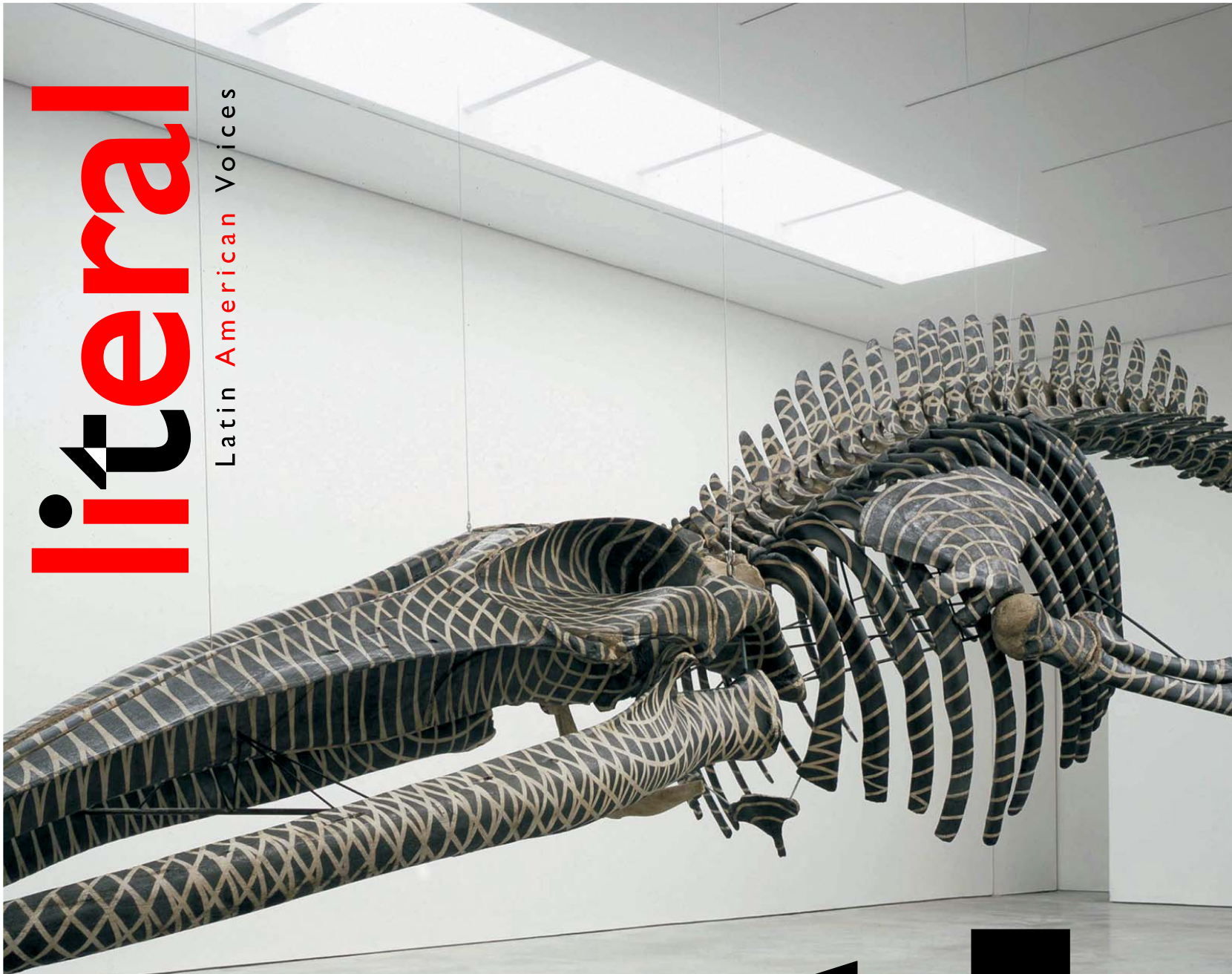


literal

Latin American Voices



Hernando de Soto / Marjane Satrapi / Rosa Beltrán
Gabriel Orozco / J. A. Aguilar Rivera / Maarten van Delden

myth

myths mitos y manías
& madness

\$4.50 US \$4.80 CAN \$45.00 MEX



Miguel Angel Rojas

March 27 - May 15, 2008

Geraldo de Barros

May 28 - July 5, 2008

Marked Pages II

July 10 - August 23, 2008

Pablo Siquier

September 18 - October 18, 2008

Marco Maggi

October 23 - November 22, 2008



2246 RICHMOND AVENUE HOUSTON TX.77098
PH. 713.529.1313 FX. 713.529.0443
SICARDI@SICARDI.COM WWW.SICARDI.COM

YOUR FINANCIAL LIFE GOES BEYOND STOCKS AND BONDS. SHOULDN'T YOUR FINANCIAL STRATEGY DO THE SAME?

How do you see your financial life? Your investments are there. Your retirement here. Your banking way over there. Seen separately and managed separately, your financial life can only take you so far. Now there's a way to go beyond those limits.

Introducing Total MerrillSM. At its heart is a powerful premise: your money works harder when it works together. A Merrill Lynch Financial Advisor will look at your financial life in total and deliver customized solutions to help you reach your goals.

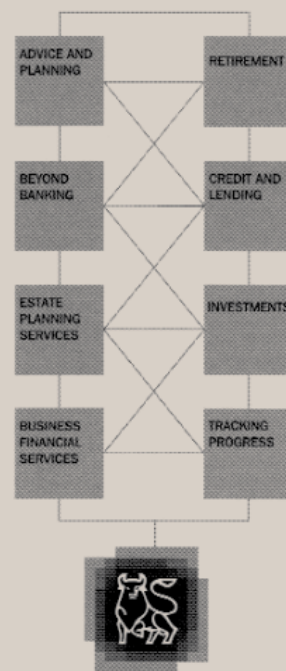
We understand there's more to your financial life than just investing in stocks and bonds. Whether you're protecting your estate, financing your home, looking to generate income or fund a business, we'll work with you to develop innovative strategies that take into account every facet of your financial life.

Total Merrill. We see your financial life in totalSM. We help you reach your goals.

**TO MAKE YOUR MONEY WORK HARDER BY WORKING TOGETHER,
CONTACT A MERRILL LYNCH FINANCIAL ADVISOR TODAY OR VISIT WWW.ASKMERRILL.ML.COM**

1-800-603-3113

**MERRILL LYNCH
5065 WESTHEIMER, SUITE 1200
HOUSTON, TX 77056**



TOTAL MERRILLSM

STAFF

Founder and Director

Rose Mary Salum

Editor-in-Chief

David Medina Portillo

Contributing Editors

Debra D. Andrist, Adolfo Castañón, Álvaro Enrigue, Malva Flores, Guadalupe Gómez del Campo, Yvon Grenier, Tanya Huntington Hyde, C. M. Mayo, Estela Porter-Seale, Maarten van Delden

Associate Editors for English-language

Tanya Huntington Hyde, José Antonio Simón, Lorís Simón S.

Contributing Translators

Debra Andrist, Ari Cazés, Mary Crow, Elizabeth Corral, Malva Flores

Assistant Editors

Wendolyn Lozano Tovar, Raquel Velasco, Marc Perelló Sobreperere,

Art Direction and Graphic Design

Snark Editores S.A. de C.V.

Assistant Graphic Designer

María Fernanda Oropeza

Web Master

Salvador Tovar

Ventas de publicidad en México

Marlene Méndez

[mendez@literalmagazine.com]

Eréndira Zamudio

[zamudio@literalmagazine.com]

Tel.: (0155) 5624-8469 y 5624-8437

• Editorial Offices in USA

Literal. Latin American Voices
770 South Post Oak Lane, Suite 530
Houston, TX 77056

• Subscriptions

Please fax a request: 713/ 960 0880

Phone: 713/ 626 14 33

E-mail: info@literalmagazine.com

• Distributors in the USA and Canada

Ingram Distributor, Ubicuity Distributors

• Distribución en México, locales cerrados:

Publicaciones Citem,
Av. del Cristo 101, Col. Xocoyahuaco,
Tlalnepantla, Edo. de México
Tel.: 5238-0260

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: Prerensa Digital Caravaggio No. 30 Col. Mixcoac C. P. 00910, México, D. F. Distribuidor, Publicaciones CITEM, Av. Del Cristo 101 Col. Xocoyahuaco, 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.

EDITORIAL

We live in a complicated era. In issue number 10 of *Literal* magazine, we put the spotlight on the importance of faith and religious belief in the modern world. In the current issue, by contrast, we offer our readers three essays that examine a different contemporary trend: the loss of belief and the collapse of cultural myths. Armando González Torres examines the waning prestige of that mythical figure of modernity: the public intellectual. Maarten van Delden shows how one of Latin America's most revered cultural icons, the Cuban poet and revolutionary José Martí, has been pulled off his pedestal in recent years by a series of revisionist readings of his life and work. José Antonio Aguilar Rivera, in turn, explores a central irony of our era: we live, to a large extent, in a rational, demystified world, and yet the resistance to rationality, the hankering for myths that give meaning to our lives, remains immensely strong. In sum, these three articles cast light on some of the key cultural and intellectual tensions that characterize the present age.

Vivimos en una época complicada. En el volumen de otoño de *Literal* nos ocupamos sobre la importancia de la fe y las creencias religiosas en el mundo actual. En contraste, en el presente volumen ofrecemos a nuestros lectores algunos ensayos que examinan una tendencia contemporánea distinta: la falta de creencias y el derrumbe de los mitos culturales. Armando González Torres examina el debilitamiento del prestigio de la figura mítica de la modernidad: el intelectual. Maarten van Delden muestra cómo una de las figuras más importantes de Latinoamérica, el poeta cubano y revolucionario José Martí, ha sido removido del pedestal en los últimos años debido a las nuevas lecturas sobre su vida y trabajo. A su vez, José Antonio Aguilar Rivera explora una ironía central de nuestra era: vivimos, en gran medida, en un mundo en donde la resistencia a la racionalidad, la necesidad de los mitos que dan sentido a nuestras vidas, permanece inmensamente fuerte. En suma, estos artículos hacen énfasis sobre algunas de las tensiones intelectuales y culturales que caracterizan nuestros tiempos.



Publicación certificada
por Lloyd International, S.C.



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





BILINGUAL MAGAZINE / VERANO • SUMMER 2008

contenido / contents ▶ **volumen / issue**

current events

The Rule of Law
HERNANDO DE SOTO 5
An Interview with Gustavo Wensjoe

essay

De la manía como una estética
ROSA BELTRÁN 15
Pasiones y obsesiones
DAVID MEDINA PORTILLO 17

reflection

El mito, la historia y el mercado
JOSÉ ANTONIO AGUILAR RIVERA 25
Del crepúsculo de los clérigos
ARMANDO GONZÁLEZ TORRES 27
José Martí: The End of a Myth?
MAARTEN VAN DELDEN 38
El crítico de arte
ALFONSO COLORADO 41
Persepolis: A State of Mind
MARJANE SATRAPI 44

flashback

Fragmentos de Chéjov. En qué sueñan los rusos...
IVÁN BUNIN 37
Beckett y Octavio Paz, traductores
JAIME RAMÍREZ PERALES 40

poems

Two Poems
ROBERTO JUARROZ 14
La invención del espacio (fragmentos)
JEAN-LOUIS GIOVANNONI 19
De *Imperio*. Dos poemas
ROCÍO CERÓN 24

gallery

Installation 2008. A point full of significance
MIGUEL ÁNGEL ROJAS / ROSE MARY SALUM 9
Steal this Jac Leirner
JAC LEIRNER / FERNANDO CASTRO 21
The Image: Literal and Metaphoric
ALEX HARRIS 35
The Poetry of Forms
GABRIEL OROZCO / EVAN J. GARZA 49

libros • books

ROGELIO GARCÍA / WENDOLYN LOZANO / ROBERTO DE LA TORRE 53



Latin American Voices

LITERAL
13

Cover: Gabriel Orozco,
Dark Wave, 2006.



CANADA • USA • MÉXICO

w w w . l i t e r a l m a g a z i n e . c o m



The Rule of Law

Hernando de Soto

An Interview with Gustavo Wensjoe

Gustavo Wensjoe: Your work is renowned worldwide; it is such a pleasure to have you here.

Hernando de Soto: Thank you

GW: Could you please summarize what the core principles or the objectives of The Institute of Liberty and Democracy are?

HS: Basically it has to do with the genesis of law. In other words, it is accepted worldwide—with the interjections of a few anarchists here and there—that the rule of law is crucial for the coordination of people in this crowded earth. We're governed by rules, and this begs the question: when do people begin obeying rules? To answer that, one must first understand which rules we are talking about. We define the market and the democratic societies as those which obey a series of very particular rules that relate to elections and participation on the political side. On the economic side, they relate to property rights and ownership, as well as the use of property rights to obtain credit, capital, and the capacity to organize privately for production, combination and recombination. Having established that these are the rules constituting the rule of law, the question then becomes: how many people abide by these rules that Western civilization has given to the world? A hundred and fifty years full of colonialism and imperialism, wars, imitation and cultural migration have passed. Western civilization is basically the only civilization left. Included are these different cultural varieties, but the world is predominantly Western. Even the Chinese and Japanese are Western. Therefore, we return to the question: Is everybody obeying the rules? If we take roll on who abides and who doesn't, we find that easily two thirds of the world do not abide by these rules of property, business etc. We ask ourselves, what's missing? What does it take to get started? Because it's obvious that people want the rules. We see all these numerous Latin Americans migrating to the US, or all these North Africans migrating to Europe, so why can't we make the rules stick back home? It is inevitable that they'll do eventually, and until then, I believe the fact that they don't is a source of war, conflicts, illegal markets, drugs and all those bad things in life. This has been a long answer, but in short, it is the genesis of law. What makes law stick, and what makes it start in societies, or in those parts of society today that

▶ This is an interview with Hernando de Soto exclusively for *Literal* during his visit to Houston, Texas and before his lecture at the University of St. Thomas. It was made by Gustavo Wensjoe, the chair of the International Studies at UST.

don't seem to abide by the law? What does it take to generate it?

GW: Why have Latin American countries fallen behind in terms of the rule of law?

HS: Well, firstly, we think that it has to do with the fact that they have bad law. Bad laws exist due to the fact that they have good lawyers. They argue instead of making good laws. Secondly, they think of law as something written down as a norm that has authority. We think that law is more than that. Law is something that's easy to follow, and that presents itself in ways that are accessible. We discovered this when we were invited to evaluate countries in Latin America. It was not until we implemented changes that citizens were able to live outside the law. It took years for a person to gain legal rights to their home, or 278 days would have to pass for someone to have the legal authority to work a sewing machine. What I mean is that it takes 8 hours a day for 278 days to process red tape for it; that's a very unfriendly law. That means that, while we may be able to draft very good laws on paper, we are terrible at making them practical. Why are they bad? We think it has to do with how law is generated, and how much of it exists in the first place. It's not easy to count laws, by the way. For example, Peru produces 28,000 norms a year, that's a 106 per working day. Having an influx of 106 rules per working day, there is simply no control to be had. How do you check up on that? How do you effect benefits? How do you find out if you're just generating additional paperwork, or whether your law is not just favoring certain interests? Therefore that's a bad legal system. We think that the root of the problem is deeper than this, but we don't get involved with it, because it's not productive for our goal of correcting bad political systems. Ultimately, lawyers do not make laws; they are created by a political system, which obviously doesn't

The question we face is: how do we start producing good laws? The answer to that will cause a major revolution. The answer will truly effect change...

improve, examine, certify, evaluate or score these laws appropriately. That's why Latin America produces bad legislation and regulation.

Now, part of the population of Latin America has managed to tame bad laws for their particularly interests. So, for example, if you ask me about my life in Peru, I would say it isn't that bad thanks to my access to certain services from law firms. I could probably get my passport quicker than an American does. I can probably get to a Peruvian airport quicker than I can to an American. In Latin America there is a westernized class that looks out only for their own interests and makes laws safer, or at least appropriate, for their specific goals. Latin Americans don't need the democratic voice: we've got the contacts. We have the access to the media while the majority of the population doesn't, the problem in Latin America is not Latin Americans, it is the gap between the Latin Americans who access law and know how to handle it and the Latin Americans who don't.

GW: Does the fact that we have a privileged vs. marginalized class undermine the rule of law in terms of Latin America?

HS: First of all, there's no doubt that the marginalized class is living outside the law, and consequently, lacks the instruments to balance the scale of law. It's not that they cannot coordinate among themselves, because we know each and every one of our neighbors, but the strength of a market economy lies in coordination with people you don't know. You can buy something from China from someone you've never faced, whose hand you've never shaken. You don't need a personal relationship to perform in a market because the documentation, the legal system, protects you in doing business at a long distance. There's a good 80% of Latin Americans who are still into bartering. These people suffer as a result of that in the sense that they have low productivity, low benefits, they live off of less that we do, they are unhealthy, have less chances for any kind of diversity, entertainment, medical attention... all those things. That, of course, makes things pretty unstable for the remaining 20, 10 or 5%, depending on the country you're in.

When communism was around, there were exports from the Soviet Union and from China shaking things up. Afterwards, communism and the Soviet Union went away, and capitalism spread all over the world. This rude awakening allowed the existence of people like Hugo Chavez, who strongly believes that social differences do count and have legal relevance, commanding the support of the majority of the electorate. In other countries, there were many that did not buy into the global system, believing that capitalism doesn't work for the poor, and they nearly won elections in Mexico and Peru. Mexico and Peru came very close to have governments similar to those of Venezuela, Bolivia or Ecuador. That is very significant, we bear that internal problem. How-

ever, it's not just a Latin American problem, it's a Chinese problem, an African problem, an Indian problem, and it's a Middle Eastern problem, as well as a former Soviet Union problem. It's a *class* problem. In short, this isn't exclusively Latin; there are many countries that remain estranged with development, like us.

GW: What is it that is meant by the terms formal or informal sectors? How has law impacted those sectors differently?

HS: The term informal economy is just an euphemism for the extra-legal economy: those who live outside the system. Those who live outside the system have been forced to create their own system. They only take parts from the law, that which they find convenient, and consequently live in a society that is full of corruption. When you have bad laws, it invites corruption, which we define as the buying of the law, or of the enforcement of the law. That's what corruption is about. You don't go and buy people; you buy people's capacity to enforce the law. So even if most of these people are not criminals, it creates a space that is inviting drugs, terrorists and several other bad things. It affects the formal sector, as it obliges them to spend time looking at rules to compensate for this lawless void. In some surveys that we did in Peru early on, we found out that 90% of the managers of enterprises that were outside Lima lived in the capital, and not in the city where their factory was. In other words, it was much more important for a general manager to be close to where the rules were made rather than to be supervising the business itself.

If you look at an average American, with their brown suits and ties, having dedicated their career to be specialized in water coolers, if you will, you find that they are people constantly looking for productivity. By contrast, Latin Americans are mostly concerned with public relations. We're much smoother than they are. We get appointed the Secretary General of the United Nations without any problems. We're very kind and courteous and wordy in and outside of the airport: *cómo está usted, qué gusto, cómo le va, bien gracias, cómo está usted su merced*. We're much more polite than they are because we need public relations. Most Americans, or Swiss, or Germans are just dedicated to their productivity. They aren't as nice as we are because they focus on production. This phenomenon forces Latin America to preserve medieval habits: pre-industrial revolution habits, which are concerned with the cultivation of public relations, instead of following rules. As a result, both our formal sector and our informal sector are much poorer than those of the developed countries like the US.

GW: In developed countries, you have the legal framework that forms a constant. In developing countries, many irregularities in the legal framework hinder development because you have to use a lot of resources to use, comply or manipulate the legal framework. Would it be correct to say that providing stable rules and

a steady legal framework is the foundation of a market economy? Does this solve development challenges?

HS: I would say yes, what you say would imply that we've gone all the way, because essentially, development is about the rules of exchange. Look, here we are at your office and I can challenge you to find one thing that's been made by one person alone, and you'll find nothing. As I was saying at the lecture today, even a pencil takes 160 companies to put together. You have the lead that comes from Sri Lanka, the wood that comes from the cedars in Oregon, the pigment that comes from China... You need cooperation. How do you cooperate with those who are not your neighbors? Only through the rule of law. That's what does the trick. It may be true that if I go to see an American dentist, I can get better dental work than in Peru, even though we have the same machines. Yet in some cases, I'd rather see a Peruvian doctor who will give me more time and care than an American who will see me as a number going by, you know? In terms of automobiles, a Volkswagen on the streets of Lima is the same Volkswagen as one in Washington. Ideas reproduce themselves as fast as rabbits do; ideas are cheap and technology is cheap. The problem is the rules. You would be surprised to find that in Peru, we're even more advanced in certain aspects. Nowadays, it's hard to find a land registry that it isn't fully computerized or digitalized in Peru, whereas I could find places in the US where the same is not true. And the reason for that is simple. Since the US has millions of records, the digitalization of them is very tough. Yet, in Peru there are only thousands, and we've been able to digitalize quicker. So it's not a problem of who's got a computer. The problem is law. Once you get the legal thing going, you've gone all the way.


GW: Currently, the rules of the game are believed to lack balance and fairness in Latin America. So if you want to institute the rule of law with a population that is difficult to convince, how can you convince someone to be incorporated into the formal sector?

You can't convince them because they've made the correct choice by staying outside the law. If you don't have contacts or resources in Peru, it's in your best interest to stay outside of the law. You're not going to be helped. You're going to be beat up. You're going to come to corrupt courts and be found guilty. There's no way you can really win. The choices are to stay out of the law or migrate to the US. What you have to do to fix this is to make it understood that what is being called law now is actually bad law. The situation in Latin America is not that we have good laws that people disobey, it is that we have bad law, which everybody disregards. Even multinationals don't like the law. If you're an American and if you want to invest in Peru, the first thing you're going to lay your hands on is a bilateral investment treaty, so that you'll get privileges. You don't take the

THE ANTIQUARIUM

ANTIQUE PRINT & MAP GALLERY

*Houston's Largest
Repository of Original
Antique Prints & Maps*



Vista Exterior del Crucero de la Catedral de Burgos (detail) - G. P. de Villa-Amil

3021 Kirby Drive (next to Borders) - 713.622.7531
Monday thru Saturday 10 to 5:30, Sundays 11 to 4
www.theantiquarium.com

routes Peruvians need to take. You're going to go in and you'll say: "I'll invest in Peru, I'll stabilize labor, I'll add a security from the World Bank and I'll go to the OPIP who will give me another warranty. What will Parliament give me in return?" You'll get concessions, privileges, rights and guarantees that no Peruvian has. Nobody likes Latin American law, so you either stay outside of it, or if you're a foreigner, you get privileges under bilateral trade agreements. That's what you do. That is bad law. The question we face is: how do we start producing good laws? The answer to that will cause a major revolution. The answer will truly effect change.

► Para leer la entrevista con Hernando de Soto en español, escriba a: info@literalmagazine.com



Miguel Ángel Rojas

Crystals

▲ *Via Láctea / Milky Way*, 1979/2008, black and white photographs.



▲ Nowadays, ed 1/3, 2001, 3000 circular coca leaf cuts on acetate.

GALLERY

Because I'm interested in working from ethical bases, I've brought a new morality to my life because it interests me a lot to set up those opposites as a manifesto...

► Translated to English by Debra Andrist

Installation 2008

A point ◀ by Rose Mary Salum

Full of Significance

► An Interview with **Miguel Ángel Rojas**

IMAGES COURTESY OF THE ARTIST
AND SICARDI GALLERY



▲ *Caquetá*, ed of 5, 2007, Video, 7.38 minutes.



▲ *Houston/Puerto Hormiga*, 2008, Coca leaves and dollar bills on paper.

In Latin American countries, I don't believe that the connection between art and reality can be obviated; that one can pass along the connection of art with reality by way of a moral or ethical thought.

Rose Mary Salum: Your first works are simultaneously documents, manifestos and position papers. Your work contains materials strongly charged with ideology. Is it a myth for you to think about art for art's sake?

Miguel Ángel Rojas: Yes, it's a contemporary myth, but I also understand that it's a stage of art that was unavoidable. Cubism, the abstraction and everything that came from pure form was necessary. But the same artistic sensibility has weighed anchor on finishing off the myth that art is a discipline independent from ethics and morality. I believe that the artist, as a sensitive person, has to confront the human problematic of the moment and the specifics that surround it. It could be that such a thought might be a myth later on because everything evolves. But in the Latin American countries, I don't believe that the connection between art and reality can be obviated, that one can pass along the connection of art with reality by way of a moral thought, from an ethical thought.

RMS: In *Milky Way, Francie buys an ice cream and Medellín, New York*, pointillism is present, but it's a pointillism full of significance as much in its formal sense as its metaphorical: each point is a photograph (each one a work on its own), the dollar, the coconut, the ant-person, that is very present in your work, *Broadway*. What brings you to employ *pointillism*, by referring to it in this way?

MÁR: The exhibit that José Ignacio Roca curated in Bogotá was titled "Objective, Subjective." I believe that it has been the inverse, "Subjective, Objective" because I left off confessions of a subjective manner to arrive at objective situations and critiques that involve human groups, including countries. I answer your question saying that the point that I am utilizing, let's say that which conforms to the work, and that is repetitive, as you express so well, can be the character or the subject matter, comes from the purely subjective because it comes from the orifices of the bathroom doors. From there comes that graphic element that I have utilized in situations very removed from those places.

RMS: But there are also the pencils that are full of significance. They are those little parts that form a whole.

MÁR: It's the repetition and seriousness. It comes from the photography, from the photographic sequences and formally comes from the bathroom orifices through which I made the first documentary registers of those movies. They were purely subjective perceptions in order to speak of things like education in the Latin American countries. And, I think that is the only solution to the problems: education of the masses. That is why you have the pencil.

RMS: Now that you mention the exhibit that Roca curated, he speaks of a duality. From my first insight into your work, it is your play with dualities, diptyches that

are constantly brought to the fore. My perception in regard to your work is always of oppositions. Is something premeditated?

MÁR: It hasn't been a conscious quest. Your assessment is right on, and it also clarifies that circumstance to me. This makes me think that it comes from being in the midst of a society that is severed; it's divided in two very distant segments. In my case, due to belonging to the Middle Class, to an emerging class, I access the highest social and cultural levels of these two Colombias by way of culture, and in a neutral manner. It's a situation that is not only repeated in Latin America, but throughout the world. I believe that tension provokes a look towards the oppositions, towards the clashes where there is conflict. And, as I'm interested in working from ethical bases, I've brought a new morality to my life because it interests me a lot to set up those opposites as a manifesto.

RMS: Then it's as if Miguel Ángel Rojas were a battleground where these encounters are debated.

▼ *Bloque, Columna*, ed 2/10, 2007, Coca leaves, wood, acrylic.



MÁR: I strongly insist it is a necessity to modernize morality views tied to the past. We're living in a period that is between the past and the future. There's a big difference between the thought of the past and all the projection that science and real knowledge of the universe can give us. For example, I cite the Holocaust: it was a product of a thought tied to the religious past with a desire to forward human development and turn the human race to something pure. And I believe that it is a critical period that has strong ideological confrontation, in which these religious wars have found a basis. While part of the world population bases its thought on what science can show us about the universe as truth, where evolution cannot be denied, there is another part that is glued to the thought of the past by way of religions. One sees this a lot in Latin America.

RMS: The thing that most affects Colombia is the drug situation. You are at the forefront of artists who address this problem.

MÁR: I am the first who has treated this theme. At the beginning of the Eighties, the drug traffic began to reverberate at all stratas of society. Violence was already showing up in the cities. I was asking myself why the national art wasn't addressing that theme. I began incorporating its presence with some pictures of some elements that were associated with drugs. Already in '96, I began to utilize the coca leaf, and it has been an important theme in my work, although it doesn't cover all the problems of the country—because this problematic has very old roots; already from the time of the Conquest—in every way it has come to worsen those differences, and through the money that enters the country. The two parts are the forces of the paramilitary and of the guerrillas, who have armed themselves to the teeth and due to that leaf, can sustain armies; as a consequence, it has provoked war and confrontation.

▼ *El Freddy*, ed of 3, 1979/2008, digital image printed from 35mm negative.



RMS: And that specific reason is why you present a mutilated David of enormous dimensions. The mutilation (physical and moral) that not only your characters suffer but that transcends Colombian and North American society.

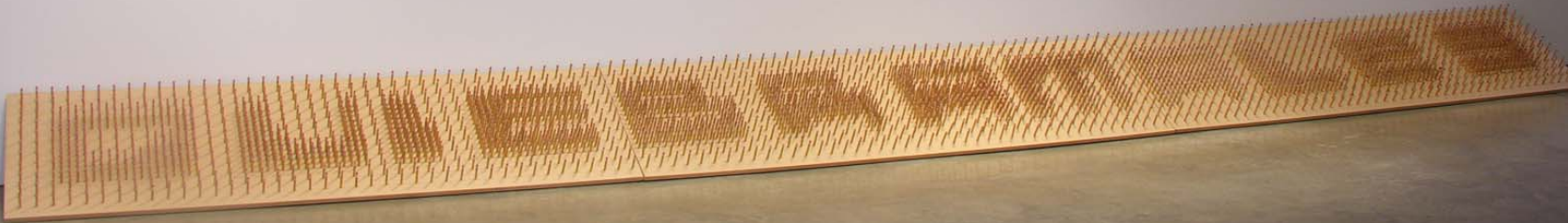
MÁR: It's important that the leaders of the countries understand that human nature is much more complex. The solutions can't be repressive. A news item that led me to work with dollar bills was the story that a world channel published that was talking about an American pathologist who was looking for germs on dollar bills because they were the most widely circulating things in the world. He discovered that seven out of ten bills contain cocaine crystals. That means that if there are traces of cocaine there, the usage is hyper-elevated. The repression is to be ignorant of true human nature which looks for an outlet through drugs. The repression isn't the way out, first you have to accept that people look for these types of experiences. Later is when to do educational campaigns, to control the sale and to legalize the use to avoid war between countries. The war has produced more deaths than the drug itself. The politics are wrong. The same thing happens with norms that repress sexual conduct. Somebody said that was anti-natural when sexual plurality is part of human behavior. This is to ignore human nature. In the case of drugs, it's to ignore history because the prohibition of alcohol in the 30's produced organized crime and didn't do away with liquor consumption.

RMS: Which is the work which provoked a change in you?

MÁR: The big change came about from my initial efforts. I feel very satisfied to have dedicated the effort of these 30 plus years to produce works about my experience and its relation to the medium. That was very early, and in that sense, we return to the first question because I decided that I couldn't make art for art's sake, that I had to have a justification and at the same time that I had to utilize that medium to communicate. And, imagine, after 30 years, I landed on my feet.

RMS: You're an artist who feels responsibility with respect to your medium.

MÁR: And that's how it should be. Art is evasive by nature. If you were a person more adapted to a particular medium, you would choose whichever profession that would satisfy human necessities. Art satisfies intellectual necessities. In reality, I wouldn't have chosen to be an artist, I chose it because it was the option in order to not be so immersed in the determinants that society imposes. But with the passage of time, one also has a responsibility to that medium. One isn't delinquent, one then has to have an approach from another point of view, much more sensitive and human, that includes the situation of the medium, the human condition.



▲ *David*, 2005, Digital print from 35 mm negative [Top Image] / *Quebramales. Evil Breaker*, version 1 ed. 2/3, 2005/2008, Pencils on wood [Bottom Image].

About the Artist

Miguel Angel Rojas is one of the most important Latin American artists from Bogotá, Colombia. He has shown his work in exhibitions through out the world. He uses the processes, semantics, and pragmatics of the medium of photography to expose unexpected layers of reality. These layers involve not only Rojas's sexual preferences and interests, but also the sociopolitical circumstances of his life. An early series of photographs from the *Faenza cinemas in Bogotá* (2001), also using coca-leaf dots, takes off from *Roy Lichtenstein's As I Opened Fire* (1964) except the cartoon strips captions Lichtenstein included in his triptych have been changed to the single phrase "Addiction Storm." Rojas appropriated a jaguar from Colombian truck iconography, which he rendered with confetti dots of U.S. dollars, in a work titled *It's Better to be Rich Than Poor* (2001).

► Para leer la entrevista con Miguel Ángel Rojas en español, escriba a: info@literalmagazine.com

// I tried to address the theme of drug-trafficking from several angles: the presence of the empire and the acculturation caused by the immorality and corruption that are the direct consequence of easy money. —M.A. ROJAS //

Two Poems

Roberto Juarroz

Translated to English by Mary Crow

Where Does Autumn Descend to?

Where Does Autumn Descend to?
What does it look for under things?
Why does it drag down all the colors
as if it must fade whatever falls?

And where do we descend to
like small portable autumns?
Where do we go down to even though
autumn ends?
What disordered light
undermines our foundations or erases
them?
Or does life lack foundations
and light only swim in emptiness?

Autumn pulls us
toward a depth that doesn't exist.
All the while
we continue looking up toward a height
that exists even less.

Loving Against Love

Entering into the intimate cruelty
of correcting one with two,
but not with three.
Taking care of the trunk more than the
fruit
and nesting, if necessary,
on the fallen trunk,
on its bare root.
Insisting sometimes on the flower,
but without the theft of cutting it
or seizing its perfume.

And when two or longer correct one,
to retrieve the cruelty of loving against
love
and traveling toward zero,
only in the direction of zero.

De la manía como una estética

Rosa Beltrán

Si, como dice la *Odisea*, es cierto que el fin de las penalidades humanas es convertirse en libro, no es menos cierto que el proceso de elaboración de un libro carga con sus propias penalidades auestas. A fin de remontarlas en todo o en parte, hay pactos secretos, ritos de iniciación que median entre autor y libro. Algunos son tan conocidos que corren el riesgo de no ser vistos más que como una excentricidad, lo que constituye un grave error, a mi juicio. Pensar que esa sutil ceremonia es un acto decorativo que forma parte de nuestro anecdotario libresco es obviar el lugar que ocupan la forma y la función del método en la construcción de una obra. Veamos algunos ejemplos:

En la primera escena (o *primer escenario*, como se dice hoy) están, digamos, los demasiado limpios: Thomas Mann en su estudio, rodeado de enormes palanganas, se enjuaga las manos en agua de violetas, continuamente. Schiller escribe el *Canto a la alegría* y otros poemas mientras mantiene los pies en un recipiente con hielo. Y en su inmersión matutina, Borges medita en la bañera para decidir si lo que ha soñado le servirá o no para una historia o un poema. Aparte del hecho de que según estos autores el ritual fuera imprescindible durante la escritura, lo sorprendente del caso es que el "higienismo" se vea reflejado en distintos aspectos de sus obras. No es gratuito, por tanto, que la crítica se refiera a ellas con expresiones como "impecables", "intachables", "limpidas", "prosa que brilla", etcétera.

El segundo escenario está conformado por aquellos autores cuyos ritos de iniciación son, en cierta forma, opuestos: Cioran en un cuarto por días enteros, aislado de los afectos, insomne, escribiendo para no escribir. Clarice Lispector, rodeada de gatos en medio de un caos doméstico. Kafka a oscuras o en penumbra, escribiendo sólo con tinta azul o morada. Y el más interesante en este rubro: San Juan de la Cruz escribiendo su *Cántico espiritual* en una letrina. Son autores que según la crítica tienden hacia lo oscuro y lo denso.

Hay obras demenciales que exigieron un proceso de construcción idéntico. Obras, por así decirlo, que fueron contra los hábitos de su autor, que no pudieron o no quisieron habituarse al silencio y la paz monásticos que su creador les exigía. Es el caso de Miguel Delibes,

que se cambió a un estudio tranquilo y sin ruido y no pudo concentrarse y seguir escribiendo *Los santos inocentes*.

Ciertos rituales se efectúan como una recomendación, en momentos específicos. Sergio Pitol, en una etapa de bloqueo, acudió a una terapia de hipnosis. El terapeuta le dio un cassette y recomendó poner la grabación en la planta baja de su casa mientras él, sin escuchar una sola nota o palabra de ésta, debía sentarse a escribir en el primer piso. Pitol nunca oyó el contenido de la grabación, sin embargo, siguió al pie de la letra el ritual, con magníficos resultados; es de ahí de donde viene el efecto hipnótico de su prosa.

Hay, por último, rituales que se efectuaron una sola vez y uno no sabe qué hacer de ellos: Carmen Martín Gaité, que escribía a mano, murió abrazada a sus cuaderños. La impresión brutal, conmovedora, se acentúa por el aspecto manual, es decir, corpóreo del gesto: no surtiría el mismo efecto si hubiera muerto abrazada a una computadora. De hecho, esto es impensable como gesto. Lo cual encierra un enigma.

Que la superstición es la enfermedad endémica de los escritores, no cabe duda. Flaubert escribía sólo en albornoz y pantuflas. Hemingway, sólo de pie y sólo con lápices cuya punta hubiera afilado él mismo. Hubo quien escribía sólo después de desayunar filete en salsa Wellington, a media noche; o quien asentó su vida en siete tomos sin levantarse de la cama. Todos ellos aplicaron su rito de superstición para escribir obras maestras... y las escribieron. Y esta es la parte que me intriga: ¿qué es lo que el ritual hace posible, aparte de la obra misma?

Cualquiera que sea el ritual es obvio que entraña algo más que un acto maniaco o supersticioso; menos aún, falto de sentido. El ritual es la maquinaria que exorcisa el terror (ese pánico a lo desconocido al que algunos llaman "página en blanco") y echa a andar la escritura porque cede la responsabilidad a alguien más: una acción reiterada, un objeto preciso. Muy probablemente a esa otra "persona" que se ocupa de nosotros durante el acto de la escritura. Porque para empezar a escribir siempre es más fácil decir: "mi albornoz soy yo"... en tanto Madame Bovary no exista. Pero puede ser que el ritual sirva para algo más. Y que sea ese *algo* lo que en realidad

... hay pactos secretos, ritos de iniciación que median entre autor y libro. Algunos son tan conocidos que corren el riesgo de no ser vistos más que como una excentricidad...

tememos, se escriba o no se escriba. Detrás de la superstición hay un culto devocional por la palabra de la que, se piensa, conjura realidades vivas.

Muchos escritores auguraron en sus personajes su muerte o su locura. El caso de las mujeres es de una precisión que asusta.

Esta superstición me llevó a hacer algunas pesquisas. Abandoné el proyecto con horror cuando descubrí que no había autor que se salvara. Quienes habían escrito sobre su muerte, así fuera en broma o de forma sesgada, la habían experimentado casi de manera textual. Aún Jorge Ibar-güengoitia había tenido un vislumbre y lo había escrito. Su artículo "Botiquín de viaje" consiste en un estudio del llenado del botiquín y la relación que tiene con las creencias de quien lo efectúa. Textualmente dice, refiriéndose al suyo: "el contenido de la bolsita ha ido cambiando con el tiempo. El primer cambio ocurrió cuando me di cuenta de que la gasa y la tela adhesiva no me iban a servir de nada en caso de que se cayera el avión".

¿Cómo no creer entonces en la fuerza del ritual y en su inutilidad al mismo tiempo?

Tuve una tía que se tenía prohibido decir ciertas palabras porque suponía que de hacerlo ocasionaría catástrofes. Evitaba decir "culebra", "serpiente" o "víbora" y para aludir a ese reptil hacía una seña ondulatoria con la

mano. Tampoco decía la palabra "Dios" porque juzgaba, como los musulmanes con la representación de la figura humana, que llamar por su nombre al Ser Supremo era un acto de soberbia. Ni "diablo", pues temía que la enunciación se le fuera a volver visita. Con los años, mi tía fue aumentando el espectro de las palabras prohibidas. Se volvió difícilísimo hablar con ella porque sus charlas (si así podía llamarse al ritual de dengues y alusiones elípticas) más que una forma original de comunicación, eran materia para especialistas en siquiatría.

El precepto católico "no consentirás los malos pensamientos" palidece junto al legado de mi tía. De ella (y de elaboraciones futuras) me viene el creer que el pensamiento convoca desastres, pero la palabra sin duda los desata. Por eso el ritual, para mí, es un problema mayúsculo. Llevarlo a cabo me salva a corto plazo, pero sé que a la larga me condena. Escribo. Y como el que escribe no puede aspirar a menos que hacerlo como Flaubert, Woolf o Kafka no le queda más remedio que obedecer a su ritual secreto y poner manos a la tinta. El dilema es cómo hacerlo sin acabar ingiriendo veneno, arrojándose al mar o volviéndose escarabajo o, peor aún, sin terminar los días tranquilo y contento, convertido en escritor de planta del Reader's Digest que como sabemos sólo admite textos con final feliz.



A Place of Our Own & Los Niños en su Casa
are daily talkshows, websites and outreach programs
devoted to the unique needs of people who care for young children.

Friday, May 2, 2008,
Texas PBS, A Place of Our Own & Los Niños en su Casa present
Texas Child Care Provider Awards

We honor these special individuals for their dedication to
early education and quality child care

To learn more:
aplaceofourown.org

A Place of Our Own
HoustonPBS/Channel 8 M- F 12:30 pm
Comcast Cable 308 M- F 12:30 pm

Los Niños en su Casa:
HoustonPBS/Channel 8 M- F 5 am
V-me (Comcast 324) M- F 5:30 am 12:30 pm

bp Major funding provided by
FIRST5 CALIFORNIA
cpb Corporation for Public Broadcasting
HoustonPBS

Pasiones y obsesiones

David Medina Portillo

Para Sandra Lorenzano

Hay quien vive la literatura como una pasión espontánea o lúcida, según el caso. Pero hay también quienes hacen de la escritura una obsesión de signo negativo en tanto que sus arrebatos no los llevan a ninguna parte. De acuerdo con esto, Julio Torri nos legó una frase que siempre me conmueve: "Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí".

Cierto perfil dubitativo me incapacita para exponerme con la espontaneidad de una pasión; en este sentido, apenas puedo hablar de una perplejidad más bien equívoca: el impulso de escribir y no poder hacerlo. El deseo convertido en obsesión y, luego, en idea fija. Ya se sabe: toda idea fija nos paraliza. ¿Habrá algo más contrario a la pasión? Ésta se alimenta de vida y lo demás, es literatura. Inversamente, las obsesiones se consumen a sí mismas. Quizá por ello alguien pensó: "La vida está en otra parte"; y mi mujer añade un tanto sarcástica: para escribir, no tienes que pensar en escribir. Y tiene razón. No obstante, nada me convence e, incluso, hasta he llegado a creer que para escribir no debía hacerlo.

Parece broma, lo sé, una ocurrencia retórica y sin gracia, pero cuántos de quienes atravesamos la adolescencia con la idea de ser un nuevo Melville o el impenso Rimbaud del altiplano, apenas si consideramos la posibilidad de que debíamos escribir. "Cuántos", me pregunto, y de inmediato advierto la simpleza. Seguramente nadie. Sin embargo, a mí me pasó y, más raro aún, me sorprendió la edad adulta sin que lograra asimilar semejante anomalía. De algún modo creí que la lectura, practicada con regularidad, bastaba para saltar con solvencia y naturalidad a la página escrita. Ésta podía esperar, oí que alguien me decía.

A veces pienso que ese alguien fue mi demonio personal. Cada quien tiene uno, ¿no? Una sombra que nos acompaña a cada paso y con discreción tal que apenas la advertimos o, por el contrario, imponiendo su negra voluntad hasta extraviarnos. No sé dónde escuché o leí que muchos tenemos una historia, pero pocos alcanzamos un destino. En este sentido, mi memoria también es sólo anecdótica. Siendo niño y después de un partido de fútbol jugado en la tarde polvorienta de una calle de provincia, alguien se me acercó afectado por una suerte de intoxicación verbal. Ignoro por qué los otros —mis

amigos— habían desaparecido y yo estaba solo, plantado a la entrada de un tendajón cuyo letrero ironizaba con un título: "El Paraíso". Vi a un hombre seco de edad indefinida (cincuenta años quizá), con la barba crecida pero rala vistiendo su miseria aún con cierta dignidad. Sentado junto a mí lo oí hablar como a nadie, antes, había escuchado.

Dicen que Sócrates tenía un demonio ágrafo. El que yo conocí aquella tarde fue de una especie menor aunque, en ocasiones, me da por creer que descendía de idéntica familia. En este orden, apenas si hace falta señalar que el tipo no escribía en el sentido literal y, menos, en la acepción profesional que damos al término. No escribía, más bien "decía" algo que después entendí como poesía, a saber: no el modo diario de llamar a las cosas por su nombre sino el lenguaje tentado por su dimensión ritual. Era poeta, en efecto, pero dudo que tuviera alguna conciencia sobre lo que esto significa. Digamos que apenas si vivía habitado, y a su manera disfrutaba de sus lapsus. Seguramente los poemas que le oí fueron malos, pero dejó en mi memoria las huellas de una experiencia destinada a los sentidos y en la que, curiosamente, las palabras parecían privadas de sentido. Ahí donde un árbol es un árbol, pero también es otra cosa, entre ellas: un árbol. Años después escuché a Gonzalo Rojas y advertí de nuevo aquella voz. No me resultó extraño lo que entonces nos contó a mi mujer y a mí. De niño tuvo dificultades para hablar, tartamudeaba su asma al ritmo de la humedades cíclicas de su natal Lebu, en Chile. Su fascinación por el silencio viene de ahí, de ese caos primordial del que salió hablando en lenguas.

Carezco de la inteligencia necesaria para medir la dimensión de dicho abismo. Al respecto sólo tengo interrogantes, las que reúno bajo una pregunta groseramente simple: ¿qué es lo que Rojas escucha al punto de quedarse mudo? ¿La plenitud de un no sé qué que se me escapa? Quizá.

De cualquier modo mi silencio, como el de Torri, es más bien el de una ausencia. Y decir que las sirenas no cantaron para mí es otra forma de aceptar que mi demonio es ágrafo: jamás pensó o supo escribir.

Sentado frente a la máquina puedo pasar horas en una suerte de vacío expectante sin ir más allá de unas cuantas líneas. En este sentido, sé que hay quienes a lo largo de los años perfeccionan rituales para atraerse el

Dicen que Sócrates tenía un demonio ágrafo. El que yo conocí aquella tarde fue de una especie menor aunque, en ocasiones, me da por creer que descendía de idéntica familia.



José Clemente Orozco, *La explosión*, ca. 1927, tinta sobre papel, Colección MACO | © Clemente Orozco V.

COLECCIÓN MACO

Conjunciones & disyunciones

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL Av. Revolución 1608
San Ángel CP 11000 México D.F. 55506260

Colección MACO es una revisión del acervo donde se muestra su riqueza y complejidad desde diversas líneas temáticas, secuencias narrativas y aproximaciones estéticas.

Se exhiben obras de Orozco, Siqueiros y Rivera.

También incluye *Gabinete gráfico*, sección que expone libros de artistas contemporáneos mexicanos.

DEL 7 DE MAYO DE 2008 A 2009



don de la elocuencia justa. Ceremonias inofensivas como sorber del Starbucks cortado a la temperatura adecuada, o tan extrañas como, por ejemplo, escribir sorteando la aparición de cierta grafía ominosa, según dicen que hacía Juan Ramón Jiménez, quien desconfiaba de la letra "g". En mi caso, dichos rituales son convocados no con el propósito de escribir sino para ahuyentar el momento de enfrentarme al teclado.

Me hago a la idea de que necesito una calma sin espinas y, como ésta nunca se da, recorro el espacio ensimismado del estudio hasta que alguna tarea inútil llega a ocuparme: reparar la puerta que rechina desde hace meses pero que, esta mañana, se transformó en la bisagra clave de la que pende el universo. O más simple: me pongo a cocinar suplantando aliteraciones y asonancias a cambio de un antipasto que encabalgue bien. En mis evasiones de mayor alcance, me he inventado más de una profesión, alternando con identidad mudable mi desempeño como velador, promotor de ferias infantiles, diseñador o editor de musas en inglés. Sé que no soy el único para quien la vida es una paradójica salida de emergencia. Así y obviando todas las distancias, Gabriel Zaid cuenta cómo Juan Rulfo trabajó en la llantera Euzkadi. Él también estuvo allí, dice, y en la misma época, aunque nunca lo vio. La verdad es que no me imagino a ambos con un catálogo todo terreno en las manos, aunque puede ser. Significativamente, los dos han sido de silencios largos.

La literatura y la crítica contemporáneas abundan en expresiones y reflexiones en torno al mismo pasmo. Epi-

sodios célebres que van desde la inevitable renuncia de Rimbaud hasta, digamos, las especulaciones de Blanchot acerca de la dislalia de Baudelaire o la demencia aforística de Nietzsche. A esto habría que sumar la sombra densa de Lord Chandos sobre algunos de nuestros autores de hoy en día. Sólo por dar un ejemplo sustantivo baste recordar *Bartleby* y *compañía*. Las inquietantes palabras: "Preferiría no hacerlo", repetidas como una oración vacua por aquel personaje creado por Melville, le sirven a Vila-Matas para aislar un síndrome: "la pulsión negativa o atracción de la nada que hace que ciertos creadores [...] queden, un día, literalmente paralizados para siempre". Según el barcelonés, Bartleby es el símbolo desencarnado de un vacío que reúne a la literatura del No, formada por una galería en la que, por ejemplo, desfilarían Beckett, Walzer, Kafka, Salinger, Monterroso o Bruno Traven.

Sin embargo, debo decir que el "autor" que sentí más cercano a mí es Luis Felipe Pineda. Un personaje joven objeto del buen o mal humor de Vila-Matas, sin duda, pero que habla de una realidad que conozco muy bien: el archivo en donde atesoró sus poemas abandonados. Frases como gestos de una sola línea que, a veces, lee desde un extravío ya totalmente inefable: "No diré que un sapo sea". Previsiblemente, al llegar la edad adulta abrazó con sobrio estoicismo su profesión de tinterillo, hundido en la más espesa vulgaridad. Ocasionalmente pienso que a Pineda lo visitó también el mismo demonio ágrafo que yo escuché aquella tarde de provincia. Así eligió, al cabo, la evasión perfecta y sin retorno del anonimato.

La invención **del espacio** [fragmentos]

Jean-Louis Giovannoni

Versión de Malva Flores y Arí Cazés

Depositamos un objeto
siempre con miedo
a que se vaya.

Somos cosas extrañas
dudando sin cesar del suelo
en dónde establecernos

y cambiamos de sitio
a cada instante
temiendo que éste se evapore.

* * *

Nos movemos
creyendo que tocaremos fondo
un poco más lejos.

Ese esfuerzo
por adherirse a la tierra
y no soltarse.

Todas estas bolsas
y habitáculos
para guardar un poco
y fijar
la menor cosa.

Si nos agitamos
volamos o caminamos
es para probarnos
que vamos a volver.

Que con desearlo
el piso
estará allí.

Nos vamos
mas llevando en nuestros gestos
el regreso.

* * *

Caminamos en calma
porque estamos seguros
de que la tierra sigue
nuestros pasos.

Nuestra marcha la atrae.

¿Cómo podría asentarse
detenerse
sin nuestros pies?



▲ *Names, 1987.*
Plastic bags, polyester foam, and nylon cord.

Jac Leirner

Corpus Delicti



▲ *Corpus Delicti*, 1992/2006. Chain, boarding passes, ashtrays, and cutlery.

GALLERY

Steal this ◀ By Fernando Castro

Jac Leirner

A more direct connection of Jac Leirner's oeuvre to Hoffmann's book comes from a series of works entitled *Corpus Delicti*—Latin for “body of an offense” and Legalese for “collection of evidence for a crime.”

IMAGES COURTESY
OF GALLERY SONJA ROESCH, HOUSTON, TX.

Let the true philosophers grow wild...

FRIEDRICH NIETZSCHE

In 1971 Abbie Hoffman published a book that indulged my bibliomania but almost got me in serious trouble. It was titled *Steal This Book*. One of its premises was the subversive idea that the act of stealing a book (even that very book) was justified because the effect of possessing and circulating it engenders better people and gives the book a broader audience than if it remained out of reach on a shelf. Moreover, this act of petty thievery was part of a recipe for engaging in a sort of “guerrilla” lifestyle against the “system.” Hoffman wrote, “To steal from a brother or sister is evil. To not steal from the institutions that are the pillars of the Pig Empire is equally immoral.”

The “Pig Empire” made its presence felt in Latin America in the form of ultra-rightist coups, military interventions, predatory capitalism, corrupt governments, violation of human rights, fraudulent elections, environmental devastation, censorship, etc. As Jac Leirner turned thirty, her native Brazil was enduring one of the worse periods of hyperinflation in its modern history. As the saying goes, “money was not worth the paper in which it was printed.” Independently of Hoffman and the subversive lifestyle he endorsed, Leirner carried on

her own cultural guerrilla with weapons that are reminiscent of his book but were really a legacy from Dadaism, Marcel Duchamp, and the Brazilian avant-garde. Leirner used *cruzeiros*, the devalued Brazilian currency, to produce an installation that addressed runaway inflation. It consisted of a string of *cruzeiro* bills snaking across the floor and down a flight of stairs. In her current exhibit at Sonja Roesch Gallery, a collage titled *Money* features devalued 100 and 100,000 *cruzeiro* bills painted over and mounted together to make an Albers-like square. By artistic fiat Leirner put value back into the devalued currency: *Money* is priced at US\$50,000.

A more direct connection of Jac Leirner’s oeuvre to Hoffmann’s book comes from a series of works titled *Corpus Delicti*—Latin for “body of an offense” and Legalese for “collection of evidence for a crime.” There are two such works in the current exhibit and both are incongruous in different ways. The first one consists of airline ashtrays and silverware chained together with boarding passes as if they could be used as a necklace. “Art-to-be-worn” is an artistic genre that was explored in the sixties by Leirner’s Brazilian compatriot Helio Oiticica in works called *Parangoles*. One may read this unlikely piece of jewelry as a sociological comment on the widespread theft of cutlery (and blankets) as an integral part of the air travel experience. In fact, as a result of cancer prevention measures the ashtrays have almost

▼ *All The One-Hundreds*, 1998. Anonymous graffiti Bancknotes, bukram and nylon cord.



▼ *Void 4*, 2007. Plastic bag and polyester foam.



become rare collectible items. The second *Corpus Delicti* is at once more aerial while also potentially weightier. It is a collection of eighteen “stolen” airsickness bags fluffed up, strung together, and hung from the ceiling as if to suggest the wake of an airplane in flight. This work is at once more poetic, international, and physiological than the first. The bags come from airlines of different nationalities. Using them implies nausea due to sickness and/or revulsion (Where have you gone, Jean-Paul?). Taking these bags is not necessarily an act of illicit appropriation but rather of partial fulfillment of their purpose: they are placed in the seat pockets to be used—as are the crossword puzzles in the travel magazines—better for art than for puking.

It is not the first time that Leirner has collected bags that she has later used as material for a work. In 2006 she produced *144 Museum Bags*. It is unlikely that Leirner stole these museum shopping bags; more than likely she got them after buying a museum souvenir. Once she spoke about her “appreciation of the commonplace” thus, “come out of the museum as garbage and go back as art.”

A work in Leirner’s exhibit germane to the title of this essay is one that explicitly addresses the possibility that someone may entertain stealing her own works. The work is often missed because it camouflages as part of the syntax of an art space. It is a small sign that reads, “please do not touch.”* In her exhibit at Sonja Roesch’s Gallery, Leirner placed two such signs in opposite ends of the room, a duplicity that makes them even more invisible. Of course the phrase could also be urging the guests not to fondle, but that would be an extremely un-Brazilian request.

* Jac Leirner pays homage to Marcel Duchamp, who in 1947 made *Prière de toucher* (Please Touch), a woman’s breast made of foam on black velvet, displayed behind glass. The work was boxed for the luxury edition of the catalogue of the exhibition *Le surréalisme en 1947*.

One of the most visceral and compelling works in this exhibit is titled *Lung*. As many of the other works by Leirner it is Minimalist in the sense of Duchamp’s *Ready-Mades*: objects found by the artist and minimally altered (if at all) by her. *Lung* is made up of about a dozen transparent cellophane wrappers from cigarette packs (Leirner is or was a smoker). They are all stacked together on an equally transparent plastic box: lungs inside an X-rayed body. One guesses that the association of the work is with a healthy lung but somehow a smoker’s unhealthy, polluted lung becomes implicated.

My own license for living dangerously came from Friedrich Nietzsche’s vision that society ought to foster philosophers and artists. Given its failure to do so, I reasoned, philosophers and artists ought to take matters onto their own hands and seize whatever they needed in order to pursue their lofty artistic ends. In other words, except for matters of life and death artists were not to be held accountable to the prevailing morality. Although such course of action can hardly be a prescription for a better world, many of us thought that if accused, our retort would be that our petty thefts only helped to expose—by contrast—the huge robberies of big tycoons, corporations, politicians, and governments. It would be hypocritical to accept a world where such entities stole our health, the world’s resources, our humanity and our freedom on a massive scale and condemn an artist who steals a paint brush, a book, or an ashtray. Notwithstanding this Dionysian excess, one ought to mind Immanuel Kant’s cold Apollonian dictum, “Always act according to that maxim whose universality as a law you can at the same time will.” Producing art fulfills this imperative—one can safely will a world where more and more people produce art. One cannot will a world where more and more people steal. We have more than enough thieves and artists are not notable among them.

About the Artist

Jacqueline Leirner was born in São Paulo in 1961. She studied at the Fundação Armando Alvares Penteado in São Paulo from 1979 to 1984 and taught there from 1987 to 1989. Her work has been exhibited internationally, including solo exhibitions at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2002); Museu de Arte Moderna de São Paulo (2001, 1998); Sala Mendoza, Caracas (1998); The Bohem Foundation, New York (1998); Centre d’Art Contemporain, Geneva (1993); Hirshhorn Museum, Washington, DC (1992), etc. Leirner’s work has been included in the Venice Biennale (1997, 1990), Documenta IX in Kassel, Germany (1992), and the São Paulo Bienal (1994, 1989, 1983). In 1991 she was a visiting fellow at University College in Oxford, England, and an artist in residence at the Museum of Modern Art in Oxford, England, and the Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota, where she had solo exhibitions. In 2001 she received a fellowship from the John Simon Guggenheim Foundation in New York.

“ In her exhibit at Sonja Roesch’s Gallery, Leirner placed two such signs in opposite ends of the room, a duplicity that makes them even more invisible. —FERNADO CASTRO ”

De Imperio

Dos poemas

Rocío Cerón

La sucesión de las cosas espléndidas

d.

Es sei. La luz vacía. La masa delirante, arrastrada hacia el habitar, hacia tierra de lastras. La tarde —nunca en abril— donde una palabra (minúscula, intacta, sólo tres letras) establezca su reino. El tiempo donde los nombres regresen / yazcan / y salgan hombres al encuentro de hombres. La llegada de la Raíz, la hora en que florezcan las sílabas y las piedras vuelvan a su lugar entre los muros de las casas. Un yo, un tú, un nuestro, un aquí, un fulgor profundo, una patria. Sea.

e.

Coloqué vestigios en las aguas (visibles sólo a los ciegos). En la oración escrita no había manos tendidas sólo un templo destruido / petrificada palabra que cortaba el rostro / un puño de tierra llevado por el viento:

Era resaca, hábito de malestar afincado, angustia encadenada al cuerpo.

Era hecho, trazo de aire entre brezales (si herida o mansedumbre / regazo o camposanto):

Era mi Padre quien sonreía. Era la sangre de vuelta en casa.

Vistas de un paisaje

10:09 a.m.

En redor brama el ya no presagio sino hecho. Albergado entre la herida el no vestigio sino filo, adquiere piel: gesto: tesitura. Es sangre / pústula / orificio. Pensamiento y negativa. Es pacto para una estancia entre la sal y el fuego. Casa habitada por huestes que nada esperan.

10:17 a.m.

Noviembre. Nada asigna al sacrificio un lugar en la memoria. Nunca hubo petición, ni hombres o mujeres comunes que dijeran sí. Habitar en este mundo de derruidas lozas, de fosas atestadas de sangre no es respuesta, es presagio hecho carne. Y un hombre detuvo su tiempo para ver en la espesura. Las palabras pesan más que el mundo.

10:25 a.m.

Estoy ante él. Ahí, en el vacío de sus ojos, la imagen del primer consuelo: el presagio ya carne, ya frases de sangre que nada claman, ya reducido cuerpo que en su pureza guarda país —patria— tierra atada a los costados. Estoy sentado frente a una ausencia (cuerpo / saliva / osamenta) que lleva promesa de estaciones. Su mirada son todas las palabras / pabellón del grito / que escriben, día a día, la historia de un Nombre.

El mito, la historia y el mercado

José Antonio Aguilar Rivera

En mi trabajo sobre el liberalismo y la libertad me he encontrado con una paradoja. Después de la caída del muro de Berlín y el desplome del socialismo real a finales de los años ochenta la democracia liberal quedó sin un adversario ideológico coherente. Quienes negaron por décadas la democracia "burguesa" y los derechos individuales "egoístas" quedaron, de pronto, en el desamparo filosófico. Nadie podía ya objetar a la libertad, la democracia y el mercado. Sin embargo, el derrumbe del socialismo no acabó con los obstáculos a la libertad. Simplemente los embozó. El ejemplo que quiero mencionar es el de la libertad de expresión. La corrección política exige que todos le rindan tributo. Sin embargo, cada día el respeto a la libertad de expresión pone a prueba a las sociedades liberales consolidadas. En un poco conocido prólogo de George Orwell a *Rebelión en la granja* el autor de 1984 afirmaba que si la libertad significaba algo era decirle a los demás lo que no deseaban escuchar. En México la libertad, entendida orwellianamente, enfrenta a diario enormes obstáculos. Así ha sido durante buena parte de nuestra historia. Lo nuevo es que ahora nadie se atreve, como en el pasado hicieron revolucionarios, marxistas, católicos y nacionalistas, a poner en tela de juicio la legitimidad de la libertad de expresión. Hoy sus enemigos no se reconocen como tales; aceptan el concepto, la frase, pero en su fuero interno siguen convencidos de que hay ideas correctas y otras equivocadas. La libertad está bien para las primeras, pero es inmoral —si no irresponsable— permitir la expresión de las segundas. Los atentados a la libertad de expresión son cotidianos y provienen de diversas fuentes, no todas ellas estatales. Basten unos cuantos ejemplos de muestra. Una mayoría de magistrados de la Suprema Corte de Justicia, en un fallo lamentable, ratificó la condena a un poeta que "insultó" a la bandera en un poema de su autoría. El aberrante razonamiento leguleyo hizo violencia al artículo 6 de la Constitución, que a la letra dice: "La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, los derechos de tercero, provoque algún delito o perturbe el orden público".

De la misma manera le tememos a la libertad en las contiendas electorales. Condenamos las campañas

el
mito
the
myth

negativas como intolerables muestras de una supuesta "guerra sucia". En efecto, el congreso elevó a rango constitucional la prohibición. Durante la última campaña presidencial el tribunal electoral le ordenó al Instituto Federal Electoral convertirse en un censor de los partidos políticos. Los medios de comunicación, a menudo, silencian aquellas voces que manifiestan opiniones contrarias a sus intereses privados. La ley ahora castiga expresiones xenófobas o racistas. El punto es que la libertad nos exige, a todos, mucho más de lo que creemos. Rendimos homenaje a la *idea* de la libertad de expresión, pero en realidad comulgamos con la frase "el error no tiene derechos". El sueño de Vicente Lombardo Toledano tal vez esté muerto, pero su antiliberalismo ciertamente no lo está. En 1933, en una célebre polémica con el filósofo Antonio Caso sobre el carácter y la misión de la universidad mexicana, Lombardo Toledano criticó la libertad de enseñanza como un embuste: "La libertad de cátedra ha servido simplemente para orientar al alumno hacia una

“... los liberales nos ofrecieron ideas. Pero no se comulga con las ideas, al menos mientras no encarnan y se hacen sangre, alimento”.

finalidad política, en relación con las características del Estado burgués... No ha habido tal libertad de cátedra. Hemos tenido, como siempre, una pedagogía al servicio de un régimen”. Lombardo Toledano creía que había una ruta crítica al socialismo; yo en cambio pienso que hay muchos senderos para andar en libertad. Quiero explorar tres ideas que son relevantes en ese trayecto: el mito, la historia y el mercado.

El mito

El liberalismo como filosofía está vinculado, de manera indisoluble, a la Ilustración, a la certeza de que la razón sirve para hacer luz y avanzar. Su medida de las cosas es el raciocinio humano. Desprecia, en consecuencia, no sólo a la superstición, sino también a los mitos. El racionalismo del liberalismo es su mayor fortaleza, pero también es su punto vulnerable. En México nadie percibió esto con mayor claridad que el poeta Octavio Paz. En *El laberinto de la soledad* escribió: el liberalismo “...no es una religión, sino una ideología utópica; no consuela, combate; sustituye la noción del más allá por la de un futuro terrestre. Afirma al hombre pero ignora una mitad del hombre: esa que se expresa en los mitos, la comunión, el festín, el sueño, el erotismo”. La Reforma fue, ante todo, una negación. Los principios de esa negación, del liberalismo europeo “eran ideas de una hermosura precisa, estéril y, a la postre, vacía. La geometría no sustituye a los mitos”. La diatriba de Paz tiene venerables antecedentes. En el siglo XVIII Juan Jacobo Rousseau, en su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, acusaba que la geometría había nacido de la avaricia, así como la física de una vana curiosidad. Las artes y las ciencias eran todas, incluso la moral, producto del orgullo humano. Para Paz “la libertad y la igualdad eran, y son, conceptos vacíos, ideas sin más contenido histórico concreto que el que le prestan las relaciones sociales, como pensaba Marx”. El corolario de esta reflexión romántica era: “al fundar a México sobre una noción general del Hombre y no sobre la situación real de los habitantes de nuestro territorio, se sacrificaba la realidad a las palabras y se entregaba a los hombres de carne a la voracidad de los más fuertes”. Para Paz, el liberalismo era una Idea que había sido infructuosamente impuesta a los instintos: “los liberales nos ofrecieron ideas. Pero no se comulga con las ideas, al menos mientras no encarnan y se hacen sangre, alimento. La comunión es festín y ceremonia”. Así, los principios liberales fueron sólo “hermosas palabras inaplicables”. Una geometría estéril.

En una vena similar Jesús Silva Herzog-Márquez afirma en un ensayo sobre el iconoclasta Thomas Hobbes:

Según el sabio de Malmesbury, en nuestras propias vísceras se anticipaba ya la estructura mecánica del cuerpo social: nuestro organismo, un artefacto de resortes, bombas, ductos. Para escapar de la

maldita condición originaria, el hombre habría de pactar un orden que fuera calca de una cuadrícula geométrica. La única ciencia que Dios se dignó comunicar al género humano sería modelo para el entendimiento político. De ahí que el conocimiento de la soberanía y de las leyes, de los deberes y de la libertad quedaría expresado con la precisión de la escuadra, la exactitud de la regla y la perfecta redondez que delinea el compás. Los prodigios del cálculo hobbesiano siguen siendo el croquis del orden político secular. El conocimiento del poder está fundado, desde entonces, en un olvido voluntario de los juegos de la imaginación y los engaños de la metáfora.” [Así, para Hobbes,] “la ciencia del gobierno habría de fundarse así en el incendio de todas las bibliotecas, esos archivos de la ignorancia que perpetúan las más nocivas supersticiones [...] Nada sólido podría nacer de la locura que es la fantasía. La metáfora era enemiga mortal de la ciencia y, por ello, contrincante de la paz. La imaginación, una sensación empobrecida. La paz hobbesiana es el triunfo de la certeza racional sobre la confusión de las percepciones.” (“Ficción y poder”, *Letras Libres*, febrero 2008).

Pero esta visión no le hace justicia a Hobbes ni a su empeño filosófico e intelectual, que está en la base del liberalismo, como yo lo entiendo. Sin duda Hobbes captura la espléndida ambición racionalista del liberalismo: pero su embestida no es contra la imaginación, sino contra sus desvaríos. No es una crítica filisteá: Hobbes no devalúa o desprecia al arte, la belleza o los valores espirituales. No es el miope constructor de relojes sociales, empeñado en concebir al mundo como una caja de engranes uniformes y precisos. Sin embargo, para Hobbes, la razón no debía aplastar a la imaginación; debía guiarla o ensillarla como un corcel bronco. Después de todo, fue el inglés quien, de todos los teóricos del derecho natural moderno, imaginó con más fuerza un mundo sin estado de horror indecible, el hipotético estado de naturaleza en el cual el hombre era el lobo del hombre. ¿Cómo explicar que Hobbes, el iconoclasta, haya puesto en el frontispicio de su edificio teórico una *imagen*, la estampa del Leviatán, el monstruo bíblico que era la metáfora del Estado? No sólo eso, a lo largo de su obra maestra Hobbes a menudo antropomorfiza al cuerpo político. Los monstruos, bíblicos o no, son producto de la imaginación, pero en el caso de Hobbes esos seres, que movían al miedo, estaban bajo la correa —si no eran producto— de la razón. Las emociones y las pasiones no son los adornos de los seres humanos; son sus elementos constitutivos, pero no por ello deben ser sus amos. Así se explica la paradoja del Leviatán empleado por un iconoclasta como Thomas Hobbes. La imaginación del inglés, vívida y poderosa, es la antítesis del ensueño romántico, del mito erigido como señor y soberano de lo humano.

Así se explica la paradoja del Leviatán empleado por un iconoclasta como Thomas Hobbes. La imaginación del inglés, vívida y poderosa, es la antítesis del ensueño romántico, del mito erigido como señor y soberano de lo humano.

Y de vuelta a Euclides. Creo que es necesario reivindicar a la geometría. La geometría no es un plano árido de la existencia. Ofrece las coordenadas básicas que le dan orientación a la vida. Son las constantes que permiten ordenar al mundo. Es la pendiente de un tejado la que impide que nuestras casas se inunden. Rousseau creía, con Paz, que el deseo de calcular la superficie que habitamos no podía sino deberse a un innoble deseo de acumular. Eso es un error. La regularidad nos libera de la tiranía del detalle, de la incertidumbre de los límites, de las controversias producidas por la curva que invade los linderos de los otros. La fe del liberalismo en la ciencia, en el poder emancipador de la razón, no se basa en una concepción disminuida, adelgazada, de la naturaleza humana, sino en la certeza de que podemos transformar nuestro mundo. Tiene razón Paz: para el liberalismo cuenta más la libertad y la igualdad que el consuelo. En cierta forma, ha renunciado a la comunión. Afirma la voluntad de los seres humanos de *no* comulgar, de *no* ser miembros de un organismo, sino de ser en sí y para sí. No creemos que sea posible reemplazar a los mitos con la geometría; confiamos en que es posible emanciparnos de ellos: liberarnos de su yugo.

La historia

El embrujo de la historia toma, al menos, tres formas distintas. Me he referido a la primera: los esfuerzos por constituir una sociedad de individuos libres e iguales niega las pulsiones más profundas de nuestra historia como nación. En el fondo de esta idea hay un fatalismo. Las palabras, como afirmaba Paz, no pueden sustituir a la realidad; sólo pueden montar una vana representa-

ción. La segunda manifestación del poder de la historia es el anhelo de coherencia en la historia patria. En México durante el siglo XX el liberalismo decimonónico fue apropiado por los ideólogos del régimen posrevolucionario. Como afirmó Jesús Reyes Heróles en los años cincuenta, el PRI podía rastrear su pasado hasta Juárez y la Reforma. La línea de continuidad legitimaba a los gobiernos surgidos de la Revolución. En oposición a este uso oficioso del liberalismo, algunos historiadores, como Daniel Cosío Villegas, voltearon también al pasado, pero para recuperar de él una experiencia ejemplar, un parámetro crítico, para juzgar al autoritarismo de esos mismos gobiernos. Idealizó a la Reforma y sus prohombres como ejemplos de virtud y libertad. Creo que estos tres usos de la historia no sólo desnaturalizan el pasado de este país, sino que también obstaculizan nuestra comprensión del liberalismo. También, paradójicamente, al entronizar el pasado el embrujo de la historia nos deja sin una idea de lo que el liberalismo significa en el presente. No podemos dejar de mirar atrás, a las imágenes distorsionadas. Mientras tanto, le damos la espalda al aquí y ahora.

El mercado

Una sociedad liberal implica una economía de libre mercado. Sin embargo, en América latina el mercado no ha caminado de la mano con las libertades políticas y la democracia. Por un lado, el liberalismo en América Latina en el siglo XX ha significado poco más que economía de mercado. En el mejor de los casos tomó la forma de una tecnocracia empeñada en realizar reformas estructurales, en el peor, pinochetismo. La tradición liberal en América Latina necesita recuperar la parte política de su legado. En el otro extremo está la desconfianza visceral de amplios sectores de nuestras sociedades por todo lo que tenga que ver con el mercado. No sólo se trata de la oposición romántica de Octavio Paz. Una ex candidata a la presidencia de la república expresó en un discurso que aceptaba la economía de mercado, pero rechazaba la sociedad de mercado. ¿Qué, exactamente, quería decir? No lo explicó. Probablemente se oponía a que los mecanismos del mercado, la libre operación de la oferta y la demanda, rigieran fuera de la economía. Muy pocos, a mi entender proponen eso. Sin embargo, la anécdota revela la desconfianza secular al mercado. La paradoja es que mientras no aceptemos al mercado no podemos asignarle su justo papel en las sociedades liberales. Y un dato crítico se ignora: para que haya economías de mercado sanas y vigorosas se requiere de estados fuertes e independientes de los intereses económicos. Un estado fuerte pero limitado, capaz de hacer cumplir los contratos, proteger los derechos de las personas, construir infraestructura y proveer bienes públicos no sólo no es antitético a una economía liberal; es su precondición.

Una ex
candidata a la
presidencia de
la república
expresó en
un discurso
que aceptaba
la economía
de mercado,
pero rechazaba
la sociedad
de mercado.
¿Qué,
exactamente,
quería decir?
No lo explicó.

Del crepúsculo de los clérigos

Armando González Torres

Así, con el tiempo el término intelectual, a despecho de su inicial sentido peyorativo, adquiriría el significado de custodias que tutelaban los más altos valores humanos...

El nacimiento de un clérigo

El intelectual es un ser mitológico, un ente sincrético que, a lo largo de sus diversas denominaciones y transfiguraciones, va acumulando distintos carismas espirituales y terrenales: el de la vocación ascética, el del conocimiento experto, el de la sensibilidad e inteligencia superior o el de la facultad visionaria. En Francia, principal cuna y vitrina del intelectual moderno, los ancestros de los intelectuales, es decir los sabios y filósofos agrupados en academias, encarnaron un sacerdocio laico y una fuerza independiente, a medida que los poderes de la Iglesia y la monarquía se erosionaban. A finales del siglo XIX y principios del XX, esta imagen de independencia se consolidó con la creación de un mercado cultural, con la extensión de la oferta educativa y con procesos como la autonomía universitaria. Los intelectuales en la Francia contemporánea se convirtieron, como dice Michel Winock, en un "contrapoder espiritual" que se suponía regido por las nociones de verdad y vida buena, así como por una disciplina contemplativa, sólo interrumpida por una actividad pública orientada al bien común.¹

Acaso el famoso "Yo acuso..." de Émile Zola, y sus secuelas, resultaron un augurio del papel que desempeñaría el intelectual en la vida de muchos países durante el siglo XX. A partir de ese momento, la participación intelectual, acorde con la noción de autonomía del arte, buscó reputarse como una fuerza moral, que apuntaba al bien común, aunque equidistante de los imperativos del Estado o las iglesias. La representación que ofrecía el intelectual no era sólo una representación política (aunque practicara la militancia), sino una intervención analítica y moral capaz de alertar la conciencia y resguardar la dignidad y los derechos inalienables del individuo. Así, con el tiempo el término intelectual, a despecho de su inicial sentido peyorativo, adquiriría el significado de custodias que tutelaban los más altos valores humanos y de guías que orientaban en las más diversas tribulaciones, desde los dilemas de conciencia hasta las encrucijadas históricas.

Clérigos y orgánicos

Si bien a lo largo del siglo XX, el intelectual adquirió diversos rostros, los dos arquetipos descollantes fueron el

llamado "independiente" y el "comprometido". El intelectual independiente, el clérigo delineado por Julien Benda, pertenece a esa tradición que predica la autonomía, que no aislamiento, de la cultura respecto de la política. Benda sostenía que si el clérigo participaba en política debía hacerlo a nombre de valores universales y con perspectivas que lo apartaran de las circunstancias y los partidos. Era una paradójica invitación a intervenir en la política desde un campo no político, donde la neutralidad radicaba en una posición profesional que debía forzosamente derivarse en integridad personal. Por su parte, el intelectual comprometido, ante su percepción de un cambio social inminente y la crisis del concepto de alta cultura, pretendía ser no sólo productor de ideas u objetos artísticos, sino portavoz y agente activo de las transformaciones, mediante su conocimiento y desciframiento, científico o intuitivo, del devenir de la historia. El intelectual comprometido alcanzaba mayor relevancia en momentos de efervescencia y expectativas de cambio y, por ejemplo, tras las revoluciones, rusa, china o cubana se generaron sucesivas oleadas de euforia, que auguraban la feliz fusión del saber con la acción y de la clase intelectual con el pueblo. Si bien hubo intelectuales de muy distinta procedencia profesional, habitualmente el escritor era el representante más visible del intelectual independiente o comprometido y, en diferentes épocas y países, autores como André Gide, George Orwell, Jean Paul Sartre, André Malraux, Albert Camus, Octavio Paz o Milán Kundera participaron en los debates más importantes y fueron punto de referencia en la discusión moral y política. El activismo intelectual, tanto de comprometidos como de independientes, sirvió para crear importantes fuerzas de opinión no sólo nacionales sino transnacionales que libraron batallas políticas específicas, promovieron valores y nutrieron una amplia agenda de política dentro de la arena mundial de la cultura.

Al final de cuentas, la querrela entre estos dos tipos de intelectuales, se reducía a la ideología, pues, en mayor o menor medida, ambos se concebían representantes de una verdad abstracta o una razón histórica y se reservaban una función casi profética. En el balance de la participación de estos dos arquetipos en las tribunas del siglo XX, pueden encontrarse lo mismo actos heroicos

que abominaciones, ejemplos de lucidez y sacrificio que muestras de fanatismo, intervenciones imprescindibles que protagonismos.² Porque, más allá de la mitificación, el intelectual es un individuo que, como cualquier otro, tiene intereses, convicciones y prejuicios y adopta sus decisiones éticas o políticas en un entorno con fallas de información y objetivos en conflicto.

El crepúsculo de los clérigos

Hoy, tanto la idea heroica como el horizonte utópico que sostenían estos dos grandes arquetipos han desaparecido y, tras la resaca del fin de las ideologías, lo que podríamos llamar el intelectual con mayúsculas se ha difuminado en un panorama más amplio de especialistas, con ofertas de información, interpretación y sentido que compiten entre sí. Por un lado, con la extensión de la educación superior se multiplicó el número de intelectuales por “certificación” (profesionistas, académicos), dejando en minoría a los intelectuales por “vocación” de antaño (escritores, artistas). Al lado de esta muerte natural del generalista, su autoridad moral y sinceridad ha sido socavada, a veces por sus propios excesos, a veces por el escepticismo académico y social. La obra de Pierre Bourdieu, con su extensiva sospecha sobre las prácticas intelectuales como estrategias para la acumulación de poder y bienes simbólicos, es ilustrativa de este clima de ideas.

El prestigio intelectual se bifurca hoy en dos vías muy lejanas, que a veces llegan a encontrarse: la academia y los medios; el capital curricular o el atractivo de la notoriedad. Por un lado, los avances en el conocimiento y la especialización hacen más compleja y restringida la tarea de opinión y muy a menudo la discusión de materias públicas fundamentales se remite a espacios académicos y gremios de expertos. En un extremo contrario, se ha multiplicado la variedad de individuos capaces de influir a través de los medios y que van desde el conductor de noticiarios hasta el académico asimilado al mundo mediático pasando por las diversas personalidades de la farándula artística y deportiva. Así, en los espacios de debate público, se reúnen no tanto intelectuales como *personalidades* que, con el pretexto de la pluralidad del diálogo, propician también la espectacularidad del acontecimiento. El prestigio y el brillo social de la inteligencia en acción se desplazan a otros actores y, sobre todo, a otras instancias, donde importa menos el valor analítico y la argumentación y más la imagen y la comunicación no verbal. Así, entre las discusiones cerradas de los pares y las discusiones escenográficas de los muy impares, la conversación pública puede llegar a extremos de esoterismo o de superficialidad. En todo caso, para bien o para mal, la opinión del intelectual ya no es atendida como la voz oracular que habla en nombre de la historia o los valores universales, sino como una voz más en una polifonía democrática a menudo discordante y desconcertante. No es raro que en tal contexto los intelectuales

deseosos de abanderar las grandes causas sufran periódicas crisis de identidad y que, desplazadas por otras formas de interlocución y gestión, ciertas modalidades de intervención pública del intelectual de viejo cuño disminuyan su resonancia.

Transfiguraciones del intelectual mexicano

En pocas regiones, como en América Latina, los intelectuales llamados generalistas, adquirieron tal influencia en la vida pública. Frente a instituciones y tradiciones débiles, clases políticas iletradas y servicio público deficiente, el profetismo intelectual resultaba más fácil de arraigar y podía despertar poderosas pasiones y energías sociales. Particularmente en México, los intelectuales forman parte de una añeja tradición activista que viene desde Sor Juana, pasa por los letrados jesuitas, adquiere nuevos bríos con los intelectuales de la Reforma y se consolida en el siglo XX. Los intelectuales cumplían una función extensiva: tribunos, jueces, planificadores, publicistas y, en especial, después de la Revolución de 1910, el intelectual tendió a identificarse con una misión espiritual y cultural común y con una necesidad de forjar patria. Los requerimientos de edificación nacional, la escasez de opciones laborales o la simple fascinación por el poder propiciaron una relación estrecha entre el estamento intelectual y la clase política. A lo largo de los regímenes posrevolucionarios, la figura del político que construía proyectos de nación se asoció a la del líder intelectual, que erigía tradiciones y creaba instituciones culturales, modulaba el gusto y la sensibilidad del pueblo y reivindicaba y actualizaba la cultura nacional. De este modo, aunque no faltaban los marginales irredentos, la colaboración con los fines del Estado y la patria constituía una alternativa legítima en el mundo de la cultura y muchos escritores eminentes fueron servidores públicos.

La represión al movimiento estudiantil de 1968 pareció desacreditar esta noción y polarizó las posiciones entre los integrantes de la República de la Letras. De manera mucho más clara se plantearon las disyuntivas entre el intelectual independiente y el intelectual comprometido y la inteligencia se dividió y se enredó en un largo diferendo. Es sabido que las tensiones ideológicas de la Guerra Fría, exacerbadas en México después del 68, encontraron en el campo cultural uno de los pocos canales de expresión y que los debates se expresaron en las principales instancias de diálogo cultural. Los años posteriores al 68, fueron una etapa de desconcierto en la que los intelectuales debatieron sobre su identidad y se enfrentaron ya a los guiños de un Estado con ansias endémicas de legitimación y deseo de volver a rodearse del lustre de la inteligencia, ya a las tentaciones de la violencia revolucionaria. Hasta la muerte de las ideologías, la pugna iniciada en los años setenta osciló entre el enfrentamiento de valores, la querrela ideológica y la pelea por dineros y espacios de influencia.

... en los espacios de debate público, se reúnen no tanto intelectuales como personalidades que, con el pretexto de la pluralidad del diálogo, propician también la espectacularidad del acontecimiento...



TU logotipo aquí...
y aquí... y aquí... y aquí...

Publicidad para ti

en diferentes productos:

- Bolsas
- Papel metalizado
- Papel transparente (tipo celofán)
- Papel couche
- Cajas para corbata, CD y joyería
- Folders y cartulinas

MUNDO GRAFICOLOR, S.A. de C.V.

ACERO NO. 12, COL. ESFUERZO NACIONAL, ECATEPEC, EDO. DE MEXICO, C.P. 55320
Tel.: 52(55) 5699-2040, Fax: 52(55) 5569-7620, Lada sin costo: 01-800-4726567
ventas_mundo@grpcolor.com



ii La distinción en envoltura de regalos !!

Actualmente, como ocurre en otras latitudes, el hombre de letras, prototipo del intelectual de antaño, ha disminuido paulatinamente su protagonismo en la vida pública. La desacralización de la historia viene acompañada de la desacralización del intelectual, sus antiguos gestos parecen paródicos frente a las nuevas circunstancias, su altruismo y vocación dudosos, sus competencias limitadas (difícilmente un escritor puede competir a la hora de opinar de la actualidad con un politólogo, a menos que deje de escribir). En particular, merced al largo proceso de evolución democrática que ha vivido el país, la política ha adquirido preeminencia y hoy son los politólogos, los economistas, los sociólogos, los diseñadores de imagen o los encuestadores quienes encarnan una nueva especie intelectual que mezcla varias supuestas cualidades, como la neutralidad profesional, el conocimiento experto y la proyección mediática. En este cambio, aunque ha desaparecido una forma de mitificación, se vislumbran nuevos anti-valores, rutinas, comodidades y reflectores que amenazan la inteligencia.

La actividad intelectual en México, pues, se ha empeñado en un entorno ambivalente: por un lado, propenso a ejercer el culto a la personalidad intelectual; por el otro, plagado de amenazas y tentaciones provenientes no sólo de factores como el poder político, sino de diversos vicios e inercias de la propia inteligencia, desde el síndrome contestatario hasta la "empleomanía" pasando por el caciquismo que reproduce los vicios del poder en

el dominio de la cultura. Sin embargo, aun en medio de esos peligros, los intelectuales a menudo han planteado preguntas fundamentales y han contribuido a afilar el albedrío ciudadano. De modo que en los escritores e intelectuales públicos mexicanos no deben buscarse héroes irreprochables, pero sí paradigmas creativos y humanos, presencias entrañables o incómodas, que han sido artífices de la educación cívica y sentimental y que orientan tanto con sus virtudes como con sus errores.

NOTAS

1 La historia intelectual de Francia es un tema ampliamente abordado. Estos tres libros resultan fundamentales y abarcan el arco temporal de formación del intelectual: de Elizabeth Badinter *Las pasiones intelectuales. Deseos de Gloria, 1735-1751*, México, FCE, 2007; de Paul Benichou, *La coronación del escritor (1750-1830)* México, FCE, 1981 y de Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.

2 Al respecto, resultan indispensables los perfiles humanos y las coyunturas históricas abordadas en libros como, de Francois Furet, *El pasado de una ilusión*, México, FCE, 1996; de Michael Walzer, *The Company of Critics. Social Criticism and Political Commitment in the Twentieth Century*, Nueva York, Basic Books, 1988 y de Marc Lilla, *Pensadores temerarios*, Barcelona, Debate, 2004.

José Martí The End of a Myth?

Maarten van Delden

In an article about the heroes of the Spanish American Wars of Independence published in the children's magazine *La edad de oro*, José Martí evokes a traveler who upon arriving one evening in Caracas does not inquire where he might get some food or rest, but instead asks for directions to the statue of Simón Bolívar: "Y cuentan que el viajero, solo con los árboles altos y olorosos de la plaza, lloraba frente a la estatua, que parecía que se movía, como un padre cuando se le acerca un hijo." Martí goes on to commend the traveler for his emotion, "porque todos los americanos deben querer a Bolívar como un padre."¹ This does not mean that Bolívar and the other heroes Martí discusses in this piece—Miguel Hidalgo and José de San Martín—are infallible human beings. "Los hombres," he instructs his young readers, "no pueden ser más perfectos que el sol. El sol quema con la misma luz con que calienta. El sol tiene manchas." But it is clear that in the case of these great men—"hombres sagrados," Martí calls them—attention to their possible flaws is unwarranted: "Los desagradecidos no hablan más que de las manchas. Los agradecidos hablan de la luz."²

It seems likely that the traveler in this tale is Martí himself. We might wonder whether Martí, as he communed with the statue of Bolívar on that fragrant evening in Caracas, reflected upon the heroic role he himself would come to play in the struggle for Cuban independence. One day he, too, would be an eminent statue, a father of the nation, a sacred figure. After his untimely death in a battle with Spanish forces at Dos Ríos, Cuba, on May 19th 1895, Martí would come to be enveloped in an aureole of light by the intellectuals, biographers, critics, politicians and others who helped forge the myth of José Martí in twentieth-century Cuba.³ And perhaps Martí may even have taken a moment to think about the ungrateful ones who would eventually try to pull him down from his pedestal. If so, he would have shown exceptional prescience. For in our current age of disenchantment, there is less and less patience with the monumental Martí who has come to preside over Cuban culture. A more critical, demystified image of the Cuban poet-revolutionary has emerged in recent decades. The need for heroes and father-figures is evidently less urgent today than it was for Martí himself and for his many worshipers in Cuba and elsewhere.

Martí had already been described as an "apostle" during his own lifetime,⁴ but it was after his death that his cult truly took root in Cuba. Monuments and biographies, holidays and parades, speeches and conferences—all contributed to shaping the Cuban poet-revolutionary's saintly image. To get a sense of the exalted view of Martí that came to prevail in Cuba, one need only consult three influential biographies published in the 1930s and 40s: Jorge Mañach's *Martí, el apóstol* (1933), Félix Lizaso's *Martí, místico del deber* (1940) and Luis Rodríguez-Embil's *José Martí, el santo de América* (1941). Mañach offers a relatively down-to-earth narrative of Martí's life, depicting him as a man who suffered from deep inner conflicts, in particular between his private inclinations and his public vocation. But as the story progresses, Mañach increasingly stresses Martí extraordinary qualities: his idealism and stoicism, generosity and abnegation, eloquence and discipline, so that in the end he acquires a truly "evangelical" aura.⁵

Lizaso and Rodríguez-Embil offer more one-sided narratives, in which there is no conflict or ambiguity, only a supreme sense of destiny. Lizaso refers repeatedly to the notions of "duty" and "vocation" that inspired the Cuban revolutionary's actions. He portrays Martí as an austere and self-denying individual, whose mind was focused exclusively on the highest goals. Responding to the sacred impulse rising up within him, Martí was always seeking for what is superior and transcendent in human life. Lizaso defines the hero of his work as "un gran místico de la acción redentora del hombre,"⁶ whose death failed to interrupt his role as leader and guide of the Cuban nation. Describing the scene of Martí's death, Lizaso offers the following poetic evocation of the revolutionary leader's spiritual survival: "su aliento quedó flotando en lo más azul del cielo, en lo más recóndito de las almas. Y perdura, y perdurará hecho brisa entre el verde de nuestros campos y pupila guiadora en lo más alto de nuestros destinos."⁷

If anything, Rodríguez-Embil gives an even more exalted image of the subject of his biography. Everything in his narrative revolves around notions of purpose, destiny and mission. He repeatedly describes Martí as "el Predeterminado,"⁸ infusing his text with a deeply teleological thrust. But what is the goal of Martí's life? In essence, it is to leave behind what Rodríguez-Embil calls "el espíritu martiano,"⁹ a profoundly Christian legacy embodying notions of love

Responding
to the sacred
impulse
rising up
within him,
Martí was
always seeking
for what is
superior and
transcendent in
human life.

He repeatedly describes Martí as “el Pre-destinado,” infusing his text with a deeply teleological thrust. But what is the goal of Martí’s life?

and sacrifice. In sum, both Lizaso and Rodríguez-Embil depict Martí as a Christ-like figure who gave his life for the redemption of Cuba.

With the triumph of the Cuban Revolution in 1959, Martí acquired a new role in Cuban culture and politics. Fidel Castro quoted so extensively from the writings of the man now known as the *héroe nacional* that the poet Herberto Padilla called him the Pierre Menard of Cuban politics.¹⁰ The organic intellectuals of the Revolution labored hard to prove that if Martí were alive today he would be supporting Fidel. Roberto Fernández Retamar argued that Martí had been not only an anti-imperialist and a socialist, but also a Third World intellectual.¹¹ Cubans who opposed the Revolution angrily denounced what they regarded as the egregious misreading of Martí’s life and work, claiming instead that the Cuban poet-revolutionary had been a convinced liberal and democrat.¹² One thing was clear: everyone involved in the debate wanted Martí on their side. Even a famous skeptic such as Octavio Paz described himself in 1967 as an “amigo de la Revolución cubana por lo que tiene de Martí, no de Lenin.”¹³

In the 1990s, however, a new trend becomes apparent in Martí studies. Critics begin calling for a less reverential treatment of the Cuban poet-revolutionary’s life and work. Ottmar Ette, for example, concludes his study of the reception of Martí with a plea to his fellow critics and historians to put an end to the “carácter intocable” of the Cuban poet and revolutionary.¹⁴ Enrico Mario Santí calls for an overcoming of the “mito heroico” that has enveloped Martí since his death. Santí proposes a distinction between “thinking” about Martí and “paying homage” to him. The former involves placing the Cuban author and revolutionary in the historical context to which he belongs and viewing him as “una personalidad viva”; the latter turns him into “una momia” and makes him the object of a reverential cult.¹⁵ Rafael Rojas, echoing Jean Baudrillard’s famous observation about Michel Foucault, speaks of the need to “forget” Martí. Rojas argues that the myth of José Martí has become a burden from which it is now necessary to escape. He rejects the vision of the Cuban author as a prophet, and calls for a more critical assessment of his ideological legacy.¹⁶

The crumbling of the myth of Martí is also reflected in two novels of the past decade: Daína Chaviano’s *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) and Francisco Goldman’s *The Divine Husband* (2004). Chaviano, a Cuban novelist who has lived in the United States since 1991, sets her novel during Cuba’s Special Period, the years following the collapse of the Soviet Union and the withdrawal of the economic assistance that had sustained the Cuban economy. Her main character is a young female art historian who is fired from her job at an art museum after objecting to the secret sale of parts of the national patrimony to foreign collectors. Unable to find another job, she ends up working as a *jinetera* (prostitute) servicing European tourists. This is a world in which there is so little food that people are forced to eat what they humorously call OCNIs: *Objetos Comestibles No Identifica-*

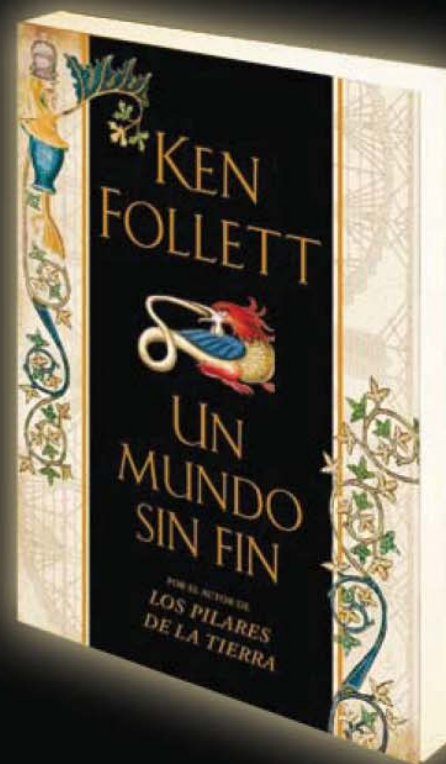
dos. It is also a world in which foreign visitors enjoy all kinds of privileges denied to the locals. The society Chaviano portrays amounts to a bitter mockery of the dream of equality and freedom from exploitation that the Cuban Revolution was supposed to bring about. So when the man who has been described as the “father,” “mentor,” and “architect” of the Cuban nation makes a mysterious appearance halfway through the novel, it is perhaps not surprising that he looks exhausted and out of place. Without ever referring to him by name, Chaviano describes Martí as “un señor de ropas raídas [...] una sombra traslúcida, una presencia de otro siglo.”¹⁷ This is no longer the mythical Martí who galloped bravely toward his death a hundred years earlier. Instead, Chaviano evokes a lost and deeply mournful Martí who as the novel reaches its conclusion bitterly exclaims “Yo ya no tengo patria...”¹⁸

The American writer Francisco Goldman’s *The Divine Husband* (2004) centers on the year José Martí spent as a young man in Guatemala, where he taught, wrote articles for the local press, gave speeches, and, as rumor has it, seduced young women. Although Goldman is clearly captivated by the Cuban’s charismatic personality, it is equally clear that his goal is not to put a new gloss on the “enormous heroic statue” Martí’s life has become in the standard narratives.¹⁹ The narrator often describes Martí in mocking tones. He refers to him as “verbose” and “loquacious,” and reminds the reader that in Guatemala Martí was given the somewhat derisive nickname “Dr. Torrente.”²⁰ We are told that Martí loved to display his high-minded idealism, harping constantly on “purity of conscience, purity of everything.”²¹ In short, the great Cuban poet is a bit of a bore. The narrator also disapproves of the poem Martí wrote many years after his stay in Guatemala, about the young woman who is believed to have died from love for him. Martí’s poem about the “niña de Guatemala,” among the more famous verses the Cuban poet produced, is described here as an “appalling poem of tortured remorse and confession and morbid longing.”²² Martí’s multiple romantic entanglements lead Goldman to label him a “poet-seducer,”²³ surely a less noble and elevated variant on the usual designation of “poet-revolutionary.”

In the standard hagiographic accounts, everything in Martí’s life points in a single direction—the struggle for Cuban independence—and culminates in a climactic event—the poet-revolutionary’s martyr-like death on the battlefield. If Goldman’s novel deflates Martí’s image, it is not only through the narrator’s explicit comments on his hero’s character and behavior, but also by dissolving the story of his life into a multiplicity of other narratives. In *The Divine Husband*, the story of Martí is carried forward, in a sense, by the actor César Romero, the man reputed to be the great poet’s grandson. Romero, who became famous playing the Joker on the sixties television series *Batman*, is seen in 1959 chatting about his eminent grandfather on the *Jack Parr Show*. But his ignorance is so obvious that the narrator is led to wonder how it is possible that “one family’s memories of an

EL FENÓMENO EDITORIAL DEL AÑO

MÁS DE
UN MILLÓN DE EJEMPLARES
VENDIDOS
EN ESPAÑA



PLAZA  JANÉS

www.rhmx.com.mx

De venta en librerías y tiendas de prestigio

intimate coexistence with the immortal Cuban [could] just evaporate from one generation to the next? Why didn't Cesar Romero even speak Spanish?"²⁴ In yet another branch of the narrative, Goldman explores the story of María de las Nieves, a former nun who falls passionately in love with Martí during his Guatemalan sojourn, but ends up moving to the United States and marrying the man who invents the modern balloon industry, becoming very wealthy in the process. In sum, in *The Divine Husband*, the forces of entertainment and commerce prevail, not the spiritual and political aspirations of the great Cuban poet-revolutionary.

Neither Chaviano nor Goldman can be classified as a "desagradecido" in the sense in which Martí uses the term in his essay on Bolívar and the other heroes of Spanish American independence. Yet writing in the wake of the collapse of the utopian dreams of the twentieth century, in an era that is deeply skeptical of all claims to authority, especially the transcendent, redemptive authority embodied in the dominant narratives about José Martí, these two authors have opted to produce images of the Cuban poet that make him so much less mythical and so much more human.

NOTAS

¹ José Martí, "Tres héroes," in *Obras completas*, 18 (La Habana: Centro de Estudios Marianos, 2001), 304.

² Martí, "Tres héroes," 305.

³ For a magnificent account of the reception of Martí, see Ottmar Ette, *José Martí, apóstol, poeta, revolucionario: Una historia de su recepción*, trans. Luis Carlos Henao de Brigard (México: UNAM, 1995).

⁴ Ette states that Gonzalo de Quesada y Aróstegui used the term as early as 1889 (40).

⁵ Jorge Mañach, *Martí el apóstol* (Madrid: Espasa-Calpe, 1933), 252.

⁶ Félix Lizaso, *Martí, místico del deber* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1940), 253.

⁷ Lizaso, 258.

⁸ Luis Rodríguez Embil, *José Martí, el santo de América* (La Habana: Imprenta P. Fernández y Cía., 1941), 93.

⁹ Rodríguez Embil, 5.

¹⁰ Heberto Padilla, *La mala memoria* (Barcelona: Plaza & Janes, 1989), 14.

¹¹ Roberto Fernández Retamar, "Martí en su (tercer) mundo," in *Lectura de Martí* (México: Nuevo Tiempo), 18-52.

¹² See, for example, Carlos Ripoll, *José Martí, the United States, and the Marxist Interpretation of Cuban History* (New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1984).

¹³ Octavio Paz, *Itinerario* (México: FCE, 1993), 107.

¹⁴ Ette, 409.

¹⁵ Enrico Mario Santí, *Pensar a José Martí: Notas para un centenario* (Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996), 2-3.

¹⁶ Rafael Rojas, *José Martí: La invención de Cuba* (Madrid: Editorial Colibrí, 2000).

¹⁷ Daína Chaviano, *El hombre, la hembra y el hambre* (Barcelona: Planeta, 1998), 156.

¹⁸ Chaviano, 312.

¹⁹ Francisco Goldman, *The Divine Husband* (New York: Atlantic Monthly Press, 2004), 263.

²⁰ Goldman, 82-83.

²¹ Goldman, 89.

²² Goldman, 99.

²³ Goldman, 82.

²⁴ Goldman, 454.



▲ *Lazo de la Vega*, October 13, 2002.

Alex Harris Passage to Cuba



▲ Small appliance repair shop, Calles 19 and 8, Vedado, Havana, October 12, 2002.

GALLERY

The Image: Literal and Metaphoric

In this exhibition, Alex Harris juxtaposes one group of seemingly disparate color images—a series of Havana views seen through the windshields of aging American automobiles.

The images are from *The Idea of Cuba* published by the University of New Mexico Press in association with The Center for Documentary Studies at Duke University



▲ Private Home, San Lázaro between Perseverancia and Campanario, Central Havana, October 15, 2002.



▲ Ayestarán and San Pablo, Havana. October 10, 2002.



▲ Calles 51 and 126, Marianao, Havana, October 15, 2002

Fragmentos de Chéjov

En qué sueñan los rusos...

Traducción de Elizabeth Corral

Iván Bunin

En la primavera del año 1900 fui a Yalta donde el Teatro de Arte debía presentarse en una gira por Crimea. Fue la ocasión para encontrarme con Mamin-Sibiriak, Stanioukovitch, Gorki, Telechov, Kouprin. Había cuatro obras en cartelera: *La gaviota*, *El tío Vania*, *Las almas solitarias* de Hauptmann y *Hedda Gabler* de Ibsen, interpretadas primero en Sebastopol y luego en Yalta.

Formábamos una banda de felices juerguistas medianamente excitados. Chéjov en lo que cabe se sentía bien. En la mañana íbamos al teatro, subíamos al escenario para compartir la fiebre de los preparativos del espectáculo, luego nos íbamos juntos a casa de Chéjov donde pasábamos casi todo nuestro tiempo libre.

Chéjov se interesaba sobre todo en el drama *Las almas solitarias*, del que hablaba a menudo. Afirmaba que era el registro de obras que más convenían al Teatro de Arte.

Stanislavski evoca así aquellas jornadas:

Era un desfile permanente. Una comida se acababa apenas cuando ya servían otra. María Pavlovna no se daba abasto y Olga Leonardovna, en calidad de compañera fiel y futura ama de casa, ayudaba en la tarea con la blusa arremangada.

Los invitados se repartían en pequeños grupos; unos discutían de literatura, otros, como niños en un parque recreativo, jugaban en el jardín a ver quién lanzaba más lejos su piedra, otros más hacían círculo alrededor de Bunin mientras ejecutaba una de sus brillantes imitaciones; y donde se encontraba Bunin uno estaba seguro de ver a Anton Pavlovitch en plena carcajada, retorciéndose de la risa porque cuando Bunin estaba inspirado era buenísimo para alegrar a Anton Pavlovitch.

Los relatos de Gorki sobre su vida errante, las bromas atrevidas, a veces subidas de tono, de Mamin-Sibiriak, el humor fino de Bunin, las salidas contundentes de Anton Pavlovitch, los arrebatos espirituales de Moskvín, todo eso creaba una atmósfera de franca complicidad donde cada uno se sentía miembro de una sola y única familia, la

familia de los artistas. Todos hacíamos el proyecto de reunirnos con regularidad en Yalta, hablábamos incluso de acondicionar locales con ese fin. Vaya, que la primavera, el mar, la alegría, la juventud, la poesía, el arte se nos subían un poco a la cabeza.

• Fragmentos tomados del libro *Chéjov*, de Iván Bunin, Éditions du Rocher, París, 2004.

[Arriba: firma de Bunin.]

Y yo añadiría: ¡Dios sabe en qué sueñan los rusos cuando se sienten bien juntos!

Un día, en medio de toda esta efervescencia, vi que se me acercaba Iván Nikolaievitch Sájarov, un abogado famoso de Moscú, del tipo de los que siempre andan tras las huellas de actores, escritores y pintores. Me interpele:

—Este no es su lugar Ivan Alexeievitch...

—¿Por qué no?, respondí desconcertado.

—¿No le molesta codearse con todos esos grandes escritores, Gorki por ejemplo?

—En absoluto, respondí con sequedad. Gorki y yo seguimos caminos diferentes. También alcancé el nivel para entrar a la Academia... Respecto a la posteridad, ¿quién puede decir cuál de los dos sobrevivirá al otro?

Se alejó levantando los hombros, con una sonrisita boba. Seguí frecuentando el teatro y a los Chéjov.

Fanny Karlovna Tatarinova dio una comida de despedida en la vasta terraza que había en el techo de su casa; invitó a todos los actores, escritores y otros fieles del teatro. Había un mundo de gente, mucho ruido, tremenda agitación. Fue entonces cuando pensamos en la necesidad de tener lugares específicamente arreglados para nuestros encuentros.

Luego llegó la hora de separarnos. También yo me fui.



▲ Bunin, París, noviembre de 1937.

Después de mi ingreso a la Academia en 1909 volví a ver a Sájarov en una reunión literaria. Visiblemente sorprendido por la distinción, me recordó nuestra conversación en Crimea...

A fines de 1900, de regreso de un viaje al extranjero que hice con Kourovski, salí de Odesa rumbo a Yalta. No estaba Anton Pavlovitch; pasaba el invierno en Niza, pero su hermana Maria Pavlovna me invitó a instalarme en la casa "para esperar la llegada de Antocha". Acepté de buena gana; viví cierto tiempo con la hermana y la madre de Chéjov y luego, cuando partió Maria Pavlovna, me quedé solo con Evguénia Yakovlevna.

Sé hoy, después de una carta que escribió a su madre, que a Chéjov le daba gusto saberme cerca de su madre y de su hermana.

La estancia en la casa de Autka sólo me dejó buenos recuerdos. Me puse a escribir, a redactar las notas de mi viaje con Kourovski. Leí mucho. Pasé largos ratos conversando con la madre de Chéjov.

A veces Maria Pavlovna me hacía confidencias. Con risa franca y amable me contaba sus relaciones con Levitan; lo llamaba Ma-Pa; sabía imitar su manera de cecear. Se habían frecuentado sobre todo en Babkino, donde también el pintor pasaba los veranos; él sufría crisis de neurastenia. Maria me habló también, durante esa misma estancia, de los tiernos sentimientos que, según ella, Chéjov había sentido por Lika. Ahora que esta historia

me ha entregado casi todos sus secretos, sigo convencido de que Antón Pavlovitch nunca estuvo enamorado de Lika (Lidia Stakhievna Misinova). Ella, en cambio, estaba prendada de Chéjov, cosa que con seguridad él sabía. A decir verdad, a Chéjov le chocaban algunos rasgos del carácter de Lika, de los que se quejaba abiertamente en las cartas a su hermana; le reprochaba, entre otras cosas, la ausencia total de gusto artístico. ¿Puede decirse, después de eso, que la amaba? Lika, por su parte, no se hacía ilusiones, como muestra la carta en la que en un acceso de despecho explica a Chéjov por qué cedió a las proposiciones de Potapenko: *Es por causa de usted...*

Maria Pavlovna y yo hicimos juntos algunas excursiones, a las cascadas de Outchan-Sou, a Gourzouf.

Me confió un día que no se había casado por su hermano.

—Me pidieron en casamiento, me dijo; se lo conté a Antocha. Me felicitó pero sentí en su voz cierta reticencia y pronto entendí por su cara que no estaba contento... Rechacé la proposición.

En enero de 1901 seguía yo en casa de los Chéjov. Encontré una nota de esa época:

Crimea, invierno de 1901, en casa de Chéjov.

Las gaviotas... de lejos parecen pajaritas de papel, cascarones de huevo, flotadores de caña de pescar cerca de una barca inclinada. La espuma, burbujas de champaña.

Agujeros en las nubes: región celeste, frecuentada por los dioses. Las rocas son de un blanco grisáceo, del mismo color que los excrementos de pájaro. Baklany. Sou-Ouk-Sou. Koutchoukoy. En algún lado más abajo, un rumor, una puesta de sol en el mar, el ladrado solitario de un perro. El mar, muy alto, produce reflejos gris violeta. Cae granizo, las nubes se amontonan.

¡Qué mujer bella esta Beresina!

El 31 de enero, primera representación de *Las tres hermanas*; por supuesto Maria Pavlovna y "madrecita" —así llamábamos todos a Evguénia Yakovlevna— se comían las uñas de nervios. El teatro debe enviar un telegrama a Sinani; ellas mandan a Arsenio, el criado; Maria Pavlovna le pide que le telefonee de la ciudad.

Unos veinte minutos después la voz de Arsenio anuncia, estrangulada por la emoción:

—¡Es un triunfo!...

Nos reunimos algunas personas: V. K. Jarkeievitch, directora de la escuela local, S. P. Bonier, los Sredin y claro que festejamos el acontecimiento.

Maria Pavlovna regresó a Moscú a principios de febrero y me quedé solo con madrecita hasta el regreso de Anton Pavlovitch. Nos entendíamos muy bien. Me contó con tierna adoración muchas cosas sobre Antocha.

A mediados de febrero, si me fío de los sellos postales, Anton Pavlovitch regresó a casa y yo me instalé en el hotel Yalta. Pasé una noche espantosa porque en la recámara vecina yacía el cuerpo de una mujer que acababa de morir... Cuando Chéjov se enteró del efecto que produjo en mí esa sorpresa macabra se burló amablemente...

Quería verme todos los días, desde la mañana. Nos volvimos muy cercanos pero sin sobrepasar cierto límite de familiaridad; estábamos muy apegados el uno al otro sin perder las distancias. Fue una relación única que nunca he vuelto a tener con otro escritor; nunca hubo atisbo de malentendido entre nosotros; Chéjov manifestaba hacia mí una constante ternura hecha de reserva y bondad, me cuidaba como mi mayor (tengo casi once años menos) pero sin mostrar ninguna superioridad; apreciaba mi compañía, puedo decirlo ahora con la confirmación de las cartas que escribía a sus seres queridos: *Ya se fue Bunin, me siento solo...*

Por las mañanas tomábamos un café delicioso. Luego nos estábamos en el jardín donde Chéjov siempre encontraba ocupación en los arriates de flores, o bien íbamos a instalarnos cerca de los árboles frutales. Hablábamos del campo; me divertía remedar a los campesinos, a los caballeros, le contaba mi vida en Poltava y mi entusiasmo juvenil por las teorías sociales de Tólstoi; él me hablaba de su vida en Louka, en la propiedad de los Lintvariev; a los dos nos encantaba la Pequeña Rusia (así se llamaba entonces Ucrania). Ambos conocíamos el monasterio de las Colinas Santas y la tierra de Gógol.

Cuando estábamos solos se reía con frecuencia, con su risa contagiosa; le gustaba bromear, inventar montones de historias fantásticas, apodos extravagantes. Tan pronto como se sentía bien se volvía un bromista imparable.

También improvisábamos historias entre los dos: las aventuras de un funcionario déspota en una provincia perdida, o los idilios de heroínas de nombres dulces como Irlanda, Australia, Neuralgia, Histeria y así. Tenía una imaginación impresionante. En otros momentos yo me entregaba a la imitación, me hacía el borracho. En la foto de un aficionado —ya no me acuerdo quién la tomó— estamos sentados en su estudio, él en un sillón y yo en el brazo del sillón; su rostro está festivo, el mío muestra una torpeza bestial mientras represento mi papel de ebrio.

A veces le leía alguno de sus primeros relatos, con los que Chéjov preparaba un volumen, y con frecuencia lo vi tachar, corregir, como si retomara todo el texto.



▲ Chéjov, Yalta, 18 de abril de 1904.

Un día le leí un relato viejo, *El cuervo*, que había escrito en 1886. Al principio Anton Pavlovitch siguió la noveleta con aire crítico, con las cejas fruncidas, pero a medida que la lectura avanzaba se fue relajando, empezó a sonreír y terminó por soltar carcajadas. No hay duda de que yo tenía talento para hacerme el borracho.

A veces nos quedábamos sin decir nada, ocupados en hojear periódicos y revistas. Algunas reseñas a sus libros y sobre todo a los míos nos hacían de veras reír. Los críticos todavía no sabían muy bien qué pensar de mí y se afanaban por encontrar de quién era discípulo. Me encontraban *acentos chejovianos*. Entonces sentía cómo lo recorría un enojo frío:

—¡Es una estupidez, una estupidez completa! exclamaba. A mí me tienen harto con mis pretendidos *acentos turguenievianos*. Entre usted y yo no hay más semejanza que entre un lebre y un perro corriente. Su estilo es más incisivo que el mío. Usted escribe: *El mar huele a sandía...* Eso está muy bien, pero a mí no se me habría ocurrido. La historia de la estudiante es otra cosa...

—¿Qué estudiante?

—Usted debe recordar, imaginamos una historia: hace calor, un tren inmenso corre a través de la estepa en los alrededores de Jarkov... Y usted fue el que inventó la continuación: una estudiante con cinturón de cuero vacía una tetera por la ventana de un vagón de tercera clase; el té, arrastrado por el viento, rocía el rostro de un señor gordo que se asoma por la ventana...

Beckett y Octavio Paz, traductores

Jaime Ramírez Perales

... alguien le recomendó a Octavio Paz el nombre de un oscuro escritor llamado Samuel Beckett.

Samuel Beckett y Octavio Paz se conocieron en 1949. Beckett tenía 43 y Paz 39 años.¹ En esas fechas, Beckett estaba tratando desesperadamente de encontrar un productor para su obra de teatro *Esperando a Godot* y una editorial para publicar *Molloy*, la primera novela de su trilogía (*Molloy muere* y *El innombrable*). Samuel Beckett en esas fechas todavía era un escritor de lectores secretos (su primer novela *Murphy* había vendido solamente seis ejemplares en su primer año de haberse publicado). Aunque conocido en México, Paz estaba finalizando apenas *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira*. *Piedra de sol* estaba todavía lejos de escribirse. Paz tenía un empleo modesto en la embajada mexicana en Francia. Mientras tanto, Beckett estaba sobreviviendo de chambitas literarias, algunas de las cuales se la ofrecía la UNESCO.

En esas fechas, Beckett dormía todo el día y en las noches se dedicaba a recorrer las calles de París para hacer una investigación y selección *in situ* de los personajes de sus próximas piezas de teatro y novelas. El entonces director de la UNESCO, el poeta mexicano Jaime Torres Bodet, le ofreció a Octavio Paz un proyecto que no le causó mucho entusiasmo: una antología de poesía mexicana que sería traducida al francés y al inglés. El libro se llamó *Anthology of Mexican Poetry* (Grove Press, 2004) y fue copatrocinada por la Organización de los Estados Americanos (OEA). La antología recogió obras desde el siglo XVI hasta Enrique González Martínez. Octavio Paz y Alfonso Reyes fueron los únicos poetas que la UNESCO permitió incluir entre los vivos. Paz incluyó treinta y cuatro nombres. (Aunque para el gusto del poeta sólo hubiera incluido a doce). Como indica Eliot Weinberger en su extraordinario ensayo sobre la colaboración entre Paz y Beckett, la antología tuvo muchísimas imposiciones por parte de la UNESCO y de Torres Bodet.

Para la edición en francés, Torres Bodet escogió al poeta católico francés Paul Claudel y la de inglés se la encargó a Sir Cecil Maurice Borra. Paz estuvo a cargo de encontrar a los traductores de las dos ediciones. Para la edición en francés se le comisionó a Guy Lévis Mano, poeta y traductor, que se recuerda como uno de los grandes impresores de ediciones surrealistas, que produjo ediciones limitadas de Bretón, Tzara, Michaux, Char y Souphault, con el trabajo de Giacometti, Picasso, Man Ray, Miró, entre otros.

En el caso de la de inglés, alguien le recomendó a Octavio Paz el nombre de un oscuro escritor llamado Samuel Beckett. Paz había leído algunos textos de Beckett en la

revista *Fontaine* de Max-Pol Fouchet, entonces importante revista francesa en la que Paz había también publicado algunos textos.

El problema principal de la antología en lengua inglesa fue que Beckett no sabía español. Aunque se logró rápidamente superar el obstáculo ya que él tenía un buen conocimiento de latín que le sirvió de apoyo y de un buen amigo que le ayudó a descifrar algunas palabras complejas. Beckett completó su trabajo en abril de 1950 sin tener aparentemente mucho amor e interés por su labor de haber traducido de ese libro. Era una *chambita*, como dicen los mexicanos. Y sólo eso: Un compromiso para continuar viviendo. Años más tarde, según indica la nota introductoria de Eliot Weinberger a una moderna edición de la antología,² la mayoría de la poesía mexicana que Beckett tradujo le pareció execrable. Asimismo, Beckett hizo cambios y tuvo errores sustanciales en la traducción al inglés en los poemas originales de la antología, como bien indica nuevamente Weinberger. Sin embargo, en la evaluación que el crítico hace de este libro, la poesía traducida por Beckett, en varios casos, mejoró notablemente, sobre todo porque Beckett manejaba de una manera genial arcaísmos en lengua inglesa, tanto así que cualquier persona culta que leyese la antología, tendría que ir constantemente a consultar una edición del *Oxford English Dictionary*.

La antología, a pesar de los cambios y la inapetencia de ambos colaboradores por los poemas incluidos, es probablemente una de las muestras más vivas de la poesía mexicana traducida al inglés, debido, sobre todo, al rico vocabulario de Beckett y por su inusual forma de manejar el lenguaje en el periodo en el que todavía tenía una vasta influencia de su mentor James Joyce. Debido a ello, la poesía de una docena de autores incluidos en la antología, entre ellos el poeta mexicano Amado Nervo, ganó con la versión al inglés realizada por Beckett. La participación de dos ganadores del premio Nobel de literatura fue, sin lugar a duda, una de las más grandes en la historia de la literatura contemporánea.

NOTAS

¹ Eliot Weinberger, "Paz and Beckett", *Written Reaction*, (New York, Marsilo, 1996). 204-212.

² Octavio Paz, Samuel Beckett and Eliot Weinberger, *The Bread of the Days: Eleven Mexican Poets*, ilustraciones de Enrique Cagoya, (New York, Yolla Bolly Press, 1994).

El crítico de arte

Alfonso Colorado

I
El historiador y crítico Ernst Gombrich señaló que un crítico se calibra no por los artistas a los que reconoce como por aquellos a los que se niega a reconocer. Frente a la fuerza de los medios de comunicación o de la moda, Gombrich otorga un poder al crítico solitario: es el último bastión. Sin embargo, tampoco considera que sea todopoderoso. Observa que en la Europa de finales del siglo XIX, el crítico más informado no podía conocer a quienes marcarían el rumbo del siglo XX. Paul Cézanne, enclaustrado en su estudio, creaba los cuadros azules que prefiguran la abstracción. Vincent van Gogh, en el pueblito de Arlés, al margen del circuito artístico, pintaba cosas que nadie compraba. Paul Gauguin exploraba un mundo de colores y formas en Tahití, una remota isla del Pacífico.

La inteligencia, la intuición, la experiencia del crítico están inevitablemente condicionadas por su entorno, por su tiempo, por su ubicación, por sus gustos, por su interés. Una extraordinaria obviedad, sin duda, pero olvidada a menudo.

II
Recordé las observaciones de Gombrich sobre la condición del crítico al conocer *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas* de Robert Hughes. En un libro que se ocupa de Caravaggio, Anselm Kiefer o Diego Rivera, de inmediato me llamó la atención un título: "Jean-Michel Basquiat: Réquiem por un peso pluma", escrito a la muerte de éste (por una sobredosis de droga) en 1988.

Basquiat ha sido uno de los artistas más reconocidos de las últimas décadas. Sus exposiciones en los centros más prestigiados, los estratosféricos precios de sus obras, su popularidad entre los estudiantes de arte, el reconocimiento de la crítica especializada, la escenificación de su vida en el cine (*Basquiat*, 1996, de Julian Schnabel) lo han convertido en una leyenda. Hughes escudriña la obra del pintor, y llega a la conclusión de que, en efecto, tiene talento, pero nada fuera de lo común, por lo que se pregunta por las razones de su éxito. Lo explica así: "Primero la idea racista de lo negro como *naif* o rítmicamente inocente, y del artista negro como "instintivo", al margen de la corriente cultural y, por lo tanto, no susceptible de ser juzgado por la misma: un animalito salvaje para los recién civilizados blancos. Segundo, el fetiche acerca de la infalible frescura de la juventud,

florecente entre los clubes con marcha del centro [de Nueva York]. Tercero, la obsesión por la novedad el envoltorio de aquello que solía llamarse la vanguardia, que ahora sólo servía a la necesidad de nuevos modelos efímeros con los que alimentar cada año los fogones del mercado. Cuarto, el paso de la crítica del arte a la promoción, y del arte a la moda. Quinto, la manía de la inversión en el arte, que abolió el tiempo de reflexión acerca de los méritos reales del artista de moda —jamás los críticos y los coleccionistas estuvieron más temerosos de perder el autobús que a principios de los ochenta. Y sexto, el insaciable apetito del público por el talento autodestructivo: Pollock, Montgomery Clift. Toda esa porquería formó una bola pegajosa alrededor del pequeño talento de Basquiat, y le creó una reputación."

Como Gombrich, Hughes está interesado en el análisis formal del arte pero también en los procesos a su alrededor. Sin declararse sociólogo o teórico hace historia social. Por ello también analiza lo que sus colegas escribieron sobre Basquiat a su muerte. Por ejemplo, en la influyente revista *Artforum* uno anotó: "Jean-Michel había sido tocado por Dios [...] Era un santo negro. Han existido Martin Luther King, Hagar, Muhammad Alí y Jean Michel". Hughes se pregunta el por qué de estas declaraciones, pero sobre todo se mofa de ellas.

La fama de Basquiat, hasta ahora, se mantiene, pero no menos firme es el análisis de Hughes. El tiempo resolverá esta partida... probablemente.

III
La conformación de un canon es una práctica inevitable (todos tenemos uno), pero la idea de que exista uno, es decir, que haya valores absolutos y un consenso unánime, me parece curiosa. Harold Bloom escribió basado en ella *El canon occidental*, donde todos los escritores son medidos frente a una cumbre: Shakespeare. Evidentemente, al dramaturgo inglés no le faltan defensores. "Shakespeare ilimitado" comentaba Goethe con temor reverencial" comenta a su vez George Steiner. Pero la negación de Shakespeare es no menos acusada. Voltaire, Tolstoi, T. S. Eliot son algunos de quienes objetaron su obra. En 1946 Ludwig Wittgenstein, tras señalar que los personajes de Shakespeare son constelaciones de lenguaje sin sustancia, concluye: "cuando escucho expresiones de admiración por Shakespeare de hombres distinguidos en el curso de varios siglos no puedo nunca

...un crítico se calibra no por los artistas a los que reconoce como por aquellos a los que se niega a reconocer.

El ejercicio crítico es también periodismo y, como tal, es tan necesario como efímero.

evitar la sospecha de que elogiarle ha sido la cosa convencional que había que hacer...”.

IV

La visión romántica del arte, que pertenece al gran público, tiene (o puede tener) algo en común con los círculos intelectuales y artísticos: la creencia de que el crítico no es un cronista, un periodista o un erudito sino sobre todo un juez. Como ocurre en la literatura, el periodismo gravita como una sombra o un estigma. Escribe Teresa del Conde:

Es un hecho que no es posible leer todo lo que se escribe sobre arte en X o Y ciudad grande. Ni adquiriendo todos los días cinco o más periódicos más los semanarios y revistas sería posible o necesario hacerlo. Las notas de los críticos son efímeras; la mayoría de las veces son de ocasión. De aquí el valor de las antologías siempre y cuando vengan antecedidas de un preámbulo que las ponga al día y que cuenten con un editor sagaz que asesore en [...] buscar lo que no envejece a la semana o a los quince días: lo que se convierte en tabique o en murete para la historia.

Al igual que Gombrich y Hughes, en *Diálogo simulado*, del Conde toma distancia frente a su propio quehacer, lo circunscribe, hace precisiones y advertencias. El ejercicio crítico es también periodismo y, como tal, es tan necesario como efímero. A esta historiadora del arte no le ocasiona problemas esta situación, y recomienda un sencillo remedio: un filtro.

V

Ernst Gombrich —alto representante de una tradición en que un crítico se asumía como un humanista cabal, no como un especialista— es autor de tratados sobre percepción y psicología del arte, pero su obra maestra es un texto de divulgación: una *Historia del arte* dirigida tanto al neófito como al erudito, sin menoscabo para ninguno. Un detalle es representativo de su actitud: todas las obras a las que se refiere se reproducen en el libro. No da por supuesto que el lector conozca todo a lo que se refiere. Bajo la apariencia de un manual, su libro (que apareció en 1950 y que pulió hasta su muerte en 2001) es en realidad un vasto ensayo cultural, notablemente ameno (una virtud que no es menor, y menos en estos tiempos de áridos retruécanos, de teorías abstrusas, de especialistas analfabetos).

Robert Hughes es colaborador de *Time*, *The New Republic* y *The New York Review of Books*. En la última apareció “El declive de la ciudad de Mahagony”, un análisis sobre los efectos devastadores para los museos y su público de la especulación financiera en el arte. *El impacto de lo nuevo* es un libro basado en una serie televisiva, que escribió y condujo, sobre el arte del siglo XX. Es autor también de una historia de su país, Australia (*La costa fatídica*), y de *Barcelona*, libro articulado por la

descripción del legado artístico y arquitectónico de esa ciudad, en el que también se ocupa de la historia política, de los bajos fondos, de la vida cotidiana. *Por la boca muere el pez: confesiones de un pescador mediocre* es un manual y una historia del oficio, un compendio de citas sobre el tema y un pretexto para que el autor divague sobre las más variadas cuestiones, relacionándolas siempre con la pesca.

Teresa del Conde ha escrito una *Historia del arte mexicano* y estudios sobre Frida Kahlo, Julio Ruelas, Remedios Varo o *Las ideas estéticas de Freud*. Son los textos de una especialista, pero igualmente es autora de *Sueños, memorias y asociaciones. A cien años de* La interpretación de los sueños, una imaginativa paráfrasis del libro de Freud, una fantasía a la manera Robert Schumann. La descripción de un largo sueño *historiza* de manera imaginativa la cultura mexicana contemporánea. Otro de sus libros, *El viaje a la montaña* es diario, bitácora, crónica, ensayo. Una estancia en la montaña suiza y la lectura de *La montaña mágica* de Thomas Mann forman un contrapunto, el telón de fondo para una cascada de reflexiones y asociaciones sobre la enfermedad, el arte y la vida cotidiana.

Lo atinado o no de sus juicios sobre arte no es el único parámetro con que se puede evaluar a estos críticos. Singularmente, la complejidad (que no complicación) de sus análisis es directamente proporcional a su claridad expositiva y a la impronta de un estilo propio. Sencillamente, son escritores.

VI

Oscar Wilde escribió que cuando sólo se interesa por los valores del pasado o los consagrados, el arte se parece más a la arqueología. Sin embargo, a veces se cae en el exceso contrario: la obsesión por lo más reciente se vuelve una superstición o una manía. Alguien señaló.

Lo que más importa es *desde donde* está escrito un libro, desde qué supuestos y qué nivel histórico; esto es lo que nos hace engañarnos muchas veces acerca de la “modernidad” de algunos estudios, fundamentalmente anticuados, a pesar de su deliberado “estar a la última”, y por ello anacrónicos [...]. El punto de vista del historiador [...] decide la modernidad de la historia, no el tema de ésta. Se puede estudiar desde hoy —y de tal modo que en ningún otro momento hubiera sido posible así— la filosofía presocrática; o bien, por el contrario, hablar de los filósofos que viven actualmente desde esquemas mentales anteriores y que no los incluyen, y, por consiguiente, sin entenderlos.

La moda de la modernidad a ultranza, la fe en ella como signo de calidad, se caracteriza por ser todo menos nueva. Julián Marías escribió lo anterior en la introducción a la *Teoría de las concepciones del mundo* de Wilhelm Dilthey, en la víspera del fin de la Segunda Guerra Mundial.



- + Inspección
- + Análisis
- + Muestreo
- + Certificación

Análisis Físicos-Químicos

- + Agua Potable
- + Aguas Residuales
- + Suelos, Residuos Peligrosos
- + Análisis Ambientales
- + Hidrocarburos del Petróleo
- + Análisis de Alimentos
- + Toxicidad en Juguetes
- + Toxicidad en Artículos Escolares
- + Toxicidad en Cerámica, Alfarería y Porcelana
- + Estudios de Estabilidad

Certificación En sus Importaciones y Exportaciones

- + Calidad, Cantidad y Peso
- + Avería y Faltante
- + Contaminación y Avería Gruesa
- + Estado de Mercancía
- + Empaque y Embalaje
- + Pruebas de Funcionamiento
- + Consultoría ISO 9001:2000

Realizamos análisis y certificación de sus productos o proyectos, en base a normas nacionales e internacionales

Análisis Ambientales

Plaguicidas

Pesticidas

PCB's

Triometanos

C.R.E.T.I.B.

Auditorías Ambientales

Alcoholes y Reto Microbiano

Alimentos y Bebidas

Vida de Anaquel

Análisis Microbiológicos

Mesófilos Aerobios

Coliformes Totales

Coliformes Fecales

E. Coli

Salmonella

Hongos y Levaduras

Staphylococcus Aureus

Vibrio Cholerae

Alimentos y Bebidas

Análisis Bromatológicos

Tabla Nutricional (FDA /MEXICANA)

Proteínas

Grasas

Carbohidratos

Calorías

Fibra Cruda

Humedad

Indice de Peróxido

Metales



Lloyd Mexicano
Labs & Certification

Since 1935

Podemos ayudarle...

**Tels: +52(55) 5568-6676
(55) 5568-9924**

**asesoria@lloyd-mex.com
www.lloyd-mex.com**

Our Business is to Protect your Business

Persepolis: A State of Mind

Marjane Satrapi

I'm pretty convinced that this is a term invented by the publishers so people wouldn't be ashamed of reading comics.

On April 12 Marjane Satrapi, an internationally celebrated graphic memoirist talked about the acclaimed *Persepolis*. The film adaptation by Satrapi and Vincent Paronnaud received a Golden Globe Nomination for Best Foreign Language Film and an Academy Award Nomination for Best Animated Feature Film. This presentation, a special event by the Inprint Brown Reading Series, was presented by Inprint, a literary arts non-profit organization with the mission of inspiring readers and writers.

As usual, I'm very impressed to be standing in front of so many people. I'll ask you to pardon my English. This is not a language that I've learned well and I make, and will be making, lots of mistakes. So if you're kind enough, please, forgive these mistakes. Before I start, I need you to know that I'm a heavy smoker, so before I start the signing, I'll have to go outside to smoke a cigarette.

Editors call me a graphic novelist and my work a graphic novel. However, this is a term I don't like because I'm a cartoonist and what I make are comics. The reason I chose the media of comics is because it belongs to the popular arts. I didn't want to make any artistic work that would only be conceivable by the elite. I wanted people to have access to it. I thought I could make it work with degrees of knowledge; they would have different layers of understanding. It needed to be understandable to everybody. That's the reason why I want to be called a cartoonist and my work to be called comics. I'm pretty convinced that this is a term invented by the publishers so people wouldn't be ashamed of reading comics. That way, when they're in front of their friends, they don't have to say "I'm reading a comic"; they could say, "I'm reading a graphic novel." They would look much more interesting, of course. This differentiation is not made with movies. If you have a movie by John Houston or *Spiderman*, both are called films. My work is a comic; therefore, I'll talk about comics.

As opposed to my fellow cartoonists, my dream as a child was not to become a cartoonist. Not because we didn't have cartoonists in Iran. We had many translations like *Tin Tin*, *Asterix*, etc. but most of them lacked

a female character. In *Tin Tin* you had a mean ugly lady that no girl in the world wanted to identify with. At the same time, in the Persian culture, we had serious illustrated work, so this was not unknown to me. But comics are different. Actually, I used to read comics when I was a child. I will tell you a story that will explain why I didn't read comics for such a long time. When I was a child, Iran was a very Americanized place. I used to eat hamburgers with my cousins, I would go bowling, so there was a lot of bowling and eating of burgers going on. The store in front of my house sold comics. In 1977, when I was 7, I visited the store with my younger cousin, who was 5. We bought an American comic called *Dracula*. At his time, my cousin, who was convinced that I could speak all the languages in the world, asked me if I could read and I said, "Of course I can read that," I began going page after page. For some mysterious reason, I said, "here it says that if we want to become Dracula, we have to eat raw chicken." That was at the beginning of our summer vacation, so for 3 months we stole small pieces of raw chicken from my mother and grandmother's kitchen; we ate raw chicken for 3 months. As a result, at the end of the summer we got worms. I guess that's why I stopped reading comics.

I started to read them again when I was 24, in 1994, when I arrived to Paris. On my first birthday there, my French friend gave me a comic book. At the time, the idea surrounding comics was that they were meant for kids, adolescents or, in the worst case scenario, retarded adults. So I kept wondering why he gave it to me. However, this comic book was *Maus* by Art Spiegelman. When I read the book, not only was it the best story I'd ever read about the Holocaust, so from the world of images, it came as a revelation. I thought it was possible to tell any kind of story with this media. It's just a genre through which I could do anything. I was astonished by the things we could do with comics. It was many years later when I was at the studio that I understood that this work was for very obsessed people. Because comics, you see, require a long procedure: first write the story, then you cut it into the frames, and then you write the dialog, draw the characters, which, by the way, should look the same from one frame to the other. Then you have to

ink it. I never thought I was this obsessive until I started doing it. There are many things you learn about yourself when you work, you know?

This media was very important for me and I'll explain why. What one considers the Middle East is a very vague concept. "The Middle East" is a geographical place in Asia shaped by many different countries, languages and religions. It's not a specific place at all. For a long time, the descriptions of the Middle East came with images of violence, sufferance, people crying for the destruction of the West. Therefore, I had to find a way to write a story about this place which could be appealing for people. The only way to do it, for me, was with the use of humor. I'm completely convinced that all human beings will cry for the same reasons. Around the world, we will all cry because our father is dead, our mother is sick or our child has a problem. However, we do not laugh for the same reasons. To me, laughter is the height of the understanding of the other. It's touching the spirit of the other. It's not like crying, which is an instinctive way of expressing oneself. Laughter is more complex... It's more of an abstract notion, and to be able to laugh at people is not instinctive at all. The first time I came to America, I watched all these shows where the public was laughing and I wondered what they were laughing about. It wasn't funny to me. I was also telling jokes, and nobody was laughing either. The first time I laughed, I really had the feeling of understanding who the American people were.

After the comics came the movie. It wasn't my idea in the first place. The first time when the book was published in America was in 2003, and I received many propositions from Hollywood. They were the craziest things you can imagine: from a story that took place in the middle of the desert to a series of programs where Iranians were a bunch of cool people with a car that was supposed to explode. As you can imagine, it was out of question. When you write a story like that, you have some responsibility. I was not going to sell the rights to a company which was going to make another version of *Not Without My Daughter*. Two years ago a French friend of mine wanted to become a producer and asked, "What about if we make a version of *Persepolis*?" but I thought it was a bad idea. Most adaptations don't work well, specifically in the case of comics. Comics are a medium that exists by itself. It doesn't need literature or cinema to exist. It's a completely perfect medium. Besides, the relationship that the reader would have with the comics would be completely different from the one they would have with the movie. By definition, the reader of the comic is active: you have frames and between them the reader's imagination becomes activated. In a movie you're completely passive. That's the way it is. You sit and watch the film. But this friend kept insisting, and to get rid of him I told him it needed to be black and white, animated, handmade, with a studio in the center



of Paris, the voice of Catherine Deneuve, etc. And he accepted! I said, shit!! Now I have to make this movie!

With these two projects, I kept justifying myself for the use of images. Unlike any illustration that comes to illustrate something that already exists, what distinguishes the comics is that part of the narration is done with drawings. Same with the movie, people asked me why didn't you make a real movie? Believe me, I made a real movie, it's the same hard work. However, it is much longer and painful; you have to draw 12 images per second. A movie is more than 6,000 seconds. I always wondered why this question was asked, because if you sing, people don't ask "Why don't you dance?" But you know, in my case I always had to justify why this medium and not another one. I then found out where this question came from. Drawing is something that all kids do until the age of 10. Unless they'll become a professional, 99% of the kids stop drawing at that age—I'm not inventing these numbers, there are studies about this subject. To draw is an activity that belongs to childhood. This was the first reason. The second one is that our educational system—everywhere in the world—very rapidly teaches us to talk about work. Actually they say so many things

To me
laughter is the
height of the
understanding
of the other
one. It's
touching the
spirit of the
other one.

about the authors and poets. I always wonder what if a poet was drunk? I mention this because when I read the critics about my own work, they find these angles that make me look much more intellectual, much more artistic than I really am... anyway, so the lack of ability to talk about a drawing, plus the fact that we stop doing it because we associate this with childhood, makes us reject it. Drawing is the first medium of expressing, just look at things left by human beings, like painting wild animals to confront their fear. Drawings are not only an international language—there's no country in the world where you show a crying man and they'll think that he looks happy, but are closer to human beings, even more than photography (it is a representation of the surroundings exactly the way it is). When we draw, there's a human being who's reproducing nature around himself at his own image; you situate yourself in the place of God. You create your work in your own image, but at the same time, we reject it.

Let's talk about the medium and the reason for the existence of *Persepolis*. I didn't wake up one day and said to myself, "I'll write the story of my life and of my country." I left Iran two times. The first time I left it in 1984 when I went to Austria. The second time I left it in 1994. Both times, I was confronted with the same problem: the misjudgment and misconception of where I came from. A question that any normal person needs one word to answer required a 45 minute explanation for me. "Yes, I'm Iranian, no, I'm not the Mullah, no my father doesn't have 5 wives, yes, I've seen the movie, yes we have cars, no camels please, etc, etc, etc." And you know how human beings are, we love to identify evil. It's a specific thing with a specific address in a specific geographic location. On some days evil is communism, sometimes it is Bin Laden, one day it is Khomeini, another day it is Saddam... it changes all the time. In 1984, Iran was evil. Now we're just a part of the axis of evil, which means we're improving.

Despite my 14 years, I wondered why people didn't understand democracy. The government of a country does not represent the whole population. You know about it, don't you? You can imagine, if in Iran the government was representing all the people, and people liked it, then why would they call it a dictatorship. If they need to dictate, if they need to place innocent citizens in a political prison, if they feel the need for censorship, it means people are not happy. While in Austria, I kept wishing I spoke German well enough to be able to explain all this to my Austrian fellows. The problem was that, when I finally spoke German well, I was homeless, and when this happens, you find you don't have many people to talk to.

In 1999 I thought of France as a place of culture. It was the first place which hosted the Iranian cinema. Unfortunately, just before arriving to France, the movie *Not Without my Daughter* opened, and believe me, it caused

a lot of harm. Suddenly, because of the misdoing of one man, the whole country was judged. People asked me all these questions like, "does your father let you out of your country?" I responded, "I'm in France in front of you. You're looking at me. What kind of a question is that?" They kept asking and I kept answering over and over again until one day, while reading Italo Calvino, I discovered that he found in writing a way to express himself without being interrupted. That's another reason why I wrote my book. And it's not like I don't enjoy talking. Just listen to me, I like to talk, but I don't like repeating myself at all, and I don't want to be interrupted either. I'm not a sociologist, politician or economist. I'm just a person that, by coincidence, happened to be born in a certain place and time. The things I know are what I've seen and felt.

I started working on *Persepolis* at a good time in my life. It was 1999, 5 years after I left Iran, and this permitted me to control my anger. In 1994, I was very angry; all I wanted was revenge and blood. But then I read Gandhi's quote that says "an eye for an eye makes the whole world blind". I also needed these years to experience the luxuries of civilization. We have the capacity of being civilized if we're not living in a state of fear, if we have food to eat and if we have a roof. If you lack that, you can't have a civilization. Believe me. It's not a question of culture or place. Take any city of the world. Take Paris, empty the supermarket, cut the electricity and gas for one week and people will be eating each other. It's not a question of superiority of one human race over another, it's that some of them are wealthier, so if we want to live in a better place, everybody should have enough to eat, be safe, etc. As I was saying, during these years, I could afford to be less angry because in Iran, as you know, you live in constant reaction to something. A person answering anger with anger, stupidity with stupidity, will probably never change because of their ignorance. But if I am conscious of this cycle, and I do the same thing anyway, it makes me 10 times worse. I also had the possibility to take some distance from the problem; I learned not to judge.

As an artist I don't have any answers, but I have many questions to ask. I think that the basis of free thinking is the distance we take with respect to the event. Without distance, the whole notion of free thinking does not exist. Fanaticism presses the button of emotion. You press that button and you have the population yelling, shouting, killing, going to war or whatever you can possibly imagine. When we make an intellectual work, if we ask a question and we don't necessarily have the answer, not only do we ask the person in front of us to be smart, but also to make an effort to find the answer themselves. Of course, you can't see a short term result, but in the long run this is what works best. Once we've understood the questions and found answers, we've understood once and for all.

By distancing myself I realized that it's a matter of points of view. Nobody has the right to monopolize the concept of love, patriotism, etc. When I was a child and studied one of the Persian wars, we portrayed ourselves as glorious and victorious. That was our version of the story. Then I went to Italy and books talked about how glorious and victorious the Romans were to have killed the Persians. And none of it is a lie, it is just how we see things.

Now please don't take this badly, I'm in love with American people, but the policy of America in this region, starting from the 50's, has been in support of dictators, making coup d'etats; the CIA was involved everywhere... Imagine having people from another country telling you what to do, you wouldn't like it. Well, we didn't like it either. After the revolution, this presence was not tolerated anymore and people no longer liked the Americans.

In 1999, I came to America for the first time with my husband. They gave him a 3-month visa and I got a 9-month visa passport with my Iranian passport. The Swedish man was not happy, because he always had to be better than me, so he asked, "how come she gets a 9 month visa and I get a 3 month visa." The officer told him, "because she's cute and you're not." That's how the world was in 1999. Two and a half years later, after 9/11, we came and believe me, I was the same cute girl, and nothing had changed. They separated us, they sent me to the back room and wanted to know "where the weapons of mass destruction are, show them to us." Everything was the same, I was the same person. Now, with my French passport, nothing has changed. After asking me to see my weapons of mass destruction, they want to see if I have stinky cheese in my bag.

Unfortunately, with this new nationality, I have this new problem. Anyway, this is how the situation is. We're not living in the same world anymore. We're living in a world of fear. We're in a war against something we don't know. I mean, we call it terrorism. Where are the terrorists? Who are the terrorists? They make us believe that democracy is a color with which you paint the wall, and suddenly you have a democracy. And even worse than that, they make us believe that we have a gift that we can give to people by bombing and killing them. Unfortunately, we live in a world in which we dehumanize other men, reducing them to a some abstract concept, calling them terrorist, fanatics, Muslims, middle easterners... It's condescending not to call people humans, to reduce their reality. If we think that evil is in a specific place and a specific nation, we have begun to create a fascist ideology. The justification to exterminate all of them is that we're nice people. "Who cares if fifty or a hundred die, after all, they weren't humans anymore. They don't have parents, children, hopes, and the right to love and to live." So my work wants to give a human face to this other side of the world that has been



reduced to an abstract notion. I don't know to what extent I've succeeded, but at least that's what I try to do.

I would like to finish up (because at some point, one needs to finish) with 3 things that are extremely important to me. The first one is this term of a culture clash. Culture is international and belongs to everybody. African art influenced Pablo Picasso. Persian poetry that was translated in the 18th century became a big source of inspiration for Baudelaire and all the French writers... Culture travels.

The second thing I wanted to address is this incredible division that has been established in the world. We call it Southwest. Northeast, Muslims and Christians, etc. This notion of East and West is bizarre; the earth is round and we are always at the East or West of somebody else. They talk about Muslims being bad. We forget about the Inquisition, we forget about the killing of knowledgeable women, calling them witches, burning them in public places; we forget of what an Orthodox Jew can do, even the Buddhist who burns the faces of the daughters that are married to another man. Any extremist, independent of the fact that he's religious or not, is the same thing. There's no such line that divides West from South, or Muslims and Catholics. There is indeed a separation in the world that is between the stupid fanatics and the rest of the world. We're much more in numbers, but they are easily swayed by their emotions. They can't understand that life is short, so why make it shorter? If we make ourselves a big anti-fanatic nation maybe we can imagine a better world.

I would like to end by saying that I'm not such a hopeful person, but there is something that I very strongly believe in, and that's education and culture. It may be that they will not solve all the problems of the world, but culture and education give us the possibility of being less stupid, and you may agree with me that in life, it is always better to be less stupid.



▲ La DS, 1993. Citroën DS alterado.
Cortesía Marian Goodman Gallery, Nueva York.

Gabriel Orozco Harmony and Dissent



▲ *Dark Wave*, 2006. Vista de la instalacion en White Cube, Londres, UK. Photo: Stephen White. Cortesia del artista y Kurimanzutto, México.

GALLERY

The Poetry ◀ By Evan J. Garza **of Forms**

A master of diverse media and subject matters, Orozco has created a substantial body of work that, at each stage of his career, leaves absolutely no detail with which to predict his impending projects.

IMAGES COURTESY OF KURIMANZUTTO GALLERY, MEXICO.



▲ *Grafito sobre esqueleto de ballena gris*, 2006. Vista de la instalación en la Biblioteca José Vasconcelos, México.
Foto: Michel Zabé y Enrique Macías Cortesía del artista y Kurimanzutto, México.

The phrase, “beauty is in the eye of the beholder”, suggests that discovering splendor is an altogether subjective experience. And if that’s the case, it’s not the thing that is beautiful, but instead the relationship to the object is what remains gorgeous. This theory resounds through much of Mexican artist Gabriel Orozco’s work, in each of his many mediums—as if dangling the fantastic nature of the everyday in front of us like tiny handmade stars hung by strings.

His work includes sculpture, installation, video, drawing, painting, and photography—investigating issues as diverse and numbered as the mediums in which they are made. His sculptural and photographic work often feature found or industrially fabricated objects, like a deflated soccer ball filled with water, a reassembled Citroën automobile, and misplaced items at a grocery store. He highlights meaning in the mundane and frequently transforms the ordinary, often through incredibly simple gestures or a title, adding layers of depth where once there may have been none.

Orozco is one of the most important contemporary artists working in Mexico today, and the evidence to support this case is staggering. Born in Xalapa, Veracruz, Mexico in 1962, the artist now lives and works in New York, Paris, and Mexico City. El Museo del Palacio de Bellas Artes in Mexico City recently hosted the most comprehensive survey of the artist’s work to date. He’s been featured in the Whitney Biennial twice, participated in the Venice Biennale three times, and has enjoyed solo exhibitions at some of the finest museums in the world.

He has influenced a number of the world’s most significant contemporary artists, including Mexican art

star Gabriel Kuri, who was active in Orozco’s studio for a large part of the late 80s and early 90s. Kuri’s attention to post-minimalism, conceptualism, and found objects were undoubtedly influenced during this period. While Kuri’s work is more focused on man’s relationship to materialism, the fundamental roots of this investigation lie in the study of objects, a key element of Orozco’s work. His influence on many others has practically spawned a new generation of contemporary artists, the bulk of which in Latin America and France, using similar conceptual relationships to the readymade and everyday objects.

Orozco’s sculptures are as varied as the mediums with which he uses to create them. One of his primary focuses has been game-based sculpture, often taking traditional gaming activities and layering them with various conceptual undertones. For *Oval With Pendulum* (1996), an oval-shaped billiard table sans pockets was made to the artist’s specifications, and is displayed with two white cue balls on the green felt surface and a third red ball swinging above from a pendulum. The circle or oval shape is a recurring image in the artist’s varied oeuvre and here the curvaceous form of the table is in severe contrast to the sharp angles of its traditional counterpart. A witty homage to Man Ray’s 1938 painting “La Fortune”, *Oval With Pendulum* possibly highlights the idiocy of competition, but more likely examines the foundation of gaming itself. In reality, not all rules are followed and some rules are bent completely – not unlike the curvilinear shape of Orozco’s table.

Ping Pond Table (1998) is another example of the artist’s conceptual take on games. Instead of a rectangular, double-sided playing field, the artist opened

the table to four sides, each with rounded edges, and placed a lily pond in the center where the net should be. Here, the focus is less about the role of competition but instead about constraint. Orozco has created an in-between space that didn't exist previously, and filled it with meaning completely foreign to the game of ping pong. That in-between space, like the subjective relationship one finds to beauty, consistently saturates much of the artist's conceptual thought in his sculptural investigations. Instead of being confined by a net (or a single opponent), the viewer is free to use their imagination and associate that space with subjective matter.

In Orozco's recent paintings, his curiosity with the circular form has led to philosophical studies of its structure, not only as an organic form, but also as a geometric one. The images in his *Samurai Tree* paintings (2005-06) are ornately scattered quarter, half, and full circles in luscious egg tempera reds and blues with gold leaf, constructed according to rules of size and color, and based on the properties of moving chess pieces. The multicolored circles appear to swirl outward, as if propelled from a vaguely formed vortex, shifting in size. The three-dimensional movement on a two-dimensional field mimics the L-shaped movements of a knight on a chessboard, adding a seemingly tangible depth to a plane that should feel flat.

It is Orozco's installations, however, that are truly poetic- not only in their beauty and grandeur, but in the rich context of their conceptual motivations. His enigmatic 1993 piece, *La DS* (pronounced "la déesse", French for 'goddess'), is a reconfigured Citroën DS vehicle that beautifully offsets the iconic nature of sleek automobiles with the threat of incapability through an optical distortion that is as visually stunning as it is incongruous. The vehicle was trisected into roughly equal sections, with the middle piece removed entirely, and the two lateral sides then carefully sutured together, leaving an end result that appears unchanged from the sides and strangely deformed when seen from any other angle. Every newly fabricated piece of vehicle, every pane of glass, and each stitch of leather appear as if the DS were originally constructed this way; unmodified from its original design. It's a marvel of craftsmanship and one of the artist's most obvious attempts in bringing forth his signature brand of imagination and eccentricity, leaving the viewer with a tangible sense of both chaos and order, harmony and dissent, attraction and repulsion.

One of the artist's latest sculptural installations, *Dark Wave* (2006), recently on view at Jay Jopling's new White Cube gallery space at Mason's Yard in London, marries Orozco's fascination with the organic nature of circles with massive scale. The bones of a 46-foot fin whale were collected from the southwest coast of Spain and assembled by a team of 20 people for three months. Later, the bones were cast in non-perishable calcium and covered in hand-drawn concentric circles,



▲ *Pelota ponchada*, 1993. Cibachrome. Cortesía Marian Goodman Gallery, Nueva York.



▲ *Extensión del reflejo*, 1992. Cibachrome. Cortesía del artista y Kurimanzutto, México.

stemming from disparate points on the whale's body: the eye sockets, the tip of its mouth, and the sternum. When looking at the circles from nearly every point of the beast, the rings appear like ripples on the surface of water or sound waves reverberating through the giant frame, bouncing against other lines and creating an intricate and organic pattern of lightly-colored bands on the dark, dead bones. It's yet another incarnation of Orozco's majestic nature, and his near effortless ability to breathe life into objects that are all but stripped of it.

A master of diverse media and subject matter, Orozco has created a substantial body of work that, at each stage of his career, leaves absolutely no detail with which to predict his impending projects. Any attempt to do so is one made in futility. His work demonstrates contemporary art's post-medium climate where attempts to use varied and disparate mediums abandon the Modernist compulsion of medium-specificity. His work recounts genuine narratives of the oft-ignored splendor of the things we take for granted, and creates space in the places we were most certain it could not exist. Through a series of fluid gestures that traverse the physical, conceptual, and cultural facets of his subjects, he creates novel manifestations of things we know as if we are seeing them for the very first time.



▲ *Mesa de ping-pong con estanque*, 1998. Mesas de ping-pong modificadas, nenúfares y agua. Cortesía del artista y Kurimanzutto, México.

About the Artist

Gabriel Orozco was born in Xalapa, Veracruz, Mexico in 1962 and studied at the Escuela Nacional de Arte Plásticas in Mexico City, and at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, Spain. He uses the urban landscape and the everyday objects found within it to twist conventional notions of reality and engage the imagination of the viewer. Orozco's interest in complex geometry and mapping find expression in works like the patterned human skull of *Black Kites*, the curvilinear logic of *Oval Billiard Table*, and the extended playing field of the chessboard in *Horses Running Endlessly*. He considers philosophical problems, such as the concept of infinity, and evokes them in humble moments, as in the photograph *Pinched Ball*, which depicts a deflated soccer ball filled with water. Matching his passion for political engagement with the poetry of chance encounters, Orozco's photographs, sculptures, and installations propose a distinctive model for the ways in which artists can affect the world with their work. Orozco was featured at Documenta XI (2002), where his sensuous terra-cotta works explored the elegance and logic of traditional ceramics—a pointed commentary on Mexican craft and its place in a 'high art' gallery space. Orozco has shown his work at distinguished venues including the Whitney Museum of American Art, the Museum of Modern Art, the Solomon R. Guggenheim Museum, the Philadelphia Museum of Art, and the Venice Biennale. Gabriel Orozco lives and works in New York, Paris, and Mexico City.

“ His work recounts genuine narratives of the oft-ignored splendor of the things we take for granted, and creates space in the places we were most certain it could not exist.

—EVAN J. GARZA “



► Rogelio García
EX MEX

Jorge Castañeda, *Ex Mex*,
New Press, 2008.

The notion of nation is an idea. Nationality as a notion of identity has evolved almost as a sociological and anthropological theory, and has managed to consolidate itself as a judicial provision through what the social contract tradition calls “citizenship”. With European expansionism, the concepts of nationality and citizenship began to be equated in many respects to the idea of civilization. The nation shall be integrated by a group of people who have inherent socio cultural, historical and even psychological qualities in common. The issue then became: Who can belong and who cannot? Who can be a citizen and who can reside along the borders?

As different expressions of European expansionism continued, these questions were answered in a variety of ways. In the American experience, the infamous Manifest Destiny summarizes better than any other proclamation of American imperialism this intrinsically misguided way to perceive, explain and relate to the world. After the Mexican-American War, for example, a popular guide for new settlers in the America South West argued that Mexicans were an inferior Mongolian race. Mexicans were considered mere “Indians”, barbarian savages who intended to hold such a region against the civilized world.

This example illustrates, in my opinion, the main reason for which the subject of Mexican immigration to the United States continues to be a major domestic issue at this side of the border. The original public justification to the imperial crime of territorial usurpation in the 19th Century leads me to conclude that far from being unique for its racist, imperialist and colonialist inclinations, America is unique for maintaining the *utopian* aspiration of the American dream. America, a land of opportunity. America, the “city on the hill”. America, a land of immigrants.

In *Ex Mex*, Jorge G. Castañeda, presents quite a particular and unique viewpoint on what at every light constitutes an incredibly controversial and politicized topic. Drawing on his personal experience as a migrant, a politician and an intellectual, relying on his vast understanding of Mexican and American politics, his pertinent recollection of history, and his sharp analytical skills, Dr. Castañeda does not only attempts to present an argument on immigration but he tries to disperse some of the most widely held and misguided ideas about Mexican immigration to the United States. Clear although not always strong arguments, abundant case materials

and ample documentation provide a reasonable basis for an intelligent discussion on the issue, and encourage further understanding of this complex yet ironically ‘natural’ phenomenon.

Ex Mex, however, presents a series of generalizations and claims which, in conjunction, are consistent with Dr. Castañeda style: analytical yet argumentative, implacable yet cautious. There is no doubt *Ex Mex* does accomplish what Dr. Castañeda reveals in the preface as the purpose of his book. His warning concerning what he calls “a fundamentally single-sided account” of Mexican immigration to the US is also pertinent, especially if we consider that just a few lines later, while talking about the need to include a Mexican viewpoint in the mainstream US debate on the issue, he cannot resist the temptation to declare that *Ex Mex* is the Mexican viewpoint as opposed of just a viewpoint.

I find this rather interesting, particularly because of the way Dr. Castañeda decides to end his book. Just as he argues about the need for statesmanship to solve a controversial debate where politics often gets in the way of policy, Dr. Castañeda quotes Nietzsche. But if Castañeda’s final point is that any political or moral argument on immigration can by itself end up corrupting or manipulating any “common sense” policy through which the issue can be addressed, then his reference to Nietzsche must also have helped him realized that his own attempt to portrait the Mexican point of view is in and by itself a political argument getting in the way of policy. And this is the case not only for the series of controversial suggestions he makes throughout his book—like his idea of American taxpayers financing Mexican development—but also because of who Dr. Castañeda is, a former Mexican foreign minister, a former Mexican Presidential Candidate and a Mexican professor at NYU.

Any kind of manipulation in the conceptualization and use of the notion of citizenship or legality does not only generate a useless and meaningless rhetorical debate between those who condemn and those who defend immigrant rights. Such manipulation also provides “moral satisfaction” among those who—like Castañeda—promote these rights, and those who—like many Americans—reject them. Furthermore, to take the social and economic problems of the migrants—most of them originated in Mexico—and transform them into a judicial affair, a political recipe, a human rights violation or a public denunciation of chronic governmental incompetence, and then transform the story into a political argument, a moral claim or a book with a potential market, can end up being not only essentially unfair but inherently unethical.

In any case, perhaps the greatest accomplishment of Dr. Castañeda’s newest book is the fact that he has

managed to present “a” Mexican version of the problem through a book written in English and for the American market. After all, as Nietzsche would argue, xenophobic manifestations against illegal immigration just as much as opportunistic explanations of the phenomenon are both forms of chronic narcissism and collective neurosis.



► **Wendolyn Lozano Tovar**
**LA LITERATURA COMO CEN-
TAURO**

Alberto Ruy Sánchez, *La mano del fuego*, Alfaguara, 2007.

La vida es lo que tú tocas.
Pedro Salinas

“Espiral” es la trayectoria con rumbo desconocido en la que viajan las narraciones de Alberto Ruy Sánchez. El autor ha denominado así la ruta de un género nómada que salta del relato o la fábula al ensayo, sin perder la orientación de “los puntos cardinales de la poesía”. *La mano del fuego* completa el ciclo de asombros ruyianos que no se sabe si asciende o desciende por esa elipse narrativa, que más que un libro, el autor asegura, es un amuleto: una *jamsa* con memoria de fuego. Una manolibélula que busca la flama, ya no para arder, sino para confirmar que está viva. Mano invisible que ausculta el amor con los dedos que le falta y que detecta la búsqueda amorosa de hombres y mujeres. Pero también a las orquídeas puede adivinarles sus deseos y ha reconocido que hasta los elementos químicos se fusionan para amarse.

El “contador” se funde y se confunde con las historias de los otros, transformándose en un amalgama verbal que quiere saber —y tocar— de qué está hecho el amor. Para ello ha de ir más allá de los sentidos tradicionales, explorando tactos imposibles y roces meta-sensoriales. “El narrador nunca es el autor”, dice Ruy Sánchez, pero siempre es el autor y quizá las primeras manos que lo tocaron fueron las de un ciclón en el desierto sonoreño. El autor-narrador-alfarero es también el Gran Halaiquí de la plaza de Mogador, el hijo de los insectos, el jaguar al asecho, la mano del fuego desde donde escribe. La perspectiva de la narración, desde ángulos inauditos, adquiere una sola voz mimetizada: la

voz del poeta. Desde su sueño ambulatorio y memoria imaginativa, el poeta narra su experiencia viva y sensorial, metiéndose en la piel de los otros como esa larva que transforma y rasga los dogmas de la realidad. Escribe “piel adentro” con un tacto frutal: “La fruta que uno ha tenido en la mano nunca se va del todo”. Porque su imaginación amorosa va más allá de las formas convencionales, el autor entra al horno junto con el barro y encuentra el aliento de la vida en los estertores de la muerte. Los poderes del imaginario de Ruy Sánchez son a los que se refiere Octavio Paz en *La búsqueda del comienzo*. Son poderes que “...constituyen nuestra manera propia de ser y se llaman: imaginación y deseo. El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo.”

La obra se dobla y se desdobra como un origami infinito. No se sabe dónde comienza ni dónde termina. Lo mismo ocurre con el deseo. En *Los nombres del aire* lo llamó “presencia oscura”. Ahora es “revelación de lo invisible” que descubre en el cuerpo amado una expresión sagrada. La mano y la llama se seducen mutuamente y el placer erotizado de su pavana tiene el rostro de la deidad Shiva que danza en un círculo de fuego. Las narraciones de Ruy Sánchez son también una danza y sus “sonámbulos” personajes no sólo aspiran al goce amoroso de frotar sus cuerpos como maderos o piritas para encontrarse con el fuego. Quieren dejar de ser cuerpos y volver a arder desde su fuente. “No tengo palabras. No tengo boca, no tengo ojos, no tengo cuerpo, no tengo lengua, ni sudor, ni movimiento. Todo está dentro de ti”.

También los deseos de los fantasmas son escuchados por Ruy Sánchez. Su dedo meñique destapa su oído para aguzarlo: “Es el dedo en el que prefieren pensar quienes desarrollan el placer de contar y escuchar historias en público”. Heredero de una abuela que mediaba la voz de los muertos, “el gran entrometido” desarrolló ese hipersentido desde la infancia. Tal vez, la escalera de piedra de granito sin barandales en la casa de sus abuelos, desde donde escuchaba las historias familiares, cultivó en él su poder imaginativo. Quizá el barón de la Castaña tuvo algo que ver con el deseo desmedido de contar y, desde entonces, su imaginación itinerante se alimenta del fuego vivo de un volcán. Pero su memoria ha quedado tatuada en otra parte. En algún desierto, para asombro del fuego solar, arde todavía la huella de una palma en la arena.



► **Roberto de la Torre**
DANZA DE IMÁGENES

Ana María Shua, *Quick Fix: Sudden Fiction*, White Pine Press, 2008. Traducción de Rhonda Dahl Buchanan.

Siempre que terminamos de leer un libro nos queda una danza de imágenes con múltiples lecturas. Poco a poco se van asentando y finalmente aparece lo que desde nuestra perspectiva es la lectura central. Lo que me ha sucedido después de recorrer *Quick Fix: Sudden Fiction* de Ana María Shua, ha sido una experiencia nueva. Tuve la oportunidad de explorar, a un mismo tiempo, tres versiones de un mismo texto. La colección de imágenes textuales de Ana María Shua, la traducción de Rhonda Dahl Buchanan que nos brinda una versión nueva que capta el espíritu del texto en el sentir o desde los ojos de otra lengua y la agilidad visual de las imágenes de Luci Mistratov que van de la mano del texto y se deslizan entre las dos versiones de tal forma que adquieren vida propia y nos llevan a una tercera lectura. Son los vértices de un triángulo equilátero que nos muestra el maravilloso mundo que encierra el libro de Ana María Shua.

Leer un mismo texto en dos idiomas a la vez, es una experiencia que nos da la oportunidad de disfrutar dos formas de sentir la literatura, porque es claro que el libro va dirigido a dos tipos de lectores diferentes. Dos culturas literarias. Es un ejercicio visual para quienes dominan ambos idiomas. Ver guiones en un texto y "comas" en otro, es todo un espectáculo cultural.

Mi lectura del libro de Ana María Shua, fue una grata sorpresa al encontrarme de pronto en un mundo que se me revelaba en secuencias filmicas de una película conocida. Todos los que escribimos tenemos urgencias de cuando en cuando, de registrar una idea, hacer un pequeño retrato, captar una imagen o simplemente dejar una nota para retomarla después. Ver esas urgencias formando parte de un edificio de múltiples ventanas, ha sido para mí, la confirmación una vez más, de que en el campo de la literatura, todo es posible si se cuenta con la imaginación y la creatividad de los hacedores del arte.

En su introducción, la traductora Rhonda Dahl Buchanan nos habla de cuentos brevísimos y ficciones relámpago, al hacer un análisis general, de lo que encontraremos en el libro. Después de mi lectura, me ha

quedado muy claro que nos encontramos ante una sinfonía de poemínimos, minificciones, marginalias, textos a pluma suelta, arranques filosóficos, ecos de múltiples lecturas, exploraciones religiosas, humor a vuelo de pájaro, pinceladas sobre papel, manojito de palabras con sentido exacto, imágenes desde los ojos de las edades, diagnósticos de elevador, dibujos familiares en palabras, pequeñas versiones de temas mayores, sueños en el avión, planteamientos de un discurso, preocupaciones conyugales, realismo mágico en una botella, ciencia ficción para principiantes, cuenticos fantásticos, globos de colores en la fiesta de las letras, cápsulas de terror light, pero sobre todo, una forma de iniciar en la lectura a todos aquellos que temen entrar a los grandes temas y una invitación a reflexionar desde los límites del desenfado.

En el viaje por el río de imágenes que integran el libro de Ana María Shua, se escucha el acento de su voz y siempre está presente ese humor argentino que va de Cortázar a Borges.

Finalmente, creo que estamos ante un edificio construido por Ana María Shua, al que Rhonda Dahl Buchanan le ha puesto nuevas ventanas, por donde podemos ver y disfrutar su arquitectura desde los ojos de otra lengua.

Subscriptions

Please fax a request: 713/ 960 0880

Phone: 713/ 626 14 33

E-mail:

info@literalmagazine.com



Villa Piramidal

Hotel & Spa



- Spa
- Squash
- Alberca
- Restaurante
- Salón para Bebés
- Salón para Eventos
- Cancha de Tenis
- Kiosko Infantil
- Centro Ecológico



Piramidal

Paquete Relax

4 días y 3 noches

\$ 899

*por persona

Incluye Impuestos

*Válido previa reservación telefónica y depósito

Precio Normal: \$350 por persona, por noche Más Impuestos

Villa Piramidal es un hotel de descanso con 17 pirámides

Reservaciones:

+01(800) 021-7811

+01(55) 5568-5976

contacto@villapiramidal.com.mx

www.villapiramidal.com.mx

Cuenta HSBC No. 402 3389 372

A nombre de FINCAS PIRAMIDALES, S.A. de C. V.

CLABE TRASPASO: 02165 4040 2338 93725

Organiza tus Eventos



Atlixco, Puebla

Av. De los Olmos No.19
Fracc. los Cañaverales
Km.50 Carr.Puebla-Oaxaca
C.P. 74390 Tepeojuma
Edo.de Puebla
Sede Vacacional de P. U. R.

A 35 minutos de la Ciudad de Puebla y a 2 horas del Distrito Federal

renueva tu energía



Relájate



Descansa

Disfruta

Vive la magia de descansar en una pirámide