

Letrillas



Fotografía: INBAL Prensa

ARTE

Siempre fuimos modernas. Una visita a las obras de mujeres artistas en el MAM

por Yunuen Díaz

A sesenta años de la fundación del Museo de Arte Moderno (MAM), el recinto se ha propuesto desestabilizar los relatos históricos con la serie de exposiciones *Ficciones de la modernidad*. Si bien las seis muestras que la conforman ofrecen panoramas donde se integra el trabajo de las mujeres, la exposición *Presencia infinita* —dedicada totalmente a las obras de mujeres artistas en la colección del MAM— resulta un destacado aporte para desarticular lo que la teórica feminista Mira Schor nombra como “el linaje paterno”, es decir, la validación y legitimación de las artes en clave masculina.

En *Presencia infinita* podemos encontrar obras de mujeres que en su propio tiempo ganaron premios de adquisición, fueron contratadas por la Secretaría de Educación Pública, formaron grupos de trabajo, se desempeñaron como líderes pedagógicas y se movilaron activamente en sus contextos. Destaca cómo las artistas articulan procesos culturales de resistencia, cuestionamiento y confrontación, en un medio que por mucho tiempo fue hostil hacia su presencia.

Como ejemplo de ello encontramos los bocetos de María Izquierdo realizados en 1945 para desarrollar murales en el Departamento Central. Si bien

la obra había sido comisionada por Javier Rojo Gómez, en aquel entonces jefe del Departamento del Distrito Federal, esta no pudo realizarse debido a que los artistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros solicitaron su cancelación alegando que la artista “carecía de experiencia y calidad” para realizar el proyecto. Poder apreciar los bocetos expuestos en la muestra nos permite reparar en la potencialidad de la obra. En el primer boceto la artista había proyectado trazar un continuo histórico entre la figura prehispánica del tlacuilo y una mujer arquitecta del siglo XX, lo cual constituye toda una declaración. En el siguiente boceto, realizado a lápiz, Izquierdo retrata el trabajo campesino y obrero de las mujeres que se actualiza según los medios de producción. Estas dos piezas que nunca llegaron a realizarse hablaban ya de la necesidad de reconocimiento para el trabajo de las mujeres. Constituyen una muy importante reivindicación de los movimientos feministas. Teóricas contemporáneas como Silvia Federici exponen cómo la acumulación económica del capitalismo se ha sustentado sobre la invisibilización del trabajo de las mujeres.

En *Presencia infinita* también nos encontramos con Lola Cueto, quien dedicó mucha de su trayectoria a la producción de títeres y marionetas para niños (área que le valió el reconocimiento de la SEP, para quien trabajó en el diseño e implementación del programa de educación artística). A pesar de haber sido ampliamente reconocida en su tiempo, no fue sino hasta el año 2009 cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes realizó una retrospectiva de su

trabajo. De ella, se expone una bellísima laca sobre madera en la que representa a una tehuana. A través de esa pieza podemos acercarnos al horizonte estético de la artista cuyo trabajo fue dedicado en buena parte a las infancias y donde los temas y técnicas de la cultura popular son muy valorados.

La presencia de Celia Calderón —maestra pintora y grabadora, quien formó parte del Taller de Gráfica Popular— es otro acierto de la muestra. Aunque lamentablemente su pintura *Héroes del trabajo* no está fechada, podría ubicarse en el periodo de sus viajes por la antigua Unión Soviética y la República Popular China. En esta obra se percibe el compromiso con la lucha obrera mundial que impulsó los movimientos socialistas más representativos del siglo xx. Si bien Calderón tuvo mucho reconocimiento en vida, esto cambió tras su muerte. Se suicidó mediante un disparo en la sien en la Academia de San Carlos, donde trabajaba como maestra, en 1969. Poco se ha hablado de lo que la motivó y ese silencio resulta inquietante si pensamos en el libro de Virginia Woolf *Una habitación propia* (1929), donde la autora denuncia cómo la vida de las mujeres creadoras se va minando por las estructuras patriarcales. En *Presencia infinita* se incluye además su obra gráfica en diálogo con el trabajo de Elena Huerta y Sarah Jiménez, quienes también formaron parte del Taller de Gráfica Popular.

Otra obra pictórica interesante es *Naturaleza muerta* (s/f) de Rina Lazo. Aunque la artista es más conocida por su trabajo como muralista, esta obra de caballete es exquisita. En ella vemos unos melones, una guanábana, unas tunas rojas y unos nopales, que componen un bodegón minimalista. Ha tenido que pasar mucho tiempo para que estas obras que representan la biodiversidad puedan ser entendidas como parte de una sensibilidad territorial, necesaria actualmente para instaurar una cultura de reconocimiento y cuidado de los entornos. Podemos ver

así cómo los temas de la exposición se enlazan con el presente, mantienen una mirada atenta a problemáticas vigentes.

Asimismo, la exposición propone trazar genealogías temáticas. Una de ellas, en el eje “Vanguardia y modernidad”, incluye a Nahui Olin y a autoras surrealistas como Alice Rahon, Remedios Varo y Leonora Carrington, en diálogo con fotógrafas como Kati Horna, Graciela Iturbide y Yolanda Andrade, en una suerte de mirada oblicua que encuentra lo extraordinario en lo cotidiano.

También se presenta la vanguardia matérica y formal llevada a cabo por mujeres artistas como Lilia Carrillo, Irma Palacios, Nadine Prado y Beatriz Ezban, quienes recurren a la abstracción como forma de desestabilizar lo asumido como “femenino”. En sus obras no hay intimidad ni historias personales, hay forma y exploración. Ejemplo de ello es también el trabajo de Ángela Gurría, donde la línea es asumida como eje constructivo para llevarse a una tridimensionalidad monumental.

Por otro lado, el cuestionamiento a las narrativas del patriarcado se hace presente en muchas obras, como en los retratos de madres luchadoras de la fotógrafa Lourdes Grobet, quien expone cómo presentarse en el ring y amamantar son dos trabajos que van de la mano, con lo cual la autora desmitifica los estereotipos de la delicadeza y consagración al ámbito privado impuestos sobre las mujeres que maternan.

También hay trabajos representativos del arte procesual, como la obra de Laura Anderson Barbata, quien repatrió los restos de Julia Pastrana (1834-1860) para dignificar a esta mujer que al nacer con hipertriosis —enfermedad que produce vello excesivo en la piel— fue expuesta como fenómeno en circos y espectáculos de su época. Un proyecto de repatriación que le llevó diez años.

El interés de las mujeres artistas por la cultura material puede observarse en las piezas *La bufadora* (1978) de Marta Palau y *La magia de la grana* (1987-1988)

PRESENCIA INFINITA. FICCIONES DE LA MODERNIDAD
MUSEO DE ARTE MODERNO
 Hasta el 6 de julio de 2025

de Androna Linartas, ambas realizadas con fibras y tintes naturales. Estas piezas son una declaración de una modernidad alterna a la de los procesos industriales. Frente a los insumos plásticos y los componentes tóxicos que abundan en el arte, sus obras revaloran los conocimientos ancestrales que habitan en el tejido tradicional.

Por supuesto, en la exposición están presentes obras de mujeres que resultaron un parteaguas en la historia del arte mexicano como Yani Pecanins o Mónica Mayer, cuyas piezas y trabajo de gestión cultural han desestabilizado el canon al abrir vetas de trabajo sumamente amplias para las mujeres artistas. Aunque en esta breve reseña no se lograría abarcar todas las piezas, cada obra exhibida constituye una declaración y una relectura cultural.

Finalmente, en un interés por hablar de la gestión en los museos, en la exposición se ha incluido la lista de las directoras del MAM a lo largo de estos sesenta años. También se exponen infografías donde se indica, por ejemplo, cómo de las 3,416 piezas que forman la colección, 465 obras fueron hechas por mujeres, es decir el 14% de todo el acervo. Este es el panorama de desigualdad inscrito en la historia del arte moderno en México que nos permite comprender la importancia de esta muestra. Por ello, *Presencia infinita* constituye un ejercicio crítico, una revisión histórica y una narración alterna a la de la modernidad hegemónicamente relatada. Hace patente que las instituciones pueden ofrecer nuevas perspectivas de su propio acervo cuando adoptan un enfoque feminista, tal y como lo ha hecho el equipo curatorial del museo. ~

YUNUEN DÍAZ es escritora, artista y académica. Entre sus libros más recientes se encuentran *Barro y arroz. Tierra, cocina y resistencia* (INBAL, 2022) y *Todo retrato es pornográfico + Posterotismo* (Exit, 2023).



IN MEMORIAM

La amistad, la transparencia: Andrés Sánchez Robayna

por Malva Flores

¡Al fin nos conocimos!, me dijo un hombre risueño, parado junto a un gran árbol de Navidad, en el sitio más extraño para nuestro primer encuentro: San Luis Potosí, a miles de kilómetros de Tenerife y a cientos de Xalapa. Andrés Sánchez Robayna (1952-2025) era más pequeño y mucho más gentil de lo que yo imaginaba por las cartas que cruzábamos desde hacía veinte años, pero nunca nos habíamos abrazado. Conocía su rostro en fotografías, pero lo imaginaba más alto o eso pensé al verlo junto al altísimo árbol navideño del hotel donde nos hospedamos. Habíamos sido invitados al Festival Internacional Letras en San Luis y desde meses atrás aparecía en nuestra charla esa ilusión: conocernos.

Cuando David Medina Portillo y yo llegamos a vivir a Xalapa en 2004,

lo primero que hizo fue comunicarse con sus amigos para darles las nuevas señas y me pidió que firmara un libro mío para enviárselo a Robayna, como le decíamos. Así nació una relación epistolar que se afirmó cuando me convertí en editora de poesía de *Letras Libres* y traje a la revista —de la que era consejero— no solo sus poemas sino también sus traducciones, pues era un notable traductor y un amigo y maestro generoso, que me envió varias veces traducciones de algunos discípulos y amigos suyos que se reunían en torno de un proyecto que él amaba: el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de la Laguna, su casa, del que salía un boletín dedicado a mostrar las traducciones o reflexiones sobre la traducción que se hacían en ese taller que duró veinticinco años.

“Para Malva y David. *Boletín del TTL*, colección completa: 36 números. (2011-2020)”, dice, con su escarpada letra, el cintillo de papel bond con el que llegó a Xalapa ese boletín que Andrés editó junto con Jesús Díaz Armas hasta el verano de 2020. Conservo los cintillos similares que para *Can Mayor*, *Vulcane* y *Literradura* confeccionó Robayna y que arribaron a mi casa, junto con la colección completa de su *Syntaxis*, en una caja enorme que viajó desde Tenerife en 2022. Había descubierto que yo también amaba las revistas y se convirtió en consejero de mi proyecto *Péndola*. *Redes y Revistas*, lo que multiplicó nuestros correos. La primera revista que albergó ese sitio fue justamente su *Literradura*, que digitalicé muy torpemente y lo lamento.

Me cuesta trabajo hablar de Sánchez Robayna en pasado. Como alguien que fue y no que sigue siendo en mi memoria, en sus libros o en los libros de otros, que tradujo, prologó, reseñó, estudió, compiló. Apenas hace unos meses nos había mandado *Gradas*, de Ramón Xirau, traducido y prologado por él, y uno suyo, el último, llamado *Las ruinas y la rosa*, ambos publicados por Galaxia Gutenberg,

donde tenía muchos proyectos que lo emocionaban, según me contó esas mañanas heladas en San Luis, cuando nos encontrábamos para desayunar muy temprano, antes de que llegaran los demás invitados al festival.

“Trabaja en tu huerto bajo el chillido de las gaviotas”, concluye Andrés en *Las ruinas*, y busco sus primeras palabras en *La inminencia* (*Diarios, 1980-1995*): “Escribir en este tiempo —en este no-tiempo.” Ese arco, que inició en *Día de aire* (1970), recorre la escritura de un poeta, en quien confluyeron la crítica, el arte, el estudio de nuestra tradición y de otras tradiciones, el amor absoluto por las palabras: su precisión acechada siempre por la inminencia del silencio. La tensión entre el silencio y las palabras dio por resultado la escritura de una poesía transparente, digna, en la mejor de sus acepciones. Una poesía que celebra la belleza del mundo, aun en el dolor o la perplejidad. Poesía como isla en medio del escándalo y la vulgaridad, la de Robayna le habla a sí mismo, pero nos habla a todos:

Miras una vez más pasar las nubes
del verano en un charco bajo el cielo.
Refulge el mar. Un niño ve en sus
[manos
moras y arena más allá del tiempo.

Aquellos días en San Luis fueron prodigiosos para mí. Nos reímos, nos indignamos con el horror de los políticos allá, acá; lamentamos el desinterés por la poesía y la destrucción del lenguaje: el agravio a las palabras. Me habló de Góngora, de sor Juana, de Paz, a quienes tanto admiraba.

“Para el poeta, las palabras son actos”, dice en una de las entradas de *Las ruinas y la rosa*. Sus actos eran dulces o lo fueron conmigo. El día de nuestra despedida necesitaba salir muy temprano del hotel en una camioneta que llevaría a varios de los participantes al aeropuerto. Él viajaría más tarde y desde la noche previa nos dijimos adiós, pero a la mañana siguiente

me esperaba en el restaurante y, cosa insólita en estos tiempos, me acompañó hasta el vehículo y ahí esperó hasta que se puso en marcha. Dentro de la camioneta, un último pasajero subió: Hernán Lara Zavala, con quien conversé en el trayecto de aquellos lejanísimos días, cuando él era director de Literatura de la UNAM y yo, que trabajaba en una dependencia administrativa espantosa, lo saludaba todas las mañanas, pues mi cubículo tenía una ventana desde donde podía ver su oficina. Durante el viaje recordamos las veces en que, con cariño y paciencia, consolaba mis desastres amorosos o me impulsaba a escribir, llevando mis poemas o mis críticas al *Periódico de Poesía* o a *Los Universitarios*. Hoy ya no está ninguno de los dos y no quiero creerlo, pero antes de que avanzara el vehículo, me asomé por la ventana. Ahí estaba Andrés, despidiéndose de mí y aún escucho nuestras últimas promesas: leería mi libro de poemas cuando yo lo terminara, visitaría Xalapa y nosotros Canarias, haríamos una *Revista Breve de Poesía*.

El pasado 12 de febrero recibí su último correo. Se disculpaba por no haber escrito y explicaba que había tenido “algunos problemas de salud, que espero dejar pronto atrás. Los años no perdonan, y algo hay que tener a ciertas alturas de la edad. Deséame suerte”.

“¿Y si el silencio fuera, paradójicamente, la última forma de la dignidad?”, se preguntaba Andrés en *Las ruinas*. Yo prefiero responderle con unos versos suyos, que hoy me siguen hablando: “Todo reposa, ahora, ante el mar extendido. / Como un rocío, hay paz sobre la hierba húmeda.”

¡Suerte!, querido Andrés. ~

MALVA FLORES (Ciudad de México, 1961) es poeta, ensayista y editora de poesía en *Letras Libres*. Su libro más reciente es *Manual para el crítico literario en emergencias* (Universidad Veracruzana/ El Equilibrista, 2024).



TEATRO Y PERIODISMO

Las periodistas cuentan: artilugio escénico para la memoria

por **Berta Soní**

“Yo siempre le dije a Javier que cuando me jubilara me iría a vivir cerca del mar. Que con el finiquito de mi jubilación me compraría un terrenito en esa isla que tanto me gusta. Que vería la manera de poner una cafetería a la orilla del mar y le advertía que me iría con él o sin él.”

El teatro se inunda de un olor a aguachile: cebolla, pepino, limón. Las luces del proscenio iluminan a Griselda Triana. Permanece de pie frente a un atril del que lee su testimonio. Conoció a Javier Valdez en la universidad. Se casaron, formaron una familia. “Aunque aún no me jubilo, la idea sigue en pie, pero lo haré sola porque a él lo asesinaron.” La sentencia es contundente. Después, describe su proceso de duelo. Habla de reconstrucción, de restauración, de resignificación. “Si estoy viva, me preguntaba y me pregunto siempre, ¿por qué seguir anclada al dolor y la tristeza?” Desde hace algunos años

colabora con otras familias víctimas de la violencia hacia periodistas. Familias criminalizadas, revictimizadas, estigmatizadas, invisibilizadas y sin acceso a la justicia. Junto con ellas constituyó la asociación Propuesta Cívica para contribuir a promover y defender los derechos humanos y el derecho a la libre expresión.

El escenario se llena de reproducciones del proyecto *Vestigios* (2015) en el que Félix Márquez, fotoperiodista especializado en la cobertura del combate contra el tráfico de drogas en México, la migración, los derechos humanos y la niñez en América Latina, retrata objetos recuperados por las familias de periodistas asesinados: la gorra de Yolanda, la cámara y la credencial de Guillermo Luna, el parlante de Moisés Sánchez, el estuche de Gregorio Jiménez de la Cruz, la fotografía de Miguel Ángel López Velasco junto a su hijo Misael en la redacción de Notiver.

“Quería capturar algo más que sus historias”, dice en su comparecencia, “quería retratar lo que los identificaba, los pequeños detalles que los hacen humanos. Pensaba en los objetos que llevaban consigo, en las herramientas que usaban para contar la realidad y me preguntaba: qué quedará de mí si un día me toca. Porque en Veracruz siempre pensaba: tú eres el siguiente”.

Los periodistas aguardan su turno sentados en una sala de espera a plena

vista. Al centro, una mesa con bebidas que pueden tomar a su antojo. Detrás de ellos, una pantalla. Se proyecta el fragmento de una entrevista a Marcela Turati. En escena, ella escucha su voz resonar en la sala, se acomoda el cabello, parece nerviosa, fuera de su elemento. Avanza hacia el proscenio y se sienta en un banco lista para rendir su testimonio. “No sé cómo va a salir este experimento”, asegura, “siempre había contado otra cosa sobre los talleres que damos a periodistas, pero hoy me venía algo que nos pasó en 2014, que nos atravesó como generación [...]. Estábamos en Periodistas de a Pie cuando nos llama una colega de Veracruz y nos dice: ‘se acaban de llevar a Gregorio’”. Se refiere a Gregorio Jiménez de la Cruz. “Dijimos: tenemos que hacer algo, no podemos quedarnos indiferentes.” Cuenta cómo se unieron para exigir su libertad, cómo tomaron las calles. “Sentíamos que podíamos salvarlo.” Cerca de llegar a la Fiscalía Especial para la Atención de Delitos cometidos contra la Libertad de Expresión, un mensaje: una fosa, tres cuerpos, uno de ellos el de Gregorio torturado y decapitado. “Llegamos llorando a la fiscalía.” Gregorio se había puesto en riesgo por necesidad. Publicaba para ganarse la vida. “Sabíamos que ganaba 20 pesos por nota [...]. Coahuila estaba tomado por los Zetas, no se podía escribir sobre las desapariciones y él escribía.”

Después, Marcela explica que ella misma estuvo en peligro. Fue una llamada de su padre: “me acaban de hablar, dicen que te van a levantar, ya van por ti”. Le pusieron escoltas durante el día –solo durante el día–, le dieron un teléfono quemado y un botón de pánico. “Uno tiene que picarle y a ver si contestan”, dice mientras muestra el curioso artefacto a los espectadores.

Carlos Manuel Juárez, periodista del golfo de México y director del portal independiente Elefante Blanco en Tampico, Tamaulipas, insiste

en lo complicado que es separar su vida personal de la labor profesional. Habla de frente al público. “Ayer en la mañanera Claudia acabó una discusión como mi mamá acaba las discusiones.” Explica que Santiago, uno de sus terapeutas, descubrió su motivación para ser periodista en la investigación que emprendió a los siete años para descubrir las razones del divorcio de sus padres. También afirma que le da coraje la gente de la Ciudad de México que vive en una burbuja de privilegio y no mira a los estados. Todo reluciente, aquí no pasa nada, “no hay desaparecidos y si hay desaparecidos hacen un censo en donde aparecieron porque se vacunaron”. En la Ciudad de México le tocó encontrarse consigo mismo: “¿A quién le tienes miedo? A ti mismo. Porque uno como periodista no tiene sentido común y se arriesga demasiado y hace cosas que no tendría que hacer. Pero como uno tiene idealizado que le tiene que servir a la población, hace y va.”

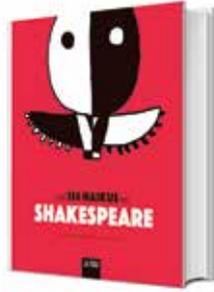
Reyna Haydee Ramírez es originaria de Hermosillo, trae consigo la novela *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas, su libro favorito. Asegura que su nombre viene de la novela y que la trama no gira en torno a la venganza, sino a la esperanza y la justicia. Habla del taller que tomó con García Márquez para desmenuzar la novela de no ficción. Ahí, dice, aprendió la importancia de hacer más creíble la realidad. Salió de Sonora luego de ser encañonada en una mina y por conflictos con un gobernador: “con eso de querer preguntar, de querer saber, pues nunca he sido muy cómoda, jamás”. Todos los días, como parte de su protocolo de seguridad, hace una ruta distinta de su casa al trabajo. ¿Hay lugares donde te sientes insegura?, le pregunta el entrevistador. “Sí”, dice Reyna, “en mí misma”.

Para escenificar esta pieza, Teatro Línea de Sombra (TLS) se aleja del terreno de lo ficcional para presentar la realidad. Este espectáculo, presentado a finales de marzo en el Teatro

de Casa de la Paz, se define desde el inicio como un artilugio escénico, una pieza sin ensayos. Se trata de una conversación testimonial y fragmentaria que busca reconstruir la memoria social desde la memoria individual. La pieza no sigue un plan fijo o una dramaturgia determinada, los periodistas en escena son coautores de la pieza a partir de la oralidad. Cada vez que relatan su experiencia le dan cuerpo a la obra y a la memoria, ellos son el archivo, el documento vivo.

Desde las premisas del teatro documental y la escena expandida la pieza de TLS parece volver a la semilla del teatro: el convivio. Después de los aplausos nos invitan a compartir el aguachile de Griselda afuera de la sala. Entonces las convenciones se rompen, las luces se encienden, los cuerpos se liberan de la butaca, el movimiento trae consigo la palabra, risas, conversaciones, empieza el qué te pareció, el qué viste, las dudas, las certidumbres. Ahora nos toca a nosotros dar nuestro testimonio. El teatro vuelve como un ejercicio de encuentro, de uno frente al otro, de un cuerpo frente a otro cuerpo. Lejos queda la idea de un teatro documental que apuesta por la objetividad y el distanciamiento. En el convivio entre cuerpos, dentro y fuera de la escena, permean las subjetividades. El testimonio, afirma Pilar Calveiro, es memoria viva cuando se presenta como una práctica ética, como un acto de resistencia política que demanda justicia y se articula con los nuevos sentidos del presente. Y pareciera ser que, precisamente bajo la lógica del convivio –del presente teatral–, empezamos a reflexionar no solo sobre aquello que hemos visto y oído, sino sobre la realidad que todas y todos vivimos. El convivio también es un ejercicio político. Quizá la burbuja del privilegio no se rompe de golpe, sino ante el contacto ineludible con lo real. ~

BERTA SONÍ es dramaturga, actriz y profesora. Obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido 2018.



LITERATURA

Shakespeare en haikus

por Erick Hernández Morales

El filósofo Friedrich Schleiermacher pensaba que existían dos formas de traducir: o se llevaba al lector hacia el autor, o se llevaba al autor hacia el lector. Más que la clasificación, me gusta la imagen para describir lo que Andrés Ehrenhaus hizo en *Los 154 haikus de Shakespeare* (La Fuga, 2018): arrancó al bardo de su Inglaterra isabelina y se lo llevó a la Argentina actual dando un largo rodeo para pasar por Japón. Llegó irreconocible: literalmente hecho cachitos y voseando al son del tango. Pero no nos apresuremos a indignarnos por ver desfigurado a un clásico. Digamos que fue un viaje amistoso entre William y Andrés, y recorramoslo con ellos.

Ehrenhaus ha traducido al español varias obras de Shakespeare, pero la que nos interesa como punto de partida tuvo lugar en 2009, cuando se encargó de una nueva versión de sus *Sonetos* con motivo del cuarto centenario de su publicación original. Casi una década más tarde, volvió a meterles mano, esta vez sin preocuparse por ocultar sus huellas, y convirtió cada uno de ellos en un haiku. Se dice que siempre se pierde

algo en la traducción, y él no escatimó en pérdidas al reducir los catorce versos de cada soneto (pentámetros yámbicos en el original y endecasílabos en su traducción) a solo tres de 5, 7 y 5 sílabas con tal de, en sus palabras, “llegar a la frágil y sutil tensión de los poemas japoneses. Se trataba de arriesgar la pérdida de casi todo para recuperar apenas una esencia, unas hebras, un peso leve, un juego de luces y sombras, una gota de sudor o de hiel”.

Pocos fragmentos pasan inalterados del soneto en español al haiku; la mayor parte del tiempo Ehrenhaus reformula para resumir el sentido del poema original o hacer surgir uno nuevo que yacía entre líneas. Así, el primer verso del famosísimo soneto 18 (“Shall I compare thee to a summer’s day?” o, en la versión de Ehrenhaus, “¿Por qué igualarte a un día de verano?”) aun abreviado ocupa dos versos del haiku correspondiente, por lo que el tercero concluye tajante: “no te comparo / a un día de verano / ni falta que hace”. El lamento del 120, “qué torpe fui. / en nuestra noche triste / no hubo ni alcohol”, será menos metafórico, pero no menos expresivo tras suprimir el verso: “que friegue las heridas que nos unen”.

Estos breves poemas se ajustan escrupulosamente a la medida métrica, pero desbordan cualquier tipo de categorización que les quede estrecha: ya sea de la poesía shakespeariana, de la traducción o del mismo haiku. Si no

fuera por el título del libro, sería difícil reconocerlos como tales, dada la ausencia de características tradicionales del género como el tema de la naturaleza y las estaciones del año. La proliferación de verbos en primera y segunda persona o imperativos (rastros del yo lírico shakespeariano y sus constantes apóstrofes) también resulta disruptiva frente a las imágenes objetivas y sensoriales del haiku japonés, conformado predominantemente con sustantivos y pocos verbos impersonales que indican acción presente o intemporal. Paradójicamente, la reescritura de Shakespeare, que parecería lo más ajeno, es a la par una de las afinidades profundas con las manifestaciones más tradicionales del haiku, pues reescribir, imitar o glosar a poetas precedentes es una convención del género, un ejercicio poético común que en la tradición japonesa no es considerado plagio, sino una forma de veneración a los maestros.

No es raro que el haiku en español se distinga de su ascendiente nipón; algunos críticos incluso prefieren considerarlo un género independiente. Su historia involucra otra trama de traducciones y viajes: José Juan Tablada, su introductor al idioma a inicios del siglo xx, no lo importó directamente desde Japón, sino desde Francia, adonde había llegado antes mediante versiones e incomprensiones inglesas. Ese rodeo se refleja en su primera adopción bajo el nombre de *baikai* y en la atribución de cualidades no solo ausentes sino reñidas con el género tradicional japonés como las de ser epigramático, humorístico y ligero. Manifestaciones semejantes a las de Tablada se propagaron pronto en España y América Latina oscilando entre las tendencias opuestas por acentuar el exotismo oriental y darle un sabor local. Fue hasta la segunda mitad del siglo cuando una segunda ola del haiku hispánico se inspiró directamente del japonés. Sin embargo, la huella de la primera no desapareció; es perceptible en el libro de Ehrenhaus, aunque su originalidad no deja de ser notoria también para esta tradición.

Si en los *Sonetos* el traductor se ajustó al *tú* estándar, asociado en su país a un registro poético, elevado o culto, en los haikus no tuvo empacho en utilizar el voseo y las conjugaciones propias de la oralidad argentina. Bajó el registro de sus versiones perceptiblemente, dejando incluso que se colase jerga lunfarda, y le subió el volumen a la música: a los ecos de los boleros y tangos que con sorpresa había percibido en los poemas originales, no solo por la temática del deseo, el desamor, el abandono o los celos, sino por “su ritmo próximo al sollozo en ocasiones, a sus dramáticos altibajos y sus lánguidos estribillos”, como advierte el propio traductor. Así logró algunos de los poemas más bellos de la colección, como los haikus 131: “mujer tirana. / no hay nada negro en vos / salvo tus actos”; 132: “tus ojos negros / ven que me desdeñas. / por eso el luto”; o el 140: “mentime, amor. / decime que me amás / o te calumnio”.

¿Los 154 haikus de Shakespeare son en verdad de Shakespeare? ¿Se le pasó el cuchillo a Ehrenhaus? Como muchos, él también creyó alguna vez que, al traducir, su intervención debía pasar desapercibida. No fue Lawrence Venuti, el teórico que abanderó el tema de la visibilidad del traductor desde la traductología, sino la experiencia con la materialidad de los textos literarios la que lo hizo cambiar de idea:

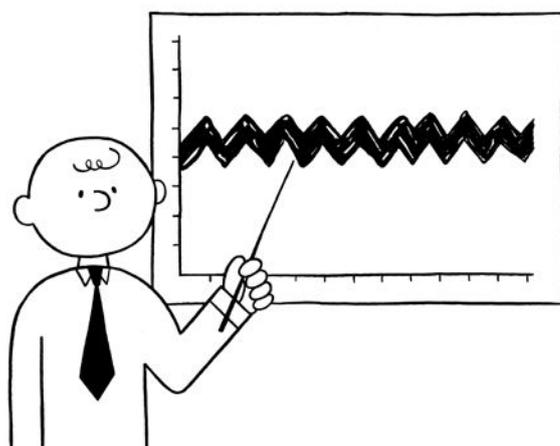
Yo, más que nada, soy traductor. Es decir, matarife [...] Por invisibles que nos consideremos y por poco que nos vean los lectores, nuestros pegajosos deditos están por todas partes y nuestros tajos, suturas e injertos son más evidentes de lo que nos gustaría. Descreo del traductor que no tenga el delantal manchado de sangre y un buen cuchillo de trinchar en la mano. Ojo, no estoy justificando la masacre del original: allá cada

cual con su conciencia. Una cosa es un buen bife de lomo y otra un amasijo de carne mal picada. Pero que hay sangre, hay sangre.

Acaso de la metáfora del traductor matarife pueda extraerse otra: la del lector comensal que prefiere ignorar cómo llegó la carne a su plato (salvo cuando algo no le sabe bien y busca un culpable). Quitarse esa venda es un primer paso para saber distinguir entre un buen corte y un amasijo mal picado. Y para disfrutar una dieta más variada: aún en su “receta original” los sonetos de Shakespeare están servidos en nuestro idioma en una gran variedad de sazones. Pero, para variar, ¿no se te antoja algo diferente? ~

ERICK HERNÁNDEZ MORALES (Naucalpan de Juárez, 1987) es traductor literario. Estudió la maestría en letras modernas en la UNAM.

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

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

EDUCACIÓN

Escuelas sin celulares, un debate

por Irma Villalpando H.

Tres cismas han transformado las relaciones humanas en lo que va del siglo: el iPhone en 2007, la pandemia de 2020 y la inteligencia artificial generativa en 2022. Bajo el manto de la modernidad, no es de sorprender que al menos dos de estas disrupciones sean tecnológicas. A más de dos décadas de su aparición, resulta imprescindible preguntarnos por las consecuencias que trajeron consigo los teléfonos inteligentes, principalmente en niños y adolescentes, en el contexto escolar.

El tema cobra relevancia porque en febrero pasado el gobernador de Querétaro, Mauricio Kuri, anunció la

prohibición de celulares en las primarias y secundarias de la entidad. Este hecho no solo convirtió a Querétaro en el primer estado del país en restringir el uso de celulares en las escuelas, sino que abrió un debate en diversos medios sobre la idoneidad de la medida. Para el mes de marzo, diputadas del PAN, PT y Morena ingresaron iniciativas de ley, tanto a nivel local como federal, en el mismo sentido.

En el terreno internacional, un buen número de países han adoptado o están en vías de adoptar medidas prohibitivas o restrictivas. Son los casos de Francia, Italia, Finlandia, China, Australia, Inglaterra, Japón, algunas ciudades de España y al menos dos tercios de las escuelas en Estados Unidos. Este tipo de medidas han merecido posiciones de aprobación y rechazo que revisaremos a continuación.

Al frente de las posturas de rechazo se encuentran, sin duda alguna, los adolescentes. El pasado 17 de marzo, estudiantes de secundaria en Baltimore organizaron una marcha en protesta por la medida de resguardar sus celulares a la entrada y entregárselos al término de la jornada escolar. Uno de los adolescentes dijo en una entrevista: “Honestamente, siento que esta medida es una violación. No tienen el derecho a tomar mi propiedad que pagó mi padre.” Un sector que se encuentra dividido es el de los padres de familia. Quienes están en contra de la restricción aducen la necesidad de mantenerse en contacto permanente con sus hijos por cualquier emergencia o por el temor que genera vivir en una sociedad tan insegura como la nuestra. A favor están quienes escuchan a los docentes cuando les comunican que el dispositivo ocasiona distracción y por ende menores aprendizajes.

La comunidad académica también tiene una postura ambivalente. Quienes rechazan las medidas prohibicionistas lo hacen bajo el argumento de que la escuela debe ofrecer a sus

estudiantes competencias digitales, así como desarrollar pensamiento crítico frente al poder de los algoritmos para manipular decisiones de uso o consumo. Aunque esto suena bien, no es el fin de la historia.

A favor de las prohibiciones está la abrumadora investigación sobre la relación entre tiempo de pantallas y problemas de salud mental como la depresión y la ansiedad. Jonathan Haidt, autor de *La generación ansiosa*, revisa 55 estudios que encuentran correlaciones significativas en contra de once que no hallaron ninguna o casi ninguna. Por su parte, el neurocientífico Michel Desmurget sostiene que el sistema de recompensas emocionales en el diseño de las plataformas —ya sea en redes sociales o en juegos, sumada a la vulnerabilidad de los cerebros de los niños y jóvenes— produce una fórmula de alto riesgo.

Los investigadores Cary Stothart, Ainsley Mitchum y Courtney Yehnert de la Universidad de Florida documentaron el costo atencional que representa para un estudiante recibir una notificación en su celular, aun sin darle clic. El solo hecho de recibirla crea una sensación de urgencia o temor de no saber qué está sucediendo, lo que conduce a un aumento de la ansiedad y el estrés. Esto no es menor si consideramos que un reporte de 2023 de la Universidad de Michigan documentó que los adolescentes reciben 237 notificaciones diarias.

En México, la encuesta del Inegi de 2023 sobre el uso y disponibilidad de tecnologías en los hogares reportó que el grupo de entre doce y diecisiete años alcanzó un uso de internet del 92% y sus principales actividades fueron la comunicación y el entretenimiento. Dicho estudio es muy parecido a otro de la Universidad de Nebraska de 2016 que encontró que el 96% de los estudiantes usa el celular en la escuela para fines no educativos.

El tiempo de conexión a internet en México, para dichas edades, fue de

4.7 horas al día. Lapso similar al uso del teléfono móvil durante 4.5 horas diarias que reportó un estudio realizado por la Universidad de Michigan el mismo 2023. Vale la pena advertir que este último informe señala un rango de dispersión en el uso por parte de los jóvenes que va de entre media hora a dieciséis horas de tiempo en pantallas. Esto coincide con la postura que toman Megan Moreno y Jenny Radesky, de la Academia Americana de Pediatría, al afirmar que hay jóvenes que tienen un uso “problemático” del celular, pues presentan problemas de salud mental; otros tienen una interacción “neutra”, es decir, sin afectaciones; y otros más, reconocen que son los menos, sostienen una relación “positiva”, ya que los usan como apoyo emocional o para el aprendizaje escolar. Todo esto nos hace pensar que el análisis del tema exige respuestas más refinadas que los planteamientos dicotómicos entre permitir o prohibir.

En la voz de los docentes encontramos el punto de inflexión sobre los argumentos a favor de las restricciones. Un estudio realizado en 2024 por el Pew Research Center dio a conocer que el 72% de los profesores de educación básica reportó que la distracción por el celular es el mayor problema en sus aulas. Un docente de Montana, Steve Gardiner, escribió en su blog: “después de 38 años de dar clases, esto parece ser el elemento de mayor distracción que he visto”.

Tanto la investigación internacional como la local confirman lo que cotidianamente vivimos en las escuelas: los estudiantes usan el celular, principalmente, para actividades de comunicación y entretenimiento. En esta dirección, el informe PISA de 2018 reportó que apenas el 10% de los estudiantes usaba sus dispositivos con fines de aprendizaje. Esto nos indica que, aunque la tecnología tiene un potencial educativo, este no ha sido su uso predominante en las aulas.

¿Qué hacer ante este panorama? Primero que nada, tener presente que

los adultos tenemos la responsabilidad de crear ambientes de protección y desarrollo óptimo para la infancia y adolescencia, con los menores riesgos posibles. Asimismo, asumir que la escuela debe ser un lugar para el crecimiento intelectual y emocional de los estudiantes por lo que, en este objetivo, el uso de celulares ha jugado más en contra que a favor.

En términos pedagógicos, la tecnología será un recurso de aprendizaje cuando esté en manos del docente y no en las de los estudiantes. Por ello, las medidas de restricción a los teléfonos inteligentes deben ir acompañadas de equipamiento tecnológico, conectividad y capacitación docente, temas entre los que debe incluirse la inteligencia artificial. Todo con el fin de crear un ambiente tecnológico de aprendizaje en las escuelas.

Restringir el uso de celulares en las aulas es una medida parcial, pero necesaria, ante un problema de mayor profundidad: los hábitos de los niños y adolescentes con los dispositivos electrónicos. Es importante agregar que la gestación de esos hábitos no es solo tarea de la institución educativa sino, sobre todo, de los hogares. Son los padres de familia quienes, quizá por desconocimiento, comodidad o ingenuidad, ponen los dispositivos al alcance de sus hijos desde muy temprana edad. Un vistazo a cualquier familia que intente restringir a su adolescente los tiempos de pantalla nos dará cuenta de que no es nada fácil desandar el hábito aprendido.

Recibimos en 2007 el teléfono inteligente con los brazos abiertos, sin ninguna precaución o juicio crítico; ahora vivimos las consecuencias. Más allá de la restricción escolar debemos preguntarnos como sociedad ¿cómo podemos resguardar la salud mental de las nuevas generaciones frente al tsunami digital y, ahora también, de la IA?, ¿de qué manera puede la escuela lograr los aprendizajes sin entrar en una batalla —que está perdiendo— con las plataformas por la atención de los

estudiantes? Una idea es fortalecer el vínculo entre casa y escuela para retardar y regular en los menores el uso de las pantallas. Asimismo, la escuela tendría que promover en los alumnos, de acuerdo con su rango de edad, el pensamiento crítico y estrategias de autocuidado que les permitan conocer las consecuencias del uso inadecuado o excesivo de la tecnología digital, sobre todo la portátil. ~

IRMA VILLALPANDO H. es doctora en pedagogía por la UNAM. Es docente de licenciatura y maestría y directora general académica del Centro Escolar Lancaster.

PINTURA

Tarsila do Amaral y la utopía brasileña

por **Michael Reid**

Afuera, la llovizna primaveral pinta la ría de Bilbao en tonos de gris. Adentro, en las salas del Museo Guggenheim actualmente dedicadas a una exhibición de la obra de Tarsila do Amaral, todo es color atrevido, luz y calor tropical del sol de Brasil. En uno de los cuadros, unas palmeras —varitas altas y finas— se elevan encima de los edificios rosados de una *fazenda* con un fondo de cerros redondos intensamente verdes. En otro, un ferrocarril deconstruido a sus elementos de rieles, vagones y señales rojas y blancas serpentea por un pueblo. Un tercer cuadro muestra un mercado callejero con racimos de frutas ubérrimas que llenan el lienzo.

En unos pocos años de la década de 1920, Tarsila (tal cual firmó sus cuadros) pintó Brasil como nunca se había pintado antes. Viajando entre São Paulo y París, ella adaptó los métodos de las vanguardias europeas —cubismo, sobre todo— para retratar

los paisajes, gentes y mitos de su tierra natal. El resultado es emocionante y original; mezcla una mirada inocente, casi de niño, con un culto sensual a la modernidad.

Hasta hace poco el arte brasileño fue prácticamente desconocido fuera del país (y no tan conocido dentro). Esto ha cambiado en los últimos años. En 2018 el MoMA de Nueva York montó una gran exhibición dedicada a la obra de Tarsila (1886-1973). El año siguiente el Museo de Arte de São Paulo (MASP) lo replicó en la exhibición más popular en su historia, con más de cuatrocientos mil visitantes en menos de cuatro meses. La muestra del Guggenheim llega después de una temporada en el Palacio de Luxemburgo en París. Corre en paralelo con una muestra de arte modernista brasileño en la Royal Academy de Londres que también incluye unos representativos cuadros de Tarsila. Lo irónico es que este estatus internacional viene cuando el modernismo brasileño está sujeto a críticas dentro de Brasil tanto desde sectores de la izquierda como de la derecha.

Tarsila fue el epítome del modernismo brasileño y una de sus principales inventoras. Hija de un rico *fazendeiro* de café, creció en el campo del estado de São Paulo. Exageraba cuando se refirió a sí misma como una *caipira* (campesina), pero esa vivencia alimentó su imaginación visual, llena de plantas, frutas, animales (como armadillos y monos), así como los exesclavos de origen africano (la esclavitud fue finalmente abolida en Brasil cuando Tarsila tenía dos años). Debido a su posición económica, pudo ir a París para aprender a pintar entre 1920 y 1922. En su ausencia un pequeño grupo de *dandies* en São Paulo levantó la bandera del modernismo.

“Parece mentira... pero fue en Brasil donde tomé contacto con el arte moderno”, escribió Tarsila, incorporándose a ese pequeño bando de rebeldes privilegiados. Regresó a París para

TARSILA DO AMARAL.
PINTANDO EL BRASIL MODERNO
MUSEO GUGGENHEIM BILBAO
Hasta el 1 de junio de 2025

hacerse aprendiz del vanguardismo. El cambio abrupto se visualiza en dos desnudos en el Guggenheim: uno, de 1921, es convencional; el segundo, de 1923, muestra a una brasileña de cuerpo voluminoso con un fondo del trópico estilizado. Rápidamente Tarsila emergió como la exponente principal de lo que Oswald de Andrade, poeta que se convirtió en su pareja, llamó una filosofía artística nacional del Pau-Brasil (palo de Brasil, madera que los portugueses extendieron al país).

Como apuntó De Andrade, el imperativo era “mirar con ojos libres”. Tarsila, feminista por naturaleza, expresaba esa libertad en su vida personal—se separaría tres veces antes de juntarse con un escritor carioca veintidós años más joven que ella— como en su arte: “Al brasileño bien brasileño le gustan los colores contrastantes. Declaro, como buena *caipira*, que encuentro lindas ciertas combinaciones que aprendí a considerar de mal gusto.” Hay una buena selección de cuadros del periodo Pau-Brasil de Tarsila tanto en el Guggenheim como en Londres, que logran su efecto con líneas claras y formas tubulares además de sus intensos colores monocromáticos. Sus motivos recurrentes—palmeras, casitas, cerros, frutas, lagos y pequeñas iglesias— se convierten en un lenguaje simbólico.

La obra de Tarsila adquiriría toques surrealistas y sincréticos para luego ir cambiando con la evolución de su país y las corrientes mundiales. Después del crac de Wall Street de 1929 y la consecuente pérdida de sus *fazendas*, Tarsila se acercó al comunismo, visitó la Unión Soviética, fue brevemente encarcelada a su vuelta y abrazó el “realismo social”. Hay un cuadro rescatable de ese viraje temporal a la mediocridad artística: “Obreros”, un retrato masivo de caras



múltiples. Felizmente durante las últimas décadas de su vida Tarsila no solo recuperó su interés en los paisajes Pau-Brasil, sino que también adoptó una cuasi abstracción para retratar los emergentes rascacielos paulistanos.

Sus dos lienzos más icónicos no están en la exhibición. *Abaporu*, que quiere decir “hombre que come hombre” en el idioma tupí-guaraní, está en Buenos Aires; es una figura extraña y distorsionada, de pie y mano macizos y cabeza-alfil contra un fondo de un cactus floreciente. De Andrade aprovechó este cuadro para escribir un manifiesto en favor de la “antropofagia”: devorar el arte occidental para digerirlo y regurgitarlo como algo nacional y original. *La negra* muestra una mujer desnuda de pecho enorme, labios carnosos y color ocre. Para sus críticos actuales es racista, niega la subjetividad de la figura pintada y representa una apropiación cultural colonialista. Por cierto, como señala Rafael Cardoso, un historiador de arte brasileño, en el informativo catálogo de la exhibición, cuando fue pintado se recibió en París como una obra de exotismo y primitivismo, pero en Brasil “llegó a transmitir significados casi opuestos, que van desde el nativismo hasta la modernidad”.

Hay un elemento onírico en Tarsila que sus críticos ignoran. No era una pintora de realidades sociales, a diferencia de Candido Portinari, su compañero en el modernismo. Se critica desde la izquierda que la suya era una visión idealizada, pero eso es precisamente el punto. Era, sin duda alguna, una visión incluyente, aun con las limitaciones de su tiempo de no dar suficiente peso al aporte africano a la cultura del país. El modernismo brasileño, como me ha comentado el filósofo Eduardo Giannetti, fue sobre todo una declaración de que Brasil no era una copia de Europa o Estados Unidos, fue un intento de producir una cultura original, una utopía propia. En este sentido era profundamente anticolonial.

Esa utopía es rechazada por los seguidores de Jair Bolsonaro, cuyo gobierno intentó imponer a las instituciones culturales una visión conservadora y cristiana. Si el bolsonarismo vuelve al poder en 2027 es previsible que reanude su guerra cultural. Eso da aún más motivos para valorar la obra de Tarsila y el legado que nos ha dejado. ~

MICHAEL REID es escritor y periodista. Su libro más reciente es *España* (Editorial Espasa, 2024).

El trapo

por **Fabio Morábito**

Hábil para reconocer el brillo de lo doméstico y aquello aparentemente anodino, el escritor Fabio Morábito publicó en la revista Vuelta algunos fragmentos de lo que posteriormente constituiría su libro Caja de herramientas (1989). Presentamos este texto que apareció en el número 127 en junio de 1987.

El trapo generaliza. Nada de finezas con él. Nada de que yo pensé, creí, me dijeron, que esto y lo otro. ¡Al diablo! Es lo que exclama siempre el trapo: ¡Al diablo! No se anda por las ramas. Borrón y cuenta nueva. ¿Qué haríamos sin el trapo? Nos sofocarían nuestras escorias. Para salvarnos tendríamos que desplazarnos, dedicarnos al nomadismo. El trapo, en cambio, ayuda a establecernos. Es el pequeño viento del hogar, lo que aligera la casa. El brillo que deja en lo que toca es parte del brillo del primer asentamiento, del primer encantamiento. Levanta toda la negligencia reunida, es el silencioso e incansable reedificador del primer día. Cada trapeada dice: “¿Se acuerdan?” Trabaja por absorción, por frotación, por reunión, por empuje, por simple asimiento. Cada trapeada realza lo sustancial y pone en su debido lugar lo secundario y adjetivo. El trapo ama, venera los nombres. Es el perro guardián de los títulos; todo lo que es atributo, efecto, emanación, transpiración, lo saca de quicio, le parece una gran pérdida de tiempo; es más, le parece *el* tiempo, que es lo que aborrece sobre todas las cosas. Es parmenidiano. Ama el ser fijo, el ser esencial. Cada trapeada, si pudiera, excavaría un foso en torno a cada cosa, la dejaría más alta y más visible, más ella misma. Es la pasión del trapo: aislar, desbrozar, dejar más erguido. En suma, volver a nombrar. Pues el trapo tiene capacidad de asombro, de estar como si acabara de aparecer. Es el extranjero de la casa,

el enviado de un mundo servicial que carga con el polvo y la basura del nuestro. Pero ese mundo no es otro planeta, es el fuego, el fuego que es siempre otro mundo, extranjero, lejano, mágico. El trapo es un subordinado del fuego; es un fuego a la mano, es una de las pequeñas divinidades del fuego. Es un fuego aplicado.

Como el fuego, obra por cerco, por sofocación. Desmantela entornos, corta vecinazgos y ligaduras, deja en asedio, a secas, sin aire; borra lo que es rebaba derivativa, pacto, apellido; sustrae del contexto, deja todo carente de procedencias, en condición de epitafio; hace, pues, subrayados, de ahí su movimiento pendular, de ida y vuelta; pone en cursivas, como el fuego, sin crear nada. Es más, para el trapo hay demasiado creado, demasiada paja y repetición; si por él fuera, el mundo se reduciría a bien pocas cosas, pero todas esplendentes, altivas y memorables; el mundo como un amplio museo de pisos lustrosos.

El trapo, pues, ama los orígenes. Cada trapeada es una inmersión en el origen. Y puesto que el origen se aleja, el trapo se ve obligado a frotar y frotar, atravesando más capas para recuperar la cosa original, la cosa como es. Trapear es remontarse. El trapo no conoce el adelante, solo progresa en el pasado. Cuando trapeamos, detenemos el mundo, nos inclinamos sobre nuestras posesiones, las acercamos al fuego, las volvemos a fijar en su sitio. “¡Fuera los otros!”, exclama el trapo. ¿No es la misma exclamación secreta de la chispa que desata un fuego, el mismo recogimiento brutal, la misma introspección violenta? La chispa es un recado del origen, por eso solo el animal que hace fuego, el hombre, es capaz de adueñarse de su medio, solo él es capaz, en cada fuego, de robar algo profundo. Lo mismo el trapo; todo lo que recubre el origen, que lo embadurna, desata su acaloramiento; pues una vez que entra en acción, el trapo es furia, pillaje, bandolerismo.

Trabaja por nubarrones; mil órdenes lo embeben, es un caldo de órdenes.

Nada se endurece en él, nada da un paso atrás. Imaginemos a un gran número de hombres apostados sobre unos riesgos; a una señal, se echan al mar unos tras otros, zambulléndose cada uno sobre los calcañares del vecino, en la misma espuma, como tantos guijarros tirados por una mano. Así funciona el trapo, por alarma, por deslave costero, por manotazo invernal. Sin el concepto de costa el trapo no existiría; de haber puras superficies continuas bastaría con escobas y recogedores; ¿qué hace el recogedor sino poner un límite al tonto optimismo de la escoba, decirle alto, aquí se acaba la suciedad, aquí se acaba la tarea, el monólogo, el chismorreó? El trapo no ignora nada de esto. Su movimiento a arco, pendular, asmático, sabe de lo trunco y esquinado del mundo, sabe en consecuencia aprovecharse de esa provincianidad, de ese regionalismo pululantes. Se le encomiendan siempre tareas concretas, brillos específicos, esmeros localizados. Lo demás no es de su incumbencia; y es por ahí, por los costados, donde tira su carga de irresolución. Ya lo hemos dicho: trabaja por razzia costera. Puede incluso decirse que el trapo, puesto que las cosas tienen esquinas y bordes, no resuelve ningún problema, solo los posterga o los encomienda a otros. La escoba, la jerga y el cepillo son algunos de los encargados de soliviar los tiradores del trapo. De ahí ese sentimiento de fatuidad que nos produce ver a alguien trapeando. ¡El polvo no se acaba, solo se despeña!, quisiéramos gritar. Y sin embargo, cuando el trapeo ha terminado, nos sentimos mejor. Sentimos que es justo que todo se haya desmoronado por los márgenes con tal de que la faz de lo que nos rodea relumbre plenamente. Porque somos sentimentales. Y es a media altura, en el corazón de las cosas, ahí donde el trapo se ha sumergido, que sentimos que el fuego del primer día, el que nos da un hogar, se sostiene más puro y a sus anchas. ~

FABIO MORÁBITO (Alejandría, 1955) es poeta, narrador y ensayista. Su libro más reciente es *Canción segunda* (Era, 2025).