

Letrillas



Pintura: Portrait de femme dite "la dame aux chiens"

ARTE

¡AH, PRRRO!

por **Daniela Franco**

para Bakú, Cañita, Iskra, Lucas,
Malumo, María, Pinoy, Puku,
Tristana y Tula

Tanto en la ficción, como en la realidad —que a menudo la supera—, el Louvre ha sido escenario de casi todo: misterios históricos, fantasmas, conspiraciones, robos sofisticados y no tanto (véase el reciente atraco a la Galería de Apolo en plena mañana de domingo), superproducciones hollywoodenses y un video de Beyoncé y Jay-Z. A la vez símbolo de la cultura occidental y del expolio patrimonial de su pasado colonialista, sus colecciones rondan el medio

millón de obras, aunque solo unas 35 mil están en exposición. Los guías de turistas, así como los nerds de estadísticas inútiles en internet, se entretienen calculando cuánto tomaría verlas todas (a veces quince días y otras nueve meses).

En la escena clásica de *Bande à part* de Godard, los protagonistas corren tomados de la mano por el Louvre tratando de recorrer el museo entero en menos de diez minutos. Y Martin Bethenod, en su libro *Le Louvre et ses chiens*, imagina una versión canina de la escena. Yo, a mi vez, lo imagino a él yendo cada mañana (quizá durante unos cuatro meses, según estadísticos

aficionados) al Louvre a inventariar obras de arte en las que figuren perros y, más tarde, reunirse con profesores zootecnistas para intentar identificar las razas.

Es muy poco probable que esa haya sido la génesis de *Le Louvre et ses chiens*, ya que el museo cuenta con una base de datos exhaustiva y accesible en línea. Sin embargo, el autor de este catálogo maravilloso, publicado por Norma Editions en Francia el año pasado, reconoce que la búsqueda no es tan simple: las 2 mil 789 menciones de la palabra “perro” dejan fuera variantes como su plural “perros” (552), “perra” y “cachorro”, sin contar aquellos clasificados solo por raza.

Sea o no cierta la imaginada metodología de inventariado que describo al inicio, el libro la hace realidad a través de un paseo cronológico por más de 250 reproducciones de obras y una serie de breves textos de mirada erudita sobre la historia, la historia del arte y la de los perros como compañeros del ser humano. Al pie de cada reproducción, además de la ficha técnica y la localización de la pieza en el museo, encontramos una taxonomía particular del perro representado: país de origen, raza y su actitud o posición en la pintura, escultura o cerámica.

Italia/ *spaniel* enano veronés / ladrando;

Francia / callejero o perro de aguas* / perro guía / sentado;

España / bichón / dando la pata / sentado;

Deir el-Medina / Anubis: basenji*, galgo* / echado;

Dórica oriental / sabueso espartano o galgo / Molosoide* / corriendo.

Los asteriscos indican incertidumbre respecto a la raza del perro, un complicado trabajo de identificación hermenéutica de la imagen que requiere no solo observar el aspecto externo del animal, sino conocer bien la época en la que fue pintado, las razas conocidas y/o descritas entonces, especialmente aquellas que estaban de moda. Muchas veces, el animal no es un perro, sino otro cánido (“cuando hay una duda sobre la especie, es la presencia de un collar y no el juego de formas lo que permite a menudo identificarlos”). Así, dice Bethenod, uno de los perros más hermosos del Louvre, que acompaña a Adán y Eva en un relieve atribuido al entorno del renacentista alemán Conrad Meit, podría ser un zorro.

Desde Adán y Eva hasta el Lázaro resurrecto, los perros que acompañan a los personajes bíblicos suelen ser tan incongruentes como las calzas de Jesús y los greguescos de los soldados romanos, ya que en la Biblia las menciones a los perros son casi invariablemente negativas (asociados con frecuencia a la impureza y el desprecio), a excepción, como bien nota Bethenod, del perro que acompaña a Tobías en el libro deuterocanónico que lleva su nombre, quien viaja en compañía del ángel Rafael y el perro que les sigue.

Le Louvre et ses chiens es exhaustivo, erudito y fascinante. Además de las reproducciones de alta calidad, una bibliografía amplia que incluye todo tipo de libros sobre perros (y sobre perros en el Louvre, pues este, aunque el mejor, no es el primero) y una introducción generosa y amena que nos prepara para la *promenade*, cuenta con un índice anexo que es en sí mismo interesantísimo: artistas, actitudes (de los perros), departamentos del Louvre citados, personajes y objetos que acompañan a los perros, razas, materiales y técnicas...

Y nombres: Orlandillo, Xolotl, Peritas, Ojos Negros, Milady, Píramo el Blanco, Man Ray, Limón, Bebé, Rubio, Amoroso y mi favorito: Sí, Señor, uno de los más de treinta perros identificados por nombre que acompañan a una magnífica proto-dog-lady en *Portrait de femme dite “la dame aux chiens”*, un gran lienzo anónimo del siglo XVII:

Países Bajos / *spaniel*, galgo, braco, carlino*, callejero* / en brazos, adornado con lazos, con correa, montando a otro, dando la pata, echado, sentado, corriendo.

Quizá, como decía antes, el proceso de investigación de este libro no haya sido tan idílico como lo imaginó, pero el perfil de Martin Bethenod sí que lo es. Supongo que se requiere ser un poco obsesivo para lanzarse a una labor tan meticulosa, lo cual ya de entrada es llamativo. Por otro lado, el tema de los perros y el arte es recurrente en su obra publicada. Dirige también, en la misma editorial del libro que nos ocupa, una colección de libros sobre artistas y sus perros (Picasso, Joni Mitchell, Pierre Bonnard, Yves Saint Laurent).

Bethenod, periodista de formación, es una figura importante del arte francés: ha sido director de ferias de arte contemporáneo, colecciones privadas y museos, y actualmente dirige el Centre national des arts plastiques (Cnap), una suerte de Fonca francés.

Además (¡además!), Martin Bethenod colecciona fotografías furtivas de los perros de otros. Las de los primeros diez años de su colección —unas mil en total— fueron publicadas en su libro —para mí, de artista— *Rien de personnel*. Editado apenas en 2024, ya está agotado, pero la colección continúa en su cuenta de Instagram.

Y es ese perfil de coleccionista, crítico, curador y artista lo que vuelve este libro seductor para alguien como yo, interesada tangencialmente en el tema de los perros (véase la

MARTIN BETHENOD
LE LOUVRE ET SES CHIENS
París, Norma Éditions, 2025, 352 pp.

dedicatoria: orgullosa tía de “sobri-perros”). Lo fascinante de *Le Louvre et ses chiens*, más allá del tema, está en el procedimiento: utilizar una categoría (subordinada o arbitraria) para atravesar, ordenar y volver a mirar una colección inmensa. En un momento en que los perros ocupan un lugar cada vez mayor en nuestra vida afectiva, Bethenod los convierte además en un sistema de clasificación: un catálogo accidental de la historia del arte. Para quienes sentimos debilidad por los archivos, los inventarios y las colecciones, resulta difícil imaginar una mejor manera de pasar la mañana en el Louvre. ~

DANIELA FRANCO es artista con predilección por la polivalencia diletante. Vive entre Querétaro y París.

MÚSICA

Honora, de Flea: mucho más que un disco de jazz

por **Estefanía Romero**

En marzo de este año, Flea, el bajista de los Red Hot Chili Peppers, lanzó *Honora*, que, tras ser anunciado como un “álbum de jazz”, polarizó las opiniones: por un lado, se elevaron aplausos gustosos; por otro, se manifestaron diversos disgustos. Flea, un músico de alta jerarquía en el reino del rock, estaba, según algunos, deslizando dentro de un terreno que no le pertenece. Sin embargo, su relación con el jazz, el impulso personal por hacer un álbum de estas características y el resultado final hacen pensar que la incursión no era tan extraña como parecía a primera vista.

El vínculo entre Flea y el jazz se originó en su infancia, cuando se encontró con su primer instrumento: la trompeta. Muy joven la cambiaría por el bajo, que le daría fama mundial. Sin embargo, en su momento la trompeta le permitió incorporarse a diversos proyectos musicales, desde una *marching band*, una orquesta, hasta una banda de jazz, entre otros. Clave fue también el padrastro de Flea, un jazzista que cierto día invitó a sus amigos a jammar. Flea vivió una revuelta mental al pasar tiempo con beboppers negros; es decir, con músicos que revolucionaron el jazz durante la década de los cuarenta hacia el subgénero que conocemos como bebop: estridente, acelerado, cromático, impredecible, cuya estructura más recurrente es la de tema-improvisación-tema. Aquellos beboppers le preguntaban al joven e inseguro Flea si tocaba; gracias a ellos se dio cuenta de que existía, de que era visto.

En entrevista con Rick Beato, Flea comentó que, para él, Charlie Parker, uno de los padres del bebop (el otro es Dizzy Gillespie), es tan salvaje como un punk. Flea también ha enumerado entre sus héroes a John Coltrane, Thelonious Monk, Miles Davis, Lee Morgan, Freddie Hubbard... “Quería ser como Dizzy Gillespie cuando creciera. Él me abrazó por dentro de su traje. Todavía recuerdo el olor de su loción, su lindo traje, y su amabilidad hacia mí”, relató el bajista a Jimmy Fallon, en *The Tonight Show*.

Antes de ver esta última conversación, miré la presentación de Flea en el show de Fallon, tocando la trompeta, y mi impresión no pudo ser más desalentadora. “He escuchado a niños tocar mejor”, pensé al instante. En efecto, se trataba de un músico intentando tocar un instrumento que le había sido ajeno por décadas, en un género musical al que no suele dedicarse.

En 2022, Flea decidió retomar la trompeta y tocarla a diario, sin

importar que estuviera o no de gira con los Red Hot Chili Peppers. Y no solo fue cuestión de práctica; a pesar de haberse formado en las calles, dedicó estos últimos años también a estudiar lo que él llama “la matemática” o “la parte cerebral” detrás del jazz. Todo esto explica mucho del alma de *Honora*. El músico utilizó tiempo a solas en su casa para grabar demos, que después fueron desarrollados por treinta músicos, quienes improvisaron sobre las ideas trazadas. No hubo ensayos, solo algunas tomas. El espíritu de Ornette Coleman, el padre del free jazz, marcó la pauta, pero el artista que Flea ha hecho de sí mismo determinó el carácter de *Honora*.

Cada uno de los temas del álbum ayuda a edificar en nuestros oídos el alma de mil escalones del artista al que me refiero. “Golden wingship”, un minuto de improvisación libre, es el paso hacia “A plea”, segunda pieza del disco. En esta, Flea despega con su energía y velocidad características; las notas de su bajo eléctrico se trenzan con las del contrabajo de Anna Butterss (¡maestrísima!), en una demostración por demás hermosa. La incorporación de Deantoni



Parks en la batería, Jeff Parker en la guitarra, Rickey Washington (papá de Kamasi) en la flauta y Flea ¡en la trompeta! dieron luz a un jazz sesentero, medio Lalo Schiffrin.

Sorprenden, de entrada, la limpieza, el estudio y el *artistry* que mostró Flea en el instrumento de aliento. ¿Le ayudaría mucho la postproducción del disco a manos de Josh Johnson? Tal vez no, porque Flea también lució su trompeta en un Tiny Desk Concert, donde los músicos tienen que demostrar en vivo sus capacidades. Quizás lo del *Tonight Show* con Fallon tan solo fue un mal día, y el mal día de una presentación musical en vivo por televisión depende de muchas cosas.

Flea comienza un *slam poetry* a la mitad de “A plea” en *Honora*. Qué euforia. El tema hace recordar la poética de protesta social de los beatniks, también férreos amantes del bebop, quienes solían acompañar su poesía en voz alta con piezas de ese subgénero; y al punk, porque, más allá de una voz melodiosa o armónica, es en el ritmo donde se sujeta la prosodia; la expresividad revienta en onomatopeyas y jazz rock. Flea catapultó frases que arden como: “¿Quién es tu vecino?!,

Sobre los cubiertos de mesa

por **Emiliano Cassigoli**

¡¿quién es tu amigo?! ¡Hay odio por todos lados!"; "¡no me importa tu política!"; "¡somos seres humanos!"; "¡todos queremos tan solo ser amados!"; "¿quieres ser valiente? El amor es una de las cosas más valientes que puedes hacer"...

En adelante, "Traffic lights", escrita por Flea, Josh Johnson y Thom Yorke, es una pieza de ritmo estable, en el que se dibujan múltiples divisiones que van cambiando de timbre. Lleva jazz en brochazos de bajo y trompeta, y la voz característica de Yorke. Es una pieza muy entretenida. Le sigue "Fraild", que es sexy, sensible, etérea, un espacio extenso de improvisación, cuyas texturas dulces entrelazadas con un bajo áspero e insistente evocan el jazz pop de los años noventa, más o menos por el ala de Sade, aunque ahora sin canto, y con tintes de *new age*, pero también de psicodelia. Encantadora.

Luego llega "Morning cry", un hard-bop que nos lleva hacia otro sabor de los años sesenta. Esta pieza en el corazón de *Honora* es lo más jazzístico de todo el álbum; empero, lleva en sí detalles que se salen de aquella época y eso se aprecia porque con ello Flea declara de nuevo: esto es otra cosa.

Una versión de "Maggot brain", de Funkadelic, forma también parte de este disco, ahora en la declamación cruda de Flea y con una nueva emotividad y tímbrica que se sienten como un Philip Glass que cocina vibráfono, cuerdas y alientos dulces, sobre los que una trompeta improvisa, en vez de la guitarra eléctrica de la pieza original. Siempre es riesgoso meterse con un tema icónico, tan popular y amado, mas esta reinterpretación funciona en sí misma.

Otra pieza a subrayar es "Wichita lineman", proveniente de la música country, de Jimmy Webb, arreglada como híbrido entre jazz europeo y balada, cuyo distintivo mayor es la voz lamentosa de Nick Cave; y "Thinkin' bout you", un tema pop, de Frank Ocean. Flea dice que le encantan

estos temas, pero, si no fuese por ello, parecería que los incluyó en un sentido didáctico: con tal de tener una excusa para comunicar en entrevistas una parte de lo que ha hecho el jazz en su existencia, su interés por tomar temas populares y reconstruirlos con timbres y armonías jazzísticas, lo cual se aprecia.

En términos generales, Flea les permitió a los instrumentos acústicos exhalar los detalles de sus vibraciones, algo que es de aplaudirse hoy que la producción suele mutilar los armónicos con sus técnicas. El intérprete de los Chili Peppers no creó meramente un disco de jazz, pero sí uno que es producto del trabajo de un equipo creativo, formado en su mayoría por jazzistas (o, mejor dicho, músicos profesionales), cuya vulnerabilidad logró un gran ejemplo de conexión entre creadores que valoran la libertad y que incorporaron desde su inconsciente (no desde la partitura) los centros de gravedad que han hecho funcionar a la música occidental.

Honora es, además, otro producto que solo pudo haber ocurrido en el presente que el jazz atraviesa. Esa joya, que evolucionó a diversos subgéneros a lo largo del siglo xx, se ha ido transformando en una vía para proyectar emotividad con otras posibilidades estilísticas y estructurales. Esto ha resultado recalcitrante para puristas del jazz (quienes no soportan que "se diluya" en otros géneros), pero también se ha convertido en un motivo de euforia para quienes amamos la novedad musical en cualquiera de sus formas. Aquí recae la belleza de *Honora*: la cruda vulnerabilidad de Flea le permite admitir sus complejidades como artista y como ser humano, y llevarlas a discursos musicales tan únicos como él. ~

ESTEFANÍA ROMERO es periodista musical e investigadora. Es autora de *El jazz te muerde una oreja y te la arranca por siempre* (UV, 2025) y fundadora de bopsots.com

A la antropología le debemos la virtud de haber demostrado, por medio de la observación, que el humano no es más que una bestia educada a golpes en la delicadeza. La civilización es un gesto absurdo y violento al que ya nos acostumbremos: donde hubo primero un instinto, alguien dio un varazo, impuso una multa, y todos transigimos por inercia, por miedo, por aburrimiento, incluso por arribismo. En efecto, toda cultura comienza con una prohibición, y solo tiene sentido prohibir aquello que es intuitivo, deseable, incluso natural: impide que vayamos a donde queríamos ir, castiga aquello que deseábamos hacer. Humanizarse es ser aguafiestas: oponer el "no" del humano al "sí" del animal.

No creo azaroso, en este punto, que nuestros primeros gestos civilizatorios se manifestaran en los hábitos alimenticios, y más señaladamente, en las prohibiciones y normativas de la mesa. La primera advertencia del texto sagrado es la misma que se le hace al niño al servir el postre: hay que resistir la tentación del fruto, sin importar qué tan jugoso sea. La épica más antigua de la historia, el *Poema de Gilgamesh*, sitúa el pasaje a la humanidad en una separación de las mesas: Enkidu deja de ser un salvaje cuando aprende a comer pan y cerveza. A fin de cuentas, la vecindad entre el hombre y la bestia se ilustra sobre todo en el comer, en la premura por saciar el hambre, en el deseo ciego de hundir el hocico. Ya en el siglo xv, el filósofo humanista Erasmo de Rotterdam reprochaba estos gestos de incivilidad animal con la misma impaciencia que mi madre a la hora de comer: *Multi, ubi primum considerunt, protinus manum in*

patinam injiciunt. Hay quienes meten la mano en la bandeja apenas se han sentado. Una actitud, dice Erasmo, propia de lobos y glotones. Si dejamos de comer mangos en la copa de un árbol para pincharlos con un tenedor, no fue tanto debido al progreso glorioso del espíritu como a una domesticación a gritos y sombrerazos: una ortopedia sobre ese mono que habita en cada uno de nosotros, y que se halla siempre dispuesto a subir los codos a la mesa, a tirarse pedos y a hundir el hocico directamente sobre la carne. Ser humano es no comerlo todo. No devorar. No avorazarse, aprender a cerrar la boca. Poner una distancia.

Creo vivamente que, para observar este procedimiento en su semblante más desnudo, no hay mejor ejemplo que los cubiertos de mesa. Como se habrá podido observar, tales utensilios no se usan únicamente para acercar el alimento a la boca, sino, paradójicamente, para alejarlo. El cubierto

determina a la comida como algo frente a los ojos, una cosa que puede ser manipulada porque *no soy yo*, porque de alguna manera la he situado en una distancia. El mundo solo puede ser conquistado allá afuera, frente a mí, en el plato. La abeja se funde sin pudor en el néctar, y el león hunde los dientes en el cuello todavía palpitante de la gacela; solo el hombre, con sus ínfulas de grandeza, tiene la necesidad de abrir un espacio entre él y la presa, y de llenarlo con una prótesis. Si usamos cubiertos para distanciarnos de la comida, es porque esa distancia no es solo física; también es conceptual. Distingue a la boca del hocico, a la mano de la garra, al instinto de la conciencia.

Históricamente hablando, cada uno de los cubiertos, a su modo, delata este proceso de conquista, de manipulación de lo Otro. Dado que el uso determina la forma del utensilio, la naturaleza del cubierto es doble: a

la vez sirviente práctico y embajador metafísico de nuestra forma de habitar el mundo. En este sentido, no sorprende que el más antiguo sea el cuchillo. En él se revela el gesto civilizatorio por excelencia: cortar, rebanar, pinchar, afilar. Separar. Es la punta del intelecto que hiende al mundo; el filo de la palabra que rebana el tiempo. Culturizarse es salvar la distancia supuesta entre el diente y la mesa, entre dar la muerte y dar la vida. ¿Pensaba en ello el cardenal Richelieu cuando, en 1630, mandó a eliminar las puntas de todos los cuchillos de su vajilla? ¿O el rey Carlos III de España, cuando prohibió el uso del cuchillo en la vía pública, para diferenciar el arma y el útil de cocina? El cuchillo es la violencia sometida; sin la comida, sigue siendo una espada. Separamos la guerra del banquete: cortamos, pero cortamos con una agenda. Qué costumbre animal aquella de usar para la comida el mismo utensilio con el que se hiere. Solo los animales comen como matan.

La cuchara supone una antítesis, el rostro benévolo de esta violencia primitiva. Su anatomía amable e inofensiva recuerda a las que debieron ser sus modelos originales: primero la garra, después la mano en cuenco, finalmente la concha (“cuchara” proviene del latín *cocblea*, que significa “caracol”). En relación con el cuchillo, ofrece un ánimo de reconciliación: primitiva y universal, su legado es el gesto intuitivo, casi infantil, de agradecer el fruto sin modificarlo. Quizás por ello, es también la primera que usa el niño: su gesto es espontáneo, no discrimina, elimina lo superfluo en pos de la sencillez. Curiosamente, a pesar de que su nacimiento se sitúa en el Paleolítico (hace casi 20 mil años), el uso personal no se popularizó hasta el siglo XVII, donde encontró hogar casi exclusivamente en las clases bajas. La cuchara es la expresión de un modo de tragarse la vida, así nada más: cándida, pacífica, gozosamente.

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNE

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

El tenedor es la cumbre del refinamiento culinario, la delicadeza última de la técnica. Es, al mismo tiempo, el más parecido a una mano: paralelas, alargadas, las puntas son dedos que diagraman un espacio de líneas y vacío. Es de suponer que esta aura de sofisticación fue la causa de su impopularidad inicial en Occidente. Fue Teodora, hija del emperador de Bizancio, quien lo llevó a la corte de Venecia en el siglo XI. La reacción fue inmediata: aquel instrumento diabólico, con su tridente forma, recordaba los fuegos eternos del infierno y ofendía a Dios. Por más de trescientos años fue sepultado por la cristiandad, hasta que Catalina de Médici, en su boda con Enrique II, lo puso de moda en la corte francesa. El tenedor supone la coordinación última del gesto más banal de todos: sostenemos el trozo para después rebanarlo; lo encajamos para sujetar el alimento que después nos tragamos. Nos ayudamos con una y otra mano, y aquello es ya un trozo, una parte y no un todo. Crea su propia sofisticación dentro de la sofisticación que es ya el plato cocinado: el comensal hace su combinatoria, elige, selecciona. Es el administrador universal: ya no devoramos el mundo; lo cuantificamos.

Del plato a la boca se cae la sopa, decimos cuando nos apresuramos demasiado en nuestro optimismo: solo somos nosotros mismos, definitivamente, en el suspenso de un mundo que queremos mascar sin que nos manche la camisa. Vamos del hambre a la glotonería, de las ganas al recato. De tanto en tanto, abrimos la boca y recibimos la cuchara vacía, solo para darnos cuenta de que el bocado nos cayó en el regazo. ~

EMILIANO CASSIGOLI (Santiago de Chile, 1995) es narrador y ensayista. Próximamente aparecerá su libro *Si en medio del bosque un árbol* en el Fondo de Cultura Económica.



Fotografía: Cortesía Laboratorio Arte Alameda

ARTE

Pablo Rasgado: más allá del borramiento

por **María Olivera**

Esta vez fui al museo sin pensar que, días después de visitarlo, albergaría un deseo sostenido por seguir hablando de la experiencia, mostrar las fotografías que había tomado y buscar modos para entablar conversaciones con la obra que ahí se expone. Esta vez, en cambio, llegó primero la invitación para visitar la reapertura del Laboratorio Arte Alameda (LAA). Curados bajo la batuta de Gemma Argüello, una mirada renovada aparece en los tres proyectos expositivos que actualmente están en salas: *Pentimento* de Pablo Rasgado, *Fábulas para dormir* de Josué Mejía y *Estado suspendido* del colectivo TRES —conformado por Ilana Boltvinik y Rodrigo Viñas—. Aunque completamente distintos entre sí, todos dejan entrever el diálogo que existe entre su obra y el espacio expositivo, acompañado de un ejercicio curatorial atento.

Al edificio colonial donde se encuentra el Laboratorio le acompaña una historia particular. En 1591 fue sede del antiguo Convento de San Diego y de 1964 a 1999 fungió como la

PENTIMENTO DE PABLO RASGADO
LABORATORIO ARTE ALAMEDA
Hasta el 18 de octubre de 2026

Pinacoteca Virreinal dedicada a albergar la pintura producida en la Nueva España desde el siglo XVI hasta el XIX; dicha colección se trasladó al Museo Nacional de Arte en el 2000, año a partir del cual el LAA se consolidó como lo conocemos hoy: una institución dedicada a la exhibición y documentación de investigaciones curatoriales, artísticas y pedagógicas que profundizan en la relación arte-ciencia-tecnología y que tiene a bien desarrollar proyectos específicos para sus instalaciones. A finales de 2025, el LAA cerró temporalmente para que se realizaran trabajos de restauración en la nave central y las bóvedas de la Capilla de Dolores y, a la par, el artista Pablo Rasgado (Zapopan, 1984) desarrolló una residencia artística que devino en el proyecto de sitio específico que se presenta actualmente y del que me gustaría hablar.

Se trata de un “ejercicio de arqueología especulativa”, como apunta el

texto de sala escrito por Argüello. Con esta primera anotación a propósito del proyecto, pienso que quizá valdría la pena hablar de la Historia como una posibilidad más que como una sentencia para no olvidar los relatos laterales, para no borrar las anécdotas que quedan al filo de lo “oficial” o que se esconden tras las capas de pintura blanca en los museos. “Lo que inició como un proceso de conservación institucional se transforma aquí en una excavación abierta que subvierte la totalidad del espacio”, continúa la curadora; así, la restauración del edificio permitió explorar su historia material a lo largo de los años y reconocerla como objeto de investigación e intervención.

Temo –para bien– que no hay manera fácil de describir la exposición de Rasgado: la bóveda principal ha sido intervenida, sí, pero también ha sido develada. En su conjunto, la muestra habla de la materialidad arquitectónica como testigo del tiempo y propone una manera diferente de mirar el tras bambalinas de las instituciones y de la pintura misma. El artista ha realizado intervenciones sobre los muros, el piso y en reproducciones de algunas de las piezas que se exhibieron cuando el recinto fue sede de la Pinacoteca Virreinal. La palabra *pentimento* –“arrepentimiento” en italiano, que se retoma en el título de la exposición– refiere a aquellas pinturas atravesadas por la consciencia de su proceso: son las alteraciones en los cuadros que revelan los cambios de opinión de un artista. Obras que se van modificando conforme se trabajan y que, posteriormente, el tiempo hace la labor contraria sobre ellas, es decir, que las devuelve a sus orígenes y muestra paulatinamente las imágenes que han quedado sepultadas bajo las capas de pintura en el lienzo.

De manera particular en esta exposición, Rasgado retoma el término de *pentimento* para aludir al sincretismo, inspirado en los altares prehispánicos descubiertos detrás de imágenes religiosas. El artista recurre a técnicas de pintura y restauración para crear

“arrepentimientos” ficticios sobre facsimiles digitales de 27 pinturas coloniales: en “Jesús con la mujer adúltera”, por ejemplo, pintura del siglo XVIII atribuida al artista novohispano José de Ibarra (1685-1756), aparece un gesto abstracto en tonos verdes, así como la superposición de otra imagen religiosa. Al atravesar la nave principal y tras descubrir distintas imágenes sobre los muros, nos encontramos con una reproducción de “Glorificación de la Inmaculada” (1774), una pintura de gran formato de Francisco Antonio Vallejo, montada donde antiguamente se encontraba el retablo de la iglesia. La pieza original conmemoraba el permiso que Carlos III había recibido del papa Clemente XIV para añadir la invocación *Mater Immaculata* (Madre Inmaculada) a la letanía de la Virgen. En esta ocasión, los rostros de los personajes originales han sido sustituidos por figuras prehispánicas, en una suerte de reinterpretación y deconstrucción de la historia, la religión y su lenguaje pictórico.

A nivel matérico, la exposición no deja de sorprendernos. Mientras se recorre el espacio, hay una sensación de sorpresa sostenida, como cuando nos adentramos en un relato donde poco a poco vamos hilando las acciones y sus consecuencias. Aparecen un montón de preguntas: ¿qué está pasando aquí?, ¿cómo lo logró?, ¿esto que vemos es realmente lo que guardan los muros o es una pintura superpuesta que simula la materialidad de la construcción? Claro que el equipo de mediación del LAA puede ayudarnos a resolver estas dudas o un correo al artista o una entrevista a la curadora, pero hay algo rebelde y transformador en no responder a todo, en dejar que el impacto del arte nos atraviere en el sentido más esencial y en el hecho de mantener la duda, que a veces se parece mucho a la ilusión.

A pesar de que la metodología del artista pueda parecer reiterativa –cortes en los muros que muestran tonos rojos, blancos o grises de la construcción;

cortes en el piso que guardan en su interior piedras y vigas de construcción; cortes en pinturas religiosas intervenidas con motivos diversos– hay muchos gestos que mantienen la curiosidad despierta pues, entre más observamos, más información recibimos: lo que podría parecer un gesto despreocupado o aleatorio, por ejemplo, es justo lo contrario, dado que la intervención que hace Rasgado es resultado de una atención minuciosa a aquellos elementos que ocupan el espacio y que pueden pasar desapercibidos. De pronto encontramos la reproducción de una pequeña araña suspendida en una de las columnas o la fotocopia de un *masking tape* doblado que parece decirnos: aquí hubo algo pegado. Siento que la materialidad en el trabajo del artista se convierte en una apuesta por darle cuerpo al tiempo y a la poética del cambio, aunque la poeta salvadoreña Lauri García Dueñas escriba que precisamente “el tiempo es un texto indescifrable”.

El interés de Rasgado por la arquitectura no está relacionado con su funcionalidad, sino con los espacios negativos y los sedimentos ocultos detrás de las paredes, así como los residuos que se acumulan en los márgenes y las esquinas. También deja notas sobre la pintura abstracta y la posibilidad de leer los espacios más allá de su capacidad de contención en una negociación constante entre materiales y tiempos. En *Pentimento* se habla de las cicatrices de los muros a lo largo de los años y de las historias que quedan detrás de los lienzos, pero algo que rescató es la sensación que construye en su conjunto: pienso en lo importante que es reconocer el valor de lo no develado o de lo no explicado en el arte contemporáneo; parece que, en esos pequeños atisbos de duda, algo sigue cambiando en nuestra relación con el mundo y el arte. ~

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

Lafcadio Hearn, a la luz del sol siniestro

por Hiram Ruvalcaba

Un periodista en Tokio

En la primavera de 1890, un joven periodista griego-irlandés arribó al puerto de Yokohama para iniciar un nuevo trabajo como corresponsal. Proveniente de Estados Unidos, llegó contratado por *Harper's Magazine* para escribir una serie de reportajes sobre el país asiático. En aquel momento, Japón recibía especial atención en Occidente, pues recién había abierto sus fronteras al escrutinio extranjero gracias al gobierno Meiji. El viaje profesional era promisorio, pero, apenas unos meses después de desembarcar en las costas japonesas, el joven rompió toda relación con la revista e inició una nueva vida en Japón, lugar donde moriría en 1904. Su nombre era Lafcadio Hearn, una de las figuras más importantes para la difusión de la cultura japonesa en el mundo occidental. Para el momento de su muerte, Hearn había adoptado el apellido de su mujer, 小泉 (Koizumi), y eligió el nombre 八雲 (Yakumo), que quiere decir, “ocho nubes”.

Koizumi —honrando su propio deseo, me referiré a él con este nombre— se dedicó con afán a la recuperación de textos, relatos orales y otros registros culturales de la narrativa tradicional japonesa. Leyendas, cuentos populares, e incluso extensos estudios sobre la fauna o la vida en sociedad son algunos de los temas que registró en poco más de una docena de libros. Los periódicos occidentales daban cuenta de sus investigaciones desde sus primeras etapas. En 1893, por ejemplo, Basil Hall Chamberlain

—otro importante estudioso del Japón Meiji— se refería a él como “el más concienzudo de los estudiosos actuales del folclor japonés”, con lo que dejaba clara la autoridad que se le concedía en los estudios sobre Japón.

Más conocida es la anotación que H. P. Lovecraft nos legó sobre su obra en su ensayo “El terror sobrenatural en la literatura”, donde expresa que “su *Kwaidan*, escrito en Japón, cristaliza con destreza y delicadeza inigualables la inquietante tradición y las leyendas susurradas de esa nación ricamente colorida”. Hoy



Fotografía: The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art.

que el J-Horror y otras manifestaciones del terror japonés han ganado tanta relevancia, la cita del genio de Providence funciona como un testimonio de la valiosísima intuición de Koizumi Yakumo, quien supo identificar tanto aquellos aspectos siniestros del Japón fantasmal como su contraste con las formas del miedo presentes en Occidente. Hay un cuento especialmente elocuente para notar su agudeza, “Un karma pasional”, incluido en su volumen *En el Japón fantasmal* (1900).

La lámpara de las peonías

Lo *siniestro*, esa categoría estética freudiana (*unheimliche*) que designa el momento cuando algo aparentemente familiar se trastoca por cierta malignidad, nos revela que “Un karma pasional” es un cuento signado por una relación fantasmal atípica. En este se narra el romance entre el joven Shinzaburō y la hermosa O-Tsuyu, una relación que devendría en fatalidad por una razón siniestra: O-Tsuyu es en realidad un fantasma quien, atraída por los inexpugnables vínculos del karma, se enamora perdidamente de Shinzaburō. Cuando el joven descubre que ha sido hechizado por la muerte, se dedica a buscar las herramientas espirituales y humanas necesarias para librarse del asedio de O-Tsuyu pues, de lo contrario, morirá consumido por la pasión sobrenatural.

Desde el punto de vista técnico, la manera en la que esta historia es narrada resulta peculiar: amalgama el periodismo, el apunte académico y la literatura. Koizumi inicia su relato hablando sobre el teatro japonés, una atracción que “nunca falla” para el habitante de Tokio. Cuenta cómo acudió a la obra 牡丹燈籠 (*Botan Dōrō*, “La lámpara de las peonías”) acompañado por su amigo y traductor japonés, quien sugiere que le entregue a los lectores ingleses la parte fantasmal de la historia, bajo el argumento de que “serviría para explicar algunas ideas populares sobre lo sobrenatural que los occidentales conocen muy poco”.

A partir de este punto, Koizumi cuenta el argumento en su propio estilo, tratando de no perder detalle del texto original, y aclarando que la obra fue escrita por el dramaturgo 三遊亭 円朝 (San'yūtei Enchō), aunque basado en un viejo cuento chino de fantasmas del autor 瞿佑 (Qu You). Si bien la secuencia de acontecimientos sigue una misma cadena de causalidad —enamoramiento,

revelación del fantasma, muerte de Shinzaburō—, para el fin de la historia, Koizumi aventura una serie de reflexiones acerca de lo que produce terror en el espectador japonés, es decir, el asedio amoroso de una mujer muerta:

“Para el pensamiento occidental”, respondió, “Shinzaburō es una criatura despreciable. Lo he estado comparando mentalmente con los verdaderos amantes de nuestra antigua literatura de baladas. Estaban encantados de seguir a una novia muerta a la tumba; y, sin embargo, siendo cristianos, creían que solo tenían una vida humana para disfrutar en este mundo. Pero Shinzaburō era budista, con un millón de vidas a sus espaldas y un millón de vidas por delante; y era demasiado egoísta para renunciar siquiera a una existencia miserable por el bien de la chica.”

Abundan ejemplos: Orfeo descendió al infierno en busca de Eurídice. Romeo siguió a Julieta hasta la tumba luego de verla en su lecho de muerte. O cómo olvidar aquel poema de Quevedo, que Borges consideraba el mejor poema de amor de la literatura castellana, el cual advierte en su final el carácter imperecedero del amor cristiano: “polvo serán, mas polvo enamorado”. Yo también, la primera vez que leí “La lámpara de las peonías”, encontré difícil empatizar con el terror que Shinzaburō siente al descubrir que su amada O-Tsuyu es una muerta, y quizás por eso fui incapaz de percibir entonces el elemento siniestro en esta obra.

La razón, por cierto, no se encuentra en el budismo, como intuye Koizumi, sino en otra visión religiosa de Japón anterior a las primeras menciones del Buda. En el shintō —castellanizado como *sintoísmo*— hay un concepto denominado 穢れ (*kegare*) que designa aquello que es *impuro* o *sucio*. Guillermo Quartucci, autor del

artículo “Ritos funerarios en Japón”, explica que la muerte es un evento profundamente contaminado: “el alma del muerto va a dar a un lugar subterráneo y oscuro, no localizado con precisión, denominado ‘el país de la sombra’ (*yomi no kuni* o *meidō*), lugar impuro y contaminado (*kegare*) al que llegan todas las almas (*tamashii*) sin excepción”. De tal suerte, la efigie de la bella O-Tsuyu convertida en un cadáver putrefacto, probablemente nos permita comprender mejor los motivos por los cuales Shinzaburō llenó su casa de amuletos para impedir el ingreso de su amante de ultratumba. En este caso, O-Tsuyu es más cercana a la fantasmal novia de Corinto, pintada para siempre por los versos de Goethe, que a la belleza inalcanzable de Eurídice.

¿Existe una forma japonesa de condensar el miedo? La respuesta a esta pregunta se me escapa. En todo caso, me parece que el acierto de Koizumi fue notar cómo estas convenciones que operaban en Japón eran capaces de mostrar nuevas capas de la realidad a una sociedad occidental que se resistía a abrir los ojos al resto del mundo. Con una autoconsciencia crítica y sugerente, sus cuentos han permitido ampliar el mapa de nuestra sensibilidad y trazar vínculos pioneros entre culturas distintas. El legado de Koizumi Yakumo es extenso y sigue vigente en las decenas de ediciones que se siguen produciendo en torno a su obra. Tomo por préstamo una frase que Borges usó para referirse a Dino Buzzati —otro periodista-autor inusual—, y la anoto con especial fervor en los futuros lectores de este hombre que vivió a la luz del sol siniestro: hay nombres que la literatura no debería resignarse a olvidar, uno de ellos es Koizumi Yakumo. ~

HIRAM RUVALCABA es escritor. Su más reciente libro es la novela *Los elefantes mueren de sed*, publicada este año por Random House.

SOCIEDAD

Las ciudades y los perros

por Michael Reid

Siempre me gustaron los perros. Cuando era niño tuvimos un *springer spaniel* inglés de pedigrí, muy afectuoso, que cuando llegaba del colegio saltaba para intentar lamerme la cara a manera de saludo. En mi adolescencia me acompañaba en mis largas y sufridas caminatas de búsqueda existencialista. Pero tengo que confesar que últimamente me he hartado de los perros.

Me explico. Donde esté en el mundo, en Madrid, en Lima, en Londres o en cualquier lugar, cuando me despierto suelo ir a caminar una hora, para despejar la mente y meditar sobre las tareas del día que comienza. Cada vez más encuentro mi camino obstaculizado por los perros. Andan en grupos con un paseador tipo Hollywood, quien no los controla. O van sueltos, ladrando o mordisqueando mis tobillos. La moda ahora es llevar al perro con un lazo largo, que fácilmente actúa como las bolas que el gaucho usa para capturar a la vaca y termina derrumbando al peatón. Con los años, he adquirido un afecto cada vez más grande hacia los pájaros. Y tengo la sospecha, seguro no científicamente comprobable, de que, a más perros, menos pájaros.

La relación entre los seres humanos y los perros es larga y profunda. El perro, siempre se ha dicho, es el mejor amigo del hombre (aunque me consta, por mis caminatas en los parques, que lo es cada vez más de la mujer). El perro fue la primera especie que domesticaron los seres humanos. Hay una afinidad entre los perros y nosotros. Como señaló Plinio el Viejo, los perros son los únicos animales que responden a sus nombres y reconocen las voces de sus dueños. El novelista

británico Ian McEwan, un hombre supremamente racional, reconoció que lloró, más de una vez, cuando murió su perro. “Era un muy buen amigo”, dijo, y su ausencia repentina, “verdaderamente ha sido algo bastante grande para nosotros”.

Los perros figuran en la historia del arte desde hace cinco mil años, comenzando con el arte rupestre africano. En muchas culturas antiguas, como la mexicana o peruana, se atribuían al perro características sobrenaturales y se lo veía como guardián de los muertos. En el canon artístico occidental el perro es un símbolo de fidelidad, como en el famoso cuadro de *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck o la *Venus de Urbino* de Tiziano. Como escribió Lord Byron en su “Epitafio a un perro” (1808), tiene “fuerza sin insolencia, valor sin ferocidad, y todas las virtudes del hombre sin sus vicios”. El apogeo de esa idealización del perro tal vez se produjo en aquella ilustración de un perro que escuchaba la corneta de un gramófono antiguo en un anuncio de “His Master’s Voice” para los discos Victor.

Se ha producido una inversión. Si antes los perros eran vistos como fieles súbditos del hombre, ahora los perros son los que mandan, como en los cuadros grotescos de Cassius Marcellus Coolidge en que juegan al billar, cuyas reproducciones en tapices chabacanos uno veía en comedores de carretera en los Andes en los años ochenta del siglo pasado. En el mundo actual los perros están desplazando a los niños. En España, según el Instituto Nacional de Estadística, hay seis veces más perros que niños menores de cuatro años. Y están más consentidos que los niños.

Cerca de mi barrio madrileño hay dos *boutique hotel* para perros. Uno dice (en inglés) que ofrece *spa* y *daycare*; el otro promete “servicios de guardería, peluquería y tienda con experiencias personalizadas”, signifique lo que signifique eso. Hay un hotel en la Gran Vía que ofrece cuatro menús personalizados para perros, de pollo, pavo,

salmón o hasta buey. Ya hay aerolíneas que aceptan a perros como pasajeros (felizmente los que he visto: estaban tan dopados por sus dueños que no se ponían a ladrar). Japón ha quitado de su índice de precios las corbatas y las medias de mujer, pero ha añadido los seguros para mascotas. La última tendencia en Estados Unidos es que los propietarios demandan péptidos y drogas contra el envejecimiento para sus mascotas.

¿Qué diablos nos pasa?! El problema no son los perros, somos nosotros. Detrás de la adulación y antropomorfismo hacia los perros hay un drama humano, profundo y trágico. Es la soledad aterradora de la vida urbana actual, y la dificultad cada vez mayor que las generaciones jóvenes tienen para socializar con sus pares. Empezó en la pandemia del covid. Todo indica que el fenómeno se ha prolongado e intensificado con los *smartphones* y las redes sociales. Ocupan un tiempo cada vez más grande en la vida de los usuarios —se ven a muchas personas, en su mayoría jóvenes, pegadas a la pantalla de su teléfono hasta cuando caminan por la calle—. Según John Burn-Murdoch, periodista de datos del *Financial Times*, el predominio del mundo virtual hace que se formen

cada vez menos parejas estables en el mundo real, lo cual explica que haya menos niños. Como escribió, “la caída en la tasa de nacimientos parece formar parte de un fenómeno más amplio de la soltería de adultos jóvenes, su aislamiento y un deterioro en el bienestar”. El auge de la inteligencia artificial y los robots humanoides contribuiría a intensificar estas tendencias.

El papel de los perros es precisamente menguar ese aislamiento y de ahí su proliferación actual. Me parece un fenómeno de las grandes ciudades, donde el anonimato es un riesgo constante. Que yo sepa el equilibrio entre los humanos y los otros animales se mantiene en el mundo rural.

Si hay algo que falla, entonces, será en los seres humanos. Las relaciones humanas son de una riqueza inigualable, pero implican riesgos, dolores y decepciones. Por otro lado, los perros ofrecen afecto incondicional a sus dueños, a cambio solo de una alimentación diaria y un hueso de vez en cuando. Hoy camino con la idea de que la culpa no es de los perros, sino de un fracaso de la civilización humana. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Es autor de *El continente olvidado. Una historia de la nueva América Latina* (Crítica, 2019) y de *España* (Espasa, 2024).



Imagen: Victor Talking Machine Company / Wikimedia Commons



Fotografía: Cubierta del Sinaia con exiliados republicanos españoles

ARCHIVO VUELTA

80

La eterna espera del exilio

por Sergio Sarmiento

Muchos exiliados españoles en México esperaban su regreso a casa. Sin embargo, el tiempo comenzó a configurar una realidad distinta, tal y como lo cuenta este fragmento de “España en el exilio. La experiencia mexicana”, ensayo publicado en número 116 de la revista Vuelta en julio de 1986.

Los republicanos españoles llegaron a México con la idea de que su exilio era temporal y comenzaron a vivir de acuerdo con esta provisionalidad. En un principio les parecía imposible que sus compatriotas que habían quedado atrás no terminaran por rebelarse contra el gobierno de Francisco Franco. Posteriormente concibieron esperanzas de que Francia e Inglaterra, una vez iniciada la guerra contra Alemania e Italia, intervinieran en España. Cuando las tropas de Hitler derrotaron a Francia y amenazaron a la Gran Bretaña, los refugiados españoles volvieron la vista hacia los Estados Unidos y la Unión Soviética; y cuando los aliados surgieron triunfantes en la guerra, estuvieron seguros de que pronto emplearían su poder para derrocar al general que había usurpado, apenas unas cuantos años atrás, las

funciones legítimas del gobierno constitucional de la República Española. Todo fue, por supuesto, en vano.

El sentido del “inminente retorno” habría de colorear la vida de los refugiados españoles durante muchos años. Incluso antes de llegar a México, en enero de 1941, cuando se encontraba en la República Dominicana recuperándose de una enfermedad, el exdiputado socialista Vicente Sarmiento escribió a Ramón Lamonedá, uno de los dirigentes de su partido: “No estoy de acuerdo contigo en que ‘los abuelos tenemos un calvario en perspectiva’. Puede, quizás, que esto dure un año y quizás dos, pero nada más, a menos que Europa y el mundo entero desaparezcan de la civilización actual.” El establecimiento de un gobierno de la República Española en el exilio ayudó a conservar esta esperanza de retorno, que se tradujo en un sentido de falta de permanencia en la vida cotidiana. Así, el mobiliario de las familias españolas refugiadas en México se hacía viejo y raído, pero rara vez se reemplazaba una silla, una alfombra o una cortina en evidente deterioro. “No tiene caso —decía siempre alguna voz razonable de la familia—: ya pronto regresaremos a España.”

El tiempo pasó, sin embargo, y Francisco Franco permaneció firme en el poder. La testaruda esperanza de muchos refugiados se manifestaba principalmente en algunos cafés del centro de la Ciudad de México, que se habían convertido en remedos de los

lugares favoritos de reunión en Sevilla, Madrid o Barcelona. Durante los primeros tiempos del exilio se popularizó una curiosa imagen del refugiado en su vespertina tertulia en el café; con el habano en la boca y la boina sobre la cabeza, este exiliado arquetípico argumentaba a viva voz sobre temas políticos —en ese monólogo incesante en que el español suele transformar los debates de café— y al hablar de su tierra natal apoyaba con firmeza y en repetidas ocasiones el dedo índice sobre la mesa, mientras aseveraba: “Este año sí cae Franco.” Ya en las décadas de 1960 y 1970 el caricaturista mexicano Abel Quezada evocaba, un tanto en son de broma y con un dejo de tristeza, a este refugiado arquetípico: solo que el índice que apoyaba una y otra vez al repetir su profecía, “Este año sí cae Franco”, estaba desgastado a fuerza de uso hasta el nudillo. La gran mayoría de estos viejos refugiados murieron antes que Franco, quien falleció en 1975, y nunca tuvieron oportunidad de pisar nuevamente su suelo patrio.

No todos los refugiados, empero, compartían la misma lealtad hacia la tierra que habían dejado atrás. Muchos de ellos aprovecharon de inmediato la oferta de nacionalidad sin trámite que, por breve tiempo, les ofreció la república mexicana y nunca pensaron en volver. Otros más habían llegado demasiado jóvenes como para considerar seriamente la posibilidad del retorno. Indalecio Prieto, quien había ocupado varias carteras ministeriales en la república, escribió durante su exilio en México: “Los refugiados adultos podrán sentir nostalgia de España, porque allí vivieron años felices que no bastó a nublar el horror de la bárbara lucha, pero para los niños expatriados España solo es imagen de hambre, de muerte y de desolación. Si les habláis de volver a su patria, gimen y protestan... ¡Bendito sea México donde esos niños comienzan a ser felices!” ~

SERGIO SARMIENTO (Ciudad de México, 1953)
es periodista de prensa, radio y televisión.