrupaciones escénicas, entre las que destaca La Comune, un colectivo teatral que, más que consolidar un trabajo de repertorio o un grupo estable, se propuso un desplazamiento fuera del edificio teatral para habitar centros culturales e incluso fábricas, donde un público no acostumbrado a los teatros “burgueses” pudiera acercarse. Se trataba de un dispositivo que buscaba ejercitar un teatro comprometido con lo social y lo político desde la práctica misma, llevando a escena materiales tomados de la historia inmediata que, tras la función, abrían instancias de debate con el público.

De ese impulso surgirían obras como la ya clásica *Muerte accidental de un anarquista* (1970) donde, por medio de la farsa y un humor corrosivo, se desmontaban los mecanismos del guion de un interrogatorio policial para derribar las verdades oficiales. A ella se suma *Aquí no paga nadie* (1974), un retrato directo de la precariedad y la insurrección social, donde el humor funciona como vehículo privilegiado, pues para Fo la risa es un modo de confrontar el problema. Si bien el proyecto pudo haber derivado en lo panfletario, Fo no pierde de vista una lección central, la de Brecht, en el sentido de que es posible entretener y hacer pensar a la vez.

Especialmente significativo resulta el experimento escénico *La guerra del pueblo en Chile* (1973), resonancia directa de los acontecimientos de una de las más cruentas dictaduras latinoamericanas, en el que se hacía creer a

la audiencia —mediante efectos sonoros e intervenciones de supuestos grupos policiales, así como reacciones previamente ensayadas por algunos miembros del público— que un golpe de Estado acababa de producirse en Italia, para después dar paso, tras revelar la farsa, a un debate sobre la situación política del país donde se advertía que algo semejante podría ocurrir.

Pese a su novedad e impacto social, este tipo de espectáculos, por su capacidad de convocar en ocasiones a miles de espectadores, resultaban particularmente incómodos para sectores políticos que veían en ellos algo más que un hecho cultural. Aunado a ello, en Italia se vivían los llamados años de plomo, lo cuales fueron marcados por episodios de violencia política y terrorismo que atravesaron tanto a grupos de izquierda como de derecha; esto configuró un clima en el que el trabajo de Fo y Rame fue objeto de persecución judicial. Aunque padecieron un acoso sistemático, no hubo mayores consecuencias legales. Lo más grave llegaría en 1973 con el ataque brutal a Franca Rame, quien fue secuestrada y violada por un grupo de extrema derecha vinculado a sectores policiales, en un intento de escarmentar a la pareja, quienes, contra todo, nunca abandonaron sus convicciones sociales.

Quizá como efecto de estas tensiones, el trabajo de Fo y Rame viraría hacia otros ámbitos. Su cuestionamiento a las estructuras sociales tomaría como foco lo íntimo: la pareja, la familia y, en particular, el machismo, en diálogo con las luchas del movimiento feminista italiano de los años setenta. En esta etapa la coautoría de Rame se vuelve plenamente visible en piezas que han mantenido su presencia en los escenarios como *La mujer sola* (1977), parte de una serie de monólogos entre los que se encuentra *La violación* (1983), relato en primera persona de la violencia a la que fue sometida, convirtiendo el testimonio en materia escénica. En paralelo, el cuestionamiento a la institución eclesiástica se hace explícito en

textos como *El papa y la bruja* (1989) o *El diablo con tetas* (1998), obras que refrendaron la abierta desaprobación de la pareja frente al Vaticano, acentuada desde el impacto de *Misterio bufo*, considerada como una de las piezas más blasfemas de su tiempo.

Contra viento y marea, la producción de la familia Fo fue prácticamente ininterrumpida por más de cincuenta años. Alcanzó el siglo XXI con piezas que mantenían su vocación satírica frente al poder político de su tiempo. Si bien su nombre es una referencia indiscutible para el teatro del siglo XX, su obra continúa circulando, aunque de forma más discreta. Se advierte, desde luego, la distancia con ciertos temas y la incómoda cercanía con otros. Acaso lo que más pesa es constatar que las herramientas con las que Fo confrontaba al poder, como la farsa, la exageración y la vivacidad del debate directo, han sido cooptadas por otros medios, lo que ha dispersado la eficacia, la intensidad e incluso el riesgo de aquellas reuniones masivas.

La celebración por el centenario de Dario Fo no solo invita a revisitar su obra, sino también a replantear la pregunta por la función social del teatro en la era contemporánea. Resulta inevitable, para algunos de nosotros, tener cierta nostalgia al pensar que lo que entonces implicaba un ejercicio arriesgado de confrontación frente al fascismo, las injusticias y las verdades impuestas, hoy se perciba como distante, casi improbable en sus condiciones originales. El propio Fo, poco antes de su muerte en 2016, reconocía las condiciones adversas para el arte teatral, marcadas por la presión de los discursos del poder y la fragilidad de las políticas culturales. Aun así, insistía en algo más elemental: la necesidad de intervenir, quizá desde otros medios, repensando las herramientas del pasado, como él mismo lo hizo, pero sin renunciar a esa tarea. ~

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



## ARCHIVO VUELTA

## Sobre el día que llovieron ranas

por **Ida Vitale**

*La mirada con la que Ida Vitale observa los libros y la naturaleza está llena de asombro. Ya sea un poema antiguo o el canto de un pájaro: el universo entero es captado en su escritura con genuina admiración. Presentamos un extracto de un texto suyo, publicado en el número 225 de Vuelta en agosto de 1995, en donde cavila sobre un hecho extraordinario que, aunque presente en carne y hueso, parece inventado por la sensibilidad mítica de otros siglos.*

Se diría que en esos años llovía mucho. O que yo recuerdo obsesivamente los días de lluvia. Algo debían tener de distinto. Quizás transmitían una cierta electricidad. También puede suceder que, siendo el pasado lo perdido irrecuperable, es decir, lo triste por excelencia, y siendo la lluvia buena conductora de tristeza, lluvia y pasado tiendan a superponerse en el inconsciente mientras no llega la sensatez a decirnos que los tiempos, si dejamos de lado los de la formación del mundo, nunca han estado

hechos de pura lluvia, al menos en mi país. Todo debe haber comenzado un sábado o un domingo. Quizás fue en las vacaciones de invierno. Después del desayuno, bajé a una compra. Abrí el cancel y vi algo pequeño, verdoso, pálido. El mandado quedó postergado. Primero había que cazar aquello. Supongo que se lo mostré a alguien para compartir el descubrimiento. Dejándolo en una planta, fui a cumplir con lo que me hubiesen encargado. Pero antes de llegar a la puerta había encontrado tres o cuatro ranitas más que subí a depositar junto a la primera. Después sí, salí. Regresé con la noticia de que la calle pululaba de ranas. En la escalera mis adoptadas ya habían tenido reemplazantes. Dejé abierto el cancel y al rato colocaba batracios múltiples en todas las plantas. Me parecía que no podía ofrecerles un hábitat mejor. Pero eran aventureros. Se movían por las paredes y debíamos tener cuidado al caminar. El patio tenía baldosas con dibujos ocres y verdes, pero el pasillo, al que daban el comedor, la cocina, un dormitorio, el baño, las tenía de vidrio grueso, por ser casa de altos. Las ranitas preferían, con riesgo de su vida, el pasillo, contrariando las virtudes de la función mimética. Aquella invasión duró varios días, durante los cuales caminar por la casa era una responsabilidad. Pero los bichitos no se renovaron. Como todo en la

vida, vinieron a menos. Poco a poco empalidecieron. El tercer o cuarto día no había dudas de que se secaban. Adquirían un tono amarillento, aun puestas sobre las dichas aspidistras, oscuramente verdes.

Alguna vez recordé esta invasión a causa de ranas frente a contemporáneos rigurosos. Observé un callado escepticismo. ¿Eran menos observadores, más olvidadizos? ¿Acaso el Cordón, barrio más alejado del mar que otros, había sido teatro exclusivo de un episodio que, según la general extrañeza, era tenido por fantástico? Clasifiqué las miradas, de pronto fijas en un punto real del aire, como iguales a las que se proyectan cuando se habla de parapsicología, ese otro dislate.

Pasaron años. Hace mucho que mis posibles testigos ya no son de este mundo. Convenía olvidar el tema de la lluvia de ranas, teñido de la misma vidriosidad bíblica que el paso del mar Rojo o que la caída del maná, como un sueño que nos inventamos en todas sus partes coherentes pero irracionales. Pero leemos, de pronto para crear generosamente en lo que inventan los pasados ajenos. Y así encuentro en *La historia verdadera del señor Arenander*, extraña y perturbadora, de Lars Gustafsson, sueco: *¿...fenómenos naturales poco pertinentes tales como los viejos relatos de tormentas tropicales o curiosidades meteorológicas de otros tiempos? Madagascar: lluvia de sangre, en 1897. Copos de nieve grandes como platos de sopa, caídos en Wisconsin en 1908. Una tempestad que acarrea ranas vivas sobre la isla Mauricio: siglo XVIII.* Y vuelvo a ver con flagrante evidencia mis modestas ranitas, su consistencia de ligero pergamino verdoso, tan reales como esas fresas silvestres, rojamente tentadoras por fuera, que una vez mordidas carecen de perfume y de sabor, como decoraciones artificiales de sequísimo algodón. ~

**IDA VITALE** (Montevideo, 1923) es poeta, traductora y ensayista. Recibió el Premio Cervantes en 2018.