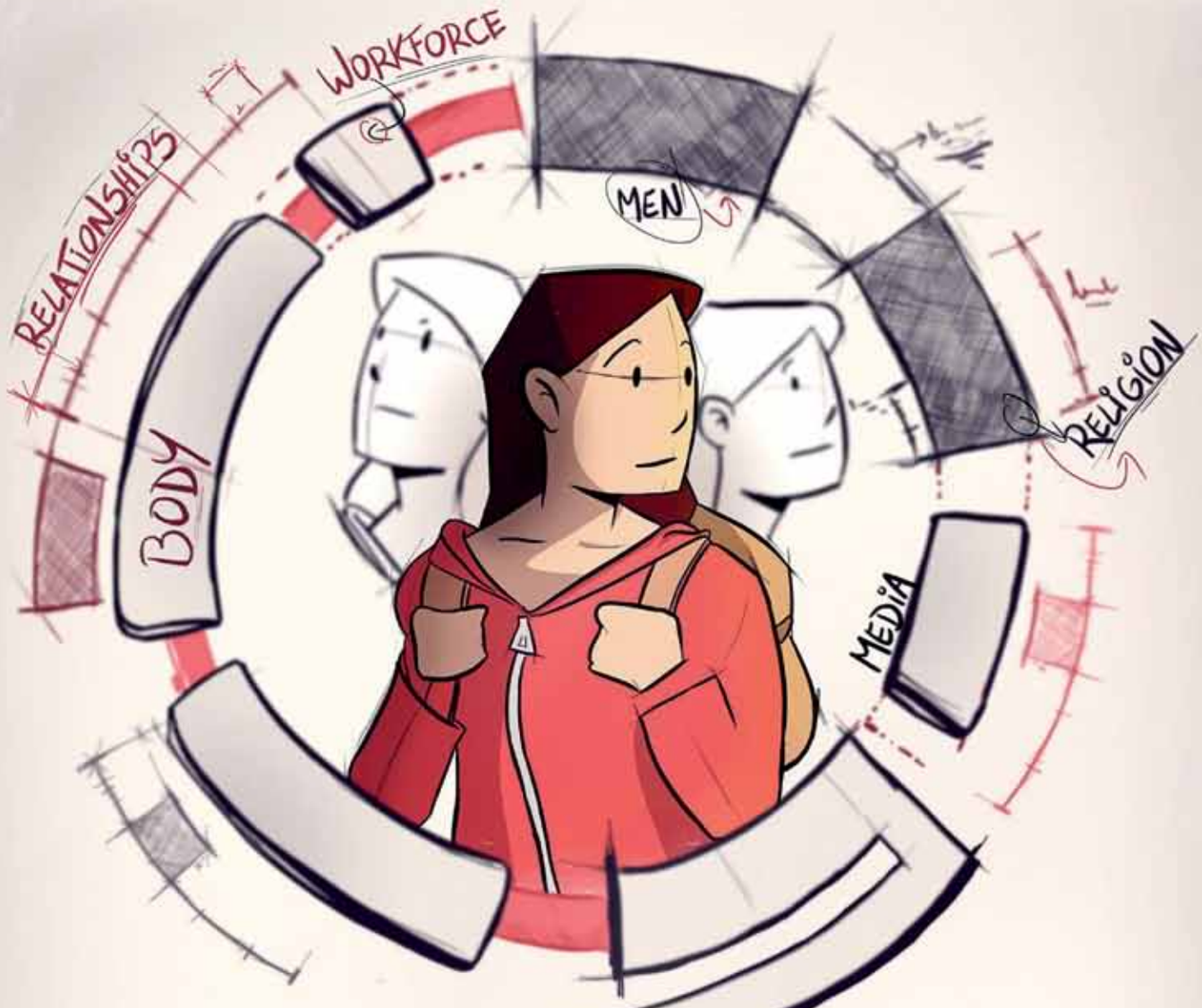


unsQUment

A Diverse Analysis of the Feminine in Western Culture

Written and Directed by

LORIS SIMON SALUM

WRITTEN AND DIRECTED BY LORÍS SIMÓN SALUM PRODUCED BY ROSE MARY SALUM ANIMATED BY PATRICK SMITH
EDITED BY LORÍS SIMÓN SALUM ADDITIONAL EDITING BILL MOORE MUSIC JOSÉ ANTONIO SIMÓN
SOUND DESIGN JORDAN PATTON EXECUTIVE PRODUCER ALTOPRO S.A. DE C.V.
CAMERA JOSÉ ANTONIO SIMÓN • LORÍS SIMÓN SALUM SUPERVISING EDITORS ROSE MARY SALUM • KATHY CHATHAM
GRAPHIC DESIGN MARIA FERNANDA OROPEZA • STEPHEN T. SPURLOCK
POST PRODUCTION SERVICES CITY FILMS PRODUCTIONS • YESAND CREATIVE ALLIANCES ASSOCIATE PRODUCER JOSÉ ANTONIO SIMÓN

Selección Oficial Mujeres en Foco Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género

Selección Oficial del Festival Internacional MICGénero

Mexico International Film Festival GOLDEN PALM AWARD 2014

El Rey Grand Jury Prize Documentary Barcelona International Film Festival 2014

STAFF

Founder and Director
Rose Mary Salum

Editor-in-Chief
David Medina Portillo

Managing Editor
Tanya Huntington

Contributing Editors
Debra D. Andrist, Adolfo Castañón,
Malva Flores, Guadalupe Gómez del Campo,
Yvon Grenier, C. M. Mayo, Estela Porter-Seale,
Maarten van Delden

Associate Editors for English-Language Content
Tanya Huntington, José Antonio Simón,
Lorís Simón S., Wendolyn Lozano Tovar

Contributing Translators
Adolfo Castañón, Tanya Huntington,
David Medina Portillo, Rose Mary Salum,
Alfonso Toledano e Isabel Zapata

Art Direction and Graphic Design
Snark Editores S.A. de C.V.

• Subscriptions
Phone: 713/ 626 14 33
E-mail: info@literalmagazine.com

Proyectos especiales
Ilallalí Hernández Rodríguez, Theresa Gauvreau

• Distributors in USA and Canada
Ingram Distributor, Ubicuity Distributors

• Distribución en México, locales cerrados:
Publicaciones Citem,
Av. del Cristo 101, Col. Xocoyahualco,
Tlalnepantla, Edo. de México
Tel.: 5238-0260

Editorial Offices in the US

Literal. Latin American Voices
5425 Renwick Dr.
Houston, TX 77081

Literal es una revista trimestral, Febrero 2008. Editor Responsable: Rose Mary Salum. Número de Certificado de Reserva otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2007-112213571500-102. Número de Certificado de Licitud de Título: 13932 . Número de Certificado de Licitud de Contenido: 11505. Domicilio de la Publicación: Creston No. 343 Col. Jardines del Pedregal C. P. 01900, México, D. F. Imprenta: Preprensa Digital Caravaggio No. 30 Col. Mixcoac C. P. 00910, México, D. F. Distribuidor, Publicaciones CITEM, Av. Del Cristo 101 Col. Xocoyahualco, Tlalnepantla, Edo. de México.

Literal does not assume responsibility for original artwork. Unsolicited manuscripts and artwork are accepted but will not be returned unless accompanied by SASE. ISSN Number: ISSN 1551-6962. Federal Tax Exemption No. 45-0479237.

Lloyd INTERNATIONAL

Publicación certificada por Lloyd International, S.C.

Miembro activo de Prensa Unida de la República, A.C. Registro No. 1040/2008.

EDITORIAL

Las sucesivas crisis de los últimos años parecen desmentir la idea de una expansión de la democracia como modelo de organización social y desarrollo económico inobjetable tras el fin de la Guerra Fría. Para Alexander Dugin –principal ideólogo de Putin en opinión de algunos– el Occidente liberal se halla en una etapa de implosión en donde sólo una guerra podría salvarlo. Según escribe en esta edición de *Literal*, la ocupación de Crimea y el posterior conflicto entre Rusia y las potencias encabezadas por Estados Unidos, le conceden al liberalismo ese enemigo que estaba esperando. Hoy como ayer, Rusia representa al adversario antiliberal y antioccidental por antonomasia. Hablar de una crisis del liberalismo ya es un lugar común. Sin embargo, nos recuerda Edmund Fawcett, el liberalismo jamás se ha erigido como una solución definitiva; al contrario, se trata de un modelo social y económico siempre perfectible y, en esa medida, en permanente adaptación según las épocas y lugares. Las bancarrotas financieras recientes y las ofensivas desigualdades que generan no son el origen de esta crisis sino sólo una parte del problema –y quizá no la más importante. El liberalismo, dice Fawcett en nuestras páginas, necesita una reconfiguración que le devuelva su original capacidad de adaptación.

Esta edición, dedicada en parte al concepto de invisibilidad, cuenta también con un texto del candidato al Premio Pulitzer Luis Alberto Urrea sobre la fuerza laboral de los migrantes, invisibles pero que sostienen la economía de Estados Unidos. Bajo el mismo paraguas, incluimos un ensayo del novelista Martín Solares sobre el narcotráfico, la literatura y la desaparición del Estado mexicano, además de un *dossier* con mini-ficciones en torno a la multiplicidad de lo invisible. Asimismo, la artista Melanie Smith explica en entrevista su exploración sobre la temática del cuerpo ausente. Cierran nuestro número una selección de poemas de Adolfo Castañón, Mercedes Roffé, Craig Arnold y Gérard Manset, junto con las expresiones visuales de Miguel Ángel Ríos y Susannah Mira.

The consecutive crises of the past few years would seem to refute the post-Cold War expansion of democracy as an undisputable model of social organization and economic development. According to Alexander Dugin –described by some as Putin's ideologue– the liberal West finds itself in a stage of implosion, where only another war can save it. As he writes in the essay that opens this issue of *Literal*, the occupation of Crimea and subsequent conflict between Russia and world powers led by the United States have given liberalism the enemy it was waiting for. Today, as in the past, Russia represents the ultimate anti-liberal, anti-Western foe. To speak of a crisis in liberalism is already a cliché. But as Edmund Fawcett reminds us, liberalism never really presented itself as a definitive solution; on the contrary, it has always been a perfectible social and economic model and, therefore, one that continually reinvents itself depending on the time and place. Recent financial bankruptcies and the appalling inequalities they generate are not the origin of this crisis, but rather part of the problem –and perhaps not even the most important part, at that. Liberalism, as Fawcett states in these pages, urgently requires a reconfiguration capable of restoring its capacity for adaptation.

This edition, dedicated to the concept of invisibility, also features a text by Pulitzer Prize nominee Luis Alberto Urrea regarding the unseen labor force of migrants that sustains the U.S. economy. Under the same umbrella, we have also included an essay by novelist Martín Solares exploring the theme of drug trafficking, literature and the disappearance of the Mexican State, plus a dossier of mini-fiction on a variety of things unseen. Finally, artist Melanie Smith reveals in an interview the ways in which her current work explores the absent body. All this, in addition to a selection of poetry by Adolfo Castañón, Mercedes Roffé, Craig Arnold and Gérard Manset, as well as our insights regarding the visual expressions of Miguel Ángel Ríos and Susannah Mira.

CONACULTA FONCA

Esta revista es producida gracias al Programa "Edmundo Valadés" de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes 2013, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

BILINGUAL MAGAZINE / SUMMER • VERANO 2014

contenido / contents ▸ volumen / issue 37

CURRENT EVENTS

La guerra contra Rusia en su dimensión ideológica
ALEXANDER DUGIN ▸ 5

Reivindicación del liberalismo
EDMUND FAWCETT ▸ 10

ESSAY

Three Forms of Mexican Fiction
MARTÍN SOLARES ▸ 21

Fantasmas en la tierra de la abundancia
LUIS ALBERTO URREA ▸ 39

FICTION

Vestido rojo
ROSE MARY SALUM ▸ 36

POEMS

Rituales de viaje
ADOLFO CASTAÑÓN ▸ 20

Meditación sobre una toronja
CRAIG ARNOLD ▸ 27

Carcaj: vislumbres
MERCEDES ROFFÉ ▸ 34

Vies monotones
GÉRARD MANSET ▸ 35

Amores infraleves
JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ ▸ 45

GALLERY

Out of Place
MELANIE SMITH ▸ 15
Text: Melanie Smith, The Absent Body by Tanya Huntington

Pensar con las manos / Thinking with my Hands
MIGUEL ÁNGEL RÍOS ▸ 29
Text: Miguel Ángel Ríos o la vibración de la materia / Miguel Ángel Ríos or the Vibration of Matter by Rose Mary Salum

Re-contextualizing Objects and Shapes
Susannah Mira ▸ 47
Text: An Interview with Susannah Mira by Gisela Heffes

FLASHBACK

Hacia una poética de la novela breve
CECILIA EUDAVE ▸ 24

La izquierda cubana y el debate racial
ARMANDO CHAGUACEDA ▸ 43

***Dossier* sobre la invisivilidad**
VV. AA. ▸ 46

BOOKS

▸ 52
Anadeli Bencomo, Alonso Rabí do Carmo, Iltze Bautista, Riccardo Pace, Rose Mary Espinosa Elías

Cover image ▸
Kiev. Foto: Sergei Supinsky. AFP/Getty Images

CANADA • USA • MÉXICO
www.literalmagazine.com

ЗДЕСЬ
ЖИВУТ ЛЮДИ!

El resurgimiento de la Guerra Fría
La guerra contra Rusia en su dimensión ideológica

Alexander Dugin

Traducción de Alfonso Toledano

Alexander Dugin (Moscú, 1962) es uno de los comentaristas políticos más reconocidos en la Rusia postsoviética. Actualmente es profesor de la Universidad Estatal de Moscú y líder indiscutible del Eurasian Movement, proyecto político panruso de corte radical (y un tanto místico) en favor de un retorno de Rusia al escenario global como contrapeso a la dominación estadounidense. Durante más de una década se ha desempeñado como asesor de Vladimir Putin y de otros miembros del Kremlin en cuestiones geopolíticas. Autor de varios títulos sobre temas políticos, filosóficos y espirituales, en su libro más reciente, *The Fourth Political Theory* (Arktos Media, 2012), expone la necesidad histórica de una cuarta ideología emergiendo de los escombros de la Modernidad y sus tres ejes ideológicos: el comunismo y nazismo ya derrotados y, finalmente, el liberalismo que hoy –según él– llega a su etapa final. ¿Cuál es esta cuarta ideología? Dugin deja abierta esa incógnita pero se permite anunciar que ésta no será liberal, tampoco occidental.

* * *

La guerra que se avecina como concepto

La guerra contra Rusia es actualmente uno de los temas más discutidos en Occidente. En este momento se trata sólo de una sugerencia y una posibilidad, aunque puede convertirse en realidad dependiendo de las decisiones adoptadas por las partes implicadas en el conflicto de Ucrania –Moscú, Washington, Kiev y Bruselas.

No deseo discutir aquí todos los aspectos y la historia de este conflicto. En cambio, me propongo ahondar en sus profundas raíces ideológicas. Mi concepción de los eventos más relevantes se basa en la Cuarta Teoría Política, cuyos principios he descrito en mi libro publicado en inglés con el mismo nombre por Arktos Media en 2012.

En este sentido, no voy a examinar la guerra de Occidente contra Rusia en términos de sus riesgos, peligros, problemas, costos o consecuencias sino, más bien, analizaré su sentido ideológico en una perspectiva global. Así pues, reflexiono sobre el sentido de esa guerra y no en la guerra misma (que puede ser real o virtual).

La esencia del liberalismo

En el Occidente moderno hay un patrón, una ideología dominante: el liberalismo. Puede aparecer bajo muchos matices, versiones y formas, aunque su esencia siempre es la misma. El liberalismo posee una estructura interna y fundamental que acata los siguientes principios axiomáticos:

- individualismo antropológico (el individuo es la medida de todas las cosas);
- fe en el progreso (el mundo se encamina hacia un mejor futuro y el pasado siempre es peor que el presente);
- tecnocracia (el desarrollo técnico y su ejecución se asumen como los criterios determinantes bajo los cuales juzgar la naturaleza de una sociedad);
- eurocentrismo (las sociedades euro-americanas son consideradas como la medida estándar para el resto de la humanidad);
- la economía como destino (la economía de libre mercado es el único sistema económico normativo –todos los demás tipos de economía deben ser reformados o destruidos);
- la democracia es el gobierno de las minorías (defenderse a sí mismas frente a una mayoría siempre propensa a degenerar en totalitarismo o "populismo");
- la clase media es el único actor social realmente existente y la norma universal (independiente del hecho de si un individuo ya ha llegado a ese estado o se halla en camino de convertirse en clase media);
- *one-world globalism* (los seres humanos son todos esencialmente los mismos con sólo una distinción, a saber, la de su naturaleza individual –el mundo debe integrarse sobre la base del individuo y del cosmopolitismo, es decir, de la ciudadanía global).

Estos son los valores centrales del liberalismo, los que constituyen la manifestación de una de las tres tendencias que, junto con el comunismo y el fascismo, nacieron de la Ilustración y que, en conjunto, proponen diversas interpretaciones sobre el espíritu de la modernidad. Durante el siglo XX el liberalismo derrotó a sus rivales y desde 1991 se convirtió en la ideología dominante del mundo.

La única libertad de elección en el reino del liberalismo global es entre el liberalismo de derecha, el de izquierda o el radical, incluyendo el liberalismo de extrema derecha, el de extrema izquierda y el extremadamente radical. Como consecuencia, el liberalismo se ha instalado como el sistema operativo de la civilización occidental y de todas aquellas sociedades que se encuentran en su zona de influencia. Se ha erigido en el común denominador de todo discurso políticamente correcto y la marca distintiva que determina quién es aceptado por la política dominante y quién será marginado y rechazado. La sabiduría convencional [la Conventional Wisdom de Kenneth Galbraith] se volvió liberal.

Geopolíticamente, el liberalismo se inscribió en unos Estados Unidos –modelo en el que los anglosajones constituían el núcleo étnico– fincados en la alianza atlántica euro-americana, OTAN, que representa el núcleo estratégico del sistema de seguridad global. Ésta ha llegado a ser vista como sinónimo de la seguridad de Occidente y, en última instancia, de la seguridad norteamericana. Así, el liberalismo no sólo es un poder ideológico sino también un poder político, militar y estratégico. La OTAN es liberal en sus raíces. Defiende a las sociedades liberales y lucha para extender dicha ideología a nuevas áreas.

El liberalismo pelea contra todas las formas de identidad colectiva, en contra de todo tipo de valores, proyectos, estrategias, objetivos, métodos, etc., que son colectivistas o, al menos, no individualistas. Esa es la razón por la cual uno de los teóricos más importantes del liberalismo, Karl Popper (siguiendo a Friedrich von Hayek), sostuvo en su importante libro *La sociedad abierta y sus enemigos* que los

Kiev, 2014. Foto: Gleb Garanich/Reuters

liberales deben luchar contra cualquier ideología o filosofía política (desde Platón y Aristóteles a Marx y Hegel) que sugiera que la sociedad debe tener un objetivo común, un valor común o una orientación común. (Cabe señalar que George Soros considera este libro como su Biblia personal.) Cualquier objetivo, valor y significado en la sociedad liberal –o sociedad abierta– debe fincarse estrictamente en el individuo. Así que los enemigos de la sociedad abierta –sinónimo de la sociedad occidental post-1991 convertida en norma para el resto del mundo– son concretos. Sus principales antagonistas son el comunismo y el fascismo, las dos ideologías surgidas de una misma filosofía de la Ilustración que contenía conceptos no-individualistas centrales –de clase para el marxismo, raza en el nacionalsocialismo y el de Estado nacional para el fascismo). Así que la fuente del conflicto del liberalismo con las alternativas de modernidad existentes, el fascismo o el comunismo, resulta bastante obvia. Los liberales pretenden liberar a la sociedad del fascismo y del comunismo, las dos principales permutaciones del totalitarismo moderno explícitamente no individualistas. La lucha del liberalismo, cuando se contempla como parte del proceso de liquidación de las sociedades no liberales, es muy significativa: adquiere tal significado gracias a la existencia de ideologías que niegan explícitamente al individuo como el valor más alto de la sociedad. Es bastante claro lo que se opone a la lucha: la liberación de su opuesto. Pero aquí no se percibe con claridad el hecho de que la libertad, tal como es concebida por los liberales, es una categoría esencialmente negativa. El enemigo está presente y es concreto. Este hecho confiere al liberalismo un contenido sólido. Aparte de la sociedad abierta existe algo más, y el hecho de tal existencia es suficiente para justificar el proceso de liberación.

Periodo unipolar: la amenaza de implosión

Cuando la Unión Soviética, último rival del liberalismo occidental, se derrumbó en 1991, algunos occidentales como Francis Fukuyama proclamaron el fin de la historia. Ello resultaba bastante lógico: puesto que no había ya un enemigo explícito de la sociedad abierta, no existía más la historia tal y como había ocurrido durante la época moderna, aquella definida por la lucha entre tres ideologías políticas (liberalismo, comunismo y fascismo) herederas de la Ilustración. Estratégicamente hablando, este fue el instante en que acaeció el "momento unipolar" (Charles Krauthammer). El periodo comprendido entre 1991 y 2014, en el centro del cual se produjo el ataque de Bin Laden al World Trade Center, fue la época de dominación mundial del liberalismo. Los axiomas de éste fueron aceptados por los principales actores geopolíticos en su totalidad, entre ellos China (en términos económicos) y Rusia (en su ideología, economía y sistema político). Había liberales y supuestos liberales, aún no liberales o liberales-no-suficientemente liberales, etc. Las excepciones reales y explícitas fueron pocas (como Irán y Corea del Norte). De modo que el mundo se convirtió en axiomáticamente liberal de acuerdo con su ideología.

Este ha sido el momento más importante en la historia del liberalismo. Ha derrotado a sus enemigos pero, al mismo tiempo, esto lo ha *perdido*. El liberalismo es esencialmente la *liberación de* y la *lucha contra todo lo que no es liberal* (existente en la actualidad o cualquiera que tenga el potencial de convertirse en tal). El liberalismo adquirió su significado y contenido reales de sus enemigos. Cuando la elección se presenta entre la no-libertad (representada por sociedades totalitarias concretas) o la libertad, muchos optan por la libertad, entendida no en términos de libertad *para qué* o libertad *de hacer qué*… Cuando hay una sociedad no liberal, el liberalismo es positivo. Sólo empieza a mostrar su esencia negativa *después* de la victoria.

Tras el triunfo de 1991, el liberalismo entró en su fase implosiva. Después de haber derrotado al comunismo y al fascismo, se quedó solo, sin ningún enemigo al cual combatir. Ese fue el momento en que surgieron conflictos internos, cuando las sociedades liberales comenzaron a intentar purgarse de sus últimos elementos no liberales: el sexismo, lo políticamente incorrecto, la desigualdad entre los sexos, los restos de aquellas dimensiones no-individualistas provenientes de instituciones como el Estado y la Iglesia, y así sucesivamente. *El liberalismo necesita siempre un enemigo de quien liberarse.* De lo contrario, pierde su propósito y su nihilismo implícito se vuelve demasiado preponderante. El triunfo absoluto del liberalismo es su propia muerte.

Este es el significado ideológico de las crisis financieras de 2000 y de 2008. Los éxitos –y no los fracasos– de la nueva economía basada enteramente en las ganancias (el "turbo-capitalismo", de acuerdo con Edward Luttwak) son los responsables de su colapso. La libertad de hacer lo que quieras, restringido a la escala individual, provoca una implosión de la personalidad. El ser humano pasa al ámbito infrahumano y a los dominios sub-individuales. Y ahí se encuentra con la virtualidad como un sueño de sub-individualidad, la libertad de cualquier cosa. Esta es la evaporación de lo humano que trae consigo el imperio de la nada como la última palabra de la victoria total del liberalismo. El posmodernismo prepara el terreno para lo post-histórico, el autorreferencial reciclaje del sin-sentido.

El Occidente está necesitado de un enemigo

Usted puede preguntarse ahora, ¿qué diablos tiene que ver todo esto con la –presumiblemente– próxima guerra con Rusia? Estoy listo para responder...

El liberalismo ha continuado ganando impulso a escala global. Esto ha sido un hecho ineludible desde 1991. Y ahora ha empezado a implosionar. Ha llegado a su punto final y comienza a liquidarse a sí mismo. La inmigración masiva, el choque de culturas y civilizaciones, la crisis financiera, el terrorismo y el crecimiento del nacionalismo étnico son indicadores de que se acerca el caos. Este caos pone en peligro el orden establecido; cualquier tipo de orden, incluido el liberal. En cuanto mayor éxito alcanza el liberalismo, más rápido se acerca a su fin –el colapso del mundo presente. Se halla aquí la esencia nihilista de la filosofía liberal: la nada como principio interior y ontológico de la *libertad de*. El antropólogo alemán Arnold Gehlen define al ser humano como un "ser privado" o *Mangelwesen*. El hombre en sí mismo no es nada. Toma todo aquello que comprende su identidad a partir de la sociedad, la historia, la gente y la política. De modo que si retornara a su pura esencia ya no reconocería nada. El abismo se esconde detrás de los restos fragmentados de los sentimientos, pensamientos vagos y oscuros deseos. La virtualidad de las emociones sub-humanas es un velo muy fino y detrás de ella hay oscuridad pura. Así, el descubrimiento explícito de esta base nihilista de la naturaleza humana es el último logro del liberalismo. Pero este es su fin y el fin también para quienes utilizan el liberalismo para sus propios fines, los beneficiarios de la expansión liberal; en otras palabras, los amos de la globalización. Todo orden se colapsa en una emergencia del nihilismo, el orden liberal también.

Con el propósito de rescatar el gobierno de la élite liberal, es necesario que den un paso atrás. El liberalismo recuperará su signifi-

Soldado en Ucrania. Foto: Andrew Lubimov / AP

cado sólo cuando se enfrente, una vez más, a una *sociedad no-liberal*. Este paso atrás es el único camino para salvar lo que queda de orden y para salvar al liberalismo de sí mismo. Por este motivo, la Rusia de Putin aparece en el horizonte. La Rusia moderna no es anti-liberal, totalitaria, nacionalista o comunista; ni es todavía demasiado liberal, totalmente liberal demócrata, lo suficientemente cosmopolita o radicalmente anticomunista. Más bien, está en camino de convertirse en liberal, paso a paso y en el marco de un proceso de ajuste gramsciano en la hegemonía global y la posterior transformación que esto conlleva ("transformismo", en idioma gramsciano).

Sin embargo, en la agenda mundial del liberalismo, representado por Estados Unidos y la OTAN, existe una necesidad de *otro* actor, de *otra* Rusia que justifique el orden del campo liberal y auxilie a un Occidente amenazado por sus conflictos internos. Ello retrasará la irrupción del nihilismo profundo del liberalismo para salvarlo de su inevitable final. Esta es la causa de que necesiten desesperadamente a Putin, Rusia y la guerra. Es la única manera de evitar el caos en Occidente y salvar lo que queda de su orden mundial y nacional.

En este juego ideológico, Rusia podría justificar la existencia del liberalismo porque es el enemigo que le daría un sentido a la lucha de la sociedad abierta, le ayudaría a consolidarse y continuar afirmándose globalmente. El islamismo radical, como el que representa al-Qaeda, fue otro de los candidatos para este papel, pero carecía de suficiente estatura para convertirse en un enemigo real. Fue utilizado aunque sólo en una escala local. Justificó la intervención en Afganistán, la ocupación de Irak, el derrocamiento de Gaddafi y el inicio de la guerra civil en Siria, pero es demasiado débil e ideológicamente primitivo como para representar el verdadero reto que necesitan los liberales.

Rusia, el enemigo geopolítico tradicional de los anglosajones, es un oponente mucho más serio. Se ajusta muy bien al papel necesario –la memoria de la Guerra Fría aún está fresca en la cabeza de muchos. El odio a Rusia es muy fácil de provocar por medios relativamente simples. Por esa razón creo que la guerra con Rusia es posible. Es ideológicamente necesaria como el último recurso para posponer la implosión final del Occidente liberal. Es el necesario "one step back".

Salvar el orden liberal

Considerando las diferentes capas bajo el concepto de una posible guerra con Rusia, sugiero algunos puntos:

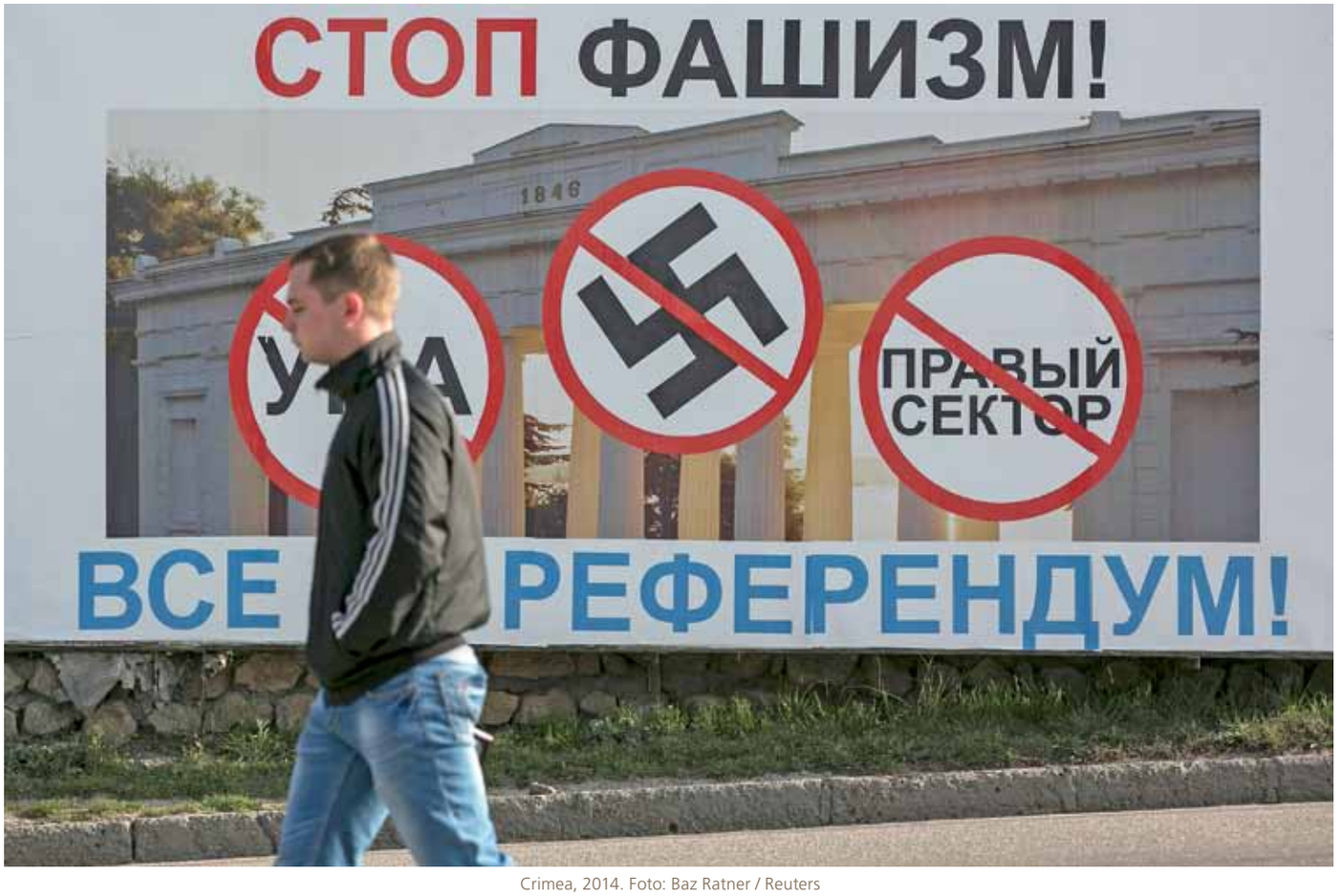
1. Una guerra con Rusia ayudará a retrasar el arribo de trastornos a escala global. La mayoría de los países que participan en la economía liberal, que comparten los axiomas y las instituciones de la democracia liberal, que son dependientes o están controlados directamente por los Estados Unidos y la OTAN, van a formar, una vez más, un frente común tras la causa del Occidente liberal en su afán por oponerse al Putin antiliberal. Esto servirá para reafirmar al liberalismo como una identidad *positiva* en el momento en que esta identidad empieza a disolverse como resultado de las manifestaciones de su esencia nihilista.

2. Una guerra con Rusia fortalecería a la OTAN y, sobre todo, a sus miembros europeos, quienes estarán obligados una vez más a considerar a la hiperpotencia estadounidense como algo positivo y útil –y la vieja postura de la Guerra Fría ya no parecerá obsoleta. Por el temor a la llegada de los rusos "malos", los europeos volverán a experimentar lealtad hacia Estados Unidos, su protector y salvador. Como resultado, se reafirmará el liderazgo de EE.UU. en la OTAN.

3. La Unión Europea se está desmoronando. La supuesta "amenaza común" de los rusos podría impedir una eventual fractura, movilizando a estas sociedades y haciendo que sus pueblos estén dispuestos a defender, una vez más, sus libertades y valores ante la amenaza de las "ambiciones imperiales" de Putin.

4. La junta de Ucrania en Kiev necesita esta guerra para justificar y ocultar todas las fechorías que llevó a cabo durante las protestas de Maidan en los niveles jurídico y constitucional, permitiéndoles *suspender la democracia*, con lo que podría evitar que el gobierno del sureste, en su mayoría distritos pro-rusos, establezca su autoridad y un orden nacionalista por medios extraparlamentarios.

Ahora bien, el único país que no quiere esta guerra es Rusia. Sin embargo, Putin no puede dejar que el gobierno radicalmente anti-ruso de Ucrania domine un país con una población que es mitad rusa y que contiene, asimismo, muchas regiones pro-rusas. Si permite esto, estaría liquidado en términos nacionales e internacionales. Así pues, y a



Crimea, 2014. Foto: Baz Ratner / Reuters

regañadientes, acepta la guerra. Y una vez que de inicio, no habrá otra solución para Rusia que ganar dicha guerra.

No me gusta especular sobre los aspectos estratégicos de la guerra que se avecina. Lo dejo en manos de otros, analistas más calificados que yo. En cambio, quisiera plantear algunas ideas respecto de su dimensión ideológica.

Enmarcando a Putin

El significado de esta guerra con Rusia es, en esencia, el último esfuerzo del liberalismo globalizador para salvarse de la implosión. Como tal, los liberales tienen que definir ideológicamente a la Rusia de Putin y, evidentemente, identificar a éste como el enemigo de la sociedad abierta. Pero en el diccionario de las ideologías modernas hay sólo tres iteraciones básicas: liberalismo, comunismo y fascismo. Es claro que el liberalismo está representado por todas las naciones involucradas en este conflicto, con excepción de Rusia (los Estados Unidos, los estados miembros de la OTAN y la Euromaidan / junta de Kiev). Esto sólo deja fuera al comunismo y al fascismo. Por lo tanto, Putin es definido como un "revanchista neo-soviético" que encarna un "regreso de la KGB". Así es la imagen que se está vendiendo a la clase de público occidental más estúpida. Sin embargo, algunos aspectos de la reacción patriótica que emana de la población pro-rusa y anti-*Banderite* (por ejemplo, la defensa de los monumentos de Lenin, los retratos de Stalin y los memoriales conmemorativos de la participación soviética en la Segunda Guerra Mundial) podrían confirmar esta idea en la mente de aquel público. El nazismo y el fascismo están demasiado lejos de Putin y la realidad de la Rusia moderna, aunque el nacionalismo y el imperialismo rusos se evocarán dentro de la imagen del gran mal que se está fraguando. En consecuencia, Putin es definido como un "nacionalista radical", un fascista y un "imperialista". Una cosa así funciona para muchos occidentales. Bajo dicha lógica, Putin puede ser simultáneamente "comunista" y "fascista", por lo cual se le describe como un "nacional-bolchevique" [National Bolshevik] (aunque esto resulta un tanto o demasiado complicado para el público occidental posmoderno). Es obvio que, en realidad, Putin no es nada de ello –ni comunista, ni fascista, ni ambas cosas a la vez. En el ámbito de las relaciones internacionales, él es un político pragmático –por lo que admira a Kissinger y, en correspondencia, a Kissinger le cae bien. Carece en absoluto de ideología. Pero se verá obligado a aceptar el marco ideológico que se le ha asignado. No es *su* elección. Así son las reglas del juego. En el curso de esta guerra contra Rusia, Putin será enmarcado de este modo y ese es el aspecto más interesante e importante de tal situación.

La principal idea que los liberales intentarán impulsar para definir ideológicamente a Putin es que representa una sombra del pasado, como un vampiro: "A veces vuelven". Esa es la razón de ser de este intento para evitar la implosión definitiva del liberalismo. El mensaje principal es que el liberalismo continúa vivo y vital porque hay *algo en el mundo de lo que todos debemos ser liberados*. Rusia se convertirá en el *objeto* del que deben ser liberados. La meta inicial es liberar a Ucrania y, enseguida y por extensión, a Europa y el resto de la humanidad, una humanidad que se verá representada como bajo la amenaza de Rusia; al final se dirá que la misma Rusia se halla en la necesidad de ser liberada de su propia identidad no-liberal. De esta manera, tenemos ahora un enemigo. Este enemigo concede al liberalismo, una vez más, su *raison d'être*. Rusia se ha definido así como un rival del pasado pre-liberal arrojado al presente liberal. Sin tal desafío, no hay más vida en el liberalismo, no hay más orden en el mundo y todo lo

relacionado con él se disolverá e implosionará. Gracias a tal reto, el postrado gigante de la globalización adquiere nuevo vigor. Rusia está aquí para salvar a los liberales.

Aunque para que esto suceda, Rusia está siendo ideológicamente definida como pre-liberal. Debe ser comunista, fascista o, quizá, una Rusia nacional-bolchevique. Esa es la regla ideológica. En consecuencia, en la lucha contra Rusia o en las consideraciones de luchar o no luchar contra ella, hay una tarea de fondo: enmarcar ideológicamente a Rusia. Y se hará tanto al interior como desde el exterior. Tratarán de forzar a Rusia a aceptar el comunismo o el nacionalismo extremo o, simplemente, tratarán a Rusia *como si* encarnara estas cosas. Es un juego de definiciones.

Rusia post-liberal: la primera guerra de la Cuarta Teoría Política

En conclusión, lo que propongo es lo siguiente:

Necesitamos contrarrestar conscientemente cualquier incitación a enmarcar a Rusia como un *poder pre-liberal*. Tenemos que rechazar cualquier consentimiento ante la posibilidad de que los liberales puedan salvarse del final que se acerca rápidamente. En lugar de colaborar retrasando ese fin, debemos acelerarlo. Con este propósito, tenemos que presentar a Rusia no como una entidad pre-liberal sino como una *fuerza revolucionaria post-liberal* que lucha por una alternativa de futuro para todos los pueblos del planeta. La guerra rusa será no sólo a favor de sus intereses nacionales sino que impulsará la causa de un mundo justo multipolar, por una dignidad real y una verdadera y positiva libertad –no la *libertad de* (nihilista) sino la *libertad para* (creativa). En esta guerra, Rusia será ejemplar como defensor de la tradición, los valores conservadores orgánicos y representará la verdadera liberación ante la sociedad abierta y sus beneficiarios –la oligarquía financiera mundial. Esta guerra no es contra los ucranianos o, incluso, contra una parte de la población ucraniana. Tampoco es contra Europa. Es contra el (des)orden liberal del mundo. No vamos a salvar el liberalismo por sus proyectos. Vamos a *eliminarlo* de una vez por todas. La modernidad siempre fue esencialmente errónea: hoy estamos en el punto terminal de esa modernidad. Para quienes la modernidad y su propio destino son sinónimos –o para quien dejó que ocurriera inconscientemente–, esto significa el fin. Pero para aquellos que están del lado de la verdad eterna y de la tradición, de la fe y de la esencia humana espiritual e inmortal, será un *nuevo comienzo*, un COMIENZO ABSOLUTO.

La lucha más importante de la actualidad es la lucha por la Cuarta Teoría Política. Es nuestra arma y con ella vamos a evitar la realización del deseo de los liberales por enmarcar Putin y Rusia a su manera. Así, reafirmaremos a Rusia como el primer poder ideológico post-liberal luchando contra el liberalismo nihilista en aras de un futuro abierto, multipolar y genuinamente libre.

© Open Revolt!

¿"Suficiente" reemplazará a "siempre más" como medida de progreso?
Reinvindicación del liberalismo

Edmund Fawcett

Traducción de David Medina Portillo

Los liberales viven tiempos difíciles. Pocos años antes de morir en 2012, el historiador británico Eric Hobsbawm emitió un juicio sumario sobre el futuro de la democracia liberal. "Ninguno de los principales problemas que la humanidad enfrenta en el siglo XXI se resolverá", escribió en la revista británica *Prospect*, "mediante los principios que continúan dominando en los países desarrollados de Occidente: crecimiento económico y progreso técnico ilimitados, ideal de autonomía individual, libertad de elección, democracia electoral". Sin embargo, Hobsbawm nunca dijo en quién recaía una mayor culpa: en los objetivos liberales o en las capacidades liberales. Poco importaba. Su voz profética parecía aludir al miedo creciente entre los liberales de que, quizá, sus días habían terminado.

Sin embargo, hay algo más en juego que un simple temor irracional. Mucho de lo que ha hecho tambalear la autoestima liberal desde la década de 1990 es bastante real y está bien documentado: golpes externos provenientes del islamismo violento; agravio a los valores liberales por parte del espionaje, la guerra y la tortura; derrumbamiento bancario global con sus costosos rescates y un daño económico prolongado.

Las tendencias adversas no son menos preocupantes. En el mundo occidental la desigualdad económica amenaza la paz social. Hundidos por las deudas, los gobiernos apenas si pueden remendar sus gravosos sistemas de bienestar en lucha por cumplir sus promesas. Decepcionados, los electores abandonan el centro-derecha y el centro-izquierda en favor de los recientemente saneados extremos. Lejos de la desaceleración y el envejecimiento occidental, la política antiliberal apela a las potencias revisionistas de rápido crecimiento: China, por ejemplo, y en cierta medida, la India, Turquía e Irán.

Con tantas cosas alimentando sus temores, es extraño que los liberales puedan dormir. Sin embargo, ¿no es ésta una imagen demasiado sombría? ¿Acaso no ignora aquellos logros por los que los liberales deberían sentirse orgullosos o las fortalezas que, de ser recordadas, podrían reanimarlos?

Desde los inicios del siglo XIX, cuando el liberalismo se arraigó por primera vez como práctica política, al doblegar o negociar con un rival histórico tras otro los liberales han oscilado entre la euforia y la desesperación. Hábilmente, el liberalismo cooptó a sus primeros competidores, el conservadurismo y el socialismo. En Europa, despachó a los dioses fallidos de principios del siglo XX, el fascismo y el comunismo. Finalmente y comprometiéndose con el populismo democrático, se reconfiguró a sí mismo estableciéndose, después de 1945, como democracia liberal. Los pensadores liberales trabajaron intensamente para demostrar que el liberalismo no sólo era más fuerte y resistente que sus rivales sino también más justo, racional y benéfico –en pocas palabras: era mejor.

El filósofo de la ciencia Karl Popper dio una expresión elocuente a ese sentido de superioridad moral del liberalismo en una charla titulada *The History of Our Time: An Optimist's View*, dictada en 1986 en honor de Eleanor Rathbone, una reformadora social británica, pionera de la pensión para los hijos. Las personas que han tenido la suerte de vivir en las democracias liberales de Europa occidental y de Estados Unidos han conocido y experimentado una mezcla torpe pero perfectible de mercados libres, elecciones populares, sistemas de bienestar social y libertad personal. A propósito de tales personas, Popper observaba: "nunca antes sus derechos humanos ni su dignidad habían sido tan respetados; tampoco existieron antes tantos individuos dispuestos a realizar grandes sacrificios por los demás, especialmente por los menos afortunados. Me parece que estos son hechos tangibles". Popper reconoció los desafíos futuros pero juzgaba que los liberales podrían enfrentarlos si se apegaban a sus ideas. En especial, su disposición intelectual a la experimentación, la argumentación libre de prejuicios y su rechazo a la tentación de profetizar.

Hobsbawm y Popper ofrecen polos opuestos a los desconcertados liberales: falsos ídolos e incapacidades históricas por un lado y, en el otro extremo, orgullosos logros y una mentalidad sólida para hacer frente a peligros futuros. Antes que buscar un punto de vista correcto, el *zoon politikon* de Hobsbawm y de Popper hablaba de fijar necesidades.

Si, como yo, usted piensa que vale la pena defender el liberalismo y si, también como yo, está preocupado por su futuro, entonces resultará útil saber qué es el liberalismo. De otro modo, apenas sabremos de qué nos preocupamos: desconoceremos qué rasgos del liberalismo son esenciales, cuáles secundarios o dónde anda mal. Tampoco sabremos qué aspectos de la democracia liberal deberíamos conservar y cuáles sustituir o reparar.

Entonces, ¿qué es liberalismo? Podemos abordarlo como un credo ético, un cuadro económico de la sociedad, una filosofía política, una lógica capitalista, una perspectiva provincial de Occidente, una fase histórica pasajera o un cuerpo intemporal de ideales universales. Nada de eso es estrictamente malo –pero cada uno es parcial. En mi relato, el liberalismo es una práctica moderna de la política, con una historia, profesionales y una perspectiva para guiarlos. Para identificar el liberalismo, debemos seguir la pista de esos tres elementos.

Históricamente, el liberalismo siempre fue una gran tienda de campaña. Dio cabida a derecha e izquierda, radicales y tradicionalistas, partidarios del libre mercado y socialdemócratas: a Hayek y Keynes, Hoover y Roosevelt, Reagan y Kohl, pero también a Johnson y Brandt. No es exclusivamente estadounidense o peculiarmente europeo. No constituye ningún monopolio anglófono ya que ha contado con brillantes tradiciones en Francia, Alemania y la Europa continental en general y, también, aunque menos consistentemente, en América Latina. El liberalismo rebosa ideas pero no ha sido en sí mismo un cuerpo de ideas, mucho menos una doctrina para ser descubierta por doctas aunque especulativas investigaciones en los Padres Fundadores, Spinoza, Locke, el protestantismo luterano, la pre Reforma católica, Cicerón o Sócrates. El pensamiento liberal difícilmente podría

desligarse de la práctica liberal. Según la especialidad, esto es cierto incluso en un sentido personal: los liberales anteriores al siglo XX eran comúnmente pensadores y políticos –o funcionarios; Humboldt, por ejemplo, o Constant, Guizot, Tocqueville, Cobden y Mill.

Respecto de su origen, el liberalismo no tiene un mito de fundación ni año de nacimiento. Surgió como una práctica política en los años que siguieron a 1815 en todo el mundo euro-atlántico; antes de esa fecha no existió de manera significativa en ninguna parte. El liberalismo respondió a las nuevas condiciones y exigencias de las sociedades impulsado por el capitalismo y sacudido por una revolución en la que las poblaciones crecieron súbitamente y en la que, para bien o para mal, el cambio material y ético ahora era incesante.

Las fuentes intelectuales del liberalismo se remontan tan lejos como la energía y la curiosidad pueda llevarnos. Tuvo deudas inmediatas y reconocidas con los movimientos y pensadores de la Ilustración del siglo XIX; por ejemplo, cuando el jurista italiano Cesare Beccaria abogó por la humanización de la justicia, Montesquieu y Madison por la división de poderes institucionales, Voltaire y Jefferson por la tolerancia religiosa, Hume y Kant por la libertad de la tutela ética. En Escocia, Adam Smith dio la bienvenida a los primeros brotes del capitalismo moderno. Ninguno había entendido, y mucho menos sentido, esa nueva situación de cambio permanente como la que enfrentaron los primeros liberales. Tampoco habían experimentado antes un mundo lleno de gente nueva, nuevas riquezas, nuevos problemas y en el que la vieja estabilidad se había ido para siempre. Si sacudimos el gran árbol del pensamiento político anterior al siglo XIX obtendremos una rica cesta de fruta, algo de ella estará madura y otra demasiado madura. Sin embargo, el liberalismo no estará en esa cesta.

El liberalismo carece de dinastías, presidencias o revoluciones que marquen su vida. Sin embargo, en él se destacan cuatro periodos –en mi libro *Liberalism: The Life of an Idea* (2014) he acentuado esas fechas en aras de la claridad. El primero va de 1830 a 1880, una época de juvenil autodefinición, con un posterior ascenso al poder y el éxito. Este liberalismo ofreció a las naciones los medios necesarios para adaptar las leyes y los gobiernos a los nuevos patrones productivos de la industria y el comercio, y para mantener unidas a las sociedades divididas una vez que las jerarquías de organización familiar y las creencias dominantes fueron desapareciendo. Fomentó los valores humanitarios, en particular las normas por las cuales el poder del Estado y el poder del dinero no deben atentar en contra de u omitir a las personas con menos poder.

De 1880 a 1945 el liberalismo maduró y emprendió un compromiso histórico con la democracia. Una élite creciente de hombres educados y propietarios, de quienes podría esperarse que descartaran los principios democráticos en la política, la economía y la autoridad cultural, suscribieron la soberanía popular en las urnas, el reconocimiento de la voz de los obreros en el trabajo y la eliminación de las jerarquías culturales. A cambio, las mayorías populares aceptaron límites liberales en cuanto al ejercicio del poder, particularmente una división constitucional del poder así como la protección de la propiedad y el respeto a los derechos individuales. El compromiso no fue ni fácil ni automático sino reticente y muy disputado.

Aunque con frecuencia se aluden a ellos indistintamente, el liberalismo y la democracia no son idénticos. El objetivo del liberalismo es cómo controlar el poder, de qué manera podemos mejorar la vida humana y cómo las personas gozarán del necesario respeto. La democracia consiste en quién pertenece a este círculo feliz del progreso y la seguridad. El liberalismo responde a la pregunta sobre el "¿cómo?", la democracia al "¿quién?" El liberalismo alude al contenido, la democracia a los ámbitos de aplicación. El liberalismo limita las formas de ejercer el poder. La democracia insiste en que el control del poder reside en los muchos, no en uno (autocracia) o en pocos (oligarquía). El liberalismo prepara el banquete, la democracia elabora la lista de invitados. Con sus promesas de beneficios y protección, el liberalismo puede ser exclusivo o inclusivo. El desafío democrático de los liberales en el siglo XIX fue, igual que hoy en día, mostrar cómo sus ideales podían ser extensivos para todos sin exclusión, quienesquiera que fuesen.

El choque de intereses y creencias en la sociedad es ineludible. La armonía social, sueño nostálgico de los conservadores y esperanza fraternal de los socialistas, no es factible ni deseable. La armonía ahoga la creatividad y bloquea la iniciativa mientras que el conflicto, si es domesticado y transformado en competencia dentro de un orden político estable, podría dar sus frutos como razonamiento, experimentación e intercambio.

Después de algunos fracasos casi fatales (guerras mundiales, colapsos políticos, crisis económicas), la democracia liberal obtuvo una segunda oportunidad con la derrota militar y la ruina moral del fascismo en 1945, su rival de la derecha durante el siglo XX. El tercer periodo de logros y reivindicación, transcurrido entre 1945 y 1989, concluyó con la rendición incondicional del comunismo soviético, su rival en la izquierda durante el pasado siglo. Hoy nos encontramos en una nueva fase de auto cuestionamiento liberal.

Indudablemente, los liberales han defendido la libertad. Sin embargo, también la reclaman la mayoría de los no liberales. Casi todos los rivales modernos del liberalismo han buscado, de una u otra manera, mantenerse del lado de la libertad. En el Manifiesto Comunista (1848), Karl Marx y Friedrich Engels esperaban el arribo de una sociedad sin clases en la que "el libre desarrollo de cada" individuo sería "la condición para el libre desarrollo de todos". Benito Mussolini describió a los fascistas italianos como "libertarios" que creían en la libertad, incluso para sus enemigos. Uno no puede dejar la libertad fuera de la historia. Sin embargo, al igual que el rey en una partida de ajedrez, la libertad alcanza su plenitud casi al final del juego. Pese a su derecho a la corona, la libertad es una posición errónea si se asume como punto de partida.

En su sentido más amplio, el liberalismo aspira a mejorar la vida de las personas por igual protegiéndolas de un poder excesivo. Bajo esta premisa, existen cuatro ideas en particular que parecen haber guiado a los liberales a lo largo de su historia.

La primera es que el choque de intereses y creencias en la sociedad es ineludible. La armonía social, sueño nostálgico de los conserva-

dores y esperanza fraternal de los socialistas, no es factible ni deseable. La armonía ahoga la creatividad y bloquea la iniciativa mientras que el conflicto, si es domesticado y transformado en una competencia dentro de un orden político estable, podría dar sus frutos como razonamiento, experimentación e intercambio.

En segundo lugar, el poder nunca es confiable. Sin embargo, ésa es su lógica y no podemos esperar que sea de otro modo. Ya sea el poder del Estado, el mercado, las mayorías sociales o las autoridades éticas, el mayor poder de algunas personas sobre otras tiende inevitablemente a la arbitrariedad y la dominación, a menos que se vea acotado y fiscalizado. La prevención de la dominación de la sociedad por parte de un mismo interés, una fe o una clase es, por lo mismo, un objetivo fundamental del liberalismo.

Los liberales sostienen también que, contra lo que afirma la sabiduría tradicional, la vida humana puede mejorar. El progreso en aras de algo mejor es posible y deseable tanto para la sociedad en su conjunto como para cada uno de los individuos por medio de la educación en general y la educación moral en particular.

Finalmente, el marco de vida pública tiene que asegurar respeto cívico para cada uno, independientemente de lo que crean y sean. Tal respeto exige la no injerencia en la propiedad o la vida privada de la gente; no obstruir sus objetivos elegidos ni sus empresas y no excluir a nadie de tales protecciones y sanciones.

Conjuntamente, estas cuatro ideas han dado al liberalismo su perspectiva característica, con un alto grado de unidad y continuidad bajo una superficie de vocabularios en conflicto y estrategias competitivas. La forma liberal de preservar tales ideas consiste en reiterar cada una de ellas, buscando no sacrificar ninguna o dar a una el predominio sobre las otras.

Aunque pocos han utilizado la etiqueta de "liberal" , la corriente principal de los partidos progresistas de Europa y Estados Unidos han sostenido estas ideas de forma evidente. El término "liberal" desapareció prácticamente de la política partidaria francesa posterior a 1870, pero fue una extinción verbal, no factual. Persistió en Francia como corriente principal de la política progresista, con los liberales de derecha conocidos como republicanos y los de izquierda conocidos como radicales.

Estas cuatro ideas clave distinguen también, punto por punto, a los liberales de los socialistas y los conservadores del siglo XIX y, en el siglo XX, de los fascistas y comunistas. Idénticas ideas continúan distinguiendo a los liberales de sus rivales de hoy: el autoritarismo competitivo (China), el nacionalismo étnico (India), el populismo militar (Egipto, Venezuela), el islamismo nacionalista (Turquía) y el islamismo teocrático (Irán).

Al insistir en la consecución de todos sus ideales a la vez, el liberalismo realiza una apuesta muy difícil. Nunca fue fácil mejorar la vida de las personas en tanto que se respeta su individualidad, tampoco preservar sus creencias mientras se alienta el desarrollo de su conciencia. Al mismo tiempo, el gobierno podía proteger a los mercados del poder del Estado o a la gente del poder del mercado, asegurar la opinión de las mayorías mientras se protegía a las minorías. Esa apuesta mayor del liberalismo lo ha transformado en una doctrina de esperanza pero también en un motor de decepción, lo que nos lleva de nuevo a las perspectivas optimista y pesimista ofrecidas por Popper y Hobsbawm.

Debemos recordar que la duda liberal sobre sí mismo no es nada nuevo. Elijamos cualquier década entre *The Strange Death of Liberal England* (1935), de George Dangerfield, y *The Strange Death of American Liberalism* (2001), de H.W. Brands, y encontraremos a un autor liberal entusiasta y con un diagnóstico fresco o a otro con un nuevo obituario.

Tampoco hay que dejarse llevar mucho por esas afirmaciones teóricas habitualmente genéricas que caricaturizan la opción liberal invocando una vaga sociología para desacreditar sus ideas. John Hallowell, por ejemplo, argumenta en *The Decline of Liberalism as an Ideology* (1943) que la sociedad de masas ha neutralizado el ideal liberal de autonomía individual. En sentido contrario, otros pensadores han culpado a las ideas liberales de herir gravemente a la sociedad. En *After Virtue* (1981), Alasdair MacIntyre sostiene que el individualismo liberal ha socavado la comunidad y la solidaridad. Una estrategia común entre los críticos del liberalismo es endosar a su carga doctrinal una suerte de auto justificación innecesaria que muchos liberales jamás han aceptado.

En lugar de enfocarnos en una más alta metodología y una filosofía, deberíamos concentrarnos en aquello que marcha mal en el actual liberalismo. Su fracaso más evidente hoy es permitir que el poder del mercado se desarrolle sin control. La consecuencia directa de esto es el incremento de la desigualdad, el tema número uno en el debate público. Los argumentos económicos sobre esta cuestión son viejos.

Desde finales del siglo XIX el pensamiento económico liberal ha oscilado entre utilizar al Estado para controlar el poder del mercado, o al revés, emplear al mercado para domar el poder del Estado. Después de 1945 las democracias liberales parecían haber conseguido el equilibrio adecuado. Luego, en la década de 1980 y tras diez años de inflación, desempleo y revueltas fiscales, la balanza se inclinó lejos del Estado y en favor del poder del mercado. La híper rentabilidad para unos cuantos y el estancamiento salarial para muchos han creado desigualdades sociales éticamente ofensivas y, dentro de una democracia liberal, políticamente insostenibles. Alguien tiene que ceder.

Gracias al derecho de libre mercado el motor del capitalismo propaga sus beneficios como un fin en sí mismo. Si mientras tanto la desigualdad se extiende, no hay nada que hacer… En esta lectura, las esperanzas igualitarias de la democracia liberal se ven obligadas a ceder. Sin embargo, los liberales de izquierda no ven que haya nada inevitable aquí. En su opinión, si el capitalismo extiende la desigualdad es porque la política lo permite. Aún confían en la capacidad de la política para dominar los mercados, por lo cual –para ellos– el capitalismo sin trabas es quien debe ceder.

Curiosamente, el *best-seller* de 685 páginas sobre desigualdad económica del francés Thomas Piketty, *Capital in the 21st Century* (2014), combina elementos de ambas perspectivas. Con una visión neo-marxista de la implacable lógica económica del capitalismo, Piketty sostiene que el capitalismo tiende naturalmente a generar desigualdad. Las sociedades occidentales posteriores a 1945 crecieron con una mayor justicia, argumenta, sólo gracias a factores episódicos o contingentes, como los gastos en *capital replacement* de la posguerra, más altos que el crecimiento demográfico habitual y que –por ello– inclinaron temporalmente la ventaja económica del capital sobre el trabajo. Sin embargo, Piketty adopta un enfoque de izquierda liberal sobre las posibles soluciones. La suya es una opción asistencialista clásica que sólo requiere de voluntad política: impuestos a la riqueza.

Los críticos hostiles desafían a los números de Piketty, incluso sus simpatizantes han cuestionado tal remedio por considerarlo fuera de

alcance debido a las voces corporativas y los *lobbies* del dinero, muy poderosos en la actualidad. Ahora bien, aquí tampoco hay cosas inevitables, lo que nos lleva de regreso al optimista Popper.

La actual práctica del liberalismo no es como debería ser. Según el acertado juicio de Popper, el liberalismo obtuvo fuerzas de su capacidad de adaptación, reconfigurándose a sí mismo y con éxito como democracia liberal. Si hoy encuentra un mejor equilibrio entre el Estado y el mercado, las necesidades de la democracia liberal se reconfiguraran nuevamente. No es sólo cuestión de encontrar las políticas "correctas": no existe un modelo adecuado para todos y ninguna política funciona bien por mucho tiempo. El desafío es modificar las mentalidades, crear agendas y establecer puntos de resistencia ante lo que parecen desafíos invencibles. Nada sucederá automática o rápidamente. Para llevarse a cabo, la primera transformación del liberalismo –su arraigo entre las fuerzas populares de la democracia– necesitó de la década de 1880 a la década de 1960. Dicho logro requirió tenacidad, imaginación y claridad de ideas. Lo mismo ocurrirá en el caso de una nueva trasformación.

El debate sobre la desigualdad es un comienzo, pero hay más. La desigualdad en el mundo rico podría ser la manera más evidente en la que el liberalismo de hoy falla, pero no es la única ni la más grave. El sombrío Hobsbawm tenía razón. Dio a entender que la economía capitalista estaba creando una amenaza planetaria que la política liberal democrática era incapaz de concebir. El cambio tecnológico y el crecimiento económico podrían haber mejorado la vida de las personas, pero hoy corre sin control poniendo en peligro al planeta y amenazando las vidas futuras.

Los objetivos e ideales del liberalismo continúan siendo los de siempre: resistir al poder dominante, fe en el progreso humano e insistencia en el respeto cívico de los individuos. No necesitamos cambiar o abandonar ninguno. Sin embargo, los liberales necesitan repensar con urgencia cómo dichos objetivos e ideales se realizarán en condiciones asombrosamente novedosas. ¿Cómo domesticar el poder de mercado? ¿"Suficiente" podrá reemplazar a "siempre más" como nuestra medida de progreso? ¿Cómo incrementar potencialmente el respeto por el presente y el futuro de la gente?

Se trata de preguntas intimidantes cuya respuesta no se dará mañana. Encontrar esas respuestas y el cambio de mentalidad correspondiente es un trabajo de décadas. Los liberales han buscado sus puntos de equilibrios y estabilidad en medio de desconcertantes cambios durante 200 años. Ninguno de esos puntos de equilibrio es definitivo, pero sólo los liberales podrán culparse a sí mismos si esta búsqueda se detienen. Lo que necesitamos hoy son propósitos firmes.

30 de junio de 2014
© *Aeon Magazine*

• Edmund Fawcett colaboró en *The Economist* durante más de tres décadas, desempeñándose como corresponsal en jefe en Washington, París y Berlín, así como editor literario y especialista en Europa. Sus artículos ha aparecido también en *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *The Guardian* y *The Times Literary Supplement*, entre otras publicaciones. Su más reciente libro es *Liberalism. The Life of an Idea* (Princeton University Press, 2014).

Bulk, 2011

Orange Lush, 1995

Xilitla, 2010

Bulk, 2011

Out of Place

Melanie Smith

▸ Images Courtesy of Sicardi Gallery and the Artist

Tanya Huntington ▸

Melanie Smith: The Absent Body

Tanya Huntington: Let's start with the theme of the expatriate. It's always difficult when you position yourself outside of your native context, simply because the world of criticism and canonization has to do with passports. I think perhaps you belong to a generation where that is no longer so much of an issue, where globalization really has begun to work in your favor, but I wanted to ask what your experience has been. What brought you to extricate yourself from your context?

Melanie Smith: I don't think it was ever really a decision. It was merely the fact that someone I knew at art college was friends with someone who really wanted to go to Mexico. And there were five or six of us who kind of went along like sheep, really. You have to put that in the context of the end of Thatcher, in '89.

TH: Zero opportunities.

MS: Huge recession. In England at the time, there was no hope of being an artist. The people under whom I was studying, they were forty, fifty-year-olds who were just coming up to their second individual show, or something. It was just really tough. So, there's why not? Why not be outside of Europe? It was pretty clear, at least for this guy, that he wanted to be outside of Europe. And when I got here, I realized why.

TH: You landed at a very interesting time. I think of the show up in Desierto de los leones, which changed the panorama of conceptual art. Was that part of this initial foray into Mexico?

MS: Well, that was Guillermo Santamarina, and yeah, I remember him telling me about it. That was in March of '89, so that was really quick. I had only been here, a month? Two at the most. For me, it didn't seem like anything radical, or anything new, it was just a sort of a following on my interests from art college. So I had no idea…

TH: …How important it was going to be later on.

MS: No, not at all! I remember, that was when I met Silvia Gruner, Gabriel [Orozco], Eugenio Vargas, and oh, Michael Tracy as well. Although I don't think he was in the show. But anyway, for me it was familiar with works that had been shown in site-specific contexts and didn't seem like anything particularly radical.

TH: Did you feel like something was altered? Site-specific does mean something, after all. What sort of transformation did your work undergo once you brought it to this new continent?

MS: Well, the show was around Joseph Beuys.

TH: Right, you were supposed to make an interpretation.

MS: Well, I guess in that sense, I've never been particularly keen on Beuys' work, so it shaped things in a way that was not quite natural for me.

TH: Octavio Paz said wherever there's tribute, there is also desecration. Do you ever feel like you are making art against something? I mean, there are those artists who are just sort of creating and building and trying to get at something, and then there are those who are trying to tear down a misconception, or an idea. Or do you play both sides?

MS: I'm very aware of the history of avant-garde. And the history of art. So sometimes I'm taking what other artists might have done here, and I'm continuing or putting on another sort of layer and maybe a critique at the same time, but I don't know if it's tearing down: it's a reinterpretation, probably.

TH: Another turn of the screw.

MS: I'm really keen on Robert Smithson's work, as are many artists, so that *Spiral City* was obviously a kind of play on his work and putting that into the context of Mexico City, and I think my work in Xilitla as well was rethinking a lot of his skewed, anti-anthropomorphic vision of the world.

TH: The delirium, also.

MS: Yes, and his work that he had done in Yucatán, in the steps of Catherwood and Stevens. I don't think anybody can be totally in their own box, can they? I'm pretty much aware that I am somehow analyzing that European or American history of the avant-garde and bringing that to this context here.

TH: The way you strike up this conversation is very particular, you know, and your work is recognizable. It's not as if it gets lost in the shuffle of the genealogy of art.

MS: No, I think it is quite particular. And I think you are very right also in bringing up this question of being a foreigner, because I think that my vision comes as being a subject living here, from that vision of European art bounced back here, so there's always a sort of refracted vision of everything. And I think that it's only quite recently, in the last two years, with these very particular places that I'm going to and doing works around, it's almost like I'm trying to look for another place. I think that's a very much a foreigner's vision. Maybe in that sort of heterotopic sense, or maybe in the sense that it's not this dystopian place, it's just different. Which, I think is unconsciously because there's always that push and pull of "where are you from" and "are you happy here" and "do you feel in place" and "do you feel out of place".

TH: Those questions never stop asking themselves.

MS: And I feel in place, but I feel really out of place, and I think you just have to accept that feeling and go on. It's part of a spark that makes you do things.

TH: I thrive on that. You don't take things for granted. Does it work for you?

MS: I think in a work sense, definitely. I'm not sure, in a personal sense. Culturally, I still have this incredible nostalgia.

TH: Tell me if I'm way off base here, but it seems to me that could be because you really *are* your work, to a great extent. Perhaps that's just part of what happens when your work is filtered through personal experience, vision, or identity to such an extent.

MS: Why am I here in Mexico? I'm here because it's good for me to work. So it does become this whirlwind, everything becomes swept up in that centrifugal force, in a way. You're really right.

TH: Among artists who get out there and explore, there are the collectors, heavily Duchamp or Beuys derived, who like to make cases with butterflies, so to speak. And then there are those who inherited from the 19th Century not the glass case, but more of the explorer's impetus. I feel you're more akin to that side.

MS: I need my studio. I need to come back to stuff. But I do like to go out there and find these specific places and I don't know why, I have some magnet towards these impossible projects, and these impossible places.

TH: Is it perhaps that utopian impulse you were talking about?

My World, 1995

MS: It's constructing this, I don't know if it's a non-place, but it's a different place. I'm trying to get my head around that one right now, and I don't know where that comes from.

TH: But there is a searching.

MS: A searching for a place. I have to look for it now. And that's just a naturalness of being somewhere or of having been somewhere for a long time. The projects are much more elaborated and they can take a while to develop.

TH: They're almost like expeditions now, aren't they?

MS: Yeah, yeah. And they take money, time.

TH: Logistics. So what happens if you put this together, you go to the Amazon, and you don't find it. Or do you always find it?

MS: I think I make sure I find it. I guess that sort of chance element is not, because like I said, there is a lot of investigation in these things. But at the same time, I think maybe in terms of the image itself, it might not be exactly how you imagined it. And that's part of it, that I'm not going with the script. I'm not saying, we need to shoot this, this, and this. There might be something along the way, something that happened, some precarious moment that becomes interesting.

TH: The sidetracks.

MS: But no, it didn't cross my mind at all, that I wasn't going to get what I wanted.

TH: I think that just speaks to your openness, versus projecting something onto the experience beforehand. You always get what you want if you go with the proper sort of open disposition to be affected by what happens.

MS: I had to be affected by what happens, definitely. Especially for *Fordlandia*, it was just one project that flowed from beginning to end. Incredibly well.

TH: Because you were vulnerable to it. Your art, it pulls the rug out from under me, right? It's not this detached, cerebral, perception so often associated with conceptual art. There's an increasing earnestness behind it now that I'm really enjoying, and I think it's because you're really laying yourself on the line.

MS: I think so, too. Of course I'm aware of theory and of course I'm aware of history of art, but I'm also, I don't think any good art can come out of following those recipes. There has to be something else in there that breaks all these rules, that breaks things down, that is intuitive, that is maybe surreal or works where things work backwards, and I'm not afraid to do that anymore. I'm not afraid.

TH: Do you feel that's a strange sort of return to mimesis? That you're looking back at reality, could we venture to say?

MS: Yes.

TH: Tell me about what you're doing right now.

MS: Right now, I'm at a bit of a block. Because I feel that *Ford-*

Fordlandia, 2014

landia was very strong, and very determined, and a big thing. But, I have a project in line, which I haven't been able to realize right now. It's there, it's a project, it's written, thought out, but it's kind of a financial thing. And it's a sort of sister project to *Fordlandia*. It's this place called María Elena in the Atacama desert, in Chile, the oldest and only working salt mine in the world. So, I'm thinking a lot about…

TH: …how to get there.

MS: It's just weird, by chance, it wasn't something I was looking for this time, it was an invitation by a really lovely curator, and she told me, "There's no money, but I want to start off this thing with you. Let's start and then we'll see how we get the money." So, I went on a ten-day trip out there, and immediately started making all of these associations with *Fordlandia*. It's one of those utopian projects. Not a city, it's a settlement out in the middle of nowhere.

TH: They always are.

MS: It's sort of the opposite of *Fordlandia*, it's barren, it's inhospitable, there's this bright sun beating down. But the material itself, I think there could be something very sensuous and beautiful about it. You go there, and it looks like snow, the salt from the mines, it's like those sort of drifts of whiteness. And then there's also the beds where they make the salt. They're beautiful. They look like paint palettes, so I am thinking immediately of doing something from the sky. I am thinking a lot of the body as well. The sort of strangeness of there being these bodies that live there. You know, they used to have kind of a token exchange instead of a monetary system.

TH: The company store. Not unlike the arts: the market increasingly encroaches on everything. Do you feel you are free to do what you like?

MS: In a way. I have more confidence now to know that even if you have to wait, it's going to be worth it and the project will happen. I'm kind of in a funny place where I think I have some market value, but I know I don't have an enormous market value. So, I think in a way that's advantageous. Because, I don't respond well if somebody tells me "I've got this, and you've got to do this project here." If someone tells me to do something, it's false, it's construed. I don't know, it just has to come out of something that I'm interested in. So, I think that kind of precariousness that I've built into my career in a sense, it's not too bad, I'm kind of still the edge, I think.

TH: Do you think you can stay there?

MS: I think in the end, that's the best for someone. Maybe it's really old-fashioned, but I still believe in that idea that you have to be, not anonymous, but on the edge to be producing good stuff.

TH: We don't have to get into sexual politics if you don't want to, but sometimes I think women artists are generally not as consumed by this ambition of becoming a household name. And that's advantageous when you're trying to work.

MS: If you think about anybody in the art world, no one is going to be up there all the time. That's how it has to be. That's how it is. It's a horrible, voracious thing about the art world. It's like this, and then it's like this.

TH: It's difficult. It's very demanding.

MS: To be years and years and years making: everybody has his ups and downs. Somehow and at some point, I don't like it, sometimes I feel I would possibly like it to be a bit more comfortable, but then I wonder if this uncomfortableness, it goes back to the *extranjera* thing, is precisely what makes it OK, or precarious.

Selva V, 2013.

TH: "The Hunger Artist."

MS: I don't know, I mean, I'm not hungry, either. But, I think people who really are there and really are in the middle of it all, are they necessarily happy with what they're doing, I wonder? Maybe they are, but very possibly they're not, because there's so much pressure on them.

TH: So much stress.

MS: Are you necessarily making your best and greatest things? Or are you conforming to just doing another project, the same old thing repeated in twenty different places?

TH: The self-parody. There's the fleeting nature of that sort of attention, but what you just said also touches on the absurd positivism among critics. Nobody has any right to demand of any artist that every single work they produce be better somehow than the one that came before: it's ridiculous. If you're experimenting like you should be, then sometimes you're going to hit it, and sometimes you're not, or it's going to be good in very different ways. Or on a very different scale, perhaps. So, I think that it's wise of you to try and keep that at bay in order to conserve your freedom.

MS: I think it does give me more freedom. If you had asked me fifteen years ago, I probably wouldn't have said the same thing. I would probably have been more ambitious about that sort of stuff. And still, I mean, I don't have a gallery in New York: I would like to have a gallery in New York. But it's not my "be-all" and "end-all". My motivation is to be able to do the next project. To be able to get the money to do it and to be able to feel satisfaction and passion about what I'm doing. If you don't have that… I think the point when I was selling most, I was most unsatisfied with what I was doing.

TH: And since your work does not carry a passport, then it does become hard to reconcile with the labels used by the market, don't you think? Because there is not really an Englishness about what you're doing, nor is there a particular *mexicanidad*. All those questions of identity…

MS: It's curious, though. All those questions. They're hard for me to answer. It goes back again to what you said, to how I am the work, so it's hard for me to break away.

TH: To step outside of it. They're all self-portraits, in a way.

MS: I think so. The funny thing is that again, it's not that I would really know how other people are perceiving it, but I have the feeling that there are areas in my work that people have not touched on. Like you said, the self-portrait in my work: in a way, they all are. The body, for example, that sort of absent body. People always seem to get caught up in this urban, geopolitical reframing, certain modernist tropes. But I think there's a lot more, and there's a growing vortex in a sense of that the complexity of what I'm doing is getting bigger, somehow.

Rituales de viaje

Adolfo Castañón

Te levantarás en la madrugada
Tomarás un taxi
Harás cola
Llenarás formas
Y formatos
Responderás cuestionarios
Abrirás la maleta
La cerrarás
Esperarás
Esperarás
Esperarás
Tendrás que cambiar un dinero por otro
billetes sucios por billetes limpios
Tendrás que enseñar tu pasaporte
para demostrar que eres el mismo
del boleto o billete de avión,
el mismo del pase de abordar
Harás cola o fila nuevamente
Te tendrás que quitar los zapatos
el reloj
el cinturón
Tendrás que poner el equipaje de mano
en una canasta de plástico
para que pase por la máquina clarividente de RAYOSEQUIS
Caminarás
Subirás escaleras
Esperarás antes de que te pidan ir
a la parte inferior de los pasillos
–que son todos iguales en todos los aeropuertos
que son todos iguales–
para abrir la maleta ante las miradas
de animales amaestrados
Enseñarás otra vez el pasaporte
Esperarás antes de volver a subir escaleras y cruzar pasillos
antes de subir al avión
con una sonrisa pintada en la boca
a sentarte
Ajustarás ya sentado el cinturón de seguridad
Por favor, no se te ocurra fumar
Mientras aterriza o mientras despega
más vale que cierres los ojos
y que una vez sentado no te muevas mucho
Tienes derecho a ver una o varias películas
Tienes derecho a bajar del avión cuando
los toboganes estén desarmados
Cuando bajes del avión y
no te vayas a equivocar de maleta
si es que tu maleta no fue a China
ni de banda ni de puerta ni de carrito
Carga tu equipaje en un carrito –si es
que logras encontrar uno
Ábrelo de nuevo
No pierdas nada de
lo que dicen los altoparlantes
Es tu turno
Deja que los perros huelan
Deja que los vigilantes
hurguen en tus cosas con guantes de plástico
Cierra de nuevo tu equipaje
Entrega la forma debidamente
y verídicamente rellenada
con los datos que están en tu pasaporte
y que prueban que eres el mismo
que antes se quitó los zapatos
Descarga tu equipaje del carrito
Busca un taxi o ve al autobús
y antes un maletero que te ayude con la carga
Mientras llegas al taxi o al autobús
recordarás frases sueltas
Sin azúcar
sin crema
sin hielo
No, no quiero audífonos,
Abra su ventanilla por favor
Cierre su ventanilla por favor
Abróchese el cinturón de seguridad
Ponga su respaldo en posición vertical
Repliegue su mesita
No abra el aire acondicionado
Devuelva los audífonos
Apague la luz
Encienda la luz
Haga fila en la línea indicada
Respete su turno
Sólo cambie moneda en los sitios autorizados
La propina no está incluida
Se prohíbe dar limosna
Todo objeto que se encuentre
abandonado será destruido
de inmediato
Será destruido
Será...

Three Forms of Mexican Fiction

Martín Solares

English translation by Tanya Huntington

They are not made from the same stuff as lies, although they do employ some of the same themes, characters and resources. Nor are they cut from the same cloth as the truth, despite their intent to be similarly plausible and incandescent. The fictions being fabricated in Mexico are of a different sort, and yet they are competitive both in terms of range and form: at best, they arise from the urge to critique reality; at worst, the urge to supplant it with something even ghastlier.

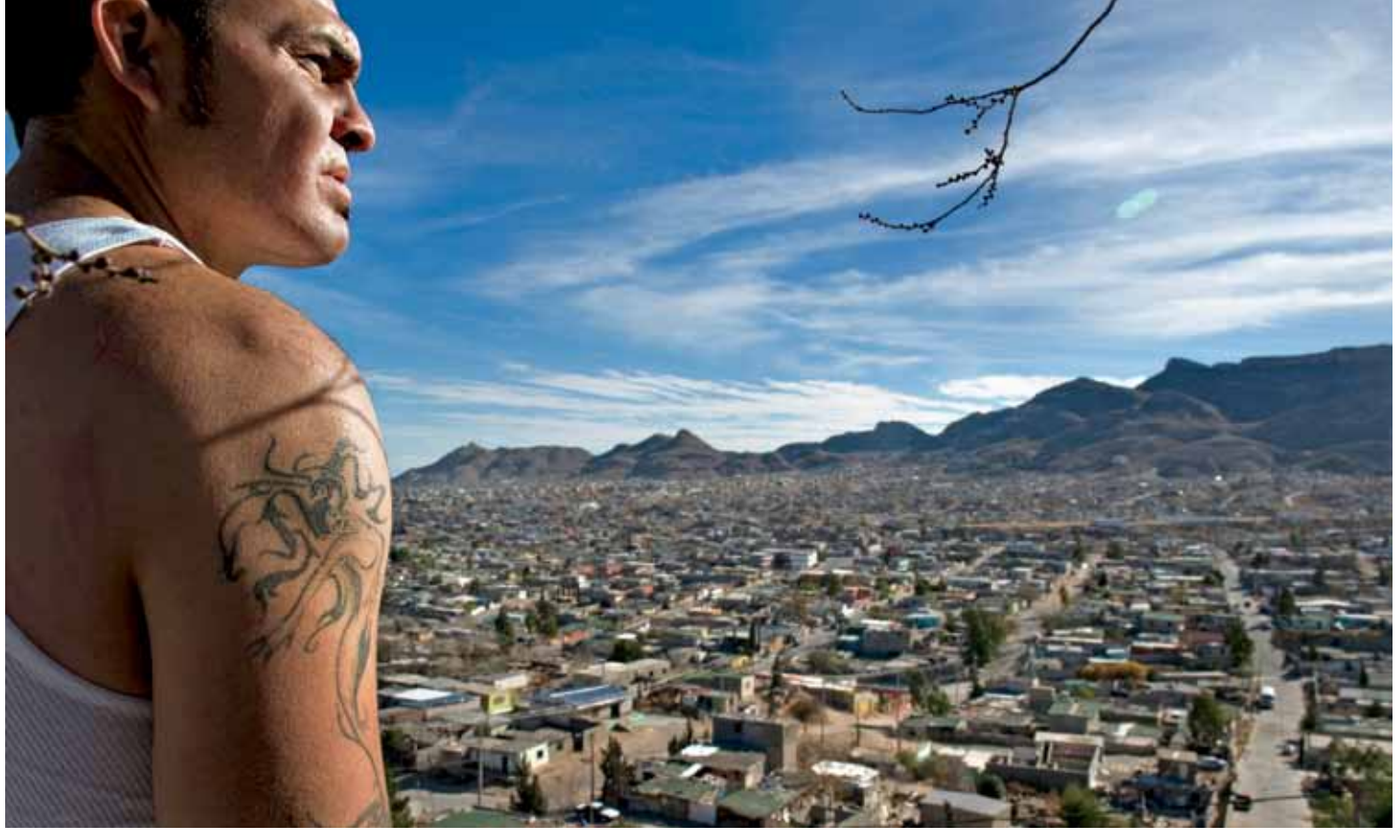
Those of us who have lived in Mexico over the past seven years have seen a wide variety of fictions emerge in daily life, many of them destined to either kill or be killed. As the country came to realize that, during President Calderón's six-year administration, politicians were using the word "justice" less and less frequently–until it had become quite unusual to hear any public official promise that the law would be upheld to its full extent–we were also horrified to learn that our country boasted a police force that would rarely if ever enter into conflict with these delinquents, due to the fact that it was collaborating with, protecting, or taking orders from some of the region's dominant criminal organizations. If one happened to live near our northern border, so far from human rights and so close to the United States, it was not odd to hear of armed groups running about town, *picking up* or kidnapping people, instigating firefights and, when things calmed down, making highly successful incursions into extraordinary entrepreneurial niches, such as the sale of pirated music and films; the extortion of restaurants, hotels and small businesses; or the obligatory sale of adulterated alcohol to bar owners; not to mention backing certain politicians' campaigns, or the cowardly sex trafficking of women.

Herein the paradox: the more outlandish these fictions became, the greater the determination to protect them at any cost. First and foremost, we have the fiction that sustains that in this country, an oasis of calm prevails. Jealously doing their duty, governors of states like Puebla or Veracruz have preferred to harass journalists rather than provide the minimal security conditions required to do their jobs. And one does not even consider investigating the aggressions they have suffered: rather, one kidnaps those who denounce the exploitation of women (which is what happened to Lydia Cacho). Then there's the attempt to avoid having any newspaper describe the climate of violence that is being experienced, day in, day out, in Tamaulipas, where three of our past governors are under investigation or have orders of apprehension from the DEA. Spearheading this trend, the governor of Veracruz went so far as to pass a law that prosecutes any who dare to circulate via Twitter unproven facts or rumors that, in his administration's opinion, disturb the reining fiction of tranquility; let's not scare away the tourists, those capricious souls. It should come as no surprise that most citizens wind up accepting, through cynicism, resignation, or frank and generalized depression, that if they are to even consider living in this country's most unfortunate cities, they will have to build up a tolerance for shootouts, disappearances, mini-kidnappings and other forms of disdain for human life.

Among the worst traditions in Mexican politics is one that allows the president *du jour* to establish, during his mandate, the fiction under which he wants us all to live. This mirage is backed up by journalists and newscasters, endorsed by his followers and the ingenuity of well-meaning citizens, but it is not a fiction that will manage to survive. As soon as one president leaves, the next throws himself into refuting the depiction under which the country lived for so long –with a little help from reality. Thanks to these fictions, which are idiotic, but backed in full by public spending, it is not uncommon to hear from leaders who dodge their responsibility for disasters that have taken place in recent history while at the same time insisting that the executions of defenseless people in sleepy churches, family gatherings, hospitals, or funerals were merely understandable examples of scores being settled between members of that despicable specimen, the impious drug trafficker, who does not deserve to have his murder investigated or his murderers punished…

The next sign of alarm, the next omen that the practice of fiction has suffered a decline in Mexico, is represented by the *narcomantas*. These strange, ephemeral tales, generally banners featuring misspelled words draped over the cadaver of a rival, are evidence that the same criminal organizations that have operated in a clandestine fashion for decades have decided to influence public opinion: the traffickers have elected to come out of the shadows (relatively speaking, because they wouldn't want the DEA to arrest them) in order to broadcast their ideas, principles and convictions. They have attempted to convince us that in some states, Michoacán for example, there are also good crooks (those that call themselves "The Family" or, hold on to your hats, "The Templar Knights"), and that if they do carry high-caliber weapons, it is only to help them steal from the bad crooks (be they the Zetas, the New Generation Jalisco Cartel, or the enemy of the week) in order to protect poor little society –you can see how sorely it has been neglected by the government, that great oaf. What these banners fail to mention is exactly what their authors are capable of doing to any citizen who finds it hard to believe in their pure intentions.

Besides suggesting complicity between the government and rival groups whenever it is convenient to do so, besides washing their



Fotograma del documental *Narcocultura* (2014), de Schaul Schwarz

hands of a cowardly attack, such as launching several grenades into a crowd that was celebrating Independence Day on September 15 in Morelia in 2008, the *narcomantas* have also sought to set the populace at ease. Whenever rumors spread that a new firefight is about to be unleashed in cities like Tampico, Nuevo Laredo, Matamoros or Reynosa, the first ones to react in order to avoid collective psychosis and the corresponding attention from the international media have not always been the politicians of the state of Tamaulipas in their attempts to dismiss the slander, but criminal organizations, including the Gulf Cartel: after all, who wants rumors to be flying around after a score is settled, or worse yet, who wants those news stories to start spreading? But, and this is something both politicians and criminals ought to know, fictions are not made by decree. In the case of the pacifist *narcomantas*, the same old spelling mistakes turn worrisome. Because if the authors of said messages are so terribly careless in drafting them, what is to assure us that they won't cause any collateral damage while settling one of those scores propagated by bad faith?

The passion of the drug traffickers for writing fictions is also manifested in other ways. It is said that along Mexico's northern border, every time some local boss takes an interest in transmitting his conviction that the city where he does business is a peaceful place –one that is not crying out for the intervention of the army or the Red Cross– he coerces journalists from the zone to avoid publishing information about the umpteenth spate of mass executions, or the body count from battles between opposing gangs, through strategies that range from bribery to intimidation –not to mention the more simple and direct armed attack on a newspaper's editorial room. Thus, while politicians suggest to journalists what words to write, the criminals are there to tell them when to shut up. Caught between the catch phrases suggested by politicians and the silence demanded by drug traffickers, exactly how free is the speech of Mexican reporters today? And what has Mexican fiction done about it? Has it acted as an accomplice to both government and criminals, determined to circulate the official story? Or worse yet, has it turned spineless, failing to examine the society from whence it comes? Does it, out of cowardice, also form part of the conspiracy?

One look at our literature is enough to show that throughout the 20th century, Mexican narrative took it upon itself to obsessively reflect on the Revolution of 1910. From *Pedro Páramo*, by Juan Rulto, to *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, by Daniel Sada, there are a dozen stupendous novels denouncing the Mexican political class. The repression of guerrillas and the student movement of '68 also generated some masterful testimonies and have appeared in countless recent novels, but there are few, very few, almost exceptional fictions that dare to associate politics with drug trafficking. While drug lords and judicial police have started to appear in the short stories of Francisco Hinojosa, Enrique Serna and Eduardo Antonio Parra, or in the novels of Héctor Manjarrez, Paco Ignacio Taibo II, Leonardo da Jandra, Leónidas Alfaro, Luis Humberto Crostwaithe and Juan José Rodríguez, the first masterpiece to approach the last great crime of the 20th century is *Contrabando,* by Víctor Hugo Rascón Banda. *Contrabando* is one of the most moving novels to have touched upon this theme. Parting from the misfortunes and aspirations of the inhabitants of a town lost in the Chihuahua sierra, it already insinuated in 1991 the sizable percentage of Mexican society that depends on or dreams of depending on money that comes from drug trafficking.

Contrabando remained unpublished until 2008, despite having won the Juan Rulfo Prize. Which is why Élmer Mendoza became, in 1999, the first narrator to publish a novel that takes on the theme of drug trafficking using literary motifs. With *Un asesino solitario*, Mendoza embarked on a fortunate career distinguished by the creation of a series of captivating characters whose common denominator is their desire to survive all the violence –it was no accident that Arturo Pérez Reverte himself hired Mendoza as a consultant while researching *La reina del sur.* In a literary tradition that has provided many novels, but few memorable figures, Élmer Mendoza stands out thanks to his talent for creating three-dimensional fictional beings, from the hitman Yorch Macías to the judicial police officers who accompany him; not

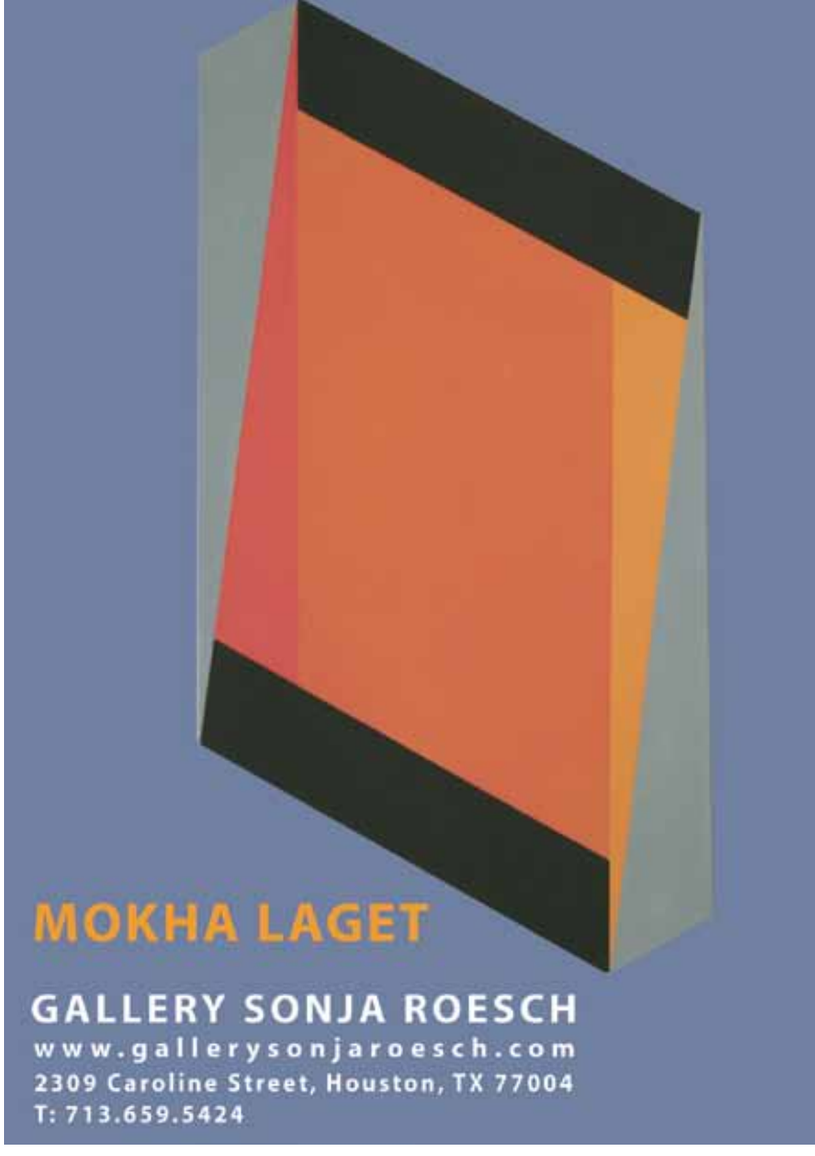
to mention his penchant for crafting flawless tales that stem from the stream of consciousness of these imaginary beings. Convinced that in literary fiction, not all should remain clear, in Mendoza's novels there are paragraphs by day and paragraphs by night, chapters where details are provided with crystal clarity and others that are submerged in a deliberate darkness in order to better express certain emotions. Aware that in order to tell the tale of an individual who risks his own life, a narrative can become exalted, diffuse, repetitive or sinuous, and that not everything should be orderly and linear, novels like *El amante de Janis Joplin* or *Cóbraselo caro* create a rhythm that recalls contemporary *corridos*, in a similar vein as the musicians of Los Tigres del Norte.

From 1999 to date, the violence that was once sporadic became an everyday occurrence. In an attempt to bring about the censorship of communications media, the administration of President Enrique Peña Nieto asked reporters to apply a "new narrative" to the violence whose methods and scope have yet to be analyzed. Meanwhile, on the cutting edge of this new censorship, it's no wonder that a new wave of writers have chosen to make criminals the protagonists of their stories, in an attempt to understand the direction being taken by one of the most complex (and corrupt) societies of Latin America. Whether by showcasing the lover of a drug lord, as Orfa did in *Perra brava*; or by adopting the language being spoken in Mexico and making it crawl like one of those mollusks that select and assimilate foreign objects as they go along in order to create a majestic form, as Yuri Herrera did in *Los trabajos del reino* or in his masterful *La transmigración de los cuerpos*; whether by taking on with a critical capacity that is seldom seen the hypocrisy of Mexican society regarding the misfortune of others, like Antonio Ortuño did in *La fila india,* one of the pinnacles of corrosive prose in our country; or by situating endearing and atypical stories within zones of conflict, like *Londres después de media noche* and *Fiesta en la madriguera* by Juan Pablo Villalobos, or like *La marrana negra de la literatura rosa* and *La Biblia vaquera* by Carlos Velázquez; new literary fiction, Mexican style, refuses to turn its back on violent events.

In the end, the literary fictions being written in Mexico are not so different from those that have been written in other countries during dark times. They take on the same challenge any author meets: choosing a piece of reality and trying to make something lasting out of it. Even if that reality burns some fingers in the process, the voice of an author still must try and have something to say to readers in a century's time. On one hand, we have lies and rumors in the dark, a terrible tide that breaks with increasing force; off in the distance, we have the scientific truth being upheld by the historian or journalist who can scarcely manage to illuminate the blackness of night with their filaments of truth. And alongside them, we have those who write literary fiction.

In everyday life, the common mortal has only one choice: to advance step by step, eyes open, perceiving the world with varying degrees of clarity or despair; which is how we live at present. But those who write or read novels have something more: an opportunity to open up as many doors of perception as there are verbal tenses, to go forth and multiply via those vehicles known as characters and thereby, to live other lives, to cross over into other worlds and enrich the notion we sustain of both present and past. Thus, novels whisper to us that we live on different planets at the same time: what was, what will be, what is, what could be, what we hope would be. Expanding readers' lives or suggesting how many dimensions they encompass is one of the great contributions of the novel, one that, somehow, allows us to recover our faith in the extraordinary and doubtless, one of the vast powers wielded by those who practice Mexican fiction.

In the end, the literary fictions being written in Mexico are not so different from those that have been written in other countries during dark times. They take on the same challenge any author meets: choosing a piece of reality and trying to make something lasting out of it. Even if that reality burns some fingers in the process...



Como la mano encantada que creó Nerval
Hacia una poética de la novela breve

Cecilia Eudave

Hablar de novela breve, en esta ocasión, no desde la crítica, la teoría, la investigación, a la que también soy proclive por mi formación académica, puede ayudar a mi otra parte, la de narradora de historias en su mayoría breves. Si bien la dinámica de lectura, que se ha hecho hasta ahora sobre este modelo narrativo, pudiera establecer una propuesta dialéctica donde, si me lo permiten, la tesis sería la novela tradicional, su antítesis, el cuento, y en ese ir y venir, de pronto el péndulo imaginario se detiene, dando como resultado la síntesis entre un punto y otro: la novela breve. Síntesis dialéctica y natural entre el cuento y la novela, que concilia al parecer a propios y extraños, para no hablar de ella como un híbrido, como un relato monstruosamente alargado (Benedetti), como una novela fallida. O para no continuar dando vueltas en el mismo laberinto sin salidas ni centros porque todo el tiempo estamos determinando qué es la novela breve a partir de lo que es un cuento, de lo que es una novela, existen otros términos *nouvelle* o la *novelleta*, términos que intentan darle autonomía ciertamente, pero también confirman su co-dependencia con los géneros que colinda. Con ello queda claro que la novela breve es lanzada a la periferia, no es un cuento y por lo tanto se ve fuera de lugar en una colección cuyo equilibrio depende de la extensión del contenido y modelo narrativo, que también convendría revisar. Por otro lado los editores, en su mayoría, no se arriesgan a publicar un texto si no cumple con el rigor de un buen número de páginas –obsesión esta de los folios como si fuera él único límite real entre un género y otro–. Cuando comprobado está que la brevedad también es un éxito de ventas: *Aura*, de Carlos Fuentes, *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, *El apando*, de José Revueltas. Títulos que no sólo contienen muchos de los elementos estéticos que distinguen a sus autores, sino que son gracias a estas novelas breves que la mayoría de los lectores los conoce.

Ahora bien, lejos de todas las polémicas que desata el clasificar, como he dicho, ya que finalmente es un intento por generalizar, por agrupar y distinguir cómo y de qué manera se está creando o conformando el material literario, me gustaría proponer una analogía distinta para acercarme a lo que yo, desde mi perspectiva como narradora, percibo como rasgos incidentes en la novela breve. Y si escogí una analogía es porque necesito una imagen concreta que me ayude a intentar demostrar que la novela tradicional, el cuento y la novela corta son partes distintas en un corpus literario, y no la novela breve una síntesis de ambos, por más cómodo o pertinente que nos parezca. Así que, si partimos de la idea de que la literatura es un cuerpo, yo propondría que la novela breve son las manos. Dejo a la novela tradicional el rostro, ya que se puede permitir todos los matices faciales que expresan una gama de sentimientos tan encontrados como de infinitas combinaciones narrativas. ¿El cuento? unos labios que esbozan, siempre esbozan lo narrado, pero cuya sugerencia es tan seductora que puede prescindir del resto del rostro y obligar al lector a quedarse ahí mirando solo esos profundos y fascinantes labios. A la novela breve la asocio con las manos, sin que esto sea una lección de anatomía, ya que no comparte la misma naturaleza del rostro –como podrían ser los labios–, y sin embargo trazan, matizan, evocan, retienen, señalan, discuten, perfilan. Al ver unas manos podemos intuir muchas cosas, son las maestras de la sugerencia, del engaño, del placer. "La mano es la herramienta del alma, su mensaje, /y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente…" (Miguel Hernández).

Desde esta perspectiva, de "rama combatiente", me interesa acercarme a la novela breve, sin atarla a las comparaciones con los géneros cercanos, sin pedir prestados los atributos que los otros tienen por más hermanadas que parezcan. Porque mientras sigamos pensándola o analizándola por asociación, por comparación, nunca veremos en su conjunto, en su puesta en escena o representación de la realidad, la fuerza y las virtudes que la novela breve ofrece, al tiempo que refresca a la narrativa.

Ahora ¿cuáles son las ramas, las herramientas con las cuales la novela breve da batalla en el campo literario? Yo esbozo algunas de estas cualidades, que ayudan a dar pelea a este género frente a los otros, disculpándome el desliz, entre mis pares académicos, ya que ahora abordaré esta propuesta desde mi propia poética o la que observo en los otros compañeros de oficio literario.

Como lectora y escritora de novelas cortas he encontrado que se privilegia en este modelo narrativo el recuerdo para salvaguardar la memoria. La brevedad se instala como el espacio ideal para pasar de un presente que oprime a los personajes a un pasado cargado de recuerdos posibles o ilusorios con el fin de restablecer una memoria no solo individual sino colectiva. Memoria que suele ser sinónimo de identidad, de reconocimiento. Si pudiera aventurarme, y sé que me lo permiten porque no hablo desde la certeza académica, diría que en la novela breve podemos encontrar muchos indicadores sociales en el manejo discursivo que se da al recuerdo, para observar cómo se trascienden el desconcierto individual de quién soy ahora y se suma a un colectivo (nosotros lectores). Además, en la trama y en el entramado que nos ofrece la novela breve, los personajes se adhieren a un proceso parcial que degrada o grada según sea el caso, desde el pasado fragmentario vivido, o desde el recuerdo propio o ajeno, a lo que yo llamo perversión de la memoria para explicar el resultado del presente. Yo recuerdo para justificarme, para justificarte, para justificarlos, para creer que en el éxito o en el fracaso de esa búsqueda íntima de la memoria voy definiendo lo que soy, lo que me ha hecho lo que soy. Sería el caso de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco.

Es así que la novela breve, precisamente por la escasez de redundancias sobre el tiempo, el espacio y el destino mismo de los personajes, logra aislarnos parcialmente del contexto inmediato de un todo abrumador, para entregarnos un intersticio por el que se filtra de manera más concreta, sin desvíos, sin complicaciones, una narración cargada de inmediatez, a pesar de los *flash back* a los que nos someta. El recuerdo y la memoria no determinan, en la novela breve, el todo de lo que vendrá, o de lo que ha sido, no cae sobre nosotros como sen-

tencia, no es la novela total que pretende resumirnos completamente. No, en la novela breve es lo insinuado en la trama su acierto principal, ya que deja al lector la responsabilidad de completar el destino de esos personajes en tránsito.

Esto me permite apoyar que los personajes en las novelas breves son personajes en procesos transitorios, no hay ningún perfil absoluto, pero tampoco son camaleones acomodaticios a la diégesis. Viven un momento específico y desde ahí entregan las posibilidades de la historia, no sabemos la totalidad de su existencia ni interesa saberla, están ahí en un tramo de vida literaria, y desde ahí enuncian y se dejan enunciar. Pienso en Camerina, la protagonista de *Polvos de arroz* de Sergio Galindo, por ejemplo, o Juan Preciado en *Pedro Páramo*. La sugerencia de lo vivido o lo que vayan a vivir, la vaguedades del espacio o del contexto en el que habitan, la poca información pero suficiente para estimar las intenciones de quienes pueblan las páginas de la novela breve, quedan de nuevo a cargo del lector, quien debe completar el crucigrama existencial de los actantes. Me gusta mucho que la novela breve sea interactiva, obligue al lector a participar, no desde el confort de lo dado, de lo explicado, de lo explorado hasta el mínimo detalle, sino desde la mesa de quien va tratando de terminar un rompecabezas vivencial propio y ajeno. Es mucho más dinámica.

Por otra parte, las novelas breves privilegian la escritura del yo. Este es un componente que cuantitativamente es ensalzado en este modelo narrativo. Sin embargo, la escritura del yo, sea desde la primera, segunda o tercera persona –no es privativo de ninguna persona gramatical–, no está sólo al servicio de una autoficción en su sentido más estricto; es decir, la que privilegia la vivencia unívoca y propia, sino que puede redirigir las experiencias de otros como material para ficcionar lo propio. Así, lo que aportan esos personajes aleatorios o secundarios en la novela breve, en una aparente independencia respecto al protagonista principal, no tienen sino como único objetivo definir o redefinir un yo narrado o narrador. Con esto no sé si podríamos hablar o proponer como hipótesis que la novela breve, en numerosos casos, privilegia un discurso narcisista que evoca la realidad desde la perspectiva del yo generado y creado desde los otros en lo propio. Por dar algún ejemplo recordemos el personaje de *La tumba*, de José Agustín, cuyo desenfreno y destrucción tanto suyo como el de los demás no tiene otro objetivo que el autoconocimiento; o Felipe Montero cuya verdadera personalidad, la del general Llorente, se gestará (literalmente) en la casa de Aura y Consuelo, personajes al servicio de esta revelación.

Otro elemento que descubro como eje fundacional de muchas poéticas de los escritores de novelas breves es el manejo del espacio introspectivo aún en los planos abiertos. La sensación es en muchas ocasiones claustrofóbica o de un intimismo casi obsesivo. Espacios que además se van sofocando o cerrando más en sí mismos: de las crujías a las celdas, a estar apandados en *El apando* de Revueltas; del edificio

al departamento, a la recamara de los amantes en *El gato* de Juan García Ponce; del jardín al comedor, a la habitación del Felipe Montero en *Aura*. E incluso los espacios abiertos en las novelas breves se convierten en escenarios que fortalecen el intimismo privilegiado del adentro para contar la historia. Porque esos espacios abiertos: la calle, el bosque, la ciudad, la carretera, el mar son descritos con cierta ambigüedad, con mucha ausencia de detalles. Ambigüedad que fortalece la importancia de los espacios propios que definen y completan el estado de ánimo de los personajes como en *Polvo de arroz* de Sergio Galindo, basta escuchar a Camerina decir: "Dentro de una semana vendrá mi sobrina Julia a visitarme y haré que me invite a ir con ella. Es mejor que nos encontremos allá. No quiero que tú vengas a conocer esta casa, te pondrías triste". La imagen del espacio completa una descripción que por economía no se extiende en la narración, pero se suma al personaje, no desvía ni detiene el avance de la historia, no retrasa. Se mimetiza con el personaje y eso da un halo intimista que sólo la novela breve puede abrazar tan intensamente.

Un aspecto que logra potencializar la novela breve es la experimentación y los juegos narrativos. La brevedad acepta con naturalidad, sin fatigar ni verse excesiva, los juegos del lenguaje, las apuestas estructurales poco convencionales donde se rompe el tratamiento ordinario de la narrativa al abordar la historia. La anécdotas se difractan para entregar un caleidoscopio de múltiples lecturas. La metaficción encuentra un espacio fértil en la novela breve a nivel de la experimentación exacerbando los espacios entre la ficción y la realidad, abocando discursos intra y extratextuales desde la instancia que narra o desde quien es narrado. Mario Bellatin en la actualidad sería uno de lo máximos representantes de los juegos escriturales desde la autorreferencialidad. Pero antes estuvo la vanguardia con *Dama de corazones,* de Xavier Villaurrutia, novela breve de emociones, o *Novela como nube*, de Gilberto Owen, interesada en la experimentación del lenguaje; y entre los escritores de La Onda Gustavo Sáinz, con sus novelas breves de corte histórico, *La muchacha que tenía la culpa de todo*, narración escrita completamente como interrogación; y *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, historia de un juicio inquisitorial ubicada en el siglo XVIII reproduciendo el lenguaje barroco con base en el famoso juego de centones que tenía por fin escribir un texto tomando los versos o las frases de los otros.

Podría mencionar algunos otros aspectos que evidencian la valía e independencia de la novela breve, pero basten estos por ahora, ya que la intención también aquí es la brevedad, la sugerencia, el lanzar una piedra al lago esperando que las ondas y los círculos que convergen, hagan eco en los estudiosos, en los escritores de este género y comencemos a meditar, a teorizar sobre él. Sólo para concluir y retomando la analogía de las manos, me gustaría pensar que la novela breve es como esa mano encantada que creó Nerval, otro gran escritor de novelas breves, y vaya por el mundo haciendo la diferencia, sin ninguna comparación, sin ninguna prohibición, libre, singular y aceptada dentro de un canon literario cada vez más endeble y quebradizo, que no ve en la brevedad lo que tiene de grandeza.

http://www.literalmagazine.com/literallyshortfilmawards/

Deadline: September 26 / US$5,000 Grand Prize

Meditación sobre una toronja

Craig Arnold

Traducción de Isabel Zapata

Despertar cuando todo es posible
antes de que las preocupaciones diarias
te atrapen
entrar a la cocina
y pelar una pelota de básquet
para desayunar
romper la cáscara
acolchonada de algodón una nube de aceite
vaporizándose
intensa limpia como pimienta
aflojar
cada gajo rosa pálido de su funda
cuidadosamente sin romper
una sola célula perlada
deslizar cada pieza
en un tazón frío de porcelana
el jugo formando una laguna hasta que toda
la fruta está separada de su piel
y solo entonces comer
una disciplina
tan dulce
precisamente inútil cooperación
devota de manos y sentidos
una pausa un pequeño vacío

cada año más difícil vivir en él
cada año más difícil vivir sin él.

Eco 1, 2010.

Untitle, 2012

Pensar con las manos / Thinking with my Hands

Miguel Ángel Ríos

▸ Images Courtesy of Sicardi Gallery

Rose Mary Salum ▸

Miguel Ángel Ríos o la vibración de la materia / Miguel Ángel Ríos or the Vibration of Matter

English translation by Tanya Huntington

Miguel Ángel Ríos estudió en la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires antes de mudarse a Nueva York, donde llegó en los años setenta huyendo de la dictadura militar argentina. Posteriormente se estableció en México y ahora divide su tiempo entre Estados Unidos y éste país.

En su trabajo, Ríos integra un acercamiento conceptual riguroso junto con una estética manual meticulosamente construída. Desde los años setenta ha trabajado alrededor del concepto de lo "latinoamericano" utilizando dicha idea como estrategia artística y como problema político. En la década de los noventa creó las series de mapas que dobló y plizó cuidadosamente. Aludiendo al aniversario 500 del descubrimiento de América, los mapas indican largas historias de poder y experiencia colonial haciendo referencia al arte tradicional indígena que incluye el *quipu* andino.

Desde el año 2000, Ríos ha explorado también el video para crear narrativas simbólicas acerca de la experiencia humana, la violencia y la muerte. Sus videos sobre los trompos en movimiento utilizan un juego de niños como telón de fondo para meditar sobre la fugacidad de la vida y los mecanismos de poder. En su pieza *Sin título* de 2012, perteneciente a *El fanstasma de la Modernidad*, Ríos hace referencia al *high Modernism* con guiños directos a John Cage, Marcel Duchamp y Donald Judd –todo ello en medio del desierto mexicano. "¿Esta figura fanstasmal y geométrica puede ser un lente a través del cual el mundo puede ser reiterpretado?", pregunta el artista. "¿O es el principio paradigmático del pensamiento de los modernos quien organiza el mundo circundante? ¿Nos encontramos dentro o fuera del cubo?"

* * *

Rose Mary Salum: ¿Podría hablarnos del posible significado de su video sobre los trompos?

Miguel Ángel Ríos: Es una metáfora. Siento que el globo está saturado de gente, la sobrepoblación es abrumadora. Cada vez somos más y más. En México es imposible moverse. Son 24 millones sólo en el D.F. y su infraestructura no está preparada. Para manejar 10 cuadras uno tarda media hora. Hay competencia entre los seres humanos, entre abogados, entre trabajadores, entre negocios, entre nosotros. Allí se muestra cómo nos empujamos unos a los otros. El hecho de que bailen los trompos, son como pequeños seres humanos que al final van muriendo pero su trayectoria habla de lo que les tocó vivir. El trabajo se filmó desde abajo hacia arriba para que los trompos parecieran seres humanos. Mientras estudiaba la manera de filmarlos, descubrí a una directora de cine que filmaba a Hitler. Sus tomas eran de abajo hacia arriba para que el dictador se viera más grande.

En realidad los trompos son del tamaño de una mano, un poco más grandes, que yo hice específicamente para el video. Se realizó con 3 cámaras PDF 150. No son las grandes cámaras que hay ahora, pero

Miguel Ángel Ríos studied at the Academy of Fine Arts in Buenos Aires before moving to New York in the 1970s to escape the military dictatorship in Argentina. He subsequently relocated to Mexico and now divides his time between the U.S. and Mexico.

In his work, Ríos pairs a rigorous conceptual approach with a meticulously constructed, handmade aesthetic. Since the 1970s, he has worked around the concept of the "Latin American," using this idea as both an artistic strategy and a political problem. In the 1990s, he began creating a series of maps which he carefully folded and pleated by hand. Marking the 500th anniversary of the "discovery" of the Americas, the maps indicate long histories of power and colonial experience, and they reference traditional indigenous arts in the Americas, including the Andean *quipu*.

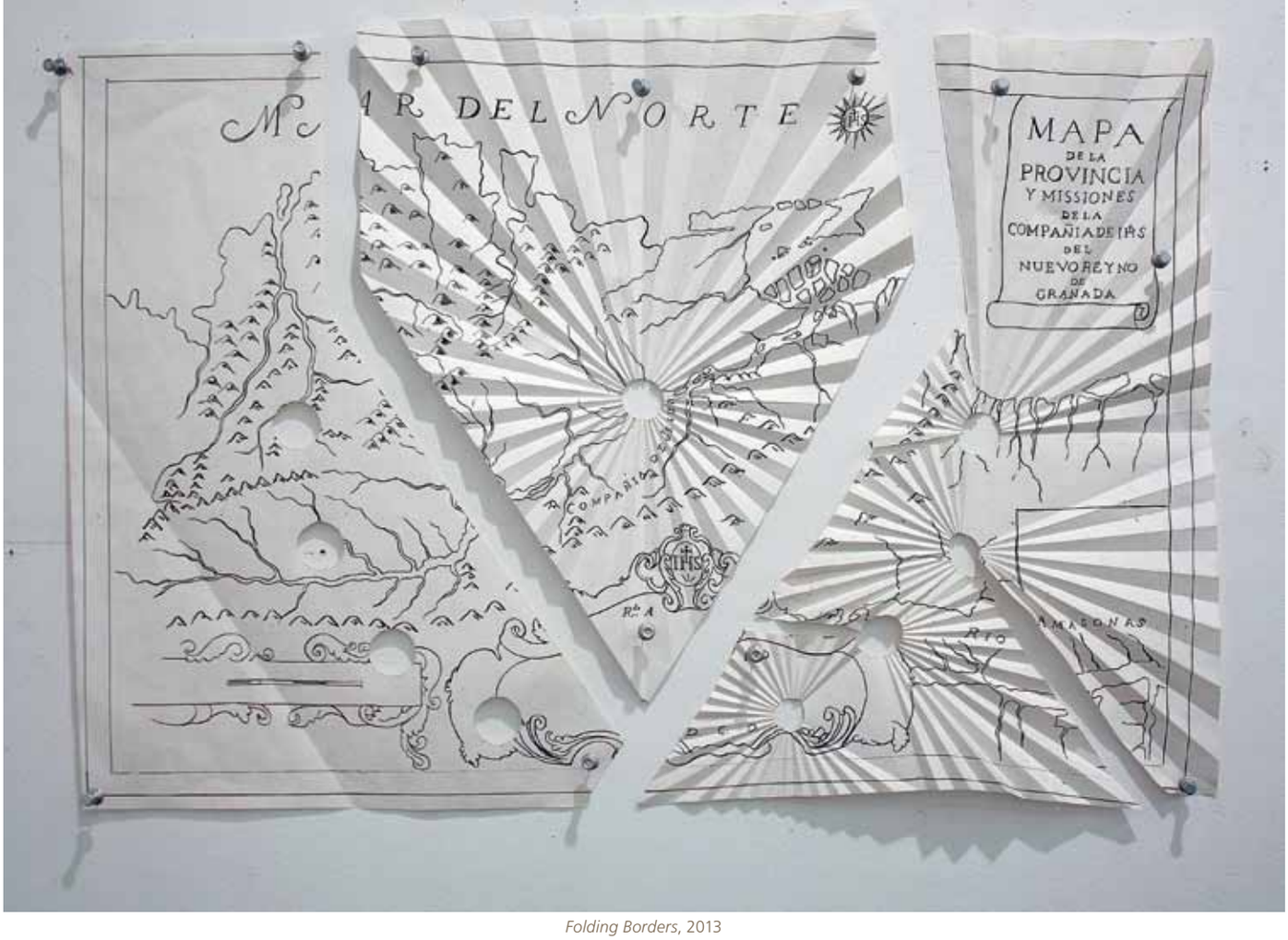
Since the early-2000s, Ríos has also delved into the medium of video to create symbolic narratives about human experience, violence, and mortality. His videos of spinning tops –or *trompos*– use the childhood game of tops as a backdrop to meditate on the transience of life, and the mechanics of power. In his *Untitled* video from *The Ghost of Modernity* (2012), Ríos references high Modernism –with direct nods to John Cage, Marcel Duchamp, and Donald Judd– in the midst of the Mexican desert. "Is this ghostly geometric figure a lens through which the world can be reinterpreted?" The artist asks. "Or is it the paradigmatic principle of modernist thought that organizes the world around it? Are we inside or outside of the cube?"

* * *

Rose Mary Salum: Could you tell us more about the different meanings of your videos showing spinning tops?

Miguel Ángel Ríos: It's a metaphor. I feel like the planet is saturated with people: overpopulation is overwhelming. There are more and more of us. In Mexico, it's impossible to move. There are 24 million people in Mexico City alone, and the infrastructure can't sustain them. It takes half an hour to drive ten blocks. There's competition between human beings, among lawyers, among workers, among businesses, among us. Here it becomes clear just how much we bump into each other. The way the tops dance, they are like small human beings who, in the end, die out. But their trajectory speaks to what was theirs to experience. The work was filmed from a low angle, so that the tops would look like human beings. While I was debating how to film them, I discovered a movie director who filmed Hitler. Her shots were from low angles, so that the dictator would look larger than life.

In this case, the tops that I made specifically for the video are the size of a hand, a little larger. It was filmed with three PDF 150 cameras. Not those big cameras you have today. But we positioned one in the



Folding Borders, 2013

colocamos una al centro, una a la derecha y una a la izquierda. He trabajado con 100 tiradores de trompos que he encontrado en diferentes pueblos de Morelos. Los fui buscando por la plaza, les hice el *casting* y cuando empecé a filmar, habían 10 de un lado y 10 del otro. Se hacían señas, era como una guerra. Pedí que hubiera en el centro del piso por lo menos 100 trompos bailando. Y los que se morían, entraba un aparato que alguien interpretó como la mano de dios o la mano del diablo. Como diciendo, "tu tiempo terminó." Entonces la gente me empezó a conocer por los trompos, aunque antes me conocieran por los mapas.

He trabajado con mapas coloniales, mapas sobre América que han sido realizados por los españoles, portugueses, ingleses, franceses. Se me ocurrió cortarlos y plegarlos de manera que tuvieran un movimiento. El primer mapa que mostramos fue en el MOMA de New York en una muestra que se llamaba *Mapping*. El curador, Robert Stark, se enteró que yo estaba trabajando en un mapa y vino a mi estudio en la calle 4 y Lafayette y vio lo que tenía: habían muchos mapas enormes en cromo plateado, todos de distintos lados de América pero hechos en formato grande y luego plegados y cortados. Eso quiere decir que ya tienen un estigma político porque cuando cortas un mapa, estás cortando tu casa, la embajada, los límites. Es como cortar una bandera, de una manera es un sacrilegio. Lo que yo hice con los mapas es una crítica post colonial a través de los mapas que fueron realizados por los colonizadores.

RMS: Hay algo muy interesante en el trabajo porque es como si Miguel Ángel Ríos tuviera varias vertientes por las que se puede expresar. Por un lado está el dibujo, por otro los mapas, además del video y las obras en relieve.

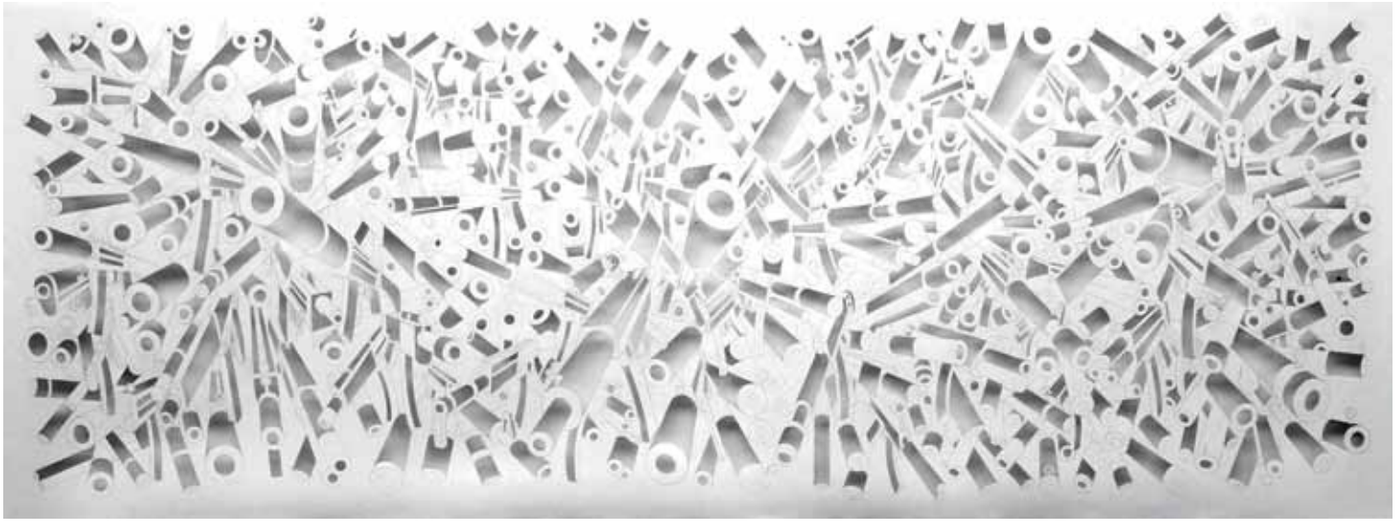
MAR: Sí, es verdad lo que dices. Cuando agoto una idea, así tenga éxito, no la realizo más. Entonces, eso me validó una marca:

center, one to the right and one to the left. I worked with a hundred experts in throwing tops who I found in different towns in Morelos, Mexico. I would search for them in the town squares, I held castings and when I started filming, there were ten on one side and ten on the other. They would signal to each other, it was like a war. I asked that they keep at least one hundred tops dancing in the middle of the floor. And the ones that died would enter a device that someone interpreted as the hand of god, or the hand of the devil. As if to say, "time's up." Then people started to recognize me for the tops, even before I became known for the maps.

I have worked with colonial maps, maps about America that were created by the Spaniards, Portuguese, English, and French. It occurred to me to cut and paste them in such a way that they flowed. The first map we exhibited was at the MOMA in New York, as part of a show called *Mapping.* The curator, Robert Stark, learned that I was working on a map and came over to my studio on 4th and Lafayette Street to see what I had: there were a lot of enormous maps in silver chrome, from all different sides of the Americas, but made in large format, then folded and cut. That means that they already bore a political stigma, because when you cut up a map, you are cutting into your home, your embassy, your limits. It's like cutting up a flag; in a way, it's sacrilege. What I did with the maps was a post-colonial critique using maps made by colonizers.

RMS: There is something very interesting about that work, because it is as if Miguel Ángel Ríos had various channels through which he wished to express himself. On one hand, we have drawings and on the other, maps, not to mention video, bas-reliefs.

MAR: Yes, that's true. I decided that once I have exhausted an idea, no matter how successful, I won't do it any more. So that made



Untitled, 2012

Miguel Ángel Ríos nunca se quedó nada más en los mapas, nunca se quedó sólo en el video. Realicé un video muy fuerte cuyo título es *Crudo*, nombre de un personaje que baila. Para este video realicé una obra híbrida con un poco de tap de Estados Unidos, música de Veracruz, flamenco de España, algo del norte y sur de Argentina, además de una pieza que interpreto con los pies. En el video aparece un personaje vestido de blanco, impecable, al que atacan unos perros hambrientos ya que él baila con boleadoras hechas de carne. Como decía, se trata de uno de los videos más fuertes y difíciles porque hasta heridos hubo. En algún momento detuvimos la filmación. Pero cuando se concluyó fue un hit. De alguna manera hice este video para borrar la idea de que yo sólo hacía videos de trompos. Así, he ganado una nueva audiencia –aunque, como era de esperarse, perdí la de los trompos.

RMS: También hay un elemento lúdico. Es decir, cierta dualidad en su trabajo. Por un lado la violencia y, a la vez, una parte de juego.

MAR: Bueno, me gusta trabajar con diferentes medios: el dibujo, el collage y la fotografía. Me gusta que todo muestre vitalidad, movimiento, frescura. Nunca me ato a una regla. Recientemente estuve con un artista muy conocido quien, al ver uno de mis mapas me dijo que se trataba de uno de los mejores retratos que había visto de América. Fueron palabras de él, no mías. La forma en que está resuelto estéticamente es la de un encaje femenino en el que, aparentemente, no pasa nada. Fabuloso. No obstante, si te acercas te darás cuenta de que son armas. Una vez retirado a la pared y si se observa, puede apreciarse un formato, un volumen que se transforma en arte. En cierto modo, es como pintar sin haberlo pintado. Puedes observar cómo va de la claridad a la oscuridad y de ésta a lo claro. Describí dicha transición a medida que trabajaba en él. Su tema son las armas, un asunto contemporáneo, actual. Mi solución no fue una pistola sino una cuchilla. No busco un dibujo clásico sino algo que esté en el espacio: la idea es que tenga fragilidad y volumen.

RMS: El espacio es lo que le da volumen. Otro elemento interesante de su trabajo es el desplazamiento. Usted ha estado en Nueva York y en México y tiene influencias diversas que van quedando plasmadas. Supongo que eso también tiene que ver con las diferentes aristas con las que usted se expresa, aparte de la violencia. En otros trabajos usted experimenta con el sonido.

MAR: Sí, hablo de desplazamiento, hablo de bordes, hablo de límites. Es más, este mapa lo puedo envolver y llevármelo en una valija, como llevarme el mundo conmigo. Lo puedo enrollar, traerlo conmigo en una valija y mostrarlo en Buenos Aires o en París. Uno de estos ma-

my mark: Miguel Ángel Ríos never was just about doing maps, never just about doing video. I filmed a very strong video titled *Raw*, which is the name of a character who dances. For this video, I created a hybrid routine using a bit of tap from the United States, music from Veracruz, flamenco from Spain, and a little something from northern and southern Argentina, in addition to a piece that I play with my feet. In the video, a figure appears dressed in impeccable white, and since he is dancing with boleadoras made out of meat, he is attacked by hungry dogs. As I was saying, this is one of my most violent and difficult videos, because people got hurt. At one point, we stopped filming. But once it was done, it was a hit. Somehow, I made this video to erase the idea that I only made videos of spinning tops. Thus, I won over a new audience –although, as was to be expected, I lost the other one.

RMS: There is also a ludic element, that is to say, a certain duality in your work. There is violence and at the same time, games are being played.

MAR: Well, I like to work with different media: drawing, collage, and photography. I like everything to show vitality, movement, freshness. I never stick to the rules. I was recently with a very well known artist who, upon seeing one of my maps, said that it was one of the best portraits of America he had ever seen. Those were his words, not mine. The way in which it is resolved aesthetically is through a feminine pattern where, apparently, nothing ever happens. Fabulous. And yet, if you draw near, you will realize that they are weapons. Once it is taken off the wall and observed more closely, a format can be appreciated, a volume that has been transformed into art. In a way, it is like painting without having painted. You can observe how it goes from light to dark and from there to clarity. I described this transition to the same degree I was working with it. Its theme is weaponry, a contemporary, current affair. My solution was not the pistol, but the knife. I don't seek classic drawing but something that hangs in space: the idea is to have it possess both fragility and volume.

RMS: Space provides you with volume. Another interesting element of your work is displacement. You have been in New York and in Mexico, and you have a variety of influences that are gradually transferred. I suppose that this also has to do with the different kinds of edginess you use to express yourself, aside from the violence. In other works, you experiment with sound.

MAR: Yes, I talk about displacement, I talk about borders, I talk about limits. In fact, I can pack up this map and take it away in a suitcase, as if I were carrying the world with me. I can roll it up, bring

Estado de cuenta de los bienes de América, 2013

pas estuvo en Nueva York, fue a Brownsville y luego vino aquí. Estuvo casi 25 años en Bronx, hasta que me vino la idea de mostrar mapas plegados o cortados.

Me gusta pensar con las manos y que mis cosas tengan cierta vibración de materia y vida.

RMS: ¿Qué lugar ocupa la tecnología en sus proyectos?

MAR: Ninguno. Hay otro tipo de gente que trabaja seriamente con la tecnología y lo hace muy bien –aunque a mí eso no me vuelve loco. Hay muchos artistas que trabajan con tecnología y creo que a ellos les corresponde hablar de eso. Al recurrir al cine como un medio de expresión, sólo hago uso de la tecnología porque me gusta el movimiento. En este sentido, también tengo algunas ideas con proyectos de animación.

RMS: ¿Piensa animarlos usted mismo?

MAR: Sí, tengo ya un proyecto con alrededor de 5000 dibujos. Se necesitan muchos dibujos para mover una mano.

• Para ver la entrevista con Miguel Ángel Ríos visita www.literalmagazine.com/videos.

it with me in a bag and show it in Buenos Aires or in Paris. One of these maps was in New York, it traveled to Brownsville, and then came here. It was in the Bronx for almost 25 years, until the idea of showing folded or cut up maps came to me.

I like to think with my hands, so my objects contain a certain vibration of matter and life.

RMS: What role does technology play in your work?

MAR: None. Other people work seriously with technology and they do it very well –although it's not really my thing. I believe it's up to them to talk about it. By recurring to cinema as a means of expression, I'm just making use of technology because I like movement. In that sense, I also have some ideas for animated projects.

RMS: Do you plan on animating them yourself?

MAR: Yes, I already have a project with around five thousand drawings. You need a lot of drawings to move a hand.

• To watch our conversation with Miguel Ángel Ríos, visit www.literalmagazine.com/videos.

Carcaj: vislumbres*

Mercedes Roffé

I.

en sueños
contempla la maniobra
incierta
de algo / alguien
más allá de lo humano
o aún por serlo

funámbulo
transitando
de puntillas
esa cuerda dudosa
de lo real a lo irreal

no es que dude

es que derrama
desde lo alto
una tinta salobre
–esquirlas
de lo azul alboreado
herido
de púrpura
vitrificado

*

pero volvamos
al soñador
del sueño
en su apaciguado relente

¿lo empujará?
¿lo hará caer?
¿hacia qué lado?

¿acaso hay lado
posible
en el fortuito
territorio del sueño?

y sin embargo
cae
el equilibrista

no el soñador

ni pájaro ni dios ni hombre
o aún por serlo

VI.

un puente extendido
de una sílaba a otra

él
tú
ella
no son todas las personas

huellas quizás
de una antigua asamblea
reunida
en honor
de

una grieta
en el seno de lo dicho

lo callado

un atajo
anudando
la ilusión con su espejo

* Fragmento de *Carcaj: vislumbres*, volumen de poemas publicado recientemente por la editorial Vaso Roto, Madrid/México, 2014.

Vies monotones

Gérard Manset

Traducción de Adolfo Castañón

Tenemos vidas monótonas
Nada en el corazón, nada en las manos
Como no le decimos ya nada a nadie
Nadie nos dice nada
Vidas monótonas tenemos
Casas vacías y cerradas
Puertas pesadas y blindadas
Que no abrirá ya nunca nadie
Pero como es preciso que vivamos
hay que sentarse con el mismo convivio
No es la fiesta que creíamos
No hay fuegos artificiales, ni vino ni helados
No queda más que tender el mantel para uno mismo
Continuar cada uno para sí
Tenemos vidas monótonas
Nada en la mano, nada en el corazón
Como no esperamos ya nada de nadie,
No tenemos respuesta para nada
Tenemos vidas monótonas
Rodeados de hombres y de perros,
Los que comen de nuestra mano
Son aquellos a los que abandonamos
Pero como es preciso vivir
Compartir esta noche con el mismo convivio
No es la fiesta que creíamos
Dónde están las luces que brillaban
Ya no queda sino tender el mantel para uno
Y seguir cada uno para sí
Llevamos vida sin mezcla
que se desparramarán por todas partes
Rígidas y rectas como una tabla
sobre el océano de la pobreza.

Vestido rojo

Rose Mary Salum

Entré a una tienda muy lujosa ubicada en la esquina de una holgada avenida. La tenue iluminación era típica de algunos almacenes europeos. Acostumbrada a los climas cálidos, el paisaje sombrío de las ciudades nórdicas no me acababa de convencer. El frío había estado escarbando cada poro de mi piel y amenazaba con congelar mis órganos; las puntas de los dedos ya se veían azulinas. La necesidad de entrar en calor y un vestido con pedrería en el talle que adornaba a una modelo cerca de la vitrina, me obligaron a introducirme en ese lugar. La prenda era muy bella. Puse un olán de la falda entre mis manos aún tiesas por el frío y pude percibir la textura sutil de su gasa. Por unos instantes sentí el impulso de comprarlo.

Algunos adjetivos salen sobrando en esta anécdota, pero dado el poco uso que hago del español suelo olvidar los sinónimos que podrían sustituir las frases comunes y los coloquialismos que se deben evitar a toda costa en una narración como la que aquí presento. Decía que aquel vestido era una joya, no era sólo el diseño, el gusto exquisito con el que estaban acomodadas las piedras sobre el peto, sino el corte impecable: la muestra esencial para poder distinguir entre un artista y un simple costurero.

Una modelo etérea lo exhibía con gracia; parecía flotar mientras caminaba a lo largo del establecimiento. Nunca la miré a los ojos. No sabría decir si era atractiva o no, si era oriunda del norte de Europa o mediterránea. Tal vez haya sido la visión de ese vestido y no ella lo que me impulsó a entrar a esa tienda. Jamás había estado en un taller de alta costura cuyo propietario fuera un diseñador de talla internacional. Ni siquiera tendría el presupuesto para poder pagar ese objeto de lujo. ¿Por qué esta vez había cedido a mis impulsos y había entrado a un local cuyas ofertas no estaban al alcance de mi bolsillo? Decía que fue la belleza del objeto, los ríos de luz que emanaban de él, el sentimiento de dulzura que su sola visión produjo en mí fue lo que me motivó a entrar y, lo más importante, a considerar seriamente su adquisición.

Una prenda de esa factura duraría por siempre; la concreción de la belleza inmune a los estragos del tiempo. En ese sentido –y quizá esto se lo digan todas las mujeres que son asiduas consumidoras– más que un gasto, esa compra sería una inversión.

Después de haber estado observando el vestido llegó una persona que prometió enseñarme algunos más. Para ello, al menos así me pareció, tendría que llamar a otras modelos para portar los diseños, los cuales serían traídos desde el fondo de la tienda.

No faltará algún lector instruido que sostenga que al referirme al fondo de la tienda, probablemente esté haciendo alusión al inconsciente, aunque de manera metafórica. Pero en esos momentos yo no pensaba en escuelas sicológicas. Sólo había entrado para resguardarme del clima aunque al final había descubierto que en realidad me encontraba ahí atraída por la belleza y por una posibilidad. Al cabo de un largo rato de espera comencé a sentirme inquieta. ¿De verdad había que convocar a un puñado de jovencitas para ver los atuendos? Pensaba en eso cuando al girar la cabeza en dirección al pasillo izquierdo del local vi una puerta que me llevaría a husmear donde no había sido requerida. La curiosidad siempre ha sido una de mis tentaciones primordiales por lo que accedí impulsivamente. Había un corredor angosto que en realidad no llevaba a ningún lado. Incluso, si intento ser precisa, ni siquiera lo podría llamar así porque era tan corto que lo remataba el marco de una puerta. En el centro, ésta tenía una mirilla colocada a la altura de mis ojos. Me asomé sin pena. Dentro estaba una mujer desnuda. Era alta y de piel tersa, muy nítida, casi perfecta. Sus cabellos lacios, cortados al típico estilo japonés, cubrían con un flequillo la totalidad de su frente, dejando a la vista tan solo la insinuación de la curvatura de sus cejas. El resto de su melena caía recta, hasta el borde de su mandíbula. Su cabello era de un color rubio afresado. O tal vez debería decir de un rojizo blondo. Estaba al lado de un hombre que la observaba mientras la esperaba detenido a su lado. La mujer, que parecía tener una edad indefinida, era de constitución menuda; tan delgada que de sólo mirar su estructura hubiera podido pensar que tenía quince años: no tenía formas acentuadas, sus caderas eran angostas y sus piernas blancas y largas. No pude encontrar ninguna imperfección. Su vientre, hundido y satinado, parecía estar tallado y su busto…, como esos senos no he vuelto a ver. Su pecho era casi plano y sus pezones apenas resaltaban de su piel en forma tubular. Lucían como dos antenas, como dos sensores abiertos al mundo, quizá para tocarlo. El hombre continuaba de pie mientras ella se desplazaba de un lado de la habitación al otro. Se movía de forma muy lenta, como si flotara. Su rostro lucía serio, inexpresivo, sus pestañas eran tan rubias que le daban a su mirada un aire exótico. Su piel reflejaba la luz imitando las figuras del Renacimiento. Ella se paseaba sin rubor como si algo que aún no he acabado de entender, tenía que culminar. Sus labios abultados eran muy rojos, como si la fuerza de la vida encontrara su expresión sólo en ellos. El silencio era fantasmal, los objetos nada atestiguaban. El único par de ojos eran los míos. Y sí, los del hombre que no dejaba de mirarla, de observar su pubis, sus senos, sus nalgas. El silencio era mi cómplice y mis pensamientos veían correr esta escena como en un sueño. Tenía que regresar al lobby pero no lograba despegarme de la puerta. Hice un esfuerzo por contener mi cuerpo, retomar la compostura y regresar al centro de la tienda, la cual lucía cada vez más deshabitada, casi irreal. Arrobada por una sensación indescriptible, volví a introducirme en los conductos internos de la trastienda, aunque ahora por el corredor del lado derecho. Lo que allí se encontraba era una estancia con algunas costureras alineadas ordenadamente, un ruido sordo, maniquíes y la suposición de que en una bodega de esa naturaleza tendría colgados innumerables vestidos. Alguien notó mi presencia y se acercó a mí con un vestido en la mano. Lo depositó en el respaldo de una silla y sin mayores explicaciones se retiró. Yo miré esa obra de arte pendiendo

con desgano de aquel mueble. Es sublime, pensé y tuve que hacer un esfuerzo para no decir *This is such a beautiful piece!* Debía pensar en español, si dejaba que el inglés se adueñara de mi cerebro iba a acabar por perder lo único que aún me quedaba del hogar materno. La persona que me había dejado la indumentaria en un gesto provocador ya había desaparecido. Me quedé parada frente al vestido. También era bermejo. Si pensaba en comprarme algo, ése tendría que ser El vestido. Ese vestido era yo. Si existiera la posibilidad de reencarnar como una prenda en una vida futura, definitivamente reencarnaría como ese vestido rojo. Y mi nombre sería ése, el vestido rojo. Nada de nombres, de apellidos, de alias: tampoco dudas sobre si debía usar el apellido de casada, el de soltera, si perdería mi identidad, si las mujeres no teníamos el derecho de conservar lo que nos identifica, si confundiríamos a los hijos o se traumatizarían... nada de eso. El vestido rojo. O mejor, vestido rojo. ¿Podría en verdad pagar algo así? No sé cuánto tiempo permanecí sumergida entre tantos pensamientos. Sin embargo, llegaría el momento de buscar la etiqueta y ésta me indicaría si finalmente podría acceder o no a esa prenda. La tomé, pero lo primero que vi fue la talla. Retrocedí espantada. No habría manera de enfundar todo mi cuerpo en ese trozo de seda. ¿Sería de ella? Respiré profundamente y traté de que mi corazón dejara de golpearme las costillas. Busqué el precio y observé que había algunos números tachados mientras otros sobresalían en su color granate. Habría podido jurar que eso era una señal, que las coincidencias ya habían sido demasiadas, que el rojo aquí y allá me estaba indicando algo, que la belleza del primer traje a la entrada no había sido fortuita. Me contuve. Guardé la compostura y traté de leer los números allí anotados. La imagen volvía a adquirir sus características somnolientas. El problema es que no supe la causa. Nunca supe si era debido al color de los números o si el precio daba a esa escena un toque absurdo: 179 mil euros. Dejé la etiqueta colgando del vestido que a su vez yacía sobre la silla. Me quedé mirando a las costureras perfectamente alineadas, a los retazos de tela en el suelo silente, a los cojines poblados de alfileres, a todo el paisaje propio de un taller de esa categoría. No podía pensar, me era imposible discernir si esa cantidad era desmesurada o pequeña, si podría pagarla o no. 179 mil euros, volví a repetir en mi mente. ¿Cuánto dinero es ése? ¿Es demasiado o ese vestido es una ganga? Decidí volver a la sala de espera. Permanecí de pie mucho tiempo. La tienda mantenía su estado de vacuidad. Mientras tanto, continuaba dudando si debía adquirir o no el vestido, si tendría la capacidad de pagarlo, si tendría el dinero en mi cartera. Me sentí invitada a introducirme de nuevo por el pasillo derecho y volcarme en el taller. Quizá la compañía o incluso alguna de las costureras que se mantenían como en un cuadro de Chirico habrían podido descifrar ese número, pero la irrupción de un gemido detuvo la confusión de mis pensamientos. Al parecer provenía del corredor izquierdo. ¿Sería ella? Contuve la respiración para tratar de escuchar aún más. Sentí la urgencia de volver al pasillo izquierdo, volver a la mirilla, observar lo que en esa habitación del fondo estaba sucediendo. Ese gemido se volvió a repetir, pero no pude descifrarlo a pesar de que la tienda permanecía en completo silencio. ¿Debía asomarme? Continuaba instalada en el centro de la estancia como si una serie de alfileres hubieran zurcido mis pulsiones al suelo. Tuve que hacer un delicado esfuerzo para desprenderme y volver al pasillo del lado izquierdo; avanzaba con cuidado para no pincharme con las agujas, tampoco quería hacer ruido. Ahora no se escuchaba nada. Me acerqué aún más, la primera

AN ADVISOR WHOSE APPROACH IS

BASED ON KNOW-HOW.

AND KNOW YOU.

You want an advisor who can help you realize your goals. Someone with a firm grasp of the financial landscape and a deep understanding of you. A Merrill Lynch Financial Advisor can work with you to develop a customized strategy that considers where you want to be.

Merrill Lynch – Houston Galleria
5065 Westheimer Road, Suite 1200
Houston, TX 77056
US (800) 937-0915
International Client Services
From Mexico 001-800-568-6647
(713) 840-4802

THE POWER OF THE RIGHT ADVISOR.™

Merrill Lynch Wealth Management®
Bank of America Corporation

Sueño de Juliette, en el atelier de Joaquín Pérez Valette. Foto: Natalia Gutierrez (The Naive Eye)

puerta estaba abierta, insinuante. Me detuve. Mi corazón se había vuelto a acelerar y temía que alguien lo percibiera, que delatara mi presencia, mi desbordada curiosidad. Respiré profundamente y cuando exhalé me pareció volver a escuchar otro gemido que provenía de adentro. Sentí el impulso irrefrenable de acercarme más. ¿Había sido ésa una expresión de dolor, acaso del placer más extremo, de éxtasis? El aire retomó su carácter sosegado. Yo seguía sin poder decidirme a entrar de una vez por ese pasillo, a asomarme por la mirilla o incluso a introducirme en la habitación; compartir aquello. Había algo que me tenía detenida, algo que me impedía avanzar. Guardé el más absoluto de los silencios. Sólo se escuchaba un sonido muy agudo dentro de mis oídos. El movimiento de algunos muebles, quizá una silla y otro gemido más me sustrajeron de la parálisis: debía entrar, tenía que saber. El sonido de una bisagra me congeló: alguien había accedido al taller por la puerta que conducía el pasillo derecho. Era una mujer muy alta y bien vestida. No se parecía en nada a las costureras que trabajaban alineadas. Pasó directamente a un escritorio. Dejó su bolso, sus guantes, su abrigo y se volvió hacia mí. *Je peux vous aider mademoiselle?* Me dijo con un marcado acento boreal. Yo viré mi cabeza hacia la puerta que conducía al pasillo izquierdo; quería ver si aún podría entrar a pesar de esa nueva presencia, pero entendí que no sería posible. Me volví de cara hacia ella para preguntar algo, saber más, obtener su autorización para desplazarme a mis anchas por ese recinto. Ella pareció darse cuenta de algo. Se acercó a mí mientras me decía una serie de frases que no pude entender. Su acento era indescifrable y su voz se iba alterando a cada paso. Yo cerré los ojos avergonzada: había dejado a la vista mis intenciones, mi curiosidad, el morbo. Estaba segura de que mi cara delataba un rubor primerizo: no lo había experimentado en mucho tiempo así que incliné mi rostro para evitar que estuviera demasiado expuesto; la vergüenza sustraía mi fuerza para dar la cara de frente. Volví al centro de la estancia con la cabeza baja, tomé mi bolsa y continué hasta la salida. Ella ahora gritaba. En algún momento pensé que iba a detenerme o incluso empujarme. No sucedió. Cuando estaba cerca de la puerta que me devolvería a la ciudad, me vi obligada a levantar la cabeza y buscar el picaporte para salir huyendo de ahí. En el trayecto, mi ojos volvieron a la tienda. Entonces la visión se presentó de nuevo: ella estaba ahí, desnuda, perfecta. Sostenía en su brazo un vestido: Era el vestido rojo. La tentación me paralizó. Me detuve a observarlo una eternidad..., hasta que me sobrepuse. Apenas salí a la calle respiré con fuerza inhalando todo el oxígeno de la ciudad. Alcé la cara y dejé que los rayos del sol se depositaran en mis mejillas. Esta vez sonreí. Finalmente estaba fuera y con 179 mil euros en mi bolsa. ¿Por qué entonces no había comprado el vestido? Aún hoy, mientras escribo esta historia, me queda esa duda.

Fantasmas en la tierra de la abundancia

Luis Alberto Urrea

Traducción de Rose Mary Salum

¿Por qué no dejamos de mentir? ¿Por qué no enfrentamos la realidad? Hablar de raza es fácil, de clases sociales difícil. Edward Abby, ese bastardo mexicano vilipendiado y políticamente incorrecto dijo la verdad: "Los conservadores prefieren la mano de obra barata; los liberales sus principios baratos (ningún grupo, el lector podrá observar, invitará jamás a los inmigrantes a mudarse a sus *casas*. ¡No a sus *hogares*!)". El tema de la inmigración es del siglo pasado. Pero la inmigración "ilegal" sigue siendo un tema racial en la mente paranoica de este país. La "morenización" de la prístina América blanca (perdón, Kimosabi). Sin embargo, entre mis hermanas y hermanos limpiando mesas, nunca se verá a un Octavio Paz o al Cónsul General de México en Dallas. El lector verá personas de la clase baja salvando su vida. La inmigración es y será un asunto de clase. No se puede multiplicar por cero pero de alguna manera ellos logran duplicar su inexistencia en la tierra de la abundancia.

Soy un hombre invisible que se niega a desaparecer.

Es una de las paradojas con las que batallo; conseguir la iluminación. Como el poeta Zen, intento cruzar un lago remando y escucho el eco del graznido de un cuervo devolverse hacia mi para revelarme la verdadera naturaleza de las cosas, privada de ilusiones. ¿Quién puede ver lo invisible?

En realidad todos lo vemos. Al menos vemos sus brazos atravesarse para servirnos el café después del banquete. Son fantasmas rondando esta tierra. Vemos sombras, percibimos su presencia. Las camas hechas en donde nos recostamos después de las juntas de comité. Los baños limpios que ensuciamos por las mañanas y dejamos listos para que ellos se hinquen a restregarlos en nuestra ausencia, como si hubiéramos desocupado un tabernáculo. Las ensaladas que comemos y no tuvimos que cosechar. Somos generosos: les pagamos. Nos hemos dado una palmada en la espalda por haber abandonado el látigo. Aunque, hasta donde puedo decir, no les ofrecemos el gran honor de atestiguar su presencia de forma constante.

*

Esto es denso, esto es decir las verdades: cuando digo "ellos", quiero decir "nosotros". Pero yo no soy "ellos". He logrado cruzarme hacia el otro tipo de "nosotros". No tiene nada que ver con dinero, aunque con frecuencia me pagan para recordarle a personas de buen corazón de la existencia del staff de meseros, cocineros, fregadores de platos y personal de limpieza reunidos al filo del pasillo. Mi esposa me dice que tengo complejo de redentor. Lo que tengo es un problema con el asunto de las clases sociales.

Mi tía destripaba atún en una envasadora. También mi padrino. Igual mi padre hasta que empezó a choferear un camión de repostería para luego graduarse a la posición del hombre que renta zapatos de boliche, les espolvorea talco, barre los pasillos y espera hasta la hora de cerrar para recoger los tampones del suelo y colocar pastillas de olor en los urinarios. Me tomó mucho tiempo ser maestro en las cosas invisibles –como encerar las pistas para que los jugadores de boliche pudieran tirar bien sus chuzas; tornear los pinos entre el ruido ensordecedor del cuarto de atrás, dándose un toque con las fumarolas de resina que parchaban y restauraban su superficie; alcanzar a ciegas y manipular los interiores de máquinas enormes que escondían ratas y los retazos desgarrados de los sueños de infancia que apuntaban a la grandeza y el romance sin perder un dedo. Mi papá me enseñó cómo apretar la quijada y seguir adelante. Pero no me enseñó a lidiar con nuestro sufrimiento y dolor.

Así es –también limpiaba escusados en el turno de la noche. Veíamos con desprecio a los ricos porque vimos lo que dejaban detrás de sí.

*

Mi madre fue una mujer blanca de Nueva York. Vivía en la agonía del exilio. Ella era como una inmigrante al revés. Cayó de las alturas de la *socialité* al barrio de la servidumbre. De las casas de tabique rojizo, yates, cantantes de ópera y revistas *Vougue* a las calles sucias de Tijuana. De la Avenida Nacional en Logan Heights, donde vivía temerosa de los matones reales e imaginarios.

Mi madre vivía avergonzada. Mi madre nunca habló con su familia en cuarenta años. No porque se hubiera casado con un mexicano, sino porque había caído en la insoportable clase baja.

Vivíamos en el único apartamento del barrio con tazas de café expreso y gorjeos de los elepés de Eileen Farrel.

Mi madre vivía con miedo de que yo dijera *ain´t.*

Ninguno de mis padres aceptó nada del gobierno –aún cuando comíamos sandwiches de catsup. Sin embargo, aprendieron a honrar a aquellos que sí vivían de la asistencia social cuando nos ayudaban a traer a casa latas de crema de cacahuate. Hubiera sido mala educación rechazar un regalo, ¿no es así? Era nuestra propia generosidad, no la necesidad, lo que nos hacía aceptar los regalos.

Uno aprende la gran lección de la clase social: uno tenía pretensiones mientras las escondía detrás de los buenos modales; al mismo tiempo, uno miraba las extrañas y muy básicas pretensiones de los verdaderos trabajadores y nos burlábamos de ellos por su falta de educación. Cadillacs. Ropa escandalosa. De verdad un encanto.

Basureros de Tijuana. © Foto: Ray Holt

Nosotros gastábamos el dinero en libros.

No tenía correas de libro para salir adelante.

Tenía los libreros de mi madre.

Qué bien que se me permita hablar con mis brodis y mis pequeños invisibles acerca de libros. Sagrado. Como dice Depeche Mode: es mi obligación –soy un misionero.

*

Nos gusta ayudar. Queremos ser altruistas. ¿No es así? Y existen incentivos para ayudar. Juro que podremos rentar espacio extra en nuestra Mansión Celestial a través de ¡trabajos! Si mandamos dinero al campo de misiones podremos arreglárnoslas para conseguir la "Cueva Eterna del Hombre" con pisos de oro. Y si podemos conseguir recibos, podemos deducirlos de impuestos. Amén.Y si conseguimos suficientes ONG, con fiestas caras en los penthouses de la deslumbrante Manhattan, podríamos donar $250 dólares y dejarnos fotografiar con celebridades y estrellas de rock. Amén y amén. ¿Puedo lanzar un poderoso grito de alabanza?

La raza es inevitable. Lo admito. Después de todo, la gente me invita a hablar porque soy mexicano. Y me paralizo: soy uno de esos mexicanos blancos. Chido. No pasa desapercibido cuando la anfitriona del evento de Denver, organizado por el *Tea Party* me pregunta si soy legal o no. "No te pagaremos si no tienes papeles". ¡Tómese, frijolero!

No me la imagino diciéndole eso a Sting o a Bono.

En Chicago tenemos a muchos polacos e irlandeses escondiéndose en todo momento. Me pregunto si les revisan sus documentos cada vez que hablan para gente rica. Mmhhh, qué más da.

De regreso al chisme.

No es mi intención tirar la casa. O quizá sí. Un acertijo Zen: para combatir a la estrella de rock hay que volverse una estrella de rock.

Una nueva frase que está de moda entre la gente buena es "empatía". Ésta es buena. La empatía en manos de sociópatas sin empatía pero con una cierta inteligencia reptiliana es el mal.

Tengo malas noticias. He vivido bajo el yugo del grupo de "bien intencionados" quienes se aseguran de ser fotografiados con niños de ojos humedecidos y negros (sí, el inconfundible sello de los problemas raciales en Estados Unidos) bajo la bandera de la "empatía". ¿Puede el lector ver cómo ayudamos? ¡Abrazamos a un afroamericano frente a la cámara! Suben esas fotos en las redes sociales para que otras personas igual de bien-intencionadas les manden más dinero. Un año más tarde estos niños despiertan y preguntan: "¿Qué pasó con el gran proyecto de aquellas personas adineradas?" Lo sé porque ya me han hecho esa pregunta.

¿Cómo se puede ayudar a alguien a quien no se le reconoce por completo su humanidad?

Si la gente sintiera lástima por la pequeña del *reality show* Honey Boo Boo, en lugar de revelar su clase social, los "bien intencionados" se dejarían fotografiar abrazándola también.

*

Una anécdota para el placer del lector:

He sido parte de varios grupos de "bien intencionados". A pesar de mis críticas, estoy a favor de ellos. Por favor, continúen. Por favor, manden sus cheques. Por favor, hagan cosas buenas. Podría darle al lector una lista de organizaciones increíbles –quienes por cierto hacen algo mejor que recaudar dinero y ensuciarse la manos. Tienen un enfoque constante y la capacidad de ver.

Sin embargo. Recuerdo uno. Trajo consigo mi Zapata interno.

Estábamos en un hotel muy elegante en una ciudad muy elegante. Eso no es inusual. Estábamos tan contentos –las bebidas, la comida y las habitaciones eran gratuitos. Todo lo que teníamos que hacer era brillar, tener sentimientos, tener pensamientos progresivos sobre los mal representados. ¡Éramos Don Quijotes! ¡Nobles! Cabalgando para dirigir nuestras lanzas en lo profundo de la inequidad y la desesperanza. Había mucha gente famosa en el lugar.

Mientras tanto, la clase de Sancho Panza debajo de la sombras, sirviendo el café y asegurándose de que nuestros sandwiches estuvieran frescos.

Nuestro personaje famoso, quien se presentó para hacerse aún más famoso a través de los políticamente brillantes y empáticos, estaba allí. Con una nana mexicana. Ella fue solicitada con el chasquido de los dedos y despachada con una señal de despedida de la mano. Ella, se nos dijo durante una simpática fiesta de coctel, sería despedida por haber pedido un día libre.

Cuando la vi, sentí como si la hubiera traicionado; claro, al que había traicionando era a mi mismo. Siempre –siempre– sabemos. Nos hacemos tontos. Nos engañamos, Nuestros instintos nos hablan, pero nuestras mentes son tramposas, engañosas y fácil de ser seducidas.

La lección radical es no avergonzar a las personas para que den dinero.

Es para enseñar a los demás que los mansos invisibles somos nosotros.

¿Recuerda el lector la aburrida frase de los años hippies de los sesentas?

Yo también soy un tú.

*

El asunto de las clases sociales fluye en ambas direcciones. Este río fluye hacia arriba y hacia abajo. Aquellos a quien deseamos salvar, primero debemos tocar. Pero cada terminación del río tiene temor de comunicarse.

Mi primer libro fue sobre el basurero municipal de Tijuana y sus habitantes. Y del pastor heroico que ha dedicado su vida a alimentar, vestir y educarlos. Mi libro tuvo problemas para salir publicado –le tomó diez años consecutivos de revisiones y negativas antes de encontrar un hogar. Claro, un exitoso editor de Nueva York me dijo: "A nadie le interesa leer sobre mexicanos hambrientos". Y sí, se me advirtió que nadie en EU compraría el libro de una persona con un nombre tan extranjero como el mío. Pero en realidad pienso que la cuestión fue que el libro se empapó de un enojo tan profundo que pude haber terminado cada oración con la frase "ustedes bastardos". Uno tiene que aprender a usar su voz interna.

Después de salir publicado pasó algo fascinante –y décadas después continúa sucediendo. Personas buenas mandaron dinero, que Dios los bendiga. Pero también pidieron ver el mundo sobre el que escribí. Querían entrar y visitarlo pero temían hacerlo sin mí. Sherman Alexie llamó a esta etapa de mi vida "Bailes con mexicanos".

Aquí es cuando me enteré de la mirada.

No le cargaré la mano al lector con otra burlona descripción poética del lugar. He llenado muchas páginas de muchos libros hablando de este tema. Es como lo imagina el lector: basura. Tractores, gaviotas, humo, pestilencia indígenas doblados moviendo mierda podrida de un lado a otro. El héroe de esta historia, el Buda, es una india chinanteca que me contó haber venido a este lado de la frontera porque "por lo menos aquí hay basura. En México las personas como yo no hubieran podido tener acceso a la basura".

He tomado un diácono desde Indianapolis hasta el pozo lodoso. En el fango, notó un cinturón. Cuero negro, sucio, bordado con lo que parecían ser monedas de plata.

"Me gustaría llevarme ese cinturón a mi iglesia para mostrarles a los niños de la escuela dominical lo que le sucede a la riqueza del hombre."

Este es mi tipo de teología.

SICARDI GALLERY

Antonio Asis
Geraldo de Barros
María Fernanda Cardoso
Carlos Cruz Diez
Dias & Riedweg
Sérvulo Esmeraldo
Manuel Espinosa
León Ferrari
Gego
Thomas Glassford
Graciela Hasper
Marco Maggi
Gabriel de la Mora
Oscar Muñoz
Liliana Porter
Miguel Ángel Ríos
Miguel Ángel Rojas
Regina Silveira
Pablo Siquier
Melanie Smith
Jesús-Rafael Soto
Luis Tomasello

1506 W. Alabama St.
Houston, TX 77006

Tel: 713 529-1313
Fax: 713 529-0443
info@sicardigallery.com

"Tómalo".

"No podría".

"Deberías".

"No lo puedo aceptar de estas personas".

Ahora bien, es importante notar que no se miraron. Se vieron de reojo, nerviosos y repetidamente. Pero evitaron verse a los ojos.

Le llamé a mi amiga chinanteca.

En una ocasión me dijo que me amaba porque no le tenía miedo. Porque la abracé a pesar de los piojos. Recuerdo haber pensado ¿PIOJOS?

Le expliqué sobre el cinturón. La iglesia. El destino del hombre.

Lo entendió.

¡Sí! ¡Sí! Gritó. Ella miró sus ojos. "¡Sí!"

"Pero no te quiero robar", dijo él.

Él se ruborizó. Ella tomó sus manos. Se sonrieron. Ella pudo ver su terror y sus preocupaciones. Ella pudo ver a este pobre hombre rico necesitado de consuelo.

Ella alzó sus manos.

Ella dijo: "Hermano este es el basurero. ¡Hay para todos!"

*

Este es el tiradero de basura.

¿Hay para todos?

¿Le tienes miedo a los piojos?

La gente pobre te ha ofrecido su gracia?

¿Misericordia?

¿Alguien recogió los tomates para ti?

Por eso doy pláticas. Ha sido mi trabajo. Hablo y hablo y hablo. Les hablo a los conservadores y a los liberales. Les hablo a los cristianos y a los ateos y a los judíos, les hablo a los latinos, a los agentes de la policía de la frontera. Me considero un afortunado cada vez que me paro en un escenario –incluso cuando ya no soporto los viajes en avión.

No tengo miedo.

Tengo este saludo que siempre doy. Me recuerda quién soy yo. Y asusta a la audiencia. Lo grito en español.

¡Buenos días! ¡Dónde está Tijuana!

La raza es fácil. Si comenzamos con la raza, ese gran tabú, podemos llegar a cualquier lugar. Amo mi audiencia, pero no me dirijo a las damas que toman su almuerzo. O a los visionarios que vuelan por las alturas. O al equipo de salud del banco o a los rectores o mentores o a los graduados o incluso a las cámaras de televisión. Me dirijo a los invisibles. Mis hermanas. Mis hermanos.

Las meseras. Los choferes de camón. Los lavadores de platos. Los cocineros. Las sirvientas. Escuchan el español y se detienen a ver. Sonríen. Nos reconocemos.

No tienen tiempo para verme. Tienen que trabajar.

Mi padre fue un chofer de camión.

Yo también.

Este saludo en español es un recordatorio de quién soy. Un código a los trabajadores allí reunidos. Una alerta, bienvenida y recordatorio a las personas buenas sentadas ante mi, gente que no debe olvidar abrir sus ojos y testificar, para unir sus cerebros con su corazón y su intuición.

¡Buenos días! ¡Dónde está Tijuana!

Siempre digo:

¡Buenos días! ¡Dónde está Tijuana!

© Guernica Magazine

MicroSearch
PRO VIDEO SALES & RENTAL

Boceto para un cuadro multicolor
La izquierda cubana y el debate racial

Armando Chaguaceda[1]

En el actual escenario de reformas en Cuba –que combina cierta liberalización económica con la persistencia del autoritarismo político– es posible identificar diversas posturas adscritas a referentes de izquierda, que amplían las pretensiones monopolizadoras del discurso oficial. Y cada una de ella posee sus propias miradas sobre temas tales como la justicia social, la democracia política y el modelo de desarrollo. También –y este es el tema que nos ocupa en este texto– difieren sobre una problemática de creciente presencia y debate dentro de la sociedad cubana: la racial.

Existe una izquierda *orgánica,* definible a partir de su adscripción a ciertos valores e ideas originarios que –tanto sus propios integrantes cómo otros miembros de la sociedad– se identifican con *la Revolución*. Sus exponentes, desarrollan su reflexión y debate dentro de los marcos del régimen político –sus instituciones, agendas y lineamientos ideológicos– en relativa sintonía con las posturas establecidas por los máximos dirigentes del Estado. Consideran al modelo reformable, lo que exponen en publicaciones, foros y textos de corte académico (revistas, congresos) como opináticos (blogs).[2] Y su accionar ha tributado, conflictiva y simultáneamente, tanto a las políticas oficiales de administración del debate y fragmentación de la esfera pública, como a la necesaria introducción de temáticas relevantes –desigualdad, sexismo, racismo– y el mantenimiento de cierto espacio de reflexión, más o menos tolerado y sofisticado, incluso dentro de coyunturas de inmovilismo o conservadurismo político y teórico como la de la llamada "Batalla de Ideas" (2000–2006).

Esta postura *orgánica* es congruente con el patrón de *política cultural* construido a partir de los años 90 por Abel Prieto, el cual sirvió para reformular la hegemonía estatal –sustituyendo el discurso marxista por un nacionalismo de supuesta raigambre martiana– mediante un arsenal de prácticas de cooptación y censura selectivas. *Política cultural* que hoy se encuentra superada por los hechos y por la propia riqueza y amplitud de perspectivas del debate en torno a temáticas de la historia, cultura y política nacionales, dentro y fuera de la Isla.

La segunda postura, que defino como *alternativa*, rebasa en sus posturas de debate e incidencia públicos los ejes y límites fijados por el discurso *revolucionario*; aventurándose hacia una crítica estructural del modelo de *socialismo de Estado*. Sus foros, publicaciones e intervenciones son más abiertos que los *orgánicos* aunque aún persisten, en su seno, problemas en el diálogo –por razones ideológicas o personales– tanto con aquellos intelectuales cercanos a la línea oficialista como con los del segmento abiertamente *opositor*. Esta tendencia[3] posee una diversidad temática apreciable y tiene la potencialidad de operar en el tendido de puentes entre intelectuales y públicos diversos y, en general, en proyectarse hacia aquella ciudadanía que rechaza ubicarse en contaminadas coordenadas políticas. Su desarrollo corresponde con la expansión de la diversidad social, con la reacción a los mecanismos de la *política cultural* vigente –crecientemente incapaz de integrar, de forma atrayente y sin sacrificio de autonomía, a voces jóvenes y críticas de izquierda– y se nutre de la emergencia de sociabilidades autónomas.

Por último la postura *opositora* plantea una ruptura con el régimen político vigente, aunque apela para ello a mecanismos legales y/o no violentos. Sus espacios y publicaciones son acotados de forma permanente por la represión y la fragmentación oficiales de la esfera pública, que hace a otros colegas –de las izquierdas *orgánica* y, en menor medida, *alternativa*– evitar coincidir con los *opositores* en foros o proyectos. Con diverso grado de sostenibilidad material, a través de sus planteos se percibe una mayor superación de la tradición de *no reconocimiento* hacia las otras posturas, aun cuando subsistan recelos provenientes de la misma situación de acoso sufrida y de discrepancias con las ideas de sus contrapartes *orgánicos* y *alternativos*. Y en su seno se desarrollan hoy importantes esfuerzos por trascender la noción minimalista de democracia, de corte liberal, que abrazan sectores mayoritarios de la oposición, incluyendo en la agenda problemáticas sociales –raciales, sindicales, femeninas– y el explicito rechazo a la injerencia de estados extranjeros, en particular el embargo/bloqueo de EEUU.[4]

Las especificidades y diferencias entre los diversos planteos programáticos y de agenda de estas izquierdas son visibles cuando se contrastan, por ejemplo, sus posturas frente a la temática racial; un problema relevante e irresuelto de la sociedad cubana que cobra creciente visibilidad tanto en discursos emergentes como oficiales. Según la Comisión Aponte de la Unión Nacional de Escritores y Artistas –integrada por varios intelectuales *orgánicos*–, la problemática racial encuentra en "la Revolución", con su "obra de justicia social" e "igualdad de oportunidades para todos los cubanos" el marco práctico e ideológico para resolver "la herencia de la desigualdad económica, del posicionamiento social y de subvaloración cultural" que "no ha podido ser eliminada en el tiempo extremadamente corto del poder revolucionario". Reconociendo que "No basta con leyes de beneficio popular" sino también "de transformar estructuras sociales y desarraigar prejuicios enquistados", la Comisión define, sin embargo, una línea defensiva y divisoria respecto a "algunos cubanos que buscan en el rejuego político la supuesta solución a este delicado tema", llamando a que los problemas del país sean "solucionados por los propios cubanos. Por último identifica un conjunto de acciones en curso, siempre dentro de las instituciones oficiales y el amparo de la consigna "Con la Revolución todo, sin la Revolución nada" que ha definido la política cultural del Estado cubano desde 1961.[5]

Por su parte, los activistas *alternativos* de la Cofradía de la Negritud sostienen una visión diferente ya que, si bien dirigen sus recomendaciones a las instancias oficiales (Parlamento, sistema educacional, or-

Habana vieja 2011. © Foto: Panamerican World

ganizaciones de masas, entre otras) no sustentan su discurso en una invocación reiterada a "la Revolución y sus conquistas", sino que demandan el "derecho a la existencia legal de organizaciones sociales y comunitarias que se propongan contribuir a los esfuerzos de la nación dirigidos a eliminar el racismo, la discriminación y la desigualdad raciales". Asimismo hacen hincapié en los factores estructurales (pobreza, marginación, desigualdad) que reproducen la situación desfavorecida de negros y mestizos, a la que vez que visibilizan las acciones y discursos que en los medios masivos, la policía y diversos entes del Estado y la sociedad tributan al mantenimiento de esa situación. Para finalmente exigir el establecimiento "como objetivo social prioritario de las políticas del país la promoción del principio de igualdad de oportunidades para todos los ciudadanos y ciudadanas de manera real y efectiva."[6]

En cuanto a la perspectiva opositora, las propuestas del Comité *Ciudadanos por la Integración* enmarca la lucha por la igualdad y contra la discriminación racial dentro de una agenda de promoción del diálogo, la convivencia y el pluralismo como procesos y entornos de desenvolvimiento de la nación cubana, con el concurso de cubanos residentes en la isla como en sus comunidades diaspóricas y en articulacion con otras luchas y actores antirracistas trasnacionales. Para cumplir esos objetivos –y su punto de llegada cifrado en la noción de *posracialidad*– el Comité impulsa acciones y proyectos cívicos, sociales, intelectuales, académicos o culturales para atender los derechos y necesidades de las minorías o grupos étnicos, de forma que tribute a instalar la igualdad y el respeto como fundamento de las relaciones sociales e interétnicas.[7]

En Cuba, el desarrollo de las reformas en curso está ampliando la brecha entre los individuos y grupos favorecidos por estas y aquellos convertidos –de la mano del mercado que no les acoge y del Estado que aún administra y limita sus derechos– en perdedores del cambio: trabajadores urbanos y rurales, familias huérfanas de remesa, mujeres, negros y mestizos, ancianos, habitantes del interior del país. Tal situación obliga a redefinir y revalorizar temas como el de la discriminación racial. La agenda de cualquier izquierda relevante en la Cuba futura deberá acoger estas voces y demandas excluidas.

NOTAS

[1]Politólogo e historiador cubano, residente en México.

[2]Un ejemplo paradigmático de esta postura lo constituye el proyecto (revista, foro de debate, etc.) nucleado alrededor de la revista *Temas*. Ver http://www.temas.cult.cu/

[3]Representada, entre otros, por individuos y colectivos que conforman el Observatorio Crítico. Ver http://observatoriocriticodesdecuba.wordpress.com/

[4]Un referente destacado de esta corriente lo constituye la plataforma socialdemócrata Arco Progresista, donde resalta la labor política e intelectual del historiador Manuel Cuesta Morúa, quién también anima el Comité Ciudadano por la Integración Racial. Ver http://www.cuba–progresista.org/default.asp?page=Arco_progres

[5]Ver http://martianos.ning.com/profiles/blogs/declaraci–n–de–la–comisi–n–aponte–ante–la–convocatoria–de–la

[6]Ver http://observatoriocriticodesdecuba.wordpress.com/2011/06/23/propuesta–de–la–cofradia–de–la–negritud/

[7]Ver http://www.cir–integracion–racial–cuba.org/informacion/

Amores infraleves

José Ramón Ruisánchez

Salta la sardina de
su arroyo y sor-
prendida por el pico
del pajarito
que no
se la come
no:
es un pajarito
de su vuelo
o sea como de unas diez sílabas
(o nueve por el saltatrás de las esdrújulas)
(once a lo sumo)
o sea
igual que la sardinita saltona
que lo besa
sorpresa
pero no
de lengüita
por no estar equipados
no son ese tipo de pajarito
no son ese jaez de pez
no de
lengüita
en todo
caso
de mosquito.

Dossier sobre la invisibilidad

AA.VV.

- Esta frase no existe: el lenguaje es invisible. (@microgramas)
- La invisibilidad, ese atributo de la justicia. (@Osunamxl)
- ¿Existe la gentrificación en las ciudades invisibles? (@Jetro_Tool)
- Si no extrañas a alguien no existes. (@Ashauri)
- No es que yo sea invisible: es que no fui. (@panchohinojosah)

Gemelos

Nací con un hermano gemelo que sólo yo puedo ver. Mi hermano tiene el cuerpo de sombra, grandes ojos y dientes afilados con los que mastica zanahorias, su comida preferida. Yo odio las zanahorias y siempre que mi mamá me obliga a comerlas, las lanzo debajo de la mesa, donde mi hermano las mastica felizmente. Él es muy bueno conmigo, pero a veces se siente mal cuando ve el cariño que me da mi mamá y que no le puede dar a él porque no lo ve. Mi abuela no puede verlo tampoco, pero he notado que a veces lanza pedazos de zanahoria debajo de la mesa. Cuando mi mamá y yo nos sentamos en el sillón a ver la tele, le digo a mi hermano que se ponga en su otra pierna y así estamos los tres mirando las noticias. Invisibles para las pequeñas personas que nunca nos miran del otro lado de la pantalla. **Marianna Stephania**

Valentina Siniego: *Proteas*

Complejo

Siempre odié que la gente me mirara. Sentía que llamaba la atención de todos, y no para bien: Es por mi andar torpe o porque soy fea, me decía. Así de insegura y tímida era. Y siempre que veía una estrella fugaz o tiraba una moneda al pozo, mi deseo era: quiero ser invisible. Un día se cumplió mi deseo. No sé si fue un hada que se compadeció de mí, o un santo que recogió mis oraciones. Simplemente, una mañana desperté sintiéndome distinta. Traté de verme al espejo y descubrí que no tenía reflejo. Me sentí feliz hasta que tuve que salir a la calle. No me molesta la perspectiva de robar la comida, que conste. Pero sigo siendo tímida e insegura: no me atrevo a salir desnuda. Entonces, cuando salgo, se crea una conmoción: todo mundo me mira, grita, se desmaya. Dicen que es por la sorpresa de ver las ropas vacías vagando por el pueblo pero yo no puedo dejar de pensar que es por mi andar torpe o porque soy fea. **Raquel Castro**

La investigación

Entre las teorías más populares sobre las causas de la invisibilidad de X (la persona desconocida) están las siguientes: A) Pudo ser víctima de alguien encumbrado, desde un hijo de político hasta un criminal con mucho dinero. B) Pudo ser migrante en tránsito por nuestro país. C) Pudo haber sido capturado, o capturada, por un grupo de trata o tráfico de personas. D) Pudo haber nacido, crecido, padecido, engendrado y muerto en los estratos más bajos de la sociedad. Etcétera.

Las pruebas de laboratorio confirman que el fenómeno es literal. A X se le llega a percibir, cuando mucho, "como de lejos", "con el rabillo del ojo", y nada de lo que se sepa en esas circunstancias –su sexo, su cara, su historia– llega a retenerse. X podría estar frente a usted ahora. Una explicación –una justificación– nos hará ganar el Premio Nobel. **Alberto Chimal**

Cortina

Al anciano sin dientes, atornillado al escritorio de la Recepción, le aclaro que, en circunstancias normales, yo nunca me hospedaría –con cuatro Palmas bambú y dos Hiedras– en un cuarto sin ventanas como el que le urgí que me asigne. Siempre me han parecido deprimentes los cuartos con cortinas de *jackard* que simulan ventanales donde hay paredes de ladrillo, o que esconden viejos calefactores que el esplendor desconoció al partir. Pero hoy no es un día cualquiera: quien mire hacia la calle enfermará de pura sugestión. En la tele dijeron que hay que encerrarse en un cuarto sin ventanas y con mínimo seis plantas purificadoras de aire: *Volvernos invisibles*, *en lo que el peligro pasa*. Yo sólo venía a un simposio y ahora estoy varada en el ojo de una tormenta naranja. El anciano sonríe como si morir le diera igual. Me entrega la llave del cuarto 03: Tranquila, cariño –me dice, paternal. –A la edad de tres años podías desaparecer del mundo con sólo enrollarte en una cortina. ¿Por qué no habría de funcionar eso ahora? **Karen Chacek**

Hives

Re-contextualizing Objects and Shapes

Susannah Mira

▸ Images Courtesy of the Artist

Gisela Heffes ▸

The Art of Appropriation. An Interview With Susannah Mira

Gisela Heffes: One distinctive component of your art projects is that you appropriate discarded objects and transform them into works of art. How can you conceptually define this aspect of your work and what drives you to undertake this practice?

Susannah Mira: Part of the impulse for using discarded objects in my work came from the professional dynamics of my life after graduate school, when I had the great fortune to benefit from multiple artist residencies. After completing a master's degree in environmental art in Helsinki, Finland, I was eager to transition to a creative life that would afford me chances to work where opportunities arose. Guiding me from one place to the next, these intentional displacements imposed a practice that reflected my own concerns with environmental matters. While I aspired to make work of scale, I was not usually able to bring finished pieces with me. So using available materials was borne of environmental *as well as* economic and logistical reasons.

One of the first residencies I did was through Elsewhere, a former three-story thrift store in downtown Greensboro, North Carolina. Here artists are invited to live and make work from the contents of this eclectic and massive collection of stuff. One of the main guiding principles there is that this is a closed system, and while artists are there to transform and create, nothing extra is supposed to come in or out of the space. There I made my first large-scale installation utilizing huge old bolts of denim and even scrap fabric as building materials, while touching on North Carolina's history in the textile industry. In retrospect, realizing this work was also quite pivotal because it demonstrated a way to manifest a large project from start to finish with available materials and basic institutional support.

Since then, I've found that I really benefit from the limitation that using found materials provides. The classical paradox is that the distance between two points is infinite, or in my case, using what you have can be wildly productive and provides both material and conceptual foci. Using massive amounts of manufacturing debris allows me to create new artifacts and a sort of pageantry from the remainders of material culture, which is another central aim. On a more personal note, my grandfather ran a scrap metal business, and I often think that salvage may just be in my blood.

GH: To what extent does the use of the disposed object –something that the vast majority of people consider garbage– intersect with questions of ecology, politics and globalization?

SM: The pieces I made at the Border Art Residency on the outskirts of El Paso, Texas speak to these issues most broadly. I can illustrate by describing one of them in detail. The process began when I was offered an abandoned 100-pound box of cotton—grown, sourced, and discarded near my former studio on the U.S.-Mexico border.

To conceptualize the piece I began reading about the environmental impact of cotton production worldwide, which revealed a crop prescribed a toxic mix of insecticides and pesticides, and of which most is genetically modified. Additional learning indicated that the by-products of harvesting cotton are cottonseed and gin trash, most of which is fed to cows or made into fillers for junk foods, just two ways that the chemical array enters the human food supply. As if the politics of accurate food labeling weren't enough, since the passage of NAFTA more than a million Mexican farmers have lost their land due to the market saturation of U.S. cotton, among other crops, that drive prices for these goods below the cost of production. Unable to compete, small farmers have been forced out of business.

When first introduced to cotton, medieval Europeans noticed that it resembled wool, a familiar material. Told that it came from a plant, a prevalent belief held that its stalks bore diminutive sheep at each end. In contemporary life we similarly attempt to draw on the familiar to make sense of things we don't know. And as an artist, I wonder where our blind spots are—that is to say—what do we take for granted today that may later seem as fanciful as an animal emerging from a bloom? Creating work literally out of and about everyday realities that represent absurd environmental practices, or socio-economic and/or political policies is the junction where I aim my efforts.

Entitled *Great Divide*, I constructed the resultant sculpture with 13-foot lengths of wire to which I connected clumped masses of raw cotton along the entire length. The wires were suspended from the aperture of a large pipe that crossed the exhibition space ceiling, a coincidental architectural feature, which really added to the piece. This is a great example of the role chance plays in all creative work.

GH: How do you find the "raw material" for your work and how do you connect with it in order to transform it into something new?

SM: In general I've been able to source materials through word of mouth. So for example, once an artist I know worked with a commercial laser cutter for her own project and thought that I would be interested in the heaps of perfectly similar, geometrically cut plywood mounting in the trash. Another time, a board member of the aforementioned Border Art Residency was looking at commercial real estate and shown a floor in a vacant building in downtown El Paso full of trimmings from the pre-NAFTA textile industry. In cases like these, with luck, all involved parties are communicative and amenable to scheduling time for me to come and haul off stuff.

As for the transformation process, it really is all about acts of tactile and material experimentation in the studio. Unlike an artist who may work with the same medium every day, by working with what I find, the learning curve can vary. While I'm quite drawn to flexible materials—paper, rubber, cork, some plastics, foam, felt—I don't want to constrict myself in that way either. As described above, often my process begins by reading about the material itself, how it was harvested or made, applications it has or has filled in the past, and again, any ecological or economic factors that give it a story. Of special interest to me are those materials that reveal the history or the contemporary nature of a specific region or industry, and figuring out how to express that through form.

GH: In Latin America the *cartoneros*, or scavengers, emerged in the urban social scene retrieving the cardboard disposed by the middle classes and selling it to the big recycling companies. However, they are not driven by an ecological awareness but by mere survival. How is it different when you retrieve piano pieces that belonged to the American middle class and turn them into something aesthetic? Likewise, in art, the idea of "value" is key, especially for the legitimization of a work, an artist, or an aesthetic trend. What is for your work

Great Divide

Spiral

the idea of "value" behind the acquisition of piano pieces bound for the landfill and their rebirth as a necklace?

SM: The work you're referring to is a necklace of discarded piano hammers, with a design analogous to objects of adornment from different cultures that designate status or facilitate barter. That connection is interesting to me exactly because of the notion of value, here associated with what was once the hallmark of a middle-class American home, the piano. Replaced by flat screens and keyboards, today a person is typically left with no choice but to pay someone to remove the now obsolete possession. But in the not-too-distant past, the piano was a trophy of sorts, acquired at a cost. By insinuating that the necklace components indeed still impart esteem and rank I'm reflecting on the nature of a valuation system that is temporal, as in technology or fashion, or even arbitrary.

This piece also deals with the environmental impact of material trends —analog to electronic, for example. To me it's significant that while the piano is worthless in the home, it changes when pieces go around a woman's neck as jewelry. *Choker [Piano Practice]* in particular also acknowledges that often, without quite fully realizing it, we dismiss the accomplishments of previous generations in the hunger for progress. On that note, the obvious way that value accrues in my work is through a labor-intensive handwork process. The act of conceptualizing and physically manifesting that transformation is the main difference between someone scavenging for scrap and what I do.

GH: I am also curious about other works, like *Spiral*, where you tackle the remnants of American manufacturing to render them into decorative objects. How does this work of art intersect with issues of economic and financial crisis and how does the idea of a spiral relate to these current problems?

SM: *Spiral* is a 21-foot long coil made of individually placed, small plywood triangles, collected from a laser-cutting operation in Northern Colorado while on a residency there. With it and others in the body of work, I was thinking about how plywood is essentially a cheap, everyday material that has been elevated in modern and contemporary design. Of course the labor and refinement of the material plays a role here, but nevertheless, the basic issue is that the same stuff is essentially disposable in one context while valuable in another, which struck me as an apt metaphor for the housing bubble and associated credit crisis, etc.

The sculpture I constructed is a horizontal spiral that snakes through the room, parallel to and equidistant from the ceiling and the floor. Without an upwards or downwards direction, the work is a lateral accrual of identical layers, one on top of the other. The repetition is aesthetic and meditative but the piece is also hovering in mid-air

Wave

with a kind of ominous inertia. It may be marvelous to behold, but *where is it going*? With the edges of over two thousand triangles jutting into space, the form would be dangerous if put in motion.

Seen in another way, in creating regular, geometric constructions such as *Spiral*, I'm giving order to the by-products of larger enterprises whose value systems don't make sense to me at a personal level. These pieces are the direct result of the perception of infinite resources and consumptive patterns utilized by generations to generate "success." The sculptures climb the walls, clump in corners, hang in space, and slump on the floor in victory and failure.

GH: How does your work impact the idea of the environment, the environment per se and environmental discourse, design and art?

SM: This is a huge question so I'll just begin by saying I'm one of many artists working with discarded material out of both environmental anxiety and the creative thrill that each new find brings. Widening the circle to include the countless people re-fashioning clothing, accessories, and furniture reveals a movement spanning the vernacular and fine arts.

Sometimes I consider the irony that alone in my studio with a pile of machined bits, I rework the material residue from highly mechanized processes, in a slow and manual fashion, invariably constructing repeated organic forms. It strikes me that in contemporary life, the oft-cited struggle against the elements manifests not by surviving storms (although given the polar vortex this may change), but by successfully navigating the widening expanse of structured environments. On a recent trip abroad, for example, I was shaken by the fact that every time I wanted to enter the subway, I was steered through a chilly, sprawling, subterranean shopping mall. The meticulous, biomorphic sculptures that accumulate in my studio are an articulation of numerous forces including ecological anxiety and omnipresent necessity to negotiate inherited (as opposed to chosen) systems and structures.

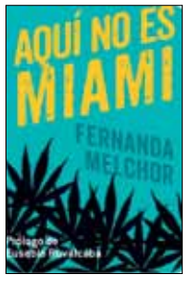
GH: Do you envision working with discarded materials in the near future?

SM: Indeed, I do. I was recently awarded a Houston Arts Alliance Individual Artist Grant and my project idea for this funding stream involves creating a new body of work from remnant materials collected in and around town, in essence suggesting a model for creative re-use relationships emphasizing artists as mediators in environmentally responsible practices. All material leads welcome!

Choker

LA VIDA NO ES UNA BALADA POP

Anadeli Bencomo



• **Fernanda Melchor,** *Aquí no es Miami,* Almadía/Producciones el Salario del Miedo, 2013

• **Fernanda Melchor,** *Falsa liebre,* Almadía, 2013

Hay que decirlo sin tapujos: el 2013 no fue un año venturoso para la narrativa mexicana. Copioso en nuevos títulos, sin duda; generoso en buenos textos, no precisamente. El lector tiene la sensación de que estamos ante un bache en cuanto a calidad literaria se refiere. Obviamente que no todo es pérdida y uno se alegra de encontrarse con prometedores debuts como el protagonizado por Fernanda Melchor (1982) quien en el 2013 publicó su libro de crónicas *Aquí no es Miami* y una novela, *Falsa liebre*. Ambos textos se fundan sobre el relato de lo violento en el ambiente veracruzano, encargándose de explorar diferentes registros narrativos.

Aquí no es Miami reúne 13 crónicas jarochas entre las que sobresalen a mi juicio la pieza que abre el volumen "El ovni, la playa y los muertos", "La rubia que todos querían" y "Veracruz se escribe con Z". Melchor afirmaba en una entrevista que la nota roja contiene las grandes historias pero que generalmente falla al contarlas, condición que la propia autora trató de superar con el proyecto de un blog colectivo –Olas de sangre– donde se publicaron algunos fragmentos de los textos recogidos en su libro junto a crónicas de otros periodistas de su generación que se tomaban en serio la tarea de armarle buenas historias a los alarmantes titulares de la nota roja. En sus crónicas la autora trata de conjurar las limitaciones de cierto periodismo amarillista al escribir muy buenas páginas sobre personajes o sucesos de su región natal. Pero más que los personajes (que encontrarán su hora protagónica en *Falsa liebre*), lo que salta al primer plano en los textos de Melchor es su poderoso modo de percibir la realidad, sacando provecho de la perspectiva narrativa. Por ejemplo, en el "El ovni, la playa y los muertos" el relato se sustenta sobre las memorias de infancia y las avionetas cargadas de drogas se figuran a los ojos de la narradora de nueve años como amenazantes objetos voladores extraterrestres. En esa mirada pueril, Melchor pone en marcha una narrativa del asombro que se naturaliza y que se agradece luego de las cientos de narcocrónicas asentadas en el recurso del efectismo y la denuncia. En "Veracruz se escribe con Z" la voz narradora gana a la periodística creando un singular texto que nos transmite las pulsiones anímicas de ese México disfórico aquejado de miedos y traumas colectivos. Un México que se deja retratar desde todos los ángulos por la cámara morbosa y omnipresente de los medios, pero que se ofrece con mayor reticencia al poder de la palabra capaz de articular, aunque sea de manera oblicua, la historia atisbada detrás de esas instantáneas fulminantes. Por eso nos dice Melchor en el prólogo de su libro que "las historias nacen en el lenguaje y en él alcanzan su sentido más profundo, el que se le escapa a las grabadoras y a las cámaras, el que se halla enmarañado en las voces y los gestos de la tribu".

"La rubia que todos querían", aunque es una crónica muy buena resulta menos sorprendente pues se apega a las fórmulas narrativas popularizadas en América Latina por los talleres del Nuevo Periodismo Iberoamericano. Es una prosa que se lee con gusto, pero que corre el riesgo de volverse ejemplo de un estilo genérico que impera en muchas de las buenas piezas del periodismo narrativo de las nuevas generaciones. No hay duda de que los años de formación profesional de los cronistas actuales están rindiendo su fruto, pero igualmente la formalización del oficio (el mejor del mundo en palabras de García Márquez) ha acarreado consigo el riesgo de propagar un estilo generalizado que enmascara las particularidades estilísticas y expresivas individuales. Si uno se dedica a leer las crónicas publicadas, por ejemplo, en revistas como *Gatopardo* o *Proceso* (por nombrar dos revistas de vocaciones diferentes y diferenciables), termina por recibir la impresión de encontrarse ante manufacturadoras de ciertos discursos periodísticos que desdibujan las particularidades atribuibles a una pluma. El lector puede distinguir fácilmente un texto de perfil *Gatopardo* pero se vuelve más complicado pasar de esta primera identificación genérica al reconocimiento de una autoría particular. Es por ello y frente a estas coordenadas actuales de la crónica periodístico-literaria, que los textos de Melchor reunidos en *Aquí no es Miami* se vuelven recomendables por partida doble: son novedosos porque son particulares o viceversa. En otras palabras, los textos de Melchor tienen en su mayoría factura propia y se presentan como un conjunto con un perfil discernible que atribuyo más a un asunto de perspectiva y técnica narrativas que a uno de originalidad temática. También es reconocible en sus textos el resabio de la memoria y los recuerdos personales, elementos clave dentro del género pero algo inusual en la narración de una cronista joven como Melchor.

El logro narrativo de esta autora, ese hacerse de una voz distinguible en sus escritos, se vio reforzado por la publicación de su primera novela, *Falsa liebre*. Aunque esta novela acusa algunas de las particularidades de una ficción primeriza, su efecto general es bastante contundente. Al igual que las historias recogidas en *Aquí no es Miami*, esta novela está ambientada en Veracruz y podría haberse subtitulado remedando el libro de crónicas: *Falsa liebre. Esto no es Miami Vice.* El tema de la novela se circunscribe a la violencia, a una juventud entrampada y a la prostitución juvenil. Los cuatro personajes protagónicos, Andrik, Zahir, Vinicio y Pachi, son individuos con escasas perspectivas de felicidad y asfixiados por un ambiente de miseria, de alcohol y drogas como vías de respiro. El contexto social degradado que conforma los distintos escenarios de la novela frisa en ese tipo de sordidez que es tributaria de la estética de cineastas como Harmony Korine (*Gummo*, 1997), una influencia determinante en Melchor.

La novela no fluye desde las primeras páginas pero va decántandose mejor a partir del

segundo apartado de la primera parte. La novela está dividida en dos secciones que contienen cada una 4 apartados dedicados a los personajes centrales. Las relaciones entre ellos se distribuyen en parejas. Por un lado, Andrik y Zahir, especie de hermanastros criados por una abusiva mujer y, por otro, Vinicio y Pachi, jóvenes amigos que se reúnen en el cuarto de un Vinicio convaleciente. Cada uno de estos dúos representa un tipo particular de fraternidad, aunque esta filiación no logra traducirse en una salvación para ellos, a quienes vemos sucumbir al final de la historia. Estas fraternidades que se quieren imaginar como lazos auténticos son una válvula de escape para cada uno de los sujetos poco convencidos de sus circunstancias de vida, una posibilidad aunque sea remota se acercarse a esas baladas pop de los noventa que fulguran como música de fondo para estas historias de hartazgo, desilusión y rabia. Un coctel que sin duda no se deja bailar fácilmente.

CRÓNICA BIOGRÁFICA

Alonso Rabí do Carmo

• **Lina Meruane,** *Volverse Palestina,* Literal Publishing/ Conaculta, México, 2013

En su acepción más canónica la autobiografía supone un relato ordenado que abarca un periodo considerable de tiempo en el que no solamente se registra la reconstrucción de una trayectoria vital, sino además se deja constancia de los diversos cambios en la subjetividad, la conciencia y el pensamiento de quien acomete la tarea de autoexaminarse. En pocas palabras, podríamos suponer que la autobiografía es una suerte de *bildungsroman* en clave de no ficción, que intenta presentar la experiencia como un todo y dentro de ese todo se incluye la representación de algunas alteraciones y disrupciones.

El libro de la escritora chilena Lina Meruane (Santiago, 1970), *Volverse Palestina* (2013) sin duda es una crónica, pero pertenece a la tradición autobiográfica, aunque se aleja considerablemente de la idea de una narración abarcadora (su arco temporal no es en absoluto ambicioso), ya que suma a su brevedad (no llega a las cien páginas) un carácter eminentemente fragmentario. Y la fragmentación no tiene que ver en este caso con la elección deliberada de un estilo sino más bien con los temas que se enlazan y articulan en el texto: en primer lugar se trata del relato pormenorizado de una experiencia específica, lo que convierte a la selección obligada de los hechos autobiográficos en una operación de un minimalismo radical.

La autora recuerda los avatares de un viaje a Palestina, lugar al que acude con la misión de desandar los pasos de sus ancestros y así tratar de unir los cabos sueltos de una identidad, de recobrar para su vida un sentido de pertenencia, de intentar vivir una epifanía genealógica y de inscribir esa experiencia, de manera indeleble, en el espacio crucial de su propia subjetividad. La figura del padre adquiere aquí un carácter dramático, pues es desde su recuerdo que todo el desplazamiento de la autora, así como la serie de casualidades que van apareciendo en el relato, cobra pleno sentido.

La autora se rebela, entonces, contra la negativa del padre de volver a Beit Jala, pues él "no iba a exponerse a ser tratado con sospecha. A ser llamado extranjero en una tierra que considera suya, porque ahí sigue, todavía invicta, la casa de su padre; ahí, del otro lado, se encuentra esa herencia de la que nadie nunca hizo posesión efectiva. Quizás le espante la posibilidad de llegar a esa casa sin tener la llave, tocar la puerta de ese hogar vaciado de lo propio y lleno de desconocidos".

De otra parte, esa misma fragmentariedad le permite al texto ser lo suficientemente flexible como para aludir, en momentos distintos, tanto a la preparación y realización del viaje personal como a un suceso histórico de proporciones colectivas: la inmigración árabe a Latinoamérica, su adaptación a la nueva geografía, en especial la chilena, el modo en que la lengua originaria de estos inmigrantes fue disolviéndose y quedó reducida a un código secreto manejado sobre todo por los miembros de la primera generación de recién llegados. Se trata, en suma, de un relato individual, pero también de la *nakba*, contraparte de la diáspora, un fenómeno que hermana dos extremos, más allá de cualquier otra diferencia.

El propio texto exhibe, además, su condición de artefacto. Refiere las vicisitudes de su composición, así como los riesgos que entraña el proceso de su creación. Hay en esta escritura un sentido de dramatismo y aventura que marca su independencia frente a los aspectos más convencionales de la autobiografía: no hay retrospección; tampoco un registro del aprendizaje artístico: su autora es ya escritora en el tiempo del mundo representado; por último, más que un cambio existe una confirmación y esa confirmación señala que la identidad no es estable, que es tensa y contradictoria, que no es fluida sino crispada, fruto de varias fuerzas que luchan entre sí, como para dejar de lado definitivamente esos esencialismos tan cuestionados y poco útiles (por monolíticos) en su constitución. La identidad de los palestinos, de la que se ocupa el texto, por citar un ejemplo, está en medio de ese fuego cruzado: "Para los israelíes, dice Zima, palestinos son los que viven en Gaza o en Cisjordania, no los que habitan dentro de sus fronteras como minorías" o, como se indica más adelante: "Zima dice haber comprendido que permanecer es seguir marcando la presencia de una ciudadanía palestina que los israelíes intentan negar. Yo soy parte de una minoría oprimida, yo soy una palestina-48, anuncia, y aquí comienza mi mareo numerológico. Si los palestinos-48 son los que se quedaron, ¿cómo se les llama a los que partieron? Todos los que se han ido reciben el nombre de palestinos refugiados, dice, y mantienen un estatuto intermedio: no pueden adquirir ciudadanía extranjera sin perder su derecho a regresar, pero si no regresan estarán para siempre en un limbo".

En medio de esta tensión creciente e irresuelta, se abre paso la voz de Meruane, quien en su búsqueda individual ha logrado recoger también la voz de los otros. Un ejercicio de memoria que se abre e incluye a una comunidad viviendo su hora más absurda, más injusta y más incomprensible, entre el ciego terror que desde una izquierda ultramontana propone Hamas como política y las posiciones de la extrema derecha israelí, que terminan unidas, paradójicamente, en su respectiva falta de racionalidad. Un texto valiente, impecable desde el punto de vista ético y bellamente escrito es el que nos ofrece Meruane; un texto que pone en escena el dolor que acecha a toda reconstrucción identitaria.

PARALELISMO ÁSPERO

Iltze Bautista

• Jorge Boone/Julián Herbert,
El polvo que levantan las botas de los muertos,
Filo de caballos,
México, 2013

Los paisajes del norte de México se caracterizan por la aridez del calor seco; un aire casi irrespirable y el aroma de la tierra mezclado con el humo de la guerra. En los últimos años la mayor cantidad de muertes ha ocurrido en esa zona, un espacio desde siempre acosado por el eco de las balas que se esconden en los llanos destinados al olvido de los muertos. De esa trinchera, roja aún por el calor del fuego enemigo, escriben Luis Jorge Boone y Julián Herbert, quienes nos recuerdan la inestabilidad que se vivió en Coahuila durante la primera década del siglo XX.

El polvo que levantan las botas de los muertos (Filo de caballos, 2013) retrata la revolución mexicana desde personajes olvidados en el mapa de la historia nacional, hombres cuya entrega se queda en la fantasiosa memoria de una época plagada de héroes y villanos anónimos; dos relatos que presentan el momento posterior a la muerte de Madero a través de los últimos días de un par de hombres resignados a su destino.

El primero de los relatos (*Breve fuego de disparos nocturnos)* cuenta la historia de un sujeto cuya muerte fue dibujada desde su infancia. Ya en los primeros párrafos se adivina la redondez del contenido, además de invitar al lector a sumergirse en la intimidad del pensamiento de un hombre con la sentencia de muerte escrita en los sueños donde se le presentaba su destino. El relato de Boone posee el ritmo de la espera casi eterna, de las horas en silencio, las posturas incómodas, el deseo de que algo, cualquier cosa, transforme esa quietud inhabitable. La narración va y viene entre el presente del personaje, sus recuerdos y la visión de su quehacer en la vida.

En el trabajo de Boone, tanto en poesía como en cuento, se hacen presentes las caracolas de la mente, entretejidas con acciones a veces mínimas, a veces esenciales para el desarrollo de la historia. El peso de lo que viven los protagonistas es apenas más importante que aquello que genera dichas acciones, el ruido de la mente lo llena todo de un sinfín de posibilidades imaginadas, como sucede en la mayoría de los textos que conforman *La noche caníbal* (FCE, 2008), o mediante la copia burlona de sujetos estereotipados casi por voluntad propia (*Largas filas de gente rara,* FCE, 2012). Las líneas de este relato ofrecen al lector no sólo la vigilia de un cuidador en espera de su desaparición sino un espejo con nuestra realidad.

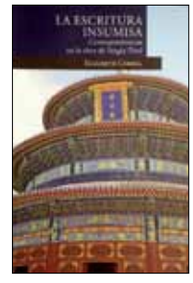
El siguiente texto, escrito por Julián Herbet, cuenta el ingreso de un intelectual en las filas del ejército carrancista. Contrario a lo que sucede con el cuento anterior donde todo parece haber sido trazado desde un círculo inalterable, el autor se vale de una historia lineal para hablar de las transformaciones obligadas cuando se vive en estado de guerra.

Un día de fiebre, es la historia de un sujeto con ambición académica cuya vida se ve alterada por la irrupción de la revolución mexicana, obligándolo a tomar un revólver que no sabía usar pero que limpiaba escrupulosamente durante los días oscilantes entre el ataque repentino y la quietud. Con el tiempo, Gabriel Calzada, se transforma en un hombre de retiradas militares y rigidez de paisajes áridos, aunque muchas veces el miedo le recuerde que sólo es un corrector de pruebas. La narrativa vertiginosa de Herbert se torna medida y escrupulosa, los placeres de la fiesta tan plasmados en trabajos anteriores se convierten en perfeccionismo e incertidumbre.

El polvo que levantan las botas de los muertos revive fragmentos de una historia nacional donde las traiciones, la muerte violenta e injusta, las emboscadas y la calma densa que antecede a la tormenta, son el pan de cada día. Pese a tratarse de anécdotas enmarcadas en tiempos revolucionarios, el aroma a pólvora en el norte del país sigue estando tan presente como en aquellos años.

CARNAVALIZACIÓN DE LA ESCRITURA

Riccardo Pace



• Elizabeth Corral,
La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol,
El Colegio de San Luis,
México, 2013

La victoria absoluta de la armonía sobre el caos. ¡Nada menos! Así describe Sergio Pitol al Templo del Cielo de Bejing en uno de los fragmentos más bellos de *El mago de Viena*. Poder de las correspondencias: al decirnos que, para él, el edificio es el ejemplo perfecto de la forma artística, el autor sugiere que la estructura de aquel, un conjunto a la vez ligero y poderoso, también es un reflejo de la perfección formal a la que su escritura aspira, o, si se prefiere, *otra* manera de representar al ideal estético que anima a su escritura.

Esta sugerencia la capta muy bien Elizabeth Corral que, no en balde, ha elegido una espléndida foto del Templo del Cielo (hecha por Giancarlo Liguori) para la portada de su último libro, *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*, editado por el Colegio de San Luis. De tal manera, la investigadora nos introduce a su estudio impactándonos desde el principio con una explosión visual cargada de enorme poder simbólico, la cual tiene el mérito de hacer evidente que la inquietud principal que anima a la obra es ahondar en los misterios estéticos y formales de la escritura de Pitol. Sin embargo, como a menudo sucede en la narrativa del autor admirado, la foto actúa como un signo de carácter polivalente, que evoca otras posibilidades de significado: he aquí, por ejemplo, que la portada con el Templo del Cielo (en calidad de correspondencia que alude a la visión estética de Pitol), se convierte también en una alusión al método que Corral emplea para llevar a cabo sus reflexiones: un modo híbrido, entre riguroso y asistemático, donde el estudio sobre la producción de Pitol, conducido según un criterio cronológico, se convierte de pronto en el pretexto para una visión *sincrónica* de las obras que la integran, lograda a través de la puesta en relieve de

correspondencias de naturaleza estilística o estética que las acomunan en una especie de *contemporaneidad*. Para lograr este salto alquímico, Corral hace tesoro de sus repetidas lecturas de los textos del maestro y muestra haber recibido su enseñanza, porque fundamenta sus pesquisas sobre la Forma tanto sobre sus conocimientos teóricos y de lectora, como dejándose llevar por la intuición (una intuición que, al lado de los aludidos saberes, se potencia), un ingrediente que nunca puede faltar cuando intentamos comprender la esencia de lo artístico. Mas, a la luz de todo esto, también es posible añadir algo acerca de lo que el "signo" Templo del Cielo nos sugiere de la obra: no nos encontramos ante el texto de una académica que analiza y describe a su objeto de estudio imponiéndole las férreas leyes de la lógica, sino frente a la lectura de una especialista apasionada (y de una apasionada especializada), poseedora de un agudo espíritu crítico, y, aún más, de la capacidad de establecer una fuerte empatía con la escritura que se dedica a estudiar, hasta el punto de querer aprender, *de ella* y *sobre ella*, imitándola (desde luego, en el sentido literario). Y, si lo pensamos bien, no es tan extraño que sea así, porque hay muy pocas personas que, en los últimos años, han estado tan cerca de Sergio Pitol como Bety Corral, la cual se ha convertido, para el maestro, en una aprendiz curiosa, en una cómplice de las más entrañables pasiones, en una compañera de viaje ejemplar (juntos han visitado el mismísimo Templo del Cielo), y, también, en una lectora constante, embrujada y feliz de su obra.

En el primer capítulo, "Variaciones", se realiza una aproximación a la vida y la obra de Pitol a partir de uno de los eventos más importantes de la existencia del autor: la sesión hipnótica durante la que, tras haber revivido su existencia en un *tourbillon* de imágenes sin orden ni conexión, él recordó el día de la muerte de su mamá. Pese a su dramatismo, este breve relato representa el momento de la metamorfosis de Sergio Pitol quien, como él mismo varias veces ha afirmado, desde aquel entonces, ha convertido el juego y la risa en sus banderas, haciendo propia una visión estética donde todo, nos dice Corral, aludiendo a Calvino, es *levedad*. *Levedad* en el tono del lenguaje, que se hace fársico y lleno de humor; *levedad* en las estructuras narrativas que, aún haciéndose de una complejidad asombrosa, parecen desaparecer; *levedad* de los contenidos que, hasta en los momentos de mayor énfasis o tensión del relato están contaminados por la risa; y, a la vez, como bien nos lo muestra Corral, *levedad* de la respuesta crítica que suscita, la cual, sin perder en rigor y pasión, se acerca al tema con la gracia de una escritura siempre fresca y puntual, y la libertad de un pensamiento que se mueve a sus anchas en el universo de Pitol.

El segundo capítulo, "Años de aprendizaje", propone una panorámica sobre cómo, desde el principio, cada uno de los relatos de Pitol lleva en sí la semilla de la evolución estética que, tiempo después, conducirá al autor a instalarse en la escritura carnavalizada: los ecos de Borges y Faulkner, la atención a las voces de los otros (que los personajes de esta fase tratan de negar, ocultar), las narraciones ricas en elipsis y omisiones, la ironía, las perspectivas múltiples, los personajes artistas, el cosmopolitismo y, finalmente, las estructuras "milimétricas".

El tercer apartado está dedicado a "Las dos primeras novelas y un intermedio fastuoso", es decir, la antología *Nocturno de Bujara/ Vals de Mefisto*. En sus páginas se marca el paso gradual de Pitol al abandonar la tonalidad "azul obscuro" de los primeros relatos y adoptar el "amarillo claro" de su siguiente escritura. Dicha conversión, muestra Corral, se opera gracias a diferentes factores: un intenso diálogo con las artes y una profunda reflexión sobre la creación de la Forma, que se convierten en los ingredientes principales de *El tañido de una flauta*, una novela donde también comienza a resonar el esperpento; la precisión casi obsesiva en la estructura y la fascinación por una escritura novelesca que se hace *en* la novela, como en *Juegos florales*; y, la libertad desmedida de *Nocturno de Bujara*, "el *Fausto* de Pitol", rico en metaficción, formas asimétricas y paradojas, donde el autor muestra haber alcanzado el "pleno dominio de la técnica".

En el cuarto capítulo, "Las novelas del carnaval", trata del tríptico novelesco que dio a conocer a Pitol entre el gran público y que, nos recuerda Corral, "marcó una pauta de lectura" vigente para toda la obra de Pitol, sugiriendo un acercamiento a la misma desde una perspectiva influida por la comicidad popular y los estudios bajtinianos. La polifonía, lo grotesco y el humor se tornan los temas centrales de la reflexión, figurándose como los ejes de las correspondencias que la autora evoca, las cuales atañen a las otras vertientes de la narrativa de Pitol, pero también a otros discursos (sean géneros discursivos, obras literarias u otro tipo de obras), como, por ejemplo, la ironía, la parodia, la farsa, la comedia de enredos, la novela policial, la narrativa de Gogol y, también, el cine de Lubitsch, el teatro y la pintura.

El siguiente apartado, el quinto, está dedicado a la "Trilogía de la memoria". En él se analiza la etapa de "la escritura en la que el protagonista es Sergio Pitol, un personaje" y "la memoria pasa... a primer plano y reivindica plenamente su calidad de fuente primordial de la imaginación". Personalmente, es el capítulo que prefiero, porque en sus páginas la autora da repetidos ejemplos de cómo la carnavalización de la escritura de Pitol también contagia al escritor, favoreciendo su conversión en un personaje (casi) novelesco, en una máscara que, por un lado, le rinde un tributo al arte y a los más luminosos valores humanos, y, por el otro, pone en ridículo al poder, a la violencia y a los valores establecidos.

En el último apartado, finalmente, se toca el tema de la inclusión de Pitol en una tradición artística y cultural, profundizando sobre las figuras tutelares que lo han acompañado en su crecimiento como hombre y como escritor. Entre ellas destaca, según confesión del autor, Cervantes, el padre de la novela moderna hecha a base de humor, polifonía y parodia: es él el maestro entre todos los maestros que Pitol ha elegido como propios. Sí, Cervantes, el ejemplo máximo de que, a través del matrimonio con la idea de la libertad, la escritura se convierte en una clave para llegar a la felicidad verdadera.

Con *La escritura insumisa* Elizabeth Corral da prueba de cómo es posible acercarse a la producción de Pitol razonando en torno a ella y, a la vez, dejándose contagiar por su fascinación: haciéndola propia mediante una escritura que muestra poseer numerosas correspondencias formales con la del Maestro y que, como aquella, se manifiesta como el "testimonio de una insumisión regida por la felicidad": la felicidad de dedicarse en libertad a la lectura y al acto de escribir; la felicidad de compartir su punto de vista con otros estudiosos y apasionados del autor que tanto admira; la felicidad de participar en el diálogo en torno al mundo y a su espejo más brillante, el arte. Con este texto clave en el panorama de las publicaciones relativas a Pitol, la autora pone a disposición del mundo especializado y de todos los apasionados del gran escritor

veracruzano una voz inspiradora y cordial, naturalmente dispuesta al diálogo, que (me atrevo a decir) se convertirá sin duda en un referente imprescindible para nuevas e iluminadoras lecturas.

OTRO PARAÍSO

Rose Mary Espinosa Elías

• **Carlos Martínez Assad,** *En el verano, la tierra,* Planeta, México, 2014.

El encuentro entre José y su abuelo sugiere una relación compleja y enigmática que será desvelada a partir del viaje, real y metafórico, que cada uno de ellos hace: el primero en pos de reconstruir las identidades que lleva consigo, el segundo al abandonar su tierra dadas las condiciones de ocupación intolerables: dos suertes de exilio que los lleva a redescubrir sus respectivos destinos.

En esta confrontación entre el pasado y el presente, José narra en primera persona el periplo que, en el verano, emprende desde París, donde conoce a Alina –singular en valentía y hermosura– hasta Líbano, mientras que el relato del abuelo es en segunda persona y está dirigido especialmente al nieto José. Cada voz se diferencia también por cuestiones de formato: el tamaño de la letra y el ancho de los párrafos.

En ambos casos, el devenir de testimonios, de diálogos y de referentes históricos, estadísticos y geográficos, se hilvana con recursos poéticos: símiles, metáforas e imágenes, como la de la sangre "que subió por las raíces hasta cubrir el follaje de los cedros haciéndolos perder su verde intenso y coloreándolos de rojo"; con la asíndeton en "Palmira, la poderosa, Palmira, la próspera, Palmira, la reina de Oriente…"; con las "mil maneras" de nombrar Beirut: "Reina de la vida, Honor de los Reyes, Sede del Dios de la justicia, Ciudad del derecho, Sede de las letras, Puerta de Asia…"

Ambos viajes conllevan un tanto de esperanza y otro de desencanto, de auto afirmación y de rechazo: como quien deja su tierra para pertenecer más que nunca a ésta, así el abuelo tuvo que salir de Líbano "para ser completamente libanés". Dejar el *Bled* por necesidad e idealizar retornar a él con mayores recursos, una fortuna amasada y, en el ínter, hacer vida en México, ese bello país donde se decía siempre era primavera y que en ese entonces albergaba ya a cinco mil libaneses: muchos de ellos con apellidos cambiados (González por Gassin, Pablo por Bulos, Pérez por Ferez) o tenidos por sirios y turcos, incluso judíos si vivían en La Merced.

Destaca el abuelo la paradoja de huir de una guerra para encontrarse con otra, la Cristiada (1926-1929), durante el gobierno de Plutarco Elías Calles: "Hasta en eso de perseguir a los cristianos México se parecía a Líbano, bajo el dominio del gran turco", aun cuando algunos rasgos de mexicanidad le resulten tan extraños como el grito que celebraba la muerte de Obregón: "Nunca entendí la relación de los mexicanos con la muerte y con el poder".

En medio del extrañamiento y la fascinación, de la gratitud, de la costumbre y de incluso haber fundado una especie de nueva tierra, persiste la nostalgia. Ante la imposibilidad de volver a casa, se cede estafeta a las nuevas generaciones: "Tienes que ir a Líbano, debes hacerlo. Encontrarás allí las huellas de tu pasado, los pasos de quienes te antecedieron" y un Beirut rodeado por un mar azul brillante y cuyos cedros se han mantenido allí "antes de que otros pueblos existieran", dice la Biblia.

Empero, si acaso la instrucción del abuelo permanece inconscientemente grabada en José, su nieto, la travesía de éste en Líbano ocurre de manera incidental, al secundar a Alina en el propósito de encontrarse con sus raíces libanesas. Este periplo, que comienza en París, tendrá una serie de escalas y, en cada una de ellas, una revelación: de las distintas costumbres, de la desilusión, de la relación entre los amantes, de José consigo mismo y el sentimiento de ya haber estado ahí, haber recorrido las calles y comprado en los zocos "pulseras de oro con formas retorcidas que simulan serpientes".

El camino que cruza por Siria implica despertar de madrugada al llamado a la oración –ese "canto pausado que, por momentos, se transforma en exigencia" y se introduce por los poros y se aloja en el cuerpo– y tomar un autobús repleto en que las mujeres se envuelven en vestidos anchos y largos y apenas muestran los ojos. Hay gritos entre el chofer y los pasajeros y, de pronto, Palmira, la novia del desierto. Ahora José murmura al oído de la osada y valerosa Alina el canto de Salomón: Ven conmigo hacia Líbano, amada mía… Y, entonces, al fin Líbano y al fin Beirut, la perla de Oriente que perdió la calma un día 13 de abril.

También la odisea de José desembocaría en guerra: 1975 y la sangre de los hermanos irriga los campos. Un pueblo doblegado que se mantiene en pie por un pasado glorioso, el islam como cobijo de un universo de diferencias, un Líbano en que los musulmanes pelean contra otros musulmanes y los libaneses contra otros libaneses, una Beirut irreconocible. Presa de la incertidumbre y del temor, José lanza una serie de preguntas: "Abuelo, ¿esta es la tierra que amaste y que me hiciste amar? Esto no es como me lo contaste. No hay historias maravillosas sino intereses políticos".

Un viaje mágico y, a la vez, exasperante, que augura la separación de la pareja al encontrar cada quien su otra tierra prometida: Alina con mayor determinación, acaso hasta las últimas consecuencias. En cambio, José, aun entre el tedio y la desconfianza de cargar con libreta y lecciones de viaje ajenas, termina por "hilvanar la madeja" de la historia de sus antepasados. A un tiempo cautivo y cautivado por tanto que de sí mismo encuentra en Líbano, la tierra de las añoranzas del abuelo.