

literal

Latin American Voices

THE CHARM OF THE NINTH ART > EL ENCANTO DEL NOVENO ARTE

> GIOBANY ARÉVALO > GABRIELA TORRES OLIVARES
> ANUAR JALIFE

> F. G. HAGHENBECK
> ANTONIO JOSÉ PONTE
> ALBERTO CHIMAL
> DAVID MEDINA PORTILLO
> JEFF MCLAUGHLIN
> ANA MERINO
> CURTIS GANNON

comics



Slavoj Žižek > El deterioro de la libertad
Joaquín Torres-García > We Place the Map Upside Down
Gallery: Luis Tomasello & Phil Kelly

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



Joaquín Torres-García

Constructing Abstraction with Wood

The first major U.S. museum
exhibition in nearly 40 years
to focus on the artist

On view
September 25, 2009–
January 3, 2010



Revered today as one of the most influential artists of the early 20th century to have emerged from Latin America, Uruguay native Joaquín Torres-García exhibited with the most famous figures of his time, including Pablo Picasso, Piet Mondrian, and Marcel Duchamp. The Menil Collection exhibition presents more than 80 works, including his abstracted wooden constructions known as *maderas*.

Joaquín Torres-García, *Estructura en Colores Puros* (Structure in Primary Colors) 1929. The Museum of Fine Arts, Houston, Gift of Cecilia de Torres in honor of Dr. Mari Carmen Ramirez, MFAH. © 2009 Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid

THE MENIL COLLECTION

1515 Sul Ross Street Houston, Texas
tel 713 525 9400

www.menil.org

Join the museum online by clicking on "Membership"

Free admission, always

This exhibition is generously supported by Meredith and Cornelia Long, Sysco Corporation, Mike and Diane Cannon, Olive M. Jenney, National Endowment for the Arts, Bruce T. Halle Family Foundation, Clare Casademont and Michael Metz, Mary and Roy Cullen, William J. Hill, W.S. Bellows Construction Corporation, Hotel Granduca, The Wortham Foundation, Houston Endowment Inc., Faye Sarofim, Sterling-Turner Foundation, and the City of Houston.

STAFF

Founder and Director

Rose Mary Salum

Editor-in-Chief

David Medina Portillo

Managing Editor

Tanya Huntington Hyde

Contributing Editors

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

Associate Editors for English-language

José Antonio Simón, Lorís Simón S.

Associate Editor in Canada

Wendolyn Lozano Tovar

Contributing Translators

Brad Drew, Eduardo Halfon, Tanya Huntington Hyde, Nazre Mitre, Anahí Ramírez Alfaro, Estela Seale,

Assistant Editors

Raquel Velasco, James A. Wren, Brenda Salinas

Art Direction and Graphic Design

Snark Editores S.A. de C.V.

Web Master

Salvador Tovar

• Subscriptions

Please fax a request: 713/ 960 0880

Phone: 713/ 626 14 33

E-mail: info@literalmagazine.com

• Distributors in USA and Canada

Ingram Distributor, Ubicuity Distributors

• Distribución en México, locales cerrados:

Publicaciones Citem,

Av. del Cristo 101, Col. Xocoyahualco,

Tlalnepantla, Edo. de México

Tel.: 5238-0260

Editorial Offices in USA

Literal. Latin American Voices

770 South Post Oak Lane, Suite 530

Houston, TX 77056

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. Xocoyahualco, Tlalnepantla, Edo. de México.

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

EDITORIAL

Hace rato que la distinción entre alta y baja cultura perdió sus poderes de convencimiento unánime. Basta ver cómo la *intelligentsia* antes severa ahora se despeina hablando de futbol o confesando su debilidad por *24* o *Fringe*. Así Murakami lee a Castaneda, se declara fan de los capítulos de *Lost* y escribe una fábula sobre Kafka. Del mismo modo, Savater diserta sobre Bart Simpson y Oprah puede estar enamorada de Bolaño. Y ni quien se altere. ¿Qué significado tiene todo esto? Todavía en los años ochenta, Finkelkraut lamentaba la súbita equivalencia entre un par de botas de diseñador y las obras completas de Shakespeare. Casi dos décadas después, George Steiner da la nota con un diagnóstico que en boca de otros sería cínico pero que, en su caso, resulta amargo: la cultura nunca es enteramente inocente ni positiva. Este número de *Literal* es un intento de acercarnos al dilema, si es que existe alguno, mediante uno de los productos privilegiados de la cultura masmediática: el cómic.

It's been a while since the distinction between high and low culture has lost its power of universal persuasion. One need look no further than our *intelligentsia* who, once strict in their tastes, can no longer help but become giddy when discussing soccer or confessing a weakness for *24* or *Fringe*. Murakami reads Castaneda, claims to be a fan of the *Lost* and writes a fable about Kafka. Similarly, Savater holds discourse on Bart Simpson and Oprah might be in love with Bolaño, and no one bats an eye. What does all this mean? As recently as the 1980s, Finkelkraut mourned the unimaginable equating of a pair of designer boots with the complete works of Shakespeare. Nearly two decades later, George Steiner raised eyebrows with a diagnosis that coming from anyone else, would have sounded cynical, but uttered by him it simply sounded bitter: Culture is never completely innocent or positive. This issue of *Literal* is an attempt to approach this dilemma, if one exists, using one of the most favored products of the mass-media culture: comics.

Esta revista cuenta con el apoyo otorgado por el Programa “Edmundo Valadés” de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes 2008 del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.



Publicación certificada por Lloyd International, S.C.



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



Curtis Gannon



Luis Tomasello



Phil Kelly



BILINGUAL MAGAZINE / OTOÑO • FALL 2009

contenido / contents ▶ volumen / issue 18

current events

Populismo, libertad, democracia e Irán
SLAVOJ ŽIŽEK ▶ 4

reflection

Comic Books Can Hurt Your Brain—And That Is a Good Thing
Los cómics pueden dañarte el cerebro —y eso es bueno
JEFF MCLAUGHLIN ▶ 18

El encanto del noveno arte
GIOBANY ARÉVALO, GABRIELA TORRES OLIVARES, ANUAR JALIFE ▶ 20

Vivir entre cuadros
F. G. HAGHENBECK ▶ 22

Edward Gorey o la antinovela gráfica
ALBERTO CHIMAL ▶ 24

Una infancia sin cómics, una adolescencia sin pornografía
ANTONIO JOSÉ PONTE ▶ 27

The Hernández Brothers, la latinidad alternativa
ANA MERINO ▶ 29

Steiner leyendo un cómic. Frente a la Historia, la historieta
DAVID MEDINA PORTILLO ▶ 36

poems

Natural Causes
PURA LÓPEZ COLOMÉ ▶ 9

Cuatro poemas. Décima suerte
JORGE BRASH ▶ 31

Poemas
JACQUELINE GOLDBERG ▶ 32

Dos poemas
DANIEL SALDAÑA PARÍS ▶ 38

Reclusas al paso / Recluse passing
EDUARDO MITRE ▶ 39

flashback

Nuevo arte de la dedicatoria
ADOLFO CASTAÑÓN ▶ 46

books

ROGELIO GARCÍA-CONTRERAS / BRANDON G. HOLMQUEST / DAVID D. MEDINA ▶ 52
/ JOHN PLUECKER / PEDRO M. DOMENE / LILIANA VALENZUELA

gallery

Constructing Abstraction with Wood
Text: Cecilia de Torres
JOAQUÍN TORRES-GARCÍA ▶ 11

The Flow of Narrative Through
Sequential Images
Text: A Conversation
with Rose Mary Salum
CURTIS GANNON ▶ 33

I Don't Do Anything—the Light
Does It for Me
LUIS TOMASELLO ▶ 43

The City as Obsessed
Text: David Lida
PHIL KELLY ▶ 48

interview

El libro de las ocasiones.
Una conversación
con Gina Sarraceni
FABIO MORÁBITO ▶ 40

fiction

Both Vignettes
EDUARDO HALFON ▶ 16

dossier
COMICS

▶ To read an article originally written in Spanish, request your complementary copy at info@literal magazine.com
Para leer alguno de los artículos escritos originalmente en inglés, favor de pedir la traducción a info@literal magazine.com

CANADA • USA • MÉXICO

www.literalmagazine.com



© Peter Foley

Slavoj Žižek

El deterioro de la libertad y la democracia

Puntos sobre las íes

Populismo, libertad, democracia e Irán

Traducción al español de Anahí Ramírez Alfaro

Slavoj Žižek

Populismo

Me gustaría comenzar con un punto teórico y, sin embargo, obscuro. Considero que la siguiente anécdota es maravillosa porque da cuenta de cómo funciona la democracia: durante una batalla crucial entre los ejércitos de Prusia y Austria en el siglo XIX, el rey prusiano observaba la batalla con preocupación porque no sabía quién estaba ganando. A su lado estaba el genio detrás de la batalla, el general Helmuth von Moltke the Elder, un gran estratega. Sin dejar de mirar lo que parecía ser una confusión total en el campo de batalla le dijo al rey: "Permítame ser el primero en felicitar a Su Majestad por tan brillante victoria". Esta es la distancia que hay entre los maestros solemnes y el conocimiento. El rey era el señor y el comandante formal, pero no había entendido lo que pasaba en el campo de batalla. La victoria era para el general von Moltke, el estratega, quien ayudó y felicitó al rey en nombre de lo que él mismo representaba. Esta idea de no saber lo "brillante" que uno puede ser hasta que alguien más te informe de tu genialidad sería la misma metáfora si reemplazáramos al rey con el pueblo. Así es exactamente como funciona la democracia. A nosotros, el pueblo, nos informan en las elecciones que obtuvimos una brillante victoria.

Con este ejemplo no pretendo denigrar al pueblo, al contrario. No me interesa jugar el típico papel de crítico liberal. Mi problema es que creo que la verdad no está en los extremos. Para ser auténtico no necesito irme a los extremos. Cuando era joven, el irse a los extremos traía consigo la idea de que eso era algo auténtico. Yo no estoy de acuerdo. Casi podría decir que me encuentro del lado de la gente común.

Ahora bien, se puede decir que el problema del pueblo es el populismo y sí, estoy de acuerdo, aunque no voy a hablar de ello en este momento. Sigo en desacuerdo con Ernesto Laclau; estoy convencido de que el populismo es algo sobre lo que se requiere reflexionar cuidadosamente. Intento demostrar que de la democracia al populismo se necesita algo más, y es ahí donde reside el problema en la maravillosa serie de ideas del razonamiento de Laclau.

¿Estamos de acuerdo en que Laclau, en su libro, considera a Tito y a Mao Tze Tung como populistas? Bueno, yo simplemente confío en mi intuición espontánea para decir que si ellos son populistas, entonces el concepto está utilizado de manera incorrecta. Yo coinci-

Militante activo de los movimientos democráticos eslovenos de los años ochenta y aspirante a la presidencia de su país en las primeras elecciones libres de 1990, Slavoj Žižek es más conocido por sus opiniones acerca del pensamiento y la política contemporáneos. Enemigo de lo que él considera un orden pospolítico mundial, en sus escritos no tiembla al asumir cierto antiliberalismo fuertemente teñido de psicoanálisis lacaniano, cultura pop y nostalgia de las ideologías duras del siglo XX. El siguiente texto forma parte de una larga polémica del pensamiento posmarxista iniciada, en este caso, desde que el argentino Ernesto Laclau y él participaron en el volumen *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda* (2003). Para ambos el antagonismo define lo político y en esa medida constituye una dimensión de la convivencia social insoslayable. Los argumentos de Žižek intentan precisar así algunos puntos en las ideas de libertad y representación ciudadana expresados por Laclau, conocido defensor del horizonte plural de la democracia en el contexto global y experimentado observador del populismo latinoamericano. [DMP]

► Slavoj Žižek es director internacional del Birkbeck Institute for the Humanities, Birkbeck College, Universidad de Londres.

do, para manejar los propios términos de Laclau, en que una parte crucial del populismo consiste en confundir y poner los antagonismos fuera de lugar. Su reacción sería decir que los antagonismos son exhibidos y que no hay antagonismos auténticos. Yo creo que todavía se puede mostrar que hay antagonismos, pero no en el sentido de la lucha de clases.

Tanto el antagonismo como el populismo, según intento argumentar en defensa de Laclau, son confundidos de una manera formal y para ser populista (usando los términos del propio Laclau) uno debe reconocer que la gente existe y que son una amenaza exterior. Ése es el nivel cero del populismo. Para ponerlo en términos marxistas tradicionales, existen antagonismos radicales que son constitutivos de las comunidades. Un principio elemental del populismo dice que debe haber un mínimo de orden y algún intruso externo (el imperialismo, el comunismo, etcétera). La causa viene del exterior destruyendo el orden natural. En otras palabras, afirmo que el populismo siempre está sostenido por un tipo de desesperación frustrada: "No sé qué está pasando pero debe terminar". El populismo tiene la firme creencia de que debe haber alguien responsable por todo el desastre, y por ello necesita un agente tras bambalinas. En este negarse a saber reside el verdadero fetichismo que el populismo no nombra. Aunque a nivel puramente

Un principio elemental del populismo dice que debe haber un mínimo de orden y algún intruso externo (el imperialismo, el comunismo, etcétera). La causa viene del exterior destruyendo el orden natural.

El nivel cero de la libertad no se utiliza para elegir sino para bloquear o para decir *no* a nuestra decisión. Los economistas liberales enfatizan la libertad de elección como el ingrediente clave de la economía de mercado. Al comprar cosas, de alguna manera estamos votando continuamente.

formal el fetichismo involucra un gesto de transferencia sobre el sujeto del fetiche, funciona como una inversión exacta de la fórmula estándar de transferencia con el sujeto que supuestamente conoce. A lo que el fetiche da cuerpo es precisamente a mi rechazo por asumir subjetivamente lo que sé. ¿Queda claro cuál es mi punto? No creo que la gente sea estúpida, ni que tenga una mínima voluntad, pero escoge la estupidez voluntariamente. Detrás del populismo siempre hay algo de *No quiero saber*. Aun si no es algo reconocido, está implícito. En términos nietzscheanos, el populismo es una estrategia reactiva.

Libertad

El rechazo a saber nos confronta con el estancamiento, como solemos llamarlo, de nuestra sociedad de elección. Existen múltiples inversiones ideológicas en el tema de la elección. Como probablemente el lector sabe, los científicos especializados en estudios del cerebro señalan que la libertad de elegir es una ilusión. Experimentamos que somos libres cuando somos capaces de actuar de la manera en que nuestro organismo nos determina a actuar. Esta es la suave cognición de la redefinición de libertad. No niega la libertad, sólo nos dice que la libertad no es lo que uno cree. Libertad significa que aun cuando no haya obstáculos que te impidan darte cuenta de lo que quieres de pronto, aún estás determinado por tu propia naturaleza inmanente. Sin embargo, Benjamin Libet defiende la libertad humana. El nivel cero de la libertad no se utiliza para elegir sino para bloquear o para decir *no* a nuestra decisión.

Los economistas liberales enfatizan la libertad de elección como el ingrediente clave de la economía de mercado. Al comprar cosas, de alguna manera estamos votando continuamente. A los pensadores existencialistas más profundos les gusta realizar variaciones sobre el tema de la auténtica elección existencial, donde el verdadero corazón de nuestro ser está en riesgo; se trata de una elección que involucra un compromiso existencial absoluto, en contraposición con las decisiones superficiales de elegir estos o aquellos productos.

En la versión marxista de este tema, la multiplicidad de opciones a elegir con las que el mercado nos bombardea obnubila la ausencia de verdaderas elecciones radicales que conciernen a la estructura fundamental de nuestra sociedad. Tal es la crítica marxista común: puedes elegir entre Coca-Cola o Pepsi y cosas parecidas, pero no puedes hacer una elección más radical. Sin embargo hay un rasgo que, a mi parecer, se pierde de vista con frecuencia: el que haya un requerimiento a escoger cuando dejamos ecuanímes las coordinaciones cognitivas básicas para tomar una decisión. Leonardo Padura (el escritor cubano autor de la tetralogía *Habana*) escribió en una de sus novelas: "Es terrible no conocer el pasado y aún así ser capaces de impactar el futuro". Así que nuestra condición básica es estar obligados a tomar decisiones en una situación que permanece opaca. En la

"Hemos sido lanzados en una época en la que todo es provisional. Nuevas tecnologías alteran nuestra vida diariamente. Las tradiciones del pasado no pueden recuperarse. Al mismo tiempo, no tenemos ni idea de lo que traerá el futuro. Estamos obligados a vivir como si fuéramos libres". (John Gray)

elección estándar de la primera situación, lo único que nos queda es hacer el gesto vacío de pretender que conseguimos libremente el conocimiento que el experto impone. Pero, ¿qué sucede si la elección es realmente libre y es por esta razón que la experiencia es más frustrante? Entonces nos encontramos en la posición de tener que decidir constantemente sobre asuntos que afectarán nuestras vidas de manera fundamental, pero que carecen de una base fundamentada en el conocimiento. Cito a John Gray: "Hemos sido lanzados en una época en la que todo es provisional. Nuevas tecnologías alteran nuestra vida diariamente. Las tradiciones del pasado no pueden recuperarse. Al mismo tiempo, no tenemos ni idea de lo que traerá el futuro. Estamos obligados a vivir como si fuéramos libres".

Esta presión por elegir no solamente involucra la ignorancia sobre el objeto de nuestra elección. Somos bombardeados por anuncios que nos piden que hagamos una elección sin estar realmente calificados para hacer la elección adecuada. Peor aún, estamos invadidos por la imposibilidad de responder a la pregunta del deseo. Cuando Lacan define el objeto del deseo como algo perdido, no se refiere simplemente a que nunca sabemos lo que deseamos y estamos condenados a buscar por siempre el verdadero objeto. Lo que Lacan quiere decir es algo más radical: el objeto perdido es, en última instancia, el sujeto mismo. El sujeto como objeto implica que la pregunta del deseo, su enigma original, no es básicamente "¿qué quiero?", sino "¿qué quieren los otros de mí?", "¿qué objeto ven en mí?" Por lo cual, a propósito de la pregunta histórica de "¿por qué soy ese nombre?", "¿por qué soy lo que dices que soy?" Lacan afirma que el sujeto como tal es histérico. Él define al sujeto como aquello que no es un objeto. El punto aquí es que la imposibilidad de identificarse a sí mismo como un objeto, el no saber lo que uno es para los demás, es constitutivo del sujeto. De esta manera, Lacan genera la

total diversidad de posturas subjetivas patológicas, leyendo esta diversidad como la diversidad de las respuestas que hay a la pregunta histórica. El psicótico se sabe el objeto de placer de los otros, mientras que el perverso se deposita como el instrumento del placer de los otros y así sucesivamente. Es por esto que sostengo que hay una dimensión terrorista en la presión por elegir. Este terror resuena, al menos para mí, incluso en la pregunta más inocente; por ejemplo, cuando uno reserva una habitación en un hotel. ¿Almohadas suaves o duras?, ¿cama matrimonial o camas separadas?, etcétera. Debajo de este simple cuestionario hay un sondeo mucho más radical: "Dime quién eres, ¿qué tipo de objeto quieres ser?, ¿qué llenaría la profundidad de tu deseo?". Es por esto que creo que la aprehensión anti-esencialista sobre las identidades fijas que planteaba Michel Foucault, esa urgencia incesante por ejercitar el cuidado del ser, por reinventarse continuamente, por recrearse uno mismo, encuentra un extraño eco en las dinámicas del capitalismo posmoderno. Ya estaba, desde luego, el viejo existencialismo que afirmaba que un hombre es lo que él hace de sí mismo, y el existencialismo unió esta libertad radical con una ansiedad existencial. Pero para el existencialismo, la ansiedad de experimentar la propia libertad, la falta de una determinación sustancial propia, era el momento auténtico cuando el sujeto veía su integración en la fijeza del universo ideológico dado. Lo que el existencialismo no era capaz de prever fue lo que Adorno intentó condensar en el título de su ataque en contra de la palabrería de Heidegger sobre la autenticidad; cómo la ideología hegemónica moviliza directamente la falta de una identidad fija para sostener el proceso interminable de la auto-recreación consumista, ya sin reprimirla. Así que para volver una vez más a este eterno y ya aburrido debate con Judy Butler, la cuestión no es que yo no esté de acuerdo con el mismo, pero creo que precisamente este eterno auto-cuestionamiento dinámico y nómada que siempre sostiene esta ansiedad ambigua: "¿Estás listo para admitir quién eres?", es el nivel en el cual el consumismo te hace culpable. No en el sentido simple de: "Nunca obtienes el gozo total que quieres del producto adquirido". Sin embargo, se supone que siempre escoges libremente lo que quieres de verdad; aunque, desde luego, nunca puedes.

Democracia

De alguna manera el consumismo siempre te hace ver como no-auténtico. Con la dificultad para elegir, el populismo y demás como tela de fondo, me gustaría abordar el tema de la democracia. Hay una distinción entre dos tipos o, mejor dicho, niveles de corrupción en la democracia. La corrupción empírica *de facto* y la corrupción que está ligada a la forma misma de la democracia, que es la reducción de la política a la negociación de intereses privados. Esta brecha se vuelve visible en los casos auténticos (y extraordinarios) en los que un políti-

co democrático y honesto, mientras lucha en contra de la corrupción empírica, sostiene, sin embargo, el estado formal de la corrupción.

Utilizando los mismos términos de Walter Benjamin acerca de la distinción entre la violencia constituida y la violencia constitutiva, uno podría decir que aquí estamos tratando con la distinción entre la corrupción constituida (romper las leyes, etcétera) o más bien, la corrupción constitutiva de la forma democrática de gobierno misma. La democracia electoral sólo es representativa en tanto que primero es la representación consensuada del capitalismo, que es hoy la economía de mercado. Creo que uno debe seguir esta línea en el sentido estricto trascendental. El nivel empírico, desde luego, es cómo la democracia liberal multipartidista representa y refleja las opiniones cuantitativas y dispersas de las personas, lo que piensan sobre los candidatos y demás. Sin embargo, antes de este nivel empírico, en un sentido mucho más radical, la democracia multipartidista representa una cierta visión de la sociedad, la política y el papel que juega el individuo en ella. La democracia multipartidista representa una visión precisa de la vida social en que la política está organizada en partidos que compiten a través de las elecciones para ejercer un control sobre los aparatos legislativo y ejecutivo del estado. Uno debe estar consciente de que este marco trascendental de la democracia nunca es neutral; privilegia ciertos valores y prácticas. Esta no-neutralidad se vuelve palpable en el momento de crisis cuando experimentamos la inca-

En esta crítica el privilegio jacobino de la virtud es discernible. En la democracia no hay lugar para la virtud.

Mi conclusión es que podría tratarse de una animosidad hacia el acto de votar, sugiriendo que no hay autenticidad en ello.

AGNI

So many ways to pronounce it.

Agnee like atlas, Ahgnee like opposite.
Ugnee, in Sanskrit, where it means *fire*.

(But who wants to say Ugnee?)

Agneye . . . Ahnyee . . . A. G. N. I.

To us, the letters stand for idiosyncrasy. The word marks a space for engaged introspection.
And we think you'll pronounce it good.

Visit the redesigned *AGNI Online* at www.agnimagazine.org. A complete, linked index gives access to thousands of poems, essays, and stories. And of course you're invited to subscribe: **30% off with code LL09.**

Los hechos recientes demuestran que el trazar un mapa de Teherán con agricultores islámicos, fundamentalistas y pobres en el sur contra los occidentales, educados y seculares del norte es incorrecto. Aquí tenemos una auténtica tercera vía en la que se practica el Islam.

pacidad del sistema democrático de registrar lo que la gente quiere o piensa verdaderamente. Recuerdo las elecciones del 2005 en el Reino Unido. A pesar de la creciente antipatía hacia Tony Blair —la gente en su momento votó por él como la persona menos popular del Reino Unido—, ganó las elecciones. Algo estaba muy mal. No era que la gente no supiera lo que quería, más bien era su cínica resignación lo que les impidió actuar en consecuencia. Por lo tanto el resultado guardaba una extraña distancia entre lo que pensaba la gente y cómo votaba. En esta crítica el privilegio jacobino de la virtud es discernible. En la democracia no hay lugar para la virtud. Mi conclusión es que podría tratarse de una animosidad hacia el acto de votar, sugiriendo que no hay autenticidad en ello.

No hay razón para despreciar las elecciones democráticas, el punto es sólo insistir en que no son capaces de expresar la verdad por sí mismas *a priori*. Por regla general suelen reflejar una *doxa* predominante, determinada por la ideología hegemónica.

Irán

Mi idea es que esto es exactamente lo que está pasando en Irán. ¿Por qué? Primero echemos un vistazo a este tipo de evento. Aún cuando una fuerza opresiva no pierde el poder, en algún punto hay un tipo de descanso psicológico cuando todos saben que algo ha terminado. El libro de Richard Kapuchinski trata de aislar este momento y asegura haberlo encontrado. Tres o cuatro meses antes de que el Shah abandonara el país hubo manifestaciones en algunos suburbios de Teherán. Las personas se juntaron en un cruce cuando la policía se les acercó y les gritó. Un hombre miró a un oficial y no hizo nada. El policía volvió a gritarle, pero el tipo se quedó mirándolo. Entonces el oficial de policía, avergonzado, dio media vuelta y se fue. El misterio es cómo, en un par de horas, todo Teherán se había enterado. Fue un tipo de subversión mística. La gente seguía muriendo, pero a partir de ese instante todos, incluso los que estaban en el poder, sabían que el juego había terminado.

Para mí, este momento de la transición es el más interesante. Yo describiría la historia de la descomposición del socialismo en estos términos. ¿Cuándo supo con exactitud la gente que el comunismo había terminado de verdad? Algo similar ocurrió después de la segunda noche después de las elecciones iraníes. Es como enamorarse: uno no decide enamorarse, uno sólo sabe que está enamorado. La gente descubrió que no tenía miedo. La policía podía golpearlos hasta matarlos, pero las personas seguían saliendo por cientos y miles. El modo en que esto sucede es aterrador en un buen sentido; el poder sublime de la gente. Mucho más amenazador que los gritos es el silencio: literalmente había cientos y miles de personas caminando en silencio por las calles. Después se subieron a los techos, casi como un ritual, y gritaron *¡Alla wa akbar!*, ¡Dios es grande! Y éste es

un dogma crucial, ¿por qué? Porque combinado con el color verde, el color del Islam, esto comprueba que la gente ya no tiene miedo. Es algo que los comentaristas occidentales olvidan sistemáticamente y si lo reconocen, le asignan un papel secundario.

Aquí viene mi primer punto importante: este Mousavi no es el candidato liberal pro-occidental que los medios de comunicación dicen que es. Según los medios hay dos grupos básicos en Irán: la pobre y primitiva mayoría islámica, integrada por agricultores que son manipulados por los clérigos, y la educada y secular clase media pro-occidental, que sólo quiere vivir la democracia después del Shah. El otro candidato, Mehdi Karroubi, es el candidato occidental que quería probar algunas políticas de identidad diciendo: "Tenemos mujeres, kurdos, homosexuales, etcétera, apóyeme y su identidad será reconocida". Lo que Mousavi está haciendo es completamente distinto. Su misión es volver a los orígenes, repetir la revolución de 1979. Me gusta la idea de que tenga la autoridad de Khomeini detrás, y que Mousavi no sea un estúpido arquitecto incompetente, porque es arquitecto de profesión. Durante toda la guerra Irán-Irak, él era el primer ministro y en ese entonces había organizado una economía de trabajo. Su idea actual es volver a las raíces del 79. Su eslogan dice que él no es nadie y que la gente se organizará sola. Dejando toda la crítica irónica de lado reconozco que la revolución de Khomeini del 79 no fue un simple levantamiento fundamentalista y populista de derecha; durante los primeros uno o dos años estaba sucediendo algo genuino. Esto es lo que Mousavi busca, mientras que la estrategia de Ahmadinejad es transformar Irán en una nueva generación de riqueza al estilo Ayatollah. Los hechos recientes demuestran que el trazar un mapa de Teherán con agricultores islámicos, fundamentalistas y pobres en el sur contra los occidentales, educados y seculares del norte es incorrecto. Aquí tenemos una auténtica *tercera* vía en la que se practica el Islam. Algo ha sucedido; una gran rebelión en contra del régimen, sin duda, pero en nombre de la dimensión emancipadora del ser islámico, y una manera en que los liberales occidentales lidian con esto es descalificando dicha rebelión como si fuera una mezquita llena de clérigos occidentales que explotan la popularidad del Islam, que casualmente es lo que Ahmadinejad está reclamando. Creo que esto comprueba que el Islam puede existir políticamente, no sólo como un Islam turco y a favor del mercado, o bien fundamentalista, sino como un Islam emancipador. Cuando los liberales occidentales elogian el Islam siempre es el Islam de los siglos X u XI, pero no necesitamos mirar hacia atrás esta vez, ¡podemos ver el presente! La gente que está alrededor tiene una actitud ambigua hacia él, lo que significa que algo nuevo está sucediendo. Este no es el gremio que echó a perder a la juventud de clase media y a los pobres trabajadores; es un evento genuino y liberador, que desdibujará la línea entre liberales y fundamentalistas.

Natural Causes

Pura López Colomé

▶ *Translated to English by Tanya Huntington Hyde*

Like a fish takes to water,
like one I never was,
I now encompass
all I haven't been
in a single swift gulp
dispatched to the lungs
not unlike a missive overflowing
with wishes
that breaks the barrier
of sound.

No one was ever in any danger.

Once upon a time was once
an inoffensive tale
written in fountain pen and Chinese ink.
The time, the place, the device
to speak,
God willing,
of the sender
to His Excellency,
the receiver:

Through air of glass I contemplate
the see-through shed
of this my city, this my country,
this my chance.

Without a trace of misappropriation,
I want you to know, there where you are
found,
that my love was no venom.
It was simply complicated,
twisted, not deformed,
an unlucky insect, an animal
wounded from birth,
wounded to death,
that drags itself here to offer you
the final breath of already absolved
capital sins that were experienced,
for you to forgive,
for you to nail between the eyes
the hidden truths
behind the setting sun:
the why of a prayer
to the evening star,
to the speed of light
toward oneself.

All this, knowing there's no way out.

for my sole and eternal companion



Repisa con taza (Shelf with Cup), 1928. Oil on wood. Museum Ludwig, Ludwig Collection, Cologne



Two White Men 1929 ca. Oil and iron tacks on wood. Private Collection, New York

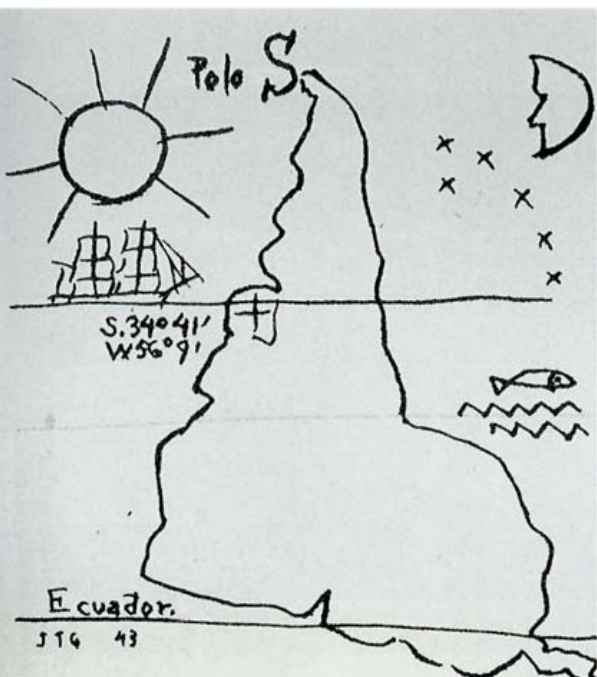
We Place the Map Upside Down...

Constructing Abstraction with Wood

Joaquín Torres-García

► Images Courtesy of The Menil Collection, Houston

The Exhibit is Co-Curated by Josef Helfenstein and Mari Carmen Ramirez



Mapa invertido (Upside-down Map), 1943

Cecilia de Torres ▶ The Essence of the Art

When the exhibition *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood* opens on September 25th at The Menil in Houston, it will be the museum's first individual show dedicated to a Latin American artist. The exhibition concentrates in his constructions, figures, and toys, made of wood.

Joaquín Torres-García was born in Uruguay of Spanish parents; during his peripatetic life he lived in Barcelona, New York, Italy, Paris, Madrid, and after 43 years abroad he returned to his country. In Montevideo, he devoted the last years of his life to create an art movement and a studio workshop from which artists of international stature emerged. His art concepts were rooted in Europe's cultural traditions as well as in the Americas; this broader perspective and universal viewpoint were an important reference for future generations of artists.

In past exhibitions of Torres-García's work, the emphasis was on his paintings, until a survey of his toys in Spain in 1997, titled *Aladdin Toys* enjoyed great success while it

changed the perception that they were a mere diversion, secondary to the important core of his artistic production. *Constructing Abstraction with Wood* challenges the paintings relevance over the wood constructions. The exhibition demonstrates that in fact they represent a new direction in his research bringing the three dimensional realm into his painting. They are a very personal interpretation of the idiom of relief and pure abstract form. On one hand they relate by their rough look and in some cases an animistic aura to primitive art, but they also embody the geometric and constructivist idiom, that characterizes Torres-García's dilemma: his reluctance to let go of the art of the past for a total embrace of the present.

Torres-García's attraction to wood as a material started in his childhood. His Spanish father had immigrated to Montevideo driven like so many of his countrymen, to make a fortune in America. He opened a general store in the outskirts of Montevideo, where the gauchos from the countryside came to buy supplies and sell their products. The store had a large warehouse, stables, a bar, and a carpentry shop, where Torres-García first experimented with constructing in wood. He also enjoyed opening and assembling the boxes of imported goods, such as sewing machines, furniture, and tractors. In spite of Uruguay's obligatory school education, the young lad regularly ran away preferring to study at home by himself. When he was 17 in 1891, his father decided to return to Spain, to Mataró his native small town near Barcelona where Torres-García learned basic drawing and painting techniques in the local school. The next year they settled in Barcelona, which at the turn of the Century was the most cosmopolitan town in Spain.

There Torres-García studied art in the academies, and frequented the famous cafe *Els Quatre Gats* where young and talented artists like Julio González and Pablo Picasso gathered. In those days they were inspired by Henri de Toulouse-Lautrec's Parisian life scenes. But Torres-García was drawn to Greek philosophy and when he learned of the French artist Pierre Puvis de Chavannes pastoral paintings, he embraced Classicism as the expression of a higher artistic model. He became well known and recognized as the artist who best represented Catalan national spirit within the Mediterranean tradition,

which got him an important commission to decorate with large murals the main hall in the Government Palace in Barcelona.

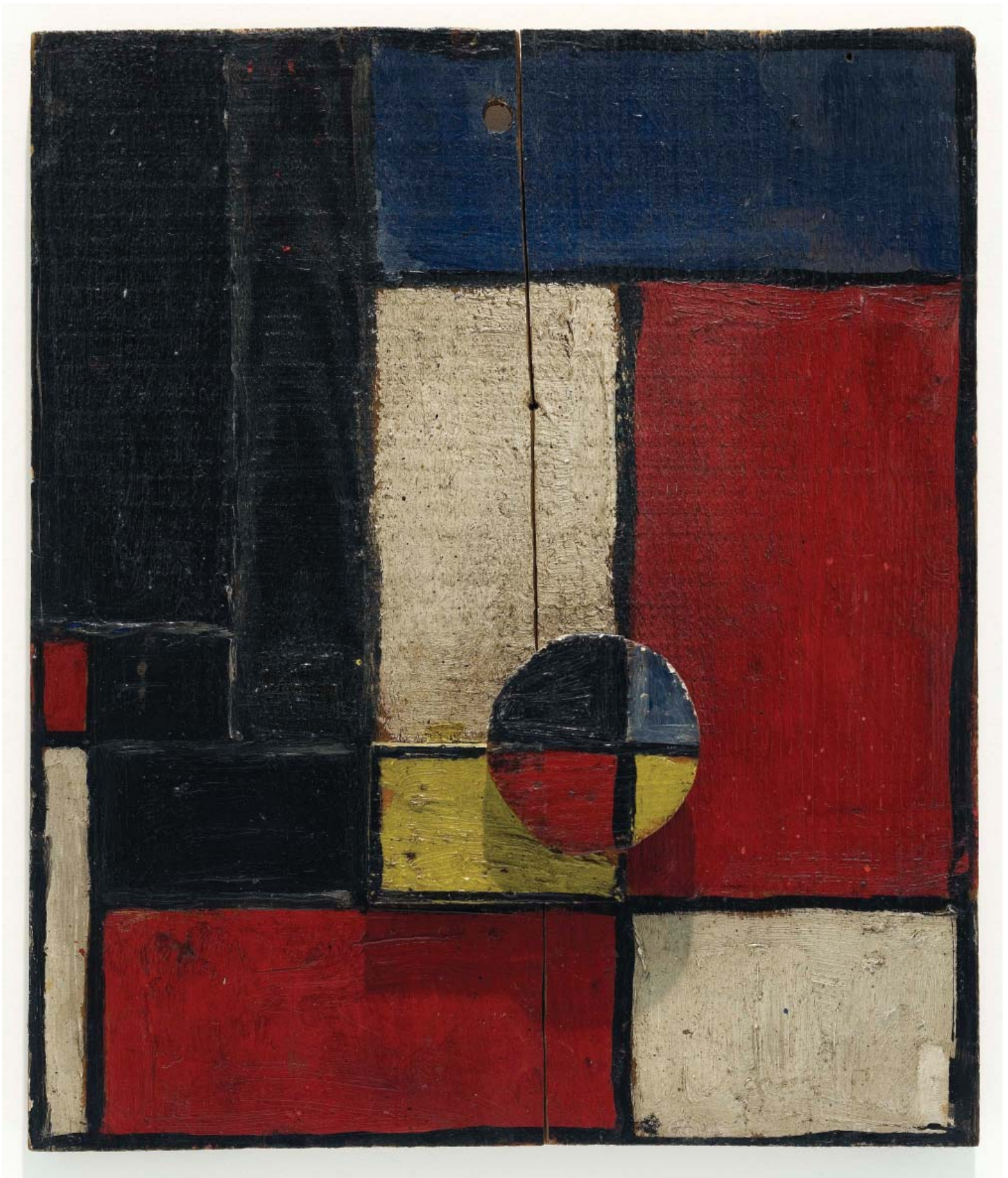
He met his future wife Manolita Piña when he was hired to be her private drawing tutor; in 1910 they married. They had four children they gave Greek and Roman names: Olimpia, Augusto, Iphigenia and Horacio. Torres-García observed them at play, and seeing that they broke their toys to learn how they functioned, he realized that they didn't answer the child's need to learn playing. He designed toys in parts that could be interchanged and became so involved with their creative and didactic possibilities that he teamed with a carpenter to produce toys which he called "art toys," and created the Alladin Company. In 1917 he abandoned the Classically inspired style for contemporary and dynamic paintings inspired by modern urban life and in 1920, he moved to New York the most modern of all cities.

He was powerfully impacted by its raw energy, its non-stop motion, its imposing architecture, and by its popular culture: advertising art, cartoons, and the movies. He only stayed for two years, but they were determinant because in New York, Torres-García was able to break with the past and consolidate new ideas for future developments. His crowded New York paintings capture the multifaceted aspects of city life; they display the American flag, clocks, buildings, trains, brand product names, the frantic traffic, billboards, and crowds. From New York he returned to Europe in 1922 spending some time in Italy and the South of France, in 1926 he finally settled in Paris, at that time the art center of the world and where he had always yearned to be.

The majority of the wood constructions in The Menil exhibition, which Torres-García called *plastic objects*, were made in Paris between 1927 and 1932. They are precariously assembled from humble materials: found wood haphazardly put together with nails, they are sometimes painted over the unfinished rough texture, or are carved or incised. Guest curator Mari Carmen Ramírez, the Wortham Curator of Latin American Art at the Museum of Fine Arts Houston, wrote they are "unclassifiable objects," and stresses that "the emphasis on the economy of means and the insertion of extra pictorial values merges with several well-known poet-



Constructivo con formas curvas (Construction with Curved Forms) 1931. Oil and nails on wood. Private Collection, Zurich



Plano de color con dos maderas superpuestas (Plane of Color with Two Superimposed Wood Pieces), 1928.
Oil on wood. MACBA Collection. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona

ics: Cubism's analytical and synthetic deconstruction of representation; Dada's iconoclastic use of recycled materials; Neo-Plasticism's grid-based metaphysical insights; Surrealism's heaping of bizarre intuitions; and Primitive art, understood as an animistic perception of a natural world with no tradition."

In Paris Torres-García was finally able to dedicate all his energy to painting and writing. He met key pioneers of the avant-garde like Piet Mondrian, Jean Arp, and Theo Van Doesburg, and exhibited his work in important art galleries. During this period he wrote introspective texts in search of his own artistic personality. About originality, he wrote to himself: "Walk with faith. Because despite the importance of discovery in art, of the new theory, of the invention, something more important makes the work: that which is really ours and unique to us. That which is really unprecedented [*l'inédit*] or nonexistent before us."

Some of Torres-García's wood constructions of masks and figures were inspired after seeing the ancient arts of the Americas in New York's Museum of Natural History and in Paris' Musée d'Antropologie in 1928. These primitive-wood figures and assemblages challenge the prevailing aesthetic models of the 1920s that copied industrial production finishes. By favoring a hand-made look and borrowing the constructive systems in primitive art, Torres-García was going against the trend in modern art towards a total break with the past. The pictorial quality of his paintings, his preference for grays and earth pigments, which are the trademark of his work, makes them still unclassifiable. In the context of The Menil's superb collections of African and Oceanic art, Torres-García's objects will show continuity with mankind's diverse art works throughout the ages.

Soon after arriving in South America in 1934, Torres-García made a drawing of the map of the continent up-side down. This radical image illustrates how important it was for him to establish his place in the world. His ambition was to create with the students of his workshop an independent art movement in Uruguay which he hoped to export to the rest of the Americas. By stating that the South was from now on his North, he was challenging the supremacy of European culture at the time in peril due to the second world war.



Dos formas superpuestas (Two Superimposed Forms), 1931. Private Collection

The South because it is our North. We place the map upside down, then we have the right idea of our hemisphere, not the way they want it on the other side of the world. The tip of America points insistently South, which is our North. The same with our compass: it leans irremissibly always South towards our Pole. When ships leave from here going North, they go down not up as they used to. Because North is now under, and Levant is to or left.

In South America he embarked in a project to study and validate the cultural heritage of the Americas. In the exhibition his last work of wood made in 1944 and titled

"Monument," is included. With roughly cut blocks of *lapacho* a local hardwood, he built a wall like construction inspired by the tectonic quality of the great stone walls in Cuzco, Peru. In one block he inscribed the sun, a reference to *Inti* the father god in the Inca trilogy, and a triangle. In other blocks the words *abstract* and *concrete*. This impressive construction unites two apparently incompatible worlds: the modern and the ancient, with references to the great civilizations he most admired; the classical Greek and the Inca Tiwanaku. In the large self standing piece, Torres-García underscores what is timeless and common to all great art: structure, abstraction, and faith in the religious essence of art.

Both Vignettes

Eduardo Halfon

► *Translated to English by the author*

The Sculptor

He grabbed a chunk of wet clay and while he worked it in his hands he told me that his mother had been an expert in slaughtering chickens.

“We had a barn, near Fraijanes.”

I walked over to the big metallic coffee machine, like those found in an office. I poured myself some more. I remained staring at the plaster molds piled on a shelf.

“I don’t know why my mother had decided to breed chickens. I was very young. But I remember she started with ten or twelve chickens and a spotted rooster and in no time at all she had filled up the barn with chickens and was selling them everywhere.”

He was breaking off little pieces of clay and then sticking them to the sculpture as if they were little pieces of dirty gum.

“My brother and I would accompany her on weekends. The rooster was our mascot. We had to bathe it and feed it, supposedly, but always wary of his spurs. His name was Adam.”

He turned the sculpture, perhaps looking for a new angle or an incomplete detail.

“But what we liked most was to watch our mother slaughtering chickens.”

He became silent in the middle of the story. I also stayed silent, drinking my watered-down and bitter coffee and contemplating his struggle to give form to that deformed something.

“My mother would sit in her little wooden stool in the middle of a patio filled with chickens, and she’d start picking them up from the ground and putting them between her knees and she would then break their necks with one solitary crack of her fingers. Like that. Quickly. One after another.”

I watched his hands pressing the clay. I imagined his mother’s hands pressing the neck of a chicken.

“One day my father showed up.”

Again he dipped his hand in water. He shook-off the excess. He seemed to be caressing the sculpture with his wet fingers.

“He said that that wasn’t the way to do it, that he would show us how to kill a chicken. And after chasing it in the patio for a while, he finally caught a big white one.”

He kept caressing the clay, softly, almost tenderly.

“He placed the chicken on my mother’s wooden stool. The chicken was fluttering and shaking all over and I remember my father straining to keep it still. He tried to whack it on the neck with a machete. But the machete kind of bounced off and only split open the poor chicken’s vein and everything started filling up with red.”

His eyes were fixed on one point of the sculpture that he was rubbing forcefully with his thumb.

“Then my father just let out a scream, cursed at my mother, and stormed off in a rage.”

He was holding the sculpture with both hands, a sculpture that might have been a man flying, or a naked woman on her knees, or a wild beast.

“My mother had to finish killing it.”

I watched how he washed his hands, how the water slowly turned a light shade of copper.

“The following week my father sold the barn.”

The Boy in the Red Shoes

The wind seemed to roar like a feline through the radio antennas and I thought I heard her say that in the seconds prior to a seizure she could see auras.

“Or I remember it that way, at least. It’s been years since I’ve had a seizure.”

We were bordering the cliff. The dry lava, down below, had the same creases and folds as a great black blanket. Ahead of us and jumping merrily, a boy in red shoes was guiding the way.

“Many epileptics have said the same thing.”

The boy was carrying some walking sticks that he insisted we purchase. He kept his machete well tucked away in his belt.

“That there are a few seconds of clarity.”

She was interrupted by the scandal of small green parrots. They had flown out of the branches of an oak. The boy vainly hurled at them one of the walking sticks, which landed near our feet.

“And in those seconds prior to a seizure one can see auras,” she continued, bending to pick up the walking stick.

We remained still. White gases were streaming from the crater. The roar of the wind appeared to increase. Suddenly we heard whispers, as if suffocated by that wind or as if pronounced from the midst of that wind. Toward us walked four kids.

“Your friends?” she asked the boy in the red shoes, but he only moved closer to her, in silence.

The four were in rags, with their hair all scraggly and their faces covered with a fine flour-colored dust. None of them was more than six or seven years old.

“Gimme your stick, lady.”

They were sucking orange halves and the opaque juice was dripping off their fingers and forearms.

“I can’t.”

“Gimme it, lady, don’t you be mean.”

“I said no, it’s not mine.”

She handed the walking stick to the boy in the red shoes and the kids eyed him with eyes of hatred.

“I hope a bus kills ya,” one of them blurted at him.

The rest snickered through their orange halves.

“Did ya hear me?”

The boy in the red shoes was staring at his red shoes.

“I hope a bus kills ya, I said.”

The four of them were still laughing and they started walking uphill on the path. They were already a little distance away when she took off after them and caught up and said something that I couldn’t quite hear through the sound of the wind. She walked back shaking the dust from her hands as if she was also shaking her hands free of the four kids.

“They had given him the evil eye,” she whispered while stroking the boy’s straight black hair. “I gave it back to them.”

Comic Books Can Hurt Your Brain—And That Is a Good Thing

Los cómics pueden dañarte el cerebro —y eso es bueno

Jeff McLaughlin

Traducción al español de Estela Seale

Los invito a meditar a cerca del último tema: ¿podemos decir que un ser supremo es moralmente bueno empleando estándares humanos en nuestras elucubraciones...?

When I was 17 and in my first year of university I had a cool philosophy professor who let me write an essay on the *X-Men*. Looking at it some 30 years later, it isn't too bad but if I was marking it now, I'd say it needed to be a bit more focused as it attempts to take on too much. I tried to explore the ideas of moral responsibility, insanity, and whether moral standards can be applied to deities—all in 2500 words (and I invite you ask yourself about that last one—can we say that a supreme being is truly morally good when we are applying human standards...but I digress.) What is a minor intrigue to me is that in the entire 12 pages of my handwritten essay (this was the time before computers remember, and a time when people could actually read my writing), the Professor wrote only two comments: First, that the McNaughton Defense of Criminal Insanity was “an absurd law”, and then at the very end, he noted: “This is philosophically intriguing. B+” Yes, one could sure learn a lot about how to write a good essay from those insightful remarks. Comics are philosophically intriguing.

It isn't me telling you this, it's my professor back in Winnipeg.

When I was 23 and starting my PhD I could no longer afford to buy comic books. I don't know how anyone does it now frankly and that is a shame for all the kids who are missing out on having a stack to take home with them every couple of weeks. We will see whether comics ever transfer over to portable computer devices...but I digress again. I used to buy dozens as a teenager but since my entire earthly possessions during my university years consisted of a small TV, a single (borrowed) mattress on a floor and a fold up chair, spending 75 cents for a comic was not an option. And that was 75 cents American too! (me being a Canuck and all).

Some 30 years later, finally making a salary I have returned to my comics (albeit in a much less fanatical way) and continue to buy *X-Men* to see what the gang is up to these days. Now I know spending money on a comic book sounds foolish to some of you but I could have stated that I spend money on buying Graphic Novels and you'd might think better of me. But that is just a matter of connotations. Many of these so called Graphic Novels aren't novels (some of the best are non-fiction) just as most comic books aren't comical or even books

Cuando tenía 17 y cursaba mi primer año de universidad, tuve un profesor de filosofía muy bueno que me permitió escribir un ensayo sobre *X-Men*. Revisándolo 30 años después no me resulta tan malo. Pero si tuviera que corregir, hoy sería más concreto ya que, entonces, intenté abarcar demasiado. Reflexioné sobre la responsabilidad moral y la locura; también sobre si los estándares morales podrían aplicarse a las deidades —todo en 2500 palabras. Los invito a meditar acerca de esto último: ¿podemos decir que un ser supremo es moralmente bueno empleando estándares humanos en nuestras elucubraciones...? Pero divago. Me intrigaba menos el hecho de que en las 12 páginas de mi ensayo escrito a mano —recuerdo que esto ocurrió cuando aún no había computadoras y la gente podía leer mi caligrafía—, el profesor escribió sólo dos comentarios: el primero, que la defensa McNaughton sobre la criminalidad por insanidad mental era una “ley absurda”, y luego anotó: “Filosóficamente inquietante. Calificación: B+”. Sí, uno puede aprender a escribir un buen ensayo a partir de esas dos observaciones tan perspicaces. Las historietas son filosóficamente intrigantes. No soy yo quien dice esto, fue mi profesor de aquella época, en Winnipeg.

Cuando a los 23 años empecé el doctorado no pude seguir adquiriendo más *comic books*. Y francamente no sé cómo alguien puede hacerlo hoy —lo que es una pena ya que los niños pierden la oportunidad de llevarse a casa una pila quincenal. Ya veremos si algún día los cómics llegan a ser transferidos a sistemas portátiles de computadora... Pero una vez más, divago. Yo solía comprar docenas de ellos en mi adolescencia; sin embargo, como la totalidad de mis bienes terrenales en mis años universitarios consistían en una pequeña TV, un colchón individual (prestado) tirado en el suelo y una silla plegable, gastar 75 centavos en un cómic no era una buena opción. ¡Eran centavos estadounidenses para mí, un canadiense!

Casi 30 años después y ganando, finalmente, un salario, he regresado a mis tiras cómicas (aunque menos fanáticamente) y continúo comprando *X-Men* para ver en qué están involucrados. Ahora sé que gastarme el dinero en una historieta puede sonar absurdo para algunos, pero también podría haber dicho que compro novelas gráficas y, entonces, ustedes habrían tenido un mejor concepto de mí. Sin embargo, creo que esto es sólo un

(I don't think two dozen pages or so stapled together constitutes a book do you?) But no matter what you call them or how large or small they are, they can, and are intellectually interesting works.

Yet for some philosophy and comic books stand at opposite ends when it comes to intellectual rigour, acceptability and admirability. Yet this needs not be the case. Each can be used to encourage a better understanding and appreciation of the other. Now reading *Batman* will not solve the world's problems or even your own – I mean, come on, what slim book could? However even at a simple introductory level can one not at least think about feminism (or the lack there of) in *Wonder Woman*? Or what about the nature of Justice in any other superhero comic? Sometimes with intentionality and sometimes without, comic book creators have dealt with significant social, political, ethical and even metaphysical issues. More often than not the treatments of these issues have been underwhelming but simply reflects the general aim of the medium. By that I simply mean that the mainstream super hero comic books that you used to read are entertainments, they are meant as a diversions. One of the diversions that I speak of is imagination. That the reader actually takes a moment to think about what he or she would do in the hero's (or villain's) place is enough to start a discussion. Comic books would kill their popularity if they started to get all preachy at us. Let's leave that up to the others shall we? (no, I am not alluding to philosophers here so relax will you?)

Any "crack in the door" that moves beyond merely engaging the reader for a few minutes can allow him or her to glimpse and wonder about what may be at the other end of the spectrum that I was speaking about earlier. That is, a comic book may use racism or sexism to create a dramatic sequence of events and these may move the reader into greater theoretical concerns about discrimination in general. A reader may come to sympathize with a comic superhero who faces constant personal sacrifice in order to deal with bigger issues of moral duty and responsibility. Even the comic book universes in which these characters exist suggest certain metaphysical perspectives about truth and reality. Finally, to mention the most obvious, but perhaps the most overlooked is the creative process of the comic book artifact itself which gives us a rich example of aesthetics. Don't think they are art?

► Jeff McLaughlin is author/editor of *Comics as Philosophy*, and *Stan Lee: Conversations*. His next book due out in October is *Philosophy in Black, White and Color*.

asunto de connotaciones. Muchas de las llamadas "novelas graficas" no son novelas (algunas de las mejores no son siquiera ficción), así como la mayoría de los cómics no son en absoluto cómicos. Por lo que respecta a los *books* no creo que dos docenas de páginas engrapadas constituyan en conjunto un libro, ¿o sí? Pero no importa cómo se les llame o qué tan extensos o pequeños sean: pueden ser –y son– intelectualmente interesantes.

Según algunos, cuando se trata de rigor intelectual la filosofía y los cómics están en extremos opuestos. Pero no tiene por qué ser necesariamente así: cada uno es susceptible de ser empleado para una mayor comprensión del otro. Ahora bien, leer *Batman* no resolverá los problemas del mundo, ni siquiera los propios –¡por favor!, ¿qué libro de bolsillo podría hacerlo? Sin embargo, aun en un nivel elemental uno no puede menos que pensar acerca del feminismo –o su ausencia– en *La mujer maravilla* o sobre la naturaleza de la justicia en cualquier otro súper héroe. A veces de manera intencional, otras no, los creadores de cómics han tratado temas relevantes tanto sociales como políticos, éticos y aun metafísicos. La mayoría de las veces esos temas se han abordado con cierta simpleza, reflejando la corriente dominante del medio. Las tiras de súper héroes son de entretenimiento y su objetivo es la diversión. Ahora bien, se trata de un esparcimiento que tiene que ver también con la imaginación. Que el lector se tome un momento para pensar en lo que haría si estuviera en el caso del héroe o del villano: se trata de un material suficiente como para suscitar un debate. Los cómics atentarían contra sí mismos si trataran de hablarnos en términos de prédica parroquial. Dejemos eso a otros, por favor. (No, no me estoy refiriendo aquí a los filósofos, así que relájense).

Cualquier rendija que mueva al lector más allá de la mera simpatía puede permitirle un vistazo para vislumbrar e interrogarse sobre lo que hay al otro extremo del espectro. Un cómic aborda el racismo o el sexismo creando una secuencia dramática de eventos, los cuales, quizá, pueden inducir al lector hacia mayores preocupaciones teóricas acerca de la discriminación en general. El lector puede llegar a identificarse con un héroe que enfrenta el sacrificio en aras del deber moral y la responsabilidad. Es más, los universos de las historietas sugieren incluso perspectivas metafísicas acerca de la verdad y la realidad. Finalmente se encuentra el proceso creativo de un cómic, el que puede ofrecerse como una rica manifestación estética en sí. ¿No cree usted que los cómics son artísticos...?

Yet for some philosophy and comic books stand at opposite ends when it comes to intellectual rigour, acceptability and admirability. Yet this need not be the case. Each can be used to encourage a better understanding and appreciation of the other.

El encanto del noveno

Justo ahora, mientras me doy tiempo para escribir estas líneas, edito y corrijo las últimas páginas del *Capitán América* núm. 7, al tiempo que preparo, con taza de café en mano y la bendición de San Stan Lee, el plan editorial para 2010. Sí, ser el editor en jefe de Marvel México es un sueño hecho realidad para alguien que ha seguido los "monitos" durante más de 25 años.

Mi afición por el género surgió, como lo hacen muchas aficiones, por medio de la iniciación: cuando cumplí cinco años, un primo me regaló un dibujo (hecho por él) del Hombre Araña, acompañado por un ejemplar del distinguido arácnido. En ese entonces no le presté demasiada atención a la historia (ni al dibujo de mi primo), pero las viñetas y las secuencias de acción donde Spidey se enfrentaba contra el Duende Verde me abrieron los ojos a un mundo que, a pesar de ser estático, proyectaba un movimiento indefinido. Esa misma tarde, tuve una larga sesión de "lectura" (obligué a mi padre a que me comprara más historietas) en la que mi sorprendido e infantil cerebro no paraba de absorber cuanta imagen se le presentaba. Fue un momento inolvidable.

Hoy, a 27 años de distancia de cuando tuve en mis manos un cómic, el gusto por el noveno arte sigue siendo un hilo conductor en mi vida... sobre todo porque ahora me pagan por editarlos y escribirlos. A eso le llamo tener suerte.

Giobany Arévalo
Editor en jefe de Marvel México





Imágenes cortesía de Marvel Comics México

La primera vez que leí un cómic fue a escondidas, a los ocho años. Mi abuela Pita coleccionaba *La Novela Semanal* y confieso que esta fue mi primera lectura hedonista: una mujer infiel que, por la carga de moralidad pedagógica que identifica (aún) dichas publicaciones, acababa muy mal. A escondidas disfruté del placer de tales lecturas: personajes femeninos subyugados y la didáctica complejidad heteronormativa de la clase popular. Con la evolución de mi demanda intelectual, busqué otras historias que no fueran tan predecibles y, en la infantil (prohibida) investigación, encontré *El Libro Vaquero*, *Condorito*, *La Novela Policiaca*, *Así Soy ¿Y qué?*, *Lágrimas y Risas*, entre otras de la vasta biblioteca de mi abuela. Un poco cansada de esconder mis vicios lectores, comencé a comprar historietas que fueran más acorde a mi edad: *Memín Pinguín*, *Capulinita* y *Archie* fueron los primeros títulos de una biblioteca propia. Disfruté de la lectura social con mis vecinitos del entonces, en lo que yo creía el primer círculo de lectura del mundo, cuya sede era la banqueta de mi cuadra. Compartíamos y canjeábamos *Capulinitas*, platicábamos de las aventuras y simulábamos ser los personajes. Olvidé el vilipendio, la infidelidad, el llanto y la desgracia de mis primeras lecturas para enfocarme en los problemas menos comunes de mis nuevos héroes. Y así los héroes sólo fueron cambiando de nombre hasta el presente. Mi infancia estaba lejos del *Manga* o el *Estilo Americano* y cuando llegaron a mi espacio, la lectura con dibujos era sólo la de las novelas gráficas o de los cartoneros como Trino y Gis.

Dicen que una siempre vuelve a las raíces (eBay o librerías de viejo). Y que los clásicos son aquellos que releemos infinidad de veces con diversas percepciones. He vuelto: busco entre monos la primera lectura hedonista que tuve una tarde en casa de mi abuela. Y quiero hacerlo a escondidas.

Gabriela Torres Olivares
Escritora

Nunca he leído un cómic. O al menos nunca uno completo. Y esto no se debe a que sienta alguna animadversión por este género, considerado materia de *freaks*. Por el contrario, mi relación con el cómic ha sido siempre la de una admiración velada. Como con muchas otras cosas, mi primer contacto con él fue a través de una pantalla. Ahí descubrí a estos nuevos héroes, nuevas máscaras contemporáneas. Si no ¿quién, por ejemplo, no ha reconocido la venganza en *The Punisher* antes que en Dumas?, ¿o el arrebató de ira en *Wolverine* antes que en Ajax? Así, cuando vi por primera vez a uno de estos personajes que yo imaginaba exclusivos de la televisión, sentí el azoro de quien acude a la fuente original. Y es que el cómic se ha vuelto material de una erudición alterna. Tal como se retrata en innumerables series, el cómic es capaz de convocar a congresos multitudinarios, generar especialistas y hacer de sus números verdaderos incunables pero, sobre todo, ha tenido la capacidad de forjar clásicos contemporáneos. Habría que repensar el cómic y acudir a él sin el prejuicio genérico. Yo, ahora que lo pienso, creo estar más cerca de los cómics de lo que creía. Hace un año, por ejemplo, me encontraba en la conferencia de una leyenda—cuyo nombre penosamente no recuerdo—del Grupo Editorial Vid, la casa editora de cómics más importante de México. Las miradas se detenían en él, incrédulas y distantes. Puse atención en su ropa y en su peinado, parecían inverosímiles: demasiado colorido (rojos, verdes, azules) y un copete tremendo. Era risible que este hombre pareciera personaje de sus historietas. Entonces nos vio a nosotros, los “serios”, en otro lugar común: grises, negros, marrones, disfrazados de Kafka, y comprendí que nos ligaba la misma nostalgia de la ficción.

Anuar Jalife

Escritor y director de la revista *Los perros del alba*

MI G

Cuando la vida aún no me había dejado sin cabello y maltratado lo suficiente para ser un adulto, al preguntarme qué deseaba ser cuando creciera, contestaba que cuidador de zoológico o escritor de *Batman*. Ante el terror de mis padres de que terminara por esos malos pasos, me pusieron a estudiar hasta la universidad. Al crecer, me di cuenta que mozo de animales no era mi estilo, así que decidí convertirme en narrador y opté hacerlo en el medio que tanto amaba: los cómics. Las historietas han sido compañeros fieles toda la vida. Pasé horas leyendo las aventuras de Batman, el pato Donald o Asterix. Encontraba en ellas un mundo colmado de fantasías que alimentaban mi golosa imaginación. Si hay que culpar a algo de ser como soy, serán los cómics. No hay duda. Aunque se cree que es un medio infantil, se trata realmente de todo un anciano. Los cómics llevan en el mundo más de cien años, más que la radio, cine o televisión. Nacieron incluso antes de la publicación *Truth*, con la primer tira: "Yellow kid" (de ahí el nombre de prensa amarillista), pues hay ejemplos del uso de éste medio siglos atrás. Considero a la narración gráfica el eslabón perdido entre literatura y cinematografía. Es un medio sencillo de narrar algo: pones una imagen a lado de otra para crear sensación de tiempo. Y así, sucesivamente, hasta crear una historia con imágenes y palabras. No se trata, como algunos dicen, de un "medio arte". Incluso en Francia le llaman el "novenio arte". Pero creo que estamos muy alejados de verlo así en estos rumbos. Es un medio de narrar, simplemente.

Así, a los ocho años, con sólo pluma y papel, descubrí que se podía relatar con cuadros. En mi primer historia volqué todas los temas importantes que un niño podía tener: espías, vaqueros, autos voladores, un perro, un villano en una isla con volcán rodeada por tiburones robots y una muchacha millonaria que rescatar. Estaba muy lejos de ganar el Pulitzer, pero me gustaba. Continué elaborando historietas hasta que dejé la infancia. Objetivos más primordiales tomaron su lugar: música, amigos y desde luego, mujeres.

Como les dije, la vida fue dando golpes para moldearme en lo que soy (admitámoslo, la vida no esculpe, sino aporrea como cocinero a la masa de pan), convirtiéndome en lo que deseaba de niño. (Bueno, casi. Nunca publiqué en *Batman*, aunque estuve a punto de hacerlo). A pesar del dolor de mi familia, terminé como escritor. No llegó de manera



Batman. TM & © DC Comics

F. G. Hagenbeck **ENTRE** **VIVIR** **CUADROS**

sencilla. Fue un parto doloroso y tardado. Pasando por universidad, oficinas, horario fijo y corbata con traje. Hasta que un día decidí dedicarme al oficio. No había vuelta atrás. Lo hice aun con el hambre que siempre viene incluida con el paquete de ser escritor.

En el principio me reunía con un grupo de jóvenes nerd (con camisetas de super héroes, anteojos y pelo seboso incluido) que deseaban incursionar en el medio. Tratar de vivir del cómic en México es lo más cercano a aspirar a ser astronauta en Nigeria. Un poco más difícil. Entre nosotros intercambiábamos revistas y platicábamos sobre el posible triunfo de Superman en una pelea mítica contra Spiderman. Un grupo de hombres hablando de eso es el mejor repelente de mujeres. Los

dibujantes de historietas son más evitados que los asesinos seriales nazis de Estocolmo. Algunas veces los prefieren a ellos, aun teniendo como mascota a un zorrillo. El caso fue que comenzamos a crear un plan: ir a la catedral del cómic en los Estados Unidos, la gran convención en San Diego, California, y buscar trabajo. Esta convención es el sueño de todo fanático: una semana entre expositores de cómics, películas de géneros, juguetes y video juegos que sirve como escaparate para toda la creciente industria del entretenimiento. Era un plan más alocado que el de Colón en búsqueda de América, pues éste contaba con el apoyo de los reyes. Así lo hicimos, y poco a poco se vieron los resultados. Varios obtuvieron empleos en las grandes compañías como



X Men Legacy. TM & © Marvel Characters, Inc.

Marvel y DC Comics. Otros, comenzaron una guerra de guerrillas editando fanzines para ser distribuidos en un pequeño círculo local hambriento de cómics que reflejaran más nuestra mexicanidad. Ambos tuvieron éxito: hoy en día algunos son famosos artistas internacionales, y los otros, reconocidos artistas alternativos que abrieron el mercado. Publican regularmente, pero lo más sorprendente es que todos consiguieron pareja: eso realmente fue el milagro.

Así comenzó mi labor de escritor de cómics, que terminó opacando mi carrera como arquitecto. Mi primer trabajo fue escribir una fantasía juvenil sobre un grupo de adolescentes elegidos para combatir a una raza alienígena. De nuevo, no era material para el Pulitzer, pero había suficientes peleas y chicas en trajes de goma escotados como para ser un pequeño éxito. Después de eso, uno de los dibujantes que poseía mayor éxito en el medio me llamó, igual que a otro amigo, para escribirle su primer historietita. Alejándonos del cliché del súper héroe, retomamos gustos propios por vampiros, leyendas celtas, mitología cristiana y referencias populares para

hacer CRIMSON. El cómic se publicó en DC Comics por tres años con un rotundo éxito. Se hicieron juguetes, esculturas, estampas y toda una parafernalia, el sueño de todo fan. Meditándolo a la lejanía, la historia evocaba los intereses de la década de los noventa, con música gótica, ambientes cargados, referencias míticas religiosas y la simple pregunta que se hacían todos los jóvenes: ¿Quién soy yo realmente?.

Siguieron otros trabajos para esa compañía, hasta que un día el editor de *Superman*, un agradable neoyorquino de corazón, guatemalteco de nacimiento, me pidió escribir para lo que muchos creen es el personaje arquetípico por excelencia de los cómics. Mi incursión en las páginas de *Superman* terminó siendo una difícil labor. Cuando tocas personajes así los editores cuidan la franquicia. Son más importantes las pijamas de Superman, que una buena historia.

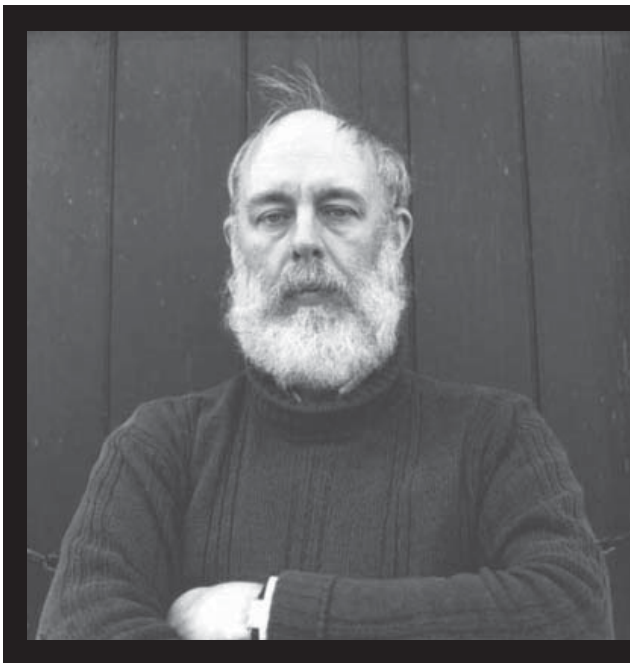
Fue entonces que me empecé a sentir como si fuera el músico de jazz Miles Davies tocando con los Beatles. Yo deseaba ser escritor, no dibujante. Los escritores somos raza aparte. Solitarios por naturaleza, conflicti-

vos, y con más telarañas en la cabeza que un desván abandonado. Los dibujantes son todo sol y sonrisas, como si vivieran en ese mundo pletórico de colores que dibujan. El día que mi buen amigo, el escritor y ex espía de JFK, William Reed, me instruyó "dejar de jugar juegos de niños y ponerse a escribir cosas de hombres", comencé a escribir literatura. Y el resultado fue grandioso, tanto que olvidé mi sueño. Después de cinco libros, varios premios, y algunas críticas favorables, me di cuenta que los cómics era un medio que amaba. Era como descubrir que extrañas la vieja casa campirana que dejaste para vivir en un edificio cosmopolita. La ventaja es que podía regresar a esa casa cuando lo deseara. Y así lo hice. Ahora, salto desde editar y adaptar obras clásicas al cómic como *Fausto*, *La divina comedia* o *El Cid*, a narrar mis propias historias. Quizás un poco más complicadas en contenido, pero no por ello menos divertidas. Les aseguro que ningunas son de Pulitzer, pero son mejores que las anteriores.

Quizás sea una especie en extinción. Hoy en día casi nadie lee cómics. Son un producto caro y elitista. El medio se transmuta de manera veloz pues las nuevas generaciones se aburren de seguir una historia entre páginas cuando se posee un videojuego más veloz que un parpadeo de mosca. Por ello, cada vez que veo un niño hojeando un cómic en la fila del supermercado, sonrío: un dibujante o escritor de historietas ha ganado sus alas para ir al cielo.

¿Y cómo fue que estuve a punto de ser escritor de *Batman*? Bueno, esa es otra historia. Una para narrarla entre cuadros.

► F. G. Haghenbeck (Ciudad de México, 1965). Fue coescritor y cocreador, de *Crimson* (Wildstorm/Time Warner 1999-2001), así como de *Alternation* (Image Comics, 2004). Es el único mexicano que ha escrito una versión de *Superman* para DC Comics-Time Warner (2002). Su novela *Trago amargo* recibió el Premio Nacional de Novela una Vuelta de Tuerca en 2006.



EDWARD
GOREY



O LA ANTINOVELA GRÁFICA

Alberto Chimal

El término "novela gráfica" se propuso, durante los años ochenta del siglo pasado, para referirse a obras de arte secuencial –cómic, historieta, *bande dessinée*– de larga extensión y aspiraciones "literarias": argumentos complejos y en ocasiones digresivos, numerosos personajes y adaptación deliberada de recursos de la narrativa como símbolos y metáforas, juegos estructurales, etcétera. La intención era dar respetabilidad e incrementar las posibilidades comerciales del arte del cómic en América, y en especial en la América anglosajona, que siempre lo ha despreciado por considerarlo (confundiendo la forma con el contenido) un "género" de mero entretenimiento o consumo masivo.

El éxito fue parcial pero ocasionó, entre otros efectos curiosos, que numerosos lectores comenzaran a acercarse al cómic con prejuicios semejantes a los que se dejan ver al comparar la novela con el cuento: la extensión y las pretensiones declaradas de la obra comenzaron a verse como valiosas en sí mismas –como siguiendo las prescripciones de la industria del bestseller– y otras alternativas y posibilidades del arte secuencial comenzaron a ser leídas y juzgadas de acuerdo con las nuevas exigencias impuestas por el "género" nuevo. Es decir, el auge de la novela gráfica puede terminar, sin proponérselo, por fijar la situación de la obra de Edward Gorey –entre otros grandes artistas– como creador marginal o de culto.

Edward St. John Gorey (Chicago, 1925–Cape Cod, 2000) es un artista cuya obra ha

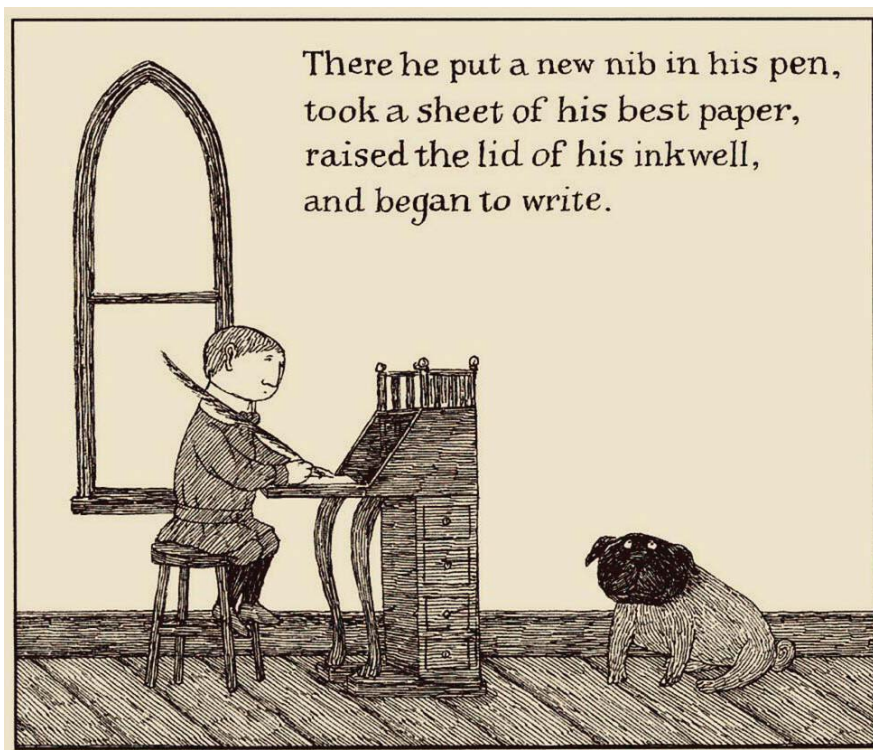
Su aspiración es evocar y sugerir, apuntar a lo que se encuentra en los límites del lenguaje (de los lenguajes: el texto y la imagen), y por lo tanto no puede ser sino marginal, un "raro" entre los meros repetidores y adaptadores de la forma novelesca.

sido descrita en varias ocasiones como "ilustración", "cuentos para niños", "historias de terror", "humorismo". Ninguna de estas etiquetas termina de servir pues todas describen sólo aspectos aislados del trabajo de Gorey, cuyo núcleo central, además, debe considerarse aparte de sus múltiples labores como escenógrafo, como ilustrador y portadista de textos ajenos, como dramaturgo y director teatral e incluso como guionista de cine: este núcleo está compuesto por los más de sesenta libros de corta extensión –ninguno de más de una veintena de páginas–, desde *El arpa sin encordar* (*The Unstrung Harp: or, Mr Ear-*

brass Writes a Novel, 1953) hasta *El busto sin cabeza* (*The Headless Bust: a Melancholy Meditation on the False Millenium*, 1999), que Gorey publicó casi exclusivamente por medio de editoriales independientes y que fueron compilados entre 1971 y 2006 en la colección Amphigorey, compuesta por cuatro volúmenes antológicos.

En estos libros, siempre ilustrados, en general provistos de textos que ocupan mucho menos espacio en la página que las imágenes a las que corresponden, pueden encontrarse historias más o menos convencionales, colecciones de versos burlescos, catálogos de variaciones gráficas y literarias sobre un mismo tema (entre otros, varios alfabetos donde las letras se ilustran con ejemplos excéntricos o macabros) y numerosos experimentos formales: *El ejemplo práctico* (*The Object Lesson*, 1958) es una "historia" delirante que establece asociaciones libres, más que de causa y efecto, entre un episodio y el siguiente, al modo de los surrealistas; *La rabiosa marea* (*The Raging Tide: or, The Black Doll's Imbroglia*, 1987) es un cuento hipertextual, en el que cada página ofrece al lector dos alternativas para continuar la historia que lo invitan a saltar a una de dos páginas distintas según lo que decida para continuar leyendo...

Lo que une a todos estos libros es, por un lado, el estilo de dibujo de Gorey, en el que formas y composiciones aparentemente simples revelan de pronto gran atención al detalle y a la elección del momento preciso



The Interesting List (crop)

de la acción a representar, así como un interés constante por sugerir distancias, volúmenes y movimientos de maneras inusitadas. Siempre realizadas por medio de un achurado minucioso, al que Gorey dedicó más y más esfuerzo a medida que pasaban los años, sus

figuras –seres humanos, animales, criaturas de origen desconocido– se desplazan por espacios sorprendentemente provistos de texturas, temperaturas y condiciones cambiantes de iluminación logradas exclusivamente por medio de líneas de longitud, grosor y densi-



Z is for ZILLAH who drank too much gin

Zillah

dad variables. Incluso, los dibujos en color de Gorey, relativamente escasos, se consideran generalmente menos expresivos que los que se limitan a sugerir el color. (Una imagen memorable de *La pareja repugnante* –*The Loathsome Couple*, 1977– muestra el interior de un cine a oscuras a la mitad de una proyección y consigue, sólo por medio de un control cuidadoso del achurado, sugerir el volumen de las filas de espectadores y la luz debilísima reflejada en ellos por la pantalla.)

Por el otro lado están los textos: incluso *El ala oeste* (*The West Wing*, 1963), una serie de dibujos sin palabras justamente celebrada como una obra maestra de Gorey y tenida a veces por prueba de la preeminencia de lo dibujado sobre lo escrito en su obra, utiliza recursos textuales, pues marca cada dibujo –escenas misteriosas, elusivas más que francamente inquietantes, en el interior de una mansión– con números, como si cada imagen fuera inciso de una lista o término de una enumeración, y coloca un signo de infinito (∞) en la última de todas: una vela encendida que flota en el aire. El efecto producido por estos pocos signos no es menos expresivo que el que producen sus narraciones y poemas más acabados, y que dejan ver un pronunciado gusto por el humor y lo macabro, una gran capacidad para el *understatement* e influencias de autores tan variados como Edward Lear, Alphonse Allais y Robert Musil. El lector atento de *El ala oeste se queda*, ante el último dibujo, con serias dudas sobre el sentido de las sutilezas del conjunto: ¿debe sospechar la existencia de más dibujos entre el veintitantos y el infinito? ¿O el número es una calificación, una gradación, una intensidad? Y en tal caso, ¿Intensidad de qué?

Lo que queda claro es que siempre, aun en los trabajos más lacónicos, existe el desarrollo secuencial –el signo fundamental de identidad del cómic– y, más aún, la interrelación constante de las imágenes y los textos: dos “corrientes” o “flujos” de información distinguibles pero imposibles de separar. En la relación de uno y otro se encuentran invariablemente los efectos de sentido más importantes. En *Los obeliscos chinos* (*The Chinese Obelisks*, 1970), Gorey coloca su caricatura, que repitió en muchas otras ocasiones y es reconocible de inmediato para sus admiradores: un hombre alto, barbado, vestido con zapatos tenis y un grueso abrigo de piel. Sin embargo, el texto identifica al personaje como “The Writer”: el escritor,



The Gashlycrumb Tinies

no el dibujante ni el ilustrador. Sería imposible comprender que se trata de Gorey sin la imagen, y sería imposible comprender la declaración sobre la raíz literaria –no gráfica– del trabajo de Gorey sin disponer del texto. De la misma manera, o de muchas formas análogas, Gorey juega constantemente a que la imagen comente al texto –en general de forma irónica– y viceversa.

Los gustos y obsesiones de Gorey se tienen por afines a los de algunas subculturas: atraen su decisión arbitraria de utilizar el vestido y la arquitectura de la Inglaterra eduardiana para ambientar historias que no hacen referencia alguna a Inglaterra; su gusto por las insinuaciones de lo tremebundo, contra-

puestas con la realidad de lo tedioso y lo trivial; su interés en las criaturas fantásticas, en el mundo de la infancia y la narrativa policial, en el ballet... Pero precisamente lo que vuelve a Gorey un artista relevante es lo que lo separa no sólo de los clichés que se le han tratado de adosar, sino también de los del cómic mismo: Edward Gorey importa precisamente porque es el anti-novelistas gráfico y su trabajo cuestiona desde el principio, y explícitamente, las rutinas de la narrativa occidental.

Algunas veces, el cuestionamiento es simplemente un tema o un elemento de la trama, como ocurre en el ya mencionado *El arpa sin encordar*, que es la historia –llena de observaciones sumamente agudas y acertadas–

de un novelista que debe lidiar con el tedio y la inmovilidad de su vida de escritor. En otras ocasiones, las más interesantes, se atacan las aspiraciones, las rutinas y la forma misma de la novela. *La vagoneta de Willowdale* (*The Willowdale Handcar: or, The Return of the Black Doll*, 1962) se ríe de la noción de la Gran Novela Americana al contar una historia de “aliento épico” reducida a unos pocos cuadros y párrafos y cruzada por numerosos enigmas y oscuridades que apuntan, más que a la declaración de una identidad nacional, al vislumbre de numerosas identidades individuales pero imposibles de precisar; *El legado de Awdrey-Gore* (*The Awdrey-Gore Legacy*, 1972), probablemente la obra cumbre del artista, desarma y deconstruye los cánones del *whodunit* clásico y presenta, disfrazado de un manual para la escritura de novelas policiales (incluyendo consejos y alternativas que darían envidia o rabia a S. S. Van Dine), un misterio aterrador: la desaparición de una novelista que pudo haber sido secuestrada, confinada por décadas y luego muerta por el proverbial asesino, por sus propios personajes, o bien por fuerzas más allá de la lógica y el optimismo de la razón.

Gorey muestra sobre todo el escepticismo del cuentista ante el “desvarío laborioso y empobrecedor” –como escribió Borges– de crear mundos ficcionales por acumulación en obras de muy largo aliento. Su aspiración es evocar y sugerir, apuntar a lo que se encuentra en los límites del lenguaje (de los lenguajes: el texto y la imagen), y por lo tanto no puede ser sino marginal, un “raro” entre los meros repetidores y adaptadores de la forma novelesca. Pero su ejemplo es análogo, por lo tanto, al de Georges Perec, Milorad Pavić y otros grandes experimentadores del siglo XX: su labor, incluso ahora, sigue siendo mostrar las zonas inexploradas de su arte y las sombras de la conciencia humana que aguardan en ellas.

▶ Alberto Chimal es autor de más de una docena de libros de narrativa, ensayo y dramaturgia. Colaborador frecuente de revistas y suplementos, Chimal ha sido considerado “uno de los escritores más originales y enérgicos” de su país (de acuerdo con CNN en español) y uno de los 100 mexicanos más destacados de su generación (según la revista *Día Siete*). Su obra ha sido traducido al inglés, el francés y el italiano.

Subscriptions/Suscripciones

Please fax a request: 713/ 960 0880

Phone: 713/ 626 14 33

E-mail:

info@literalmagazine.com

Una infancia sin cómics, una adolescencia sin pornografía

Antonio José Ponte



La Havana © Smurfie

Se estaba entonces ante un cómic como ante un fragmento de poesía arcaica. “En Tasos nos reunimos la hez de Grecia”, reza la única línea llegada hasta hoy de un poema de Arquíloco.

Uno podía preguntarse qué clase de pandilla se había reunido en Tasos. Compuesta, seguramente, de mercenarios, como aquellos que aparecían en otros versos suyos, mercenarios como el propio Arquíloco. ¿Qué planeaba, reunida allí, la basura de Grecia? El resto de esa historia se encuentra perdida. Del poema, desguazado por el tiempo, queda un único verso, la noticia de esa concentración en Tasos. De igual modo, yo leía unos cómics desguazados, en los que faltaban las páginas finales o el inicio. Unos muñequitos (así llaman en Cuba a los cómics) llegados de otra época, manoseados hasta el desteñimiento, sumamente codiciados dentro de las colecciones de ídolos y tarecos de varios de mis condiscípulos.

Un trozo de cerámica ha hecho posible que conozcamos determinado verso, un poema ha llegado entre el papiro que arrojaba a una momia. Las aventuras dibujadas de las que hablo se salvaron de envolver un pescado o de abultar la puntera de zapatos empapados por la lluvia. Habían sido desgajadas del periódico, guardadas para otros días. El crucigrama, reservado también en tanto el diario se echaba a la basura, duraría lo que durara su enigma. Los muñequitos, en cambio, eran la única sección que aspiraba a ser eterna.

Comenzaban mediado un intercambio, de un puñetazo, en la explosión de una onomatopeya: no llegaban enteros muchas veces. Su final podía ser aún menos conclusivo que el que le hubiese otorgado el dibujante. La aventura no empezaba ni terminaba, era. Y, por supuesto, lo fragmentario despertaba hipótesis. Porque, unas páginas antes o des-

pués, en algún recuadro perdido, constaba la verdadera identidad del enmascarado. El cómic (al menos en los ejemplos que alcancé) era el reino de la máscara. Lo mismo que el carnaval, las ceremonias tribales, el teatro japonés, la lucha mexicana.

Tuvo que ser grande la desesperación ante el rostro escamoteado del héroe, ante su genealogía desaparecida. Aunque, mejor mirado, recordado mejor, sobran las explicaciones. Allí estaba, sin más, el héroe en sus peripecias. Actuaban su vileza los monstruos a quienes él combatía, y quizás habríamos tenido suficiente con tan sólo un relámpago, con un puñado de letras como rayos, con las nubes del desplome y de la destrucción. Nos habríamos conformado (hablo por unas cuantas cabezas apiñadas) con aquella meteorología desprendida de los héroes: rayo, nubes, relámpago. Bastaba una noticia de aquel clima heroico y, ahora que intento recordar episodio o empresa que me tuviese en vilo, lo que recuerdo de aquellos papeles podría resumirse en un emblema encuadrado por Roy Lichtenstein, en una onomatopeya zigzagueante. Los muñequitos de una infancia sin cómics parecen recordarse tan puntualmente como se recuerda un tatuaje.

Más que historia, había en ellos ímpetu. Faltaban detalles, y puede que éstos no se echaran de menos en el puro dinamismo. Incompletos, aquellos muñequitos resultaban entendidos bajo el efecto de un puñetazo que escapaba de un recuadro, en medio de la carrera de vértigo contra los malos. Lo que importaba de veras era la acción, no el montón de razones que empujaban a ella. Un solo ruego habríamos elevado al dios de los cómics perdidos: poder alcanzar el final de la pelea. No tanto a lo que ésta desenlazara como al último aliento del enemigo, al crujido exhalado por su crisma aplastada.

En la infancia sin cómics conseguí leer muñequitos fragmentarios, despreocupado

hasta cierto punto de las tramas. Absorto en la acción, igual que iba a ocurrirme en la adolescencia con la pornografía (tuve una adolescencia sin pornografía), impaciente ante los prólogos y las descripciones, aliviado porque cualquier flujo de conciencia tendría que apretarse en un globo. ¡Fuera ropa y preliminares, fuera razones para el ataque, y hacia el ataque mismo ya! No alcanzaba a aventurar entonces cuánto placer iba a sacar después de descripciones, prólogos, flujos de conciencia...

Más punzante que el poema íntegro puede resultar un verso suelto, único resto salvado. El cómic más apasionante es aquel que ha perdido algunas hojas en un mundo sin cómics, donde no vale recurrir a mercadillos, coleccionistas, hemerotecas, ni siquiera a la memoria de quien lo haya leído.

Dado que no alcanzo a recordar el tedio de mirar y remirar un puñado de aventuras sin renuevo, coloco en su lugar un tedio de la adolescencia, el de una escena pornográfica repetida muchas veces. La atención terminaba por escapar del juego de émbolo en busca de algún detalle significativo, y chocaba con el ascetismo de la pornografía, con su

economía de guerra. Los cuerpos eran lisos como estatuas (tatuajes y piercings se lucirían años después), la habitación tenía menos salida que un cuarto amarillo. No habría paisaje afuera, aquellos dos (o tres) no tenían otra vida que la que allí ocurría. En la incapacidad de soltar tal escena, no quedaba más que aguardar por un cambio de estación, por una nueva posición para los cuerpos.

Un experimento socorrido entre fotógrafos consiste en perseguir a lo largo de una serie la corrupción de alguna fruta. Colocada en el antepecho, se abejorrea en torno a ella a lo largo de los días. No muy distinto experimento parecí imponerle yo a aquella película conseguida en la nada. Y en el mismo experimento debieron caer, años antes, los pocos cómics que alcanzara. Porque ví la primera película pornográfica en el desierto. Aprendí de memoria unos muñequitos metido en una arena tan sin detalles que no formaba dunas.

De visitar la película aquélla recibí, en una epifanía salida del aburrimiento, lo significativo que buscaba. Una señal: sin dejar de meter carne en la carne, uno de los cuerpos empezó a rascarse la espalda. No había re-

parado antes en su gesto, y allí estaba, para mi tedio, el tedio del actor. Recurrí al deseo hasta el embotamiento y dí con la alienación de un trabajador del sexo que se rascaba creyendo no ser visto, que bostezaba en medio de la conversación o miraba un reloj.

En algún cómic leído y releído debí entrever también la resistencia del héroe a la aventura. Recibida desde Mongo o Marte, era la señal de que para aquellos papeles no cabía una relectura más.

► Antonio José Ponte (Matanzas, 1964.) es uno de los más brillantes ensayistas cubanos. Por sus ideas contrarias al régimen fue expulsado en 2003 de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y actualmente vive exiliado en España. Ha publicado *In the cold of the Malecon & other stories* (City Lights Books, 2000) y *Cuentos de todas partes del imperio* (Éditions Deleatur, 2000), este último traducido al inglés como *Tales from the Cuban Empire* (City Lights Books, 2002) y la novela *Contrabando de sombras*, Random House-Mondadori, Barcelona, 2000.



Our way out of the energy fix: an energy mix.

It's going to take a combination of hydrocarbons, low carbons and energy efficiency to build a more secure and sustainable energy future. As the largest contributor to U.S. energy development, BP has invested over \$40 billion in the last 5 years in oil and gas, as well as alternatives like wind, solar and biofuels. For example, BP is working with Verenium to accelerate the development of advanced biofuels for U.S. motorists. Learn more about America's most diverse energy portfolio at bp.com/us.



beyond petroleum®



© 2009 Gilbert & Jaime Hernandez, images courtesy Fantagraphics Books

Ana Merino

The Hernández Brothers

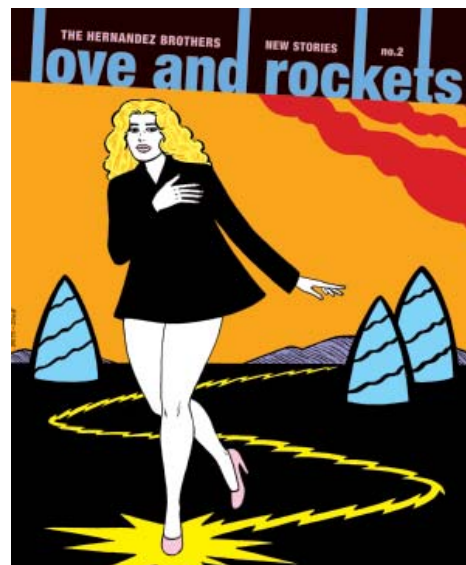
La latinidad alternativa

podieron publicar de forma regular *Love and Rockets*. Desgraciadamente Mario, el hermano mayor, pese a su incuestionable talento abandonó el proyecto en el tercer número, aunque después desarrollaría aún pequeñas historietas y trabajos puntuales. Ya para entonces —finales de los años ochenta— Jaime y Gilbert habían evolucionado de tal manera en sus trabajos que su estilo, tanto narrativo como estético, estaba sorprendentemente consolidado. Inicialmente Jaime jugó con la ciencia ficción para, luego, sumergirse en las viñetas de corte realista ambientadas en un barrio al suroeste de Los Angeles llamado “Hoppers 13”, el que reproduce el ambiente de su propia experiencia punk-latina. Mientras que, por su lado, Gilbert trazaba sus historias alrededor de Palomar, un pueblo ficticio, en algún lugar de América Latina relativamente cercano a la frontera de los Estados Unidos.

Gilbert y Jaime son los primeros representantes de la voz latina en el contexto del cómic estadounidense para adultos. Además, construyen tramas gráficas con vocación literaria renovando el cómic alternativo al romper con el ritmo autobiográfico del estilo *underground*. Estos creadores latinos, hijos de padre mexicano y

madre tejana, crecieron en la California de los años sesenta y setenta impregnándose de la intensidad multiétnica del momento. En el año 2004 Fantagraphics publicó un volumen de 704 páginas titulado *Locas* de Jaime Hernández, el que recopila las historias de Maggie, Hopey, Isabel, Penny y sus amigas. En esas páginas está recogida la versión más fascinante de la feminidad latina del punk rock de los ochenta, con secuelas existenciales de los noventa. El año anterior ya había aparecido un gran volumen de Gilbert titulado *Palomar*; ahí recogía en 522 páginas las historias de aquel pueblo ficticio latinoamericano al que los personajes de Ofelia y Luba llegaron un día para quedarse. Las primeras generaciones de lectores anglosajones que descubrieron estos cómics quedaron totalmente fascinados. Acostumbrados a las masculinizadas narraciones de superhéroes o a los discursos onanistas del *underground*, apenas podían creer lo que veían. Jaime y Gilbert habían cambiado el género de la ficción gráfica desde diversas perspectivas. Contaban historias donde las protagonistas eran mujeres latinas transgresoras e intensas. La trama dependía de ellas y en su fragilidad y su fuerza estaba el ritmo de un universo nuevo que necesitaba ser representado. Además, Gilbert y Jaime conectaron con un público lector femenino que sintió una afinidad

La obra de los hermanos Hernández ha marcado un hito en la articulación de la feminidad, la ficción y la latinidad dentro del universo expresivo del llamado cómic alternativo. Sus trabajos se han caracterizado por construirse en torno a personajes femeninos de origen latino y supieron romper con los estereotipos del protagonista masculino blanco clásico que habían caracterizado la producción estadounidense. En sus inicios en 1981 Jaime, Gilbert y también Mario, comenzaron autoeditándose un cómic que titularon *Love and Rockets* en el que cada uno desarrollaba sus propias historietas. Mandaron copia de ese primer ejemplar a Gary Groth, director de la revista *The Comics Journal* para que se lo reseñase, pero resultó que tanto Groth como su socio Kim Thompson quedaron impactados por las posibilidades de aquella pieza y les ofrecieron publicar esa serie en su recién creada editorial Fantagraphics. Así fue como a partir de 1982 los Hermanos Hernández desarrollaron sus propios universos gráficos y





intensa con unos personajes que por fin eran también mujeres.

Ambos Hermanos Hernández utilizan el español de forma figurada e insertan palabras en ese idioma, además de remarcar la circunstancia del bilingüismo. Curiosamente entre 1984 y 1985 Jaime Hernández realiza una historia gráfica que tituló en español *Las mujeres perdidas* (*The Lost Women*). En este caso era su primer intento por lograr una aventura cerrada. La trama estaba centrada en torno a uno de sus personajes más carismáticos, Maggie Chascarrillo, trabajando como mecánica "prosolar" en la isla de Chepan. A través de esta historia gráfica de largo aliento, Jaime Hernández experimentaba con las posibilidades del medio y comienza a definir el abanico de personajes femeninos que marcarán su trayectoria artística. Maggie, la joven mecánica punky, lograba escapar de un atentado contra el almacén de robots en el que trabajaba. En el momento de la explosión le acompaña Rena Titanon, una mujer ya madura que fue conocida como la reina del *wrestlers*, y ambas logran salvarse caminando por un entramado de túneles de desagüe que recorre toda el área industrial hasta adentrarse en el desierto y desembarcar en la playa. Jaime Hernández juega con el tiempo paralelo en el que se da por muertas a las dos mujeres y cómo éste repercute entre los que las conocían. Así y a través del afecto que sentían por Maggie Chacarrillo, se va definiendo a Hopey, Penny e Isabel, las otras protagonistas de su imaginario coral. Esta aventura, inicialmente presentada en seis episodios dentro de *Love and Rockets*, aunque se ofrecía como *Mechanics*, concluye con una viñeta en la que se ha escrito: "Las mujeres perdidas. The lost women". En ella Maggie está en la calle y acaba de bajarse del autobús con las maletas. Ese título de cierre

en español con el que se resume la importancia de la trama, será el que se utilice para titular el volumen recopilatorio de la serie.

En la década de los ochenta Gilbert y Jaime no eran conscientes de la potencialidad narrativa del trabajo que estaban elaborando. Sus volúmenes (*Locas de Jaime* o *Palomar* de Gilbert) son el resultado de décadas de trabajo donde sus universos corales van sedimentando. Su relación con México está siempre presente y se proyecta de muchas formas. El mundo de Gilbert se sumerge en la geografía del país vecino, mientras que Jaime construye su homenaje particular a la tierra de sus ancestros: entre 1988 y 1989 creará *Flies on the Ceiling*, el relato gráfico de su personaje Isabel en México. Esta historia ya había sido evocada años atrás, en un breve episodio de cuatro páginas titulado *Locos* aparecido en 1984. En ella Speedy, el hermano de Izzy (como llaman familiarmente a Isabel), cuenta a un amigo la historia de su hermana. En ese momento Isabel es una especie de muerto viviente metida en la estética del punk siniestro y encerrada casi todo el día en casa, para salir sólo por las noches a dar paseos por el vecindario y aterrorizar a todo el mundo con su aspecto de vampiro. ¿Qué había pasado con Isabel? En los años del *high school* fue una de las fundadoras de la banda femenina *Las Widows*. Pese a lo que representaba con su actitud violenta y sectaria, al menos ante los ojos de su hermano, esa fue una época en la que Isabel se respetaba a sí misma. Pero cuando cumplió los dieciocho años fue arrestada y coincidió en la celda con las "southside chucas", el grupo de las *mexican american girls*. Esa experiencia la afecta de tal forma que al salir, regresa a los estudios, termina la secundaria y se saca una beca para ir al *college*. En esa celda Isabel descubre lo limitados que son los mundos territoriales que se han inventado todas las adolescentes latinas. Han fabricado su universo en torno a la idea del respecto como señal de identidad apropiándose del barrio desde los márgenes de la vida pandillera, provocadora y violenta. Durante los años de *college* Isabel se da cuenta asimismo de que quiere ser escritora de libros de misterio y comienza a enfrentarse con su padre, quien la presiona para que se haga maestra de escuela. El enfrentamiento entre ambos se va agudizando e Isabel termina casándose con Jack Ruebens, el que fue su profesor de inglés: hombre blanco que le saca el

doble de edad. Este intento por disociarse de su propio entorno a través de un matrimonio dispar y alejado de sus propias raíces no termina de cuajar. Un año después Isabel se divorcia y trata de centrarse en su escritura sin concretar nada. Es en este periodo en el que tiene lugar su misterioso viaje a México, del que nadie alcanzará a saber detalle alguno. El hermetismo sobre lo que pasó en aquel viaje se transforma en un tema recurrente. En 1986, durante un episodio de *Locas*, el personaje de Hopey se encuentra accidentalmente el volumen cinco de los diarios de Isabel y lo lee en secreto, fascinada, para descubrir que en sus últimas páginas se evoca el viaje a México: "That was that. There was nothing left for me here. I had no other choice but to got to Mexico" (p. 246).

La latinidad feminizada ha sido la nueva voz transgresora de la estética narrativa del cómic alternativo estadounidense, asentando un modelo clave a la hora de construir personajes multidimensionales. Sin los hermanos Hernández no se podría entender el trabajo de nuevos autores de novela gráfica alternativa como Jessica Abel y su obra *La Perdida* ambientada en México, o el de Adrian Tomine, Matt Madden y Megan Kelso que aprendieron a narrar leyendo los complejos universos de estos autores.

LIBROS DE REFERENCIA:

- Hernández, Gilbert. *Palomar: The Heartbreak Soup Stories: A Love and Rockets Book*. Fantagraphics, Seattle, 2003.
- Hernández, Jaime. *Locas: The Maggie and Hopey Stories: A Love and Rockets Book*. Fantagraphics, Seattle, 2004.
- Hernández, Jaime. *Flies on the Ceiling*. Vol.9. of *The Complete Love & Rockets*. Fantagraphics, Seattle, 1991.

► Ana Merino is the author of *El Cómic Hispánico* (Cátedra, 2003), a critical monograph on *Chris Ware* (Sinsentido 2005) and five books of poetry. She's the recipient of the Adonais and Fray Luis de León awards for poetry.

Cuatro poemas

Décima suerte

Jorge Brash

La calavera

Esta cáscara de nuez,
este cuenco perforado,
llevó en su día tocado
de barretina o de fez.
Ahora la desnudez
luce por dentro y por fuera
y se ha vuelto madriguera
de la araña y el ratón.
Anhelos, vida y pasión
pararon en calavera.

La dama

Con el rey ya no se habla
y riñó con el alfil
cuyo oficio escuderil
si no la aburre la endiablo.
Combatirá a rajatabla
urdiendo con brillantez
combinaciones de tres,
como dueña del tablero.
¡Qué porte adusto y austero,
la dama del ajedrez!

El gallo

Anda en busca de una polla
que le aguante los achaques
y de otras dos que en las tardes
lo alimenten en la boca.
La sopita de tapioca
no le da mucho trabajo,
pero se indigesta el gallo
con el maíz reventón.
Será que de sopetón
lo abandonó su serrallo.

La muerte

Compañera de la vida
en las buenas y en las malas,
ya que mi tiempo acabalas
hazme un hueco en tu guarida.
¡Siempre tan incomprendida
en tu modo de moverte!
He corrido con la suerte
de calar tu condición.
Déjame tu dirección,
más tarde te busco, Muerte.

Poemas

Jacqueline Goldberg

De pronto un viaje recriminatorio
hacia el gran silencio.

Creer,
suplicar catástrofes,
como quien augura
el aceitado animal que acabará siendo.

Canción venenosa que duerme a los críos.

Números conocidos, vividos,
contados a partir de la muerte.

Corazón petrificado,
más verdad que milagro.

❧ ❧ ❧

Se llama comienzo
a esos días herbosos del no saber,
del adjetivo encalado,
sin duración para atribuirse nombre.

Caen mis cabellos,
caen designios.

Soy tronco
de purpureados años.

❧ ❧ ❧

Revierte panes, lágrimas.

Di que la incertidumbre
nos viene de un río,
de la matanza de lobos,
la envidia, la inocencia.

Junta el tiempo que exime.

Antes de elegir,
enfurece un poco.

No amaré en exceso,
nunca triste o intermitente.

Me sobrepondré a la arena del aire.

❧ ❧ ❧

Torcidos designios:
a nadie permito afondarse en ellos.

Para quien elige ser extranjero,
bajo la superficie sólo hay abismo.

Me desgarran una cansina distancia,
desconozco nombres nuevos,
cosechas que velen la deriva.

Vengo de otra parte
con un poco de sueño,
reacia a la belleza de ciertos principios.

❧ ❧ ❧

Vendrá un año de fauces nervadas,
retaliación del porvenir.

El costillar de mi casa
bajará a beberse el río.

Me sanará
la brusca transformación de los anhelos.



Ambush, 2008, collage

Where the Impossible Is Possible

The Flow of Narrative Through Sequential Images

Curtis Gannon

► Images Courtesy of the Artist



Misspent Youth, 2009, collage



Last Laugh, 2009, collage

Curtis Gannon ▶

In Comics, Time Is Always Now

▶ *A Conversation with Rose Mary Salum*

Rose Mary Salum: You've collected comics since you were a kid. It seems that you've found a way of expression through them. What is it about comics that move you, that make you unfold a whole visual language through them?

Curtis Gannon: I enjoyed comics as a kid because they were a means of escaping life's monotony and frustrations. I was drawn to the fantastic storylines, the larger-than-life characters and settings, and the dramatic artwork. Comic books have the ability to transport their audiences to anyplace and anytime, where the impossible is possible. In retrospect, I realize that comics helped me to translate and define the pressures of growing up in our contemporary, urban society. As an artist, I am fascinated with understanding how comic books function as a communication media. My work explores their serial/fragmented nature, ideas of anticipation and identity, how they create a sense of time and place, the flow of narrative through sequential images, the mythical basis of superheroes, and how they entice the reader into participating in the narrative.

RMS: Your work entices the observer into participating not only in the narrative of your visual language but also in the serial/fragmented mini explosions of color and texture creating a world with volume and excitement. What do you want the spectator to see/feel?

CG: My work explores the drama, beauty, and sense of anticipation inherent in comic books. I want the viewer to be moved by the use of intense color, suggestive shapes, and dramatic line. Aware that abstraction can appear intimidating and perplexing, I reference comics because of their general approachability. The visual language of comics has the ability to surpass age, language, cultural, and social boundaries. Intimate scale, textured paint, and the stacking of elements stimulate our sense of touch, bringing attention to each piece's physical qualities. The small scale of most of my work comments on the intimate size of comic books. They are a very personal media, meant to be read by a single individual, unlike the mass entertainment of television, radio, and cinema. My compositions extend to the limitations of their support, activating the edges. This strategy suggests that the composition continues beyond the borders of what is seen, creating a sense that what is presented is a smaller portion of a larger whole. It creates an illusion that makes these works appear larger than they really are. At their core, comics are fragments. Each panel is a fragment of the page, each page is a fragment of that particular issue, and each issue is a fragment of

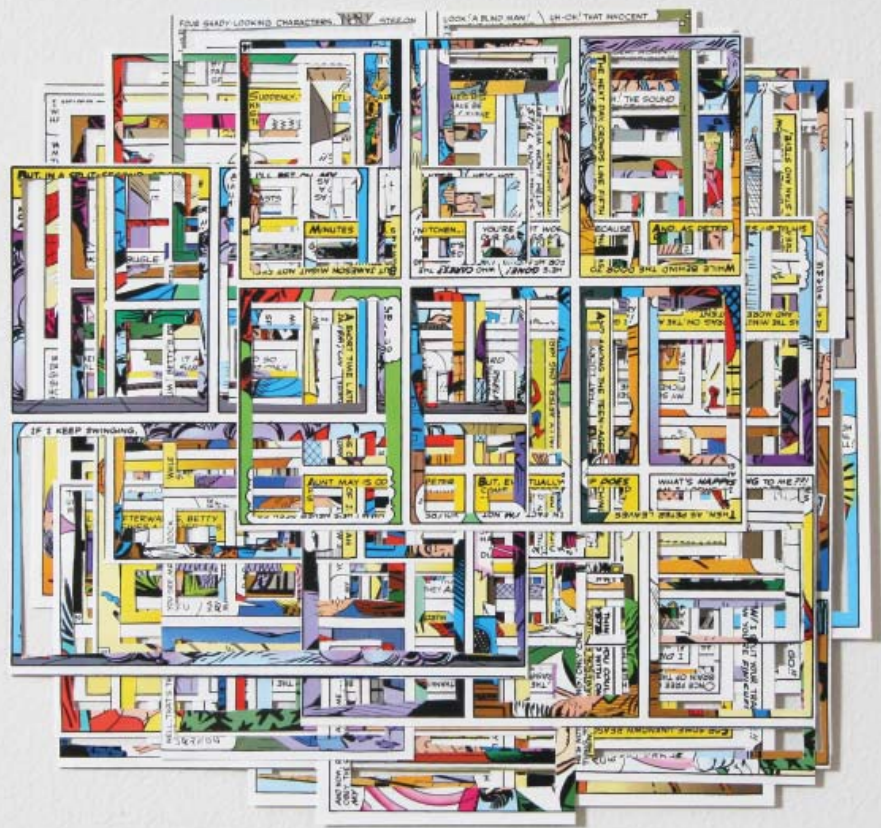
an ongoing series. This fragmentation enhances another of comic book's fundamental qualities, a sense of continuous anticipation. Anticipation is the fuel that propels the action towards an unforeseen conclusion. The cover alludes to the issue's climax, and each comic book usually ends with some unanswered question or "cliffhanger" situation. The desire for resolution perpetually leads the reader to acquire the next issue or related issues. I want the work to suggest this continuum. In terms of narrative content, the viewer brings their own experiences to each piece, and bases their interpretation on those experiences. Like most abstract painting, my work does not have a set meaning, but is meant to establish a dialogue with the viewer. This dialogue is communicated through ideas, feelings, and aesthetics.

RMS: You said that your composition continues beyond the borders of what is seen. That is exactly what I sense in *Closure Grids*. It shows many levels of reality framed in a comic gutter. It's like a perfect metaphor of today's reality (all these empty panels superimposed one over the next one framing all these movements and textures.). It is indeed an accomplished dialogue. Would you elaborate on this subject?

CG: When developing the *Closure Grid* pieces, I wanted to create a body of work that spoke specifically about comic book closure. "Closure" is the duration of action and time that occurs in between panels. In the comics business, the white lines that separate panels are often referred to as "the gutters".

It is within this small gap that the reader must interact with the narrative by filling in the details. Time and space are very elastic between panels. The distance between panels can represent a single breath, or it can transport the reader from the Stone Age in one panel, to a rocket ship in the next. In my paintings and collages, I have tried to expand on this idea, but have never achieved exactly what I had hoped. By using the medium of comics to talk about itself, I was able to specifically isolate the gutters. By removing all but the inner edge of each panel, these pieces limit the burdens of signifiers, while still revealing brief glimpses of what might have been contained within each panel. The dense layering of these subjectless grids emphasizes the fragmented and serial nature of comic books, without talking about specific titles or characters. I am fascinated by the idea of dialoguing about the present and future by referencing the past. With this in mind, this body of work is used as a platform to highlight my favorite period in comics, the Golden and Silver Ages. These are the comics created between the late Thirties and the early Seventies. They have an innocence that has been lost since comic books became big business in the Seventies and Eighties. During this period of comic book history, there is a simplicity and honesty to the storytelling and artwork. These early writers and artists were trying to make rent and feed their families one issue at a time. They had no idea that their creations would still be thriving today. These pre-digital works were beautifully printed on newsprint with only a handful of colors and techniques, while in the modern industry, virtually anything is possible. Though based in comics of the past, the *Closure Grids* are commentaries about our contemporary technological society. Most computer technology, from your laptop to cable television, is based in a layered, compartmentalized format. Everywhere we look, we are bombarded by reproduced images. The voids in the *Closure* pieces represent the rectangular platform for advertising. This platform is represented by billboards, magazines, candy wrappers, coffee cups and just about everything on an iPhone. This proliferation of reproduced images is a hallmark of our contemporary society.

RMS: The idea of time is referenced in this last answer as well as your, studio practices and in comics themselves. Could you elaborate in this subject?



Closure Grid (ASM #11-21), 2009, collage

CG: The idea of time is one of my biggest preoccupations, and is an important element in my work. Man is busier than he has ever been. We are obsessed with our schedules; always searching for new methods and technologies to help us use our time more efficiently. Much of this can be attributed to rapid growth of technology, and the numerous advancements in travel over the last hundred years. Time is always short and seemingly against us.

I reference time several ways in my work. My titles suggest ideas of time by referring to the seasons, history, clocks, and periods in our lifespan. The detailed nature of my work suggests the countless hours poured into even the simplest of pieces. The effort required to digest a complex composition

makes the viewer aware of their own place in time. A substantial commitment of time invested in a work of art is something I have always admired in the work of others. Time is also represented in my work through layering. In a painting or collage, I think about time in terms of perspective and depth. The images/layers closest to the viewer's perspective are the most recent.

Since comic books are composed entirely of still-frame moments, the majority of time transpires between panels. In comics, time is always now; the current panel being read is the present, the last panel is the past, and the next panel will always be the future. This physical understanding of time is something I try to embody within my work.

info@literalmagazine.com

- ▶ To read an article originally written in Spanish, request your complementary copy at info@literalmagazine.com
- ▶ Para leer algunos de los artículos escritos en inglés, favor de pedir la traducción a info@literalmagazine.com

Steiner leyendo un cómic

Frente a la Historia, la historieta

David Medina Portillo

Steiner levanta
ronchas,
particularmente
entre críticos
y académicos,
incómodos con el
lugar que –dice–
les corresponde:
“un profesor es
un profesor. [...]”
Los escritores
no nos necesitan
para llegar a su
público.”

“Hace poco leí una versión de *Hamlet* en formato de cómic y me resultó brillante. Redujeron el texto a los momentos esenciales, y seguro que Shakespeare habría dicho: ‘No está mal, mi texto era demasiado largo’.” El párrafo parece el chiste de algún vecino ingenioso, de esos que se presumen conscientes, orgullosamente conscientes de que un libro no sirve para nada. Sin embargo, se trata de una cita de Steiner, entrevistado por Juan Cruz para *El País Semanal* con el pretexto de uno de sus títulos más recientes: *Los libros que nunca he escrito*.

En lo personal me gusta el espíritu que anima a este hombre, cada vez más polémico conforme se acerca a cumplir sus ochenta años. Naturalmente, *Los libros que nunca he escrito* es una continuación de *Errata* en la medida que sus ensayos se entrecruzan con las memorias, el diario y el relato. Una característica con la que muchos nos entendemos aunque otros se aparten con verdadero escándalo. En efecto, Steiner levanta ronchas, particularmente entre críticos y académicos, incómodos con el lugar que –dice– les corresponde: “un profesor es un profesor. [...] Los escritores no nos necesitan para llegar a su público.” Por su parte, entre algunos de sus colegas de Cambridge su obra es entendida (“si es que me consideran de algún modo”) como impresionismo arcaico o, peor, al nivel de curiosidades como la heráldica.

No obstante, confieso que aquella lectura de *Hamlet* transfigurado en cómic no deja de inquietarme. Y no porque crea que una de las mentes más lúcidas de nuestros días se degrade con veleidad tan vil, traicionando los reclamos nobles del pensamiento. (Hace poco Baricco nos recordó a Benjamin redactando algo sobre uno de los dibujos animados de mayor prosapia: Mickey Mouse). Me intriga, más bien, porque con ese aparente desliz Steiner resume un tema al que ha dedicado ya muchas horas: la desaparición de la cultura sostenida sobre las bases del conocimiento y la reflexión. Decía Gombrowicz en un pasaje de su *Diario*: “la literatura es una dama de costumbres severas y no debe pellizcarse por los rincones. El rasgo característico de la literatura es la dureza. Incluso la literatura que sonrío bondadosamente al lector es resultado de un duro desarrollo de su creador. Y la literatura debe tender a agudizar la vida espiritual y no a tutelar semejantes muestras de escritu-



George Steiner visto Loredano © El País

ra marginal”. Pero ¿qué sucede si esta valoración de la profundidad, el rigor y el esfuerzo, es decir, la exaltación de la tradición y la disciplina –sin duda ardua– por hacerse de ella, carece del debido respeto aun por parte de quienes cabría esperar otra cosa? Que la gravedad de Gombrowicz a mí me resulte espesa y hasta lastimosa no tiene relevancia; sin embargo, no es lo mismo si Steiner se desmadeja a carcajadas con un *manga* entre las manos a la salida del *mall*. Ya no se trata, evidentemente, de la indignancia intelectual de ningún republicano de cepa, ni de la naturalidad analfabeta del *nerd* razonablemente inflamado gracias a su aplastante preeminencia sobre los universos de la web. Más bien al contrario: si la inteligencia que ha hecho convivir a la literatura comparada y la filosofía del lenguaje, la crítica de la cultura y la historia de las ideas, la gnosis y la historia, la erudición multilingüe y la refinada melomanía, etc., etc., digo, si un pensamiento como el de Steiner se aparta del ceremonioso consenso sobre el espíritu es porque algo severo debe estar pasando. ¿O el cataclismo ya sucedió y únicamente quienes experimentamos el mundo con metabolismos de ayer no lo vemos?

Supongo que apenas si me hago eco de la palabrería de otros... Quiero decir, quizá sólo estoy transcribiendo la añeja estática sobre la muerte del arte que el gurú de la dialéctica nos asestó en el siglo XIX y que, actualizada a las estupefacciones del día, las erinias del fin de

los tiempos no se cansan de repetir. Para los doctos de la filosofía hegeliana, en efecto, el arte dejó de recibir la señal del espíritu absoluto y, en esta medida, se colocó en posición de inferioridad frente a la religión y la filosofía. De modo que a las expresiones artísticas de nuestros días ya no les corresponden la verdad o su manifestación sensible, la belleza. Y ni quien discuta: lo nuestro ya sólo pueden ser las gesticulaciones y vestuarios de la parodia o el alto vacío de la autorreferencia autista. En este sentido, dicen que los miembros más avispados de la vanguardia adivinaron lo que vendría, a saber, que las ideas y conceptos mutarían en religión dando pie a las ideologías que infestaron el siglo XX, con las consecuencias que todos sabemos. Y es cierto, la iconoclastia de Tzara —quien extraía sus versos (es un decir) de una bolsa con los recortes del periódico matutino—, no fue otra cosa que un temprano y provocador sainete frente a las tiendas del humanismo romántico e ilustrado, cuya proyección natural desembocó en la guerra. La idea del arte había nacido bajo los templos de la razón y enseguida, ya de la mano de la Historia, fue exaltada a dimensiones sobrehumanas por la espiritualidad romántica. Tras semejante genealogía, ¿podía el arte alegar demencia, exculpándose? Cito una entrevista de 1950 para la radio francesa en donde Tzara se expone mejor: “Estábamos resueltamente contra la guerra [habla de 1916, año de aparición de Dadá], sin por ello caer en los fáciles repliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir a aquella extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande y el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna: a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje. La rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente los valores estéticos”.

Saber que los arrebatos fáusticos perdieron legitimidad tras la racionalizada brutalidad de la segunda guerra pueden llevarnos a entender por qué las rutinas y delirios de la voluntad nos parecen cada vez más ajenos. Quién ignora, en consecuencia, que no existe ya un reconocimiento unánime sobre los atributos de la autenticidad, la hondura y la originalidad que, junto con la memoria, configuran los puntos cardinales de la experiencia interior del alma occidental. Del mismo modo, hace rato que vivimos inmersos en un contexto en el que no hay cómo regresar al mundo a quien siempre se afana. Porque no hay duda: el ocio y la pereza, según palabras de Eugenio Trías, “pueden ser más reveladores de la proeza del arte que la incansable fecundidad: Marcel Duchamp puede dar así jaque al propio Picasso”. En este sentido, Steiner leyendo *Hamlet* en su formato de cómic es una mueca amarga e irónica a la vez. El gesto de alguien capaz de afirmar que la cultura y el humanismo no son enteramente inocentes ni positivos, señalando, de paso, aquel diagnóstico de Benjamin en el sentido de que toda gran obra descansa sobre una montaña de inhumanidad.



Shakespeare's *Hamlet*. Manga Edition, Cliff Notes, 2008

Observado desde este ángulo, el fenómeno posee sus beneficios indiscutibles; ahora que si le movemos un poco, las cosas ya no se ven tan bien. Que Duchamp sea el santo patrono de la pereza resulta encantador para quienes aún creen en los poderes de negación del arte. Sin embargo, cuando esta lasitud se traslada a ámbitos más bien cotidianos y, abandonando toda intención radical, las ocurrencias de Tzara se transforman en el horizonte de todos los días, ¿por qué ponemos otra cara? ¿La irredenta banalidad no posee el mismo significado aquí que allá? Cualquiera sabe que hasta la fadonguez tiene niveles y, en esta medida, el ocio de Dios puede engendrar imágenes sublimes; el nuestro, en cambio, quizá alguna que otra lagartija... No obstante, el tema es otro y algo me dice que la muerte del arte tan celebrada por la vanguardia y la contracultura de ayer se ha vuelto una realidad de tal modo tácita que resulta una ñoñez hablar de ella —un asunto demasiado intelectual. Por su lado y según las opiniones de los especialistas, la insustancialidad de una obra responde a la franca imbecilidad o bien a un mundo peor: el del entretenimiento, otra de las bestias negras de la inconciencia. Pero me pregunto si gente como Stephenie Meyer, Joss Whedon o incluso Ruiz Zafón —tres ejemplos cualquiera— no lo saben de algún modo. ¿Qué nos hace creer que ellos o los nativos de la web no evitan, precisamente, ir más allá de la superficie? Ahí donde algunos pagamos por el reconocimiento o la posibilidad de otra dimensión de nuestra vida y experiencia interiores, ¿por qué nos resulta inaceptable que aquellos reaccionen como si cayeran en el nido de una serpiente?

Hace rato que vivimos inmersos en un contexto en el que no hay cómo regresar al mundo a quien siempre se afana. Porque no hay duda: el ocio y la pereza pueden ser más reveladores de la proeza del arte que la incansable fecundidad.

Dos poemas

Daniel Saldaña París

El piso
es la parte
que más violentamente me perturba
de la casa:

gastado,
exhibe los detalles de una historia
que me incluye,
me antecede
y predice, insobornable, mi partida.

No puedo, en estas condiciones,
asumir una actitud de permanencia
—confiarle, por ejemplo, a los vecinos,
el nombre de mis emociones—.

Este es el libro
que los temblores
y el paso de la gente
han ido escribiendo.

Este es el libro de las cosas
que pasan.



Extraño
sin haberla conocido
la certeza de estar
en el centro del mundo
y despertarme
con la cabeza fría
al interior de una casa
que es la única casa
conocida
y mirar los objetos familiares
sin buscarles la sombra
y no pensar ni un segundo en los cajones
ni en las cosas oscuras
y no pensar ni un segundo
en las sombras de adentro de los libros
en las sombras de adentro
de la cabeza
fría, que no piensa
en las sombras de adentro.

Sí. La extraño.

Daniel Saldaña París (México DF, 1984), poeta y ensayista, es autor del libro *Esa pura materia* (UACM, 2008). Ha colaborado en revistas como *Tierra Adentro*, *Nerivela*, *Oráculo*, *Anales de poesía derivada* y *Letras Libres*, entre otras. Actualmente es editor de la página de Internet de *Letras Libres*. Participó en el Primer Encuentro Internacional de Poesía de Trinidad y Tobago y en el 6° Foro de Arte Público organizado por la Sala de Arte Público Siqueiros. Ha sido becario del FONCA y de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Recluse Passing

Reclusas al paso

Eduardo Mitre

► *Translated to English by Nazre Mitre*

Y una íntima tristeza reaccionaria.
RAMÓN LÓPEZ VELARDE

And an intimate, reactionary sorrow.
RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Como si a todas un ángel
las estuviera raptando,
así ahora van todas
por avenidas y calles

As if an angel
was abducting them,
they go by
across streets and avenues.

sin que ninguna a su paso
nos devuelva la mirada,
nos encienda el alma
e inflame de entusiasmo

In passing, she does not return
our gaze
even though she lights our soul
inflaming our enthusiasm

ofreciéndonos instantánea
la promesa de un paraíso
(poco importa si falsa)
con una pizca de infinito.

they just offer us snapshots
promises of paradise
(not very important they might be forged)
just a pinch of the infinite.

Pasan cerca pero distantes,
pasan de largo, parlotando
ensimismadas, presas
en la celda de los celulares,

They pass near us but at a distant,
they go by, gabbing, without looking,
lost in thought, imprisoned
inside their jails of cell phones,

con la mirada vacante
puesta en otra parte, en otra cara
como si uno fuera don nadie
o un simple fantasma.

with empty gazes
they look somewhere else, at another face
as if I were a nobody
or just a simply ghost

Transeúntes del ciberespacio,
ignorantes de quien las contempla
y se detiene arrobado,
totalmente ajenas

they are passersby of the cyberspace
ignoring anyone surrounding them
meanwhile someone contemplates them enchanted,
and yet, they are totally detached

pasan y no nos dejan
sino el cristal del instante
trizado, y una íntima
tristeza reaccionaria.

They are passing by and they leave us
only with moment's shredded
glass and an intimate
reactionary grief.

► El libro de las ocasiones

Emilio, los chistes y la muerte es el título de la primera novela de Fabio Morábito, sólido poeta y cuentista quien —dice— tuvo que aguantar 15 años para que este relato madurara. La presentación del volumen se realizó en meses pasados en Barcelona, acompañado a la mesa por su editor, Jorge Herralde. En la siguiente entrevista el autor habla de la novela como posibilidad de “una segunda vez” y, también, de cuánto le aburren las entrevistas.

Conversación con Gina Sarraceni ►

Fabio Morábito

Gina Sarraceni: ¿Cómo definirías tu literatura y tu propuesta literaria?

Fabio Morábito: Aborrezco la expresión “propuesta”, lo mismo que la de “proyecto”. Son coartadas para escribir mal o a medias. Han sido las culpables de que tanta gente que no tiene nada que decir, se anime a hacerlo, con resultados deplorables. No tengo nada que proponerle al lector, sólo que me escuche durante el tiempo que dure lo que he escrito, esperando que no se arrepienta.

G. S.: ¿Con qué escritores –poetas y narradores– de la literatura latinoamericana actual te sientes emparentado?

F. M.: Últimamente he descubierto a Saer, que no conocía y me parece un escritor admirable. *El entenado* es la novela más emocionante que he leído en los últimos años.

G. S.: ¿Qué ha significado para tu trabajo literario el hecho de escribir en una lengua de adopción?

F. M.: Bueno, yo siempre quise escribir, era lo único que tenía claro de niño, cuando vivía en Italia (en Egipto sólo viví los primeros tres años de mi vida) y, de hecho, escribía versos y cuentos; he seguido haciéndolo, sólo que ya no en italiano sino en español. Creo pues que, de haber seguido en Italia, habría terminado por hacer lo mismo que estoy haciendo ahora, pero quizá habría sido otro tipo de escritor. Tengo la sensación de que escribir en una lengua de adopción agudiza el sentido del descubrimiento interior, atenúa el peso de la tradición, del instrumento, para acentuar la parte psíquica y comunicativa. Es una ráfaga de libertad que hay que saber aprovechar, pero llena de peligros.

G. S.: La traducción, el pasar de una lengua a otra en tu experiencia personal y literaria, además de ser una temática a la que aludes en tu poesía y narrativa es también un ámbito de tu trabajo literario. Pareciera que toda tu literatura es una gran traducción. ¿Qué significa para Morábito poeta, narrador y traductor, traducir? ¿Son tres formas de traducir diferentes?

F. M.: Sí, me gusta verme como un traductor en todo lo que hago. La traducción se identifica a la inspiración, aunque parezca todo lo contrario. El ser inspirado no es totalmente dueño de lo que escribe; es como si repitiera algo que le soplan al oído, del cual no es enteramente responsable. De ahí la imagen clásica de la musa que dicta al poeta. Por su parte, el traductor trabaja en las mismas condiciones, presta su ser para que se realice una determinada forma y se adelgaza lo más que puede para que fluya el sentido. Ahora sabemos que ese adelgazamiento es aparente, que la traducción imprime un sello inconfundible en lo que toca, pero me sigue seduciendo la imagen del artista como un simple eslabón, un vehículo que presta sus aptitudes para que cuaje algo que ni él mismo comprende bien. Por eso, dicho con todo respeto, me aburren las entrevistas, pues creo que no hay nada más que decir después de que



uno se ha adelgazado lo más posible, hasta casi no existir, para lograr pasar la estafeta de la forma.

G. S.: Muchos de tus poemas y tus cuentos rescatan las huellas, los restos, los “estropicios” de determinados acontecimientos o experiencias. Me parece reconocer la presencia de la memoria en la cotidianidad más inmediata, en la experiencia del día a día como si el pasado y el presente fueran complementarios. ¿Qué es para ti la memoria y qué función tiene en tu obra?

F. M.: La memoria es todo. Y con la memoria se relaciona algo de lo que muy pocos hablan, ignoro el por qué, que es la imitación. Somos animales eminentemente imitadores; lo que significa, en esencia, que no sabemos nada directamente sino por experiencia mediada, a través de otros a quienes imitamos todo el tiempo, desde niños hasta que morimos. Esto tiene que ver con la memoria en el sentido de que aquello que de verdad vemos y sabemos, lo vemos y sabemos la segunda vez, nunca la primera. Este es un motivo con el que me topé a cada rato en mi novela: el conocimiento que regresa, la experiencia que, vuelta a vivir, cobra por fin todo su peso y toda su importancia. Incluso habría que preguntarse si el género mismo de la novela no descansa enteramente en este principio de la segunda vez.

G. S.: Se acaba de publicar tu primera novela que, a su vez, es tu libro más reciente. ¿Qué te motivó a escribir un texto donde el cementerio y los muertos abren paso a la vida y al deseo?

F. M.: Emilio, el protagonista de mi novela, es un niño de doce años que no tiene amigos y cuyo único pasatiempo es aprender de memoria los nombres de los muertos de un cementerio. Tiene una memoria privilegiada, pero fuera de eso es un niño como tantos. Conoce en el cementerio a una mujer madura, Eurídice, que acaba de perder a su único hijo y, entre ellos, comienza una relación intensa, donde juegan un papel igual de importante el sexo como los nombres de los muertos. En todo rito de paso el sexo y la muerte se alían para crear ese paréntesis tan particular en que dejamos de ser lo que éramos y nos asomamos temerosos a una planicie desconocida.

G. S.: Tu nueva novela tiene su germen en algunos poemas y cuentos anteriores. ¿Podría pensarse como el

Me gusta verme como un traductor en todo lo que hago. La traducción se identifica a la inspiración, aunque parezca todo lo contrario. El ser inspirado no es totalmente dueño de lo que escribe.

punto de llegada de una poética donde las "ocasiones" que brinda la cotidianidad se conjugan para mostrar el misterio impredecible de la vida y su capacidad de asombrarnos y hasta hacernos reír?

F. M.: Tardé quince años en terminar esta novela. Escribí otros libros en ese lapso y puedo decir incluso que durante ese tiempo la novela nunca representó mi tarea principal; sin embargo, a fin de cuentas, es el libro que me ha mantenido más ocupado que cualquier otro. Y creo que tardé tanto en escribirlo porque intenté que los acontecimientos que lo componen se vincularan de la manera más intrínseca posible. En esto seguí una disciplina mental que me viene de la poesía, que incluso es parte esencial de toda poesía: cada verso dicta el siguiente y no debe haber arbitrariedad entre uno y otro,

El armado de mi novela no es de tipo arquitectónico sino subterráneo, más parecido a un hormiguero que a una construcción de varios pisos. Me dejé guiar por una vinculación más propia de túneles que de capas superpuestas, y eso explica las repeticiones y el regreso de ciertos motivos, como en una sonata.

como si todo obedeciera a un plan predeterminado que el propio autor desconoce, pero intuye. Quise que el libro fuera compacto e impenetrable como un poema, todo él deducible de la primera frase, sin fisuras ni huecos. Y con ello obedecí, en efecto, a una poética semejante a la de Montale, a una poética de las "ocasiones", entendida ésta (si es que he comprendido el propósito de Montale) en el sentido de que ciertos episodios o acontecimientos de la vida se pueden convertir, aun siendo aparentemente poco significativos, en el disparador de una pequeña revolución interior, de un esclarecimiento inesperado, convocando en seguida a otros episodios y acontecimientos aparentemente desligados y remotos.

G. S.: Tu escritura, tanto poética como narrativa, incursiona en temas muy distintos: la cotidianidad, la muerte, la memoria, las relaciones humanas, la ciudad, la familia, la identidad, la escritura misma. Pero lo que más llama la atención es el modo cómo pones en escena estos temas, la arquitectura que los arma y sostiene.

F. M.: Hablas de arquitectura, pero en realidad pienso que el armado de mi novela no es de tipo arquitectónico sino subterráneo, más parecido a un hormiguero que a una construcción de varios pisos. Me dejé guiar por una vinculación más propia de túneles que de capas superpuestas, y eso explica las repeticiones y el regreso de ciertos motivos, como en una sonata. Creo que un modelo como éste, más propio de la música, tiene una ventaja sobre uno arquitectónico o plástico: permite trabajar con un menor número de elementos, hábilmente distribuidos; y otra, más importante: tiende a la disolución de las fronteras morales, porque todo aspira a disolverse y unificarse. Así, los personajes se contaminan entre ellos, los diferentes discursos se entrecruzan con más facilidad y no hay verdadera oposición entre el humor y la desgracia, entre el erotismo y la inocencia, entre la niñez y el desencanto. Al fin y al cabo, creo que esta mezcla es el tema fundamental de mi libro.

CANAL 22 PRESENTA

La Dichosa PALABRA

La celebración de nuestro lenguaje



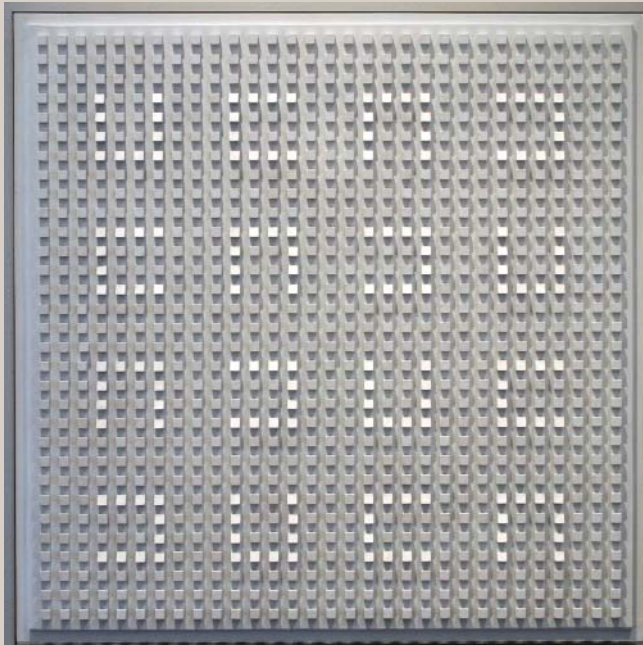
Sábados, 21:00 hrs. (centro) / 19:00 hrs. (pacífico)
Lunes, 10:00 hrs. (centro) / 8:00 hrs. (pacífico)
23:00 hrs. (centro) / 21:00 hrs. (pacífico)

CULTURA ABIERTA

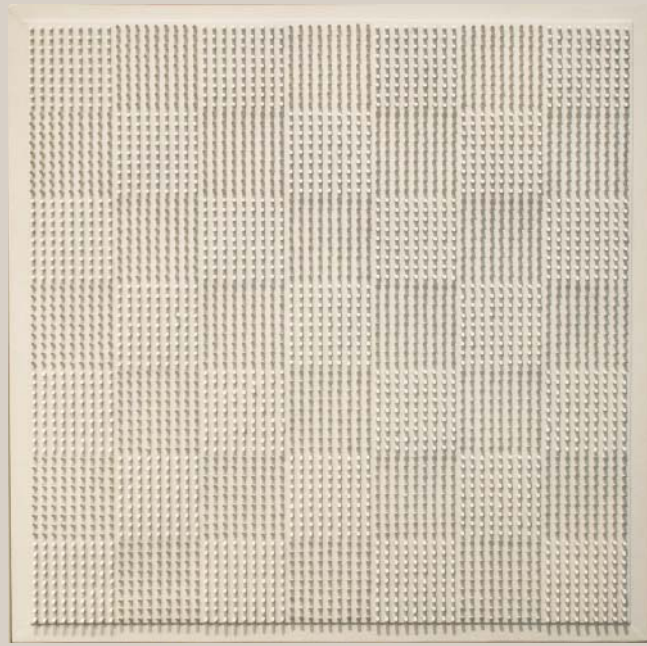


www.canal22.org.mx

CONACULTA



Objet Plastique No 885, 2008. Acrylic on Wood



Objet Plastique No 878, 2008. Acrylic on Wood

GALLERY

I Don't Do Anything-The Light Does It for Me

Luis Tomasello

► *A Conversation with Francesca Bellini Joseph*

There, I discovered the fascinating world of light because the little squares that I painted on the plane turned into cubes in relief, and so white got transformed into various tonalities when light encroached on one of their six sides...

► *Images Courtesy of Sicardi Gallery*

During the Modern Age, there were many artists who immigrated to Paris, seduced by its vibrant artistic scene. Latin Americans were no exception and in the Fifties, the now-recognized master, Luis Tomasello, took part in an adventure in the City of Light that resulted in a long artistic career. "All the great artists have passed through Paris," said the nonagenarian, Tomasello, in a conversation which ran parallel to the mounting of his most recent exhibition in the Sicardi Gallery in Houston.

* * *

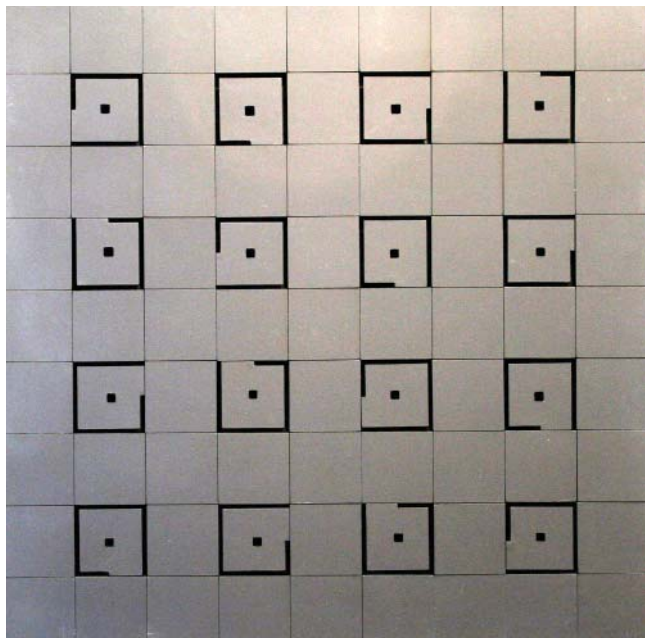
Francesca Bellini: You did only two-dimensional works in your early career. Tell us how the transition from painting to reliefs came about. What were the representational concerns that brought you to work in three dimensions?

Luis Tomasello: One mistakenly says that the appeal of working on canvas wears out easily, but it's not the truth, because

one continues painting and creating on the plane. But at the moment Vasarely, Demarco, García-Rossi and many other artists in Europe were following that line. I was feeling that my work was too much like theirs and I wanted to explore other things. I went to relief as an experience and in that process, I discovered the wonderful world of light. The reflection of color on the surface fascinated me and that is what I've worked in from that time on.

F. B.: Describe to us the instant when you discover "the representational language" that identifies all your work, including your recent efforts. How did this wonderful world of light reveal itself to you?

L. T.: Well, I say that I have two lives, one in Argentina and another in Paris from the age of 42. There was where I discovered light. I had already worked in the abstract but what interested me most was the Kinetic Art that I was seeing exhibited in the Denise Rene Gallery. I began to do Kinetic work on a plane



Lumiere Noir 908, 2009. Acrylic on Wood



Lumiere Noir 898, 2008. Acrylic on Wood

but it soon lost its appeal for me because, as I said, right then there were many artists working in the same direction. I must have done seven or eight paintings before working in relief. There, I discovered the fascinating world of light because the little squares that I painted on the plane turned into cubes in relief, and so white got transformed into various tonalities when light encroached on one of their six sides.

But one day I put some little bars on a white sheet of paper and I saw how the color reflected on the surface. That was the instant that determined my first relief. It was almost an accident that I had been seeking because I always was curious about color. Later, I made a second relief, later a third and so, I yielded myself to all the things I do. So, it was born.

F. B.: An anecdote claims that the poet, Carlo Belloli, named your work, "Chromoplastic Atmosphere." How did that happen?

L. T.: That's correct. Carlo Belloli and I weren't friends but Denise Rene asked him to write the catalog of the first exhibition that I had in her gallery. I'm talking the Sixties. At that time, I called my work Reflection 1, 2, 3, etc. One day we conversed about the reflection of color and he told me that I had to change the title of my work because what I had done was to color the atmosphere. He proposed "Chromoplastic Atmosphere" and I, of course, accepted. The interesting thing is that the black reliefs that I began to do earlier, I also called "Chromoplastic Atmosphere," and Belloli made a new suggestion that I change it to "Black Light" and so I did it. Carlo was a great writer who named my work.

F. B.: Master, let me quote you, "I don't do anything—the light does it for me."

L. T.: Exactly. If the light is more intense, the reflection is stronger, and it diminishes according to how weak the reflection is. Hence, the same piece can seem to be many different ones. The light does all that, not me. In the case of Monet, for example, he did three paintings of the Cathedral of Rouen to show how architecture is transformed by the effect of the light, while my work is done only once because architecture itself comes to life due to light and shadow. It's experiential.

F. B.: You have said it many times, you are strongly influenced by Mondrian. Can we talk about how you came into contact with his work and what elements have been fundamentals for you?

L. T.: I knew about him from books but I discovered him in the Denise Rene Gallery and later I traveled to Holland to see the whole process of abstraction that he had done with the tree. All of us Kinetic artists have seen Mondrian's problem. At first his work was static and the black bars maintained the color on the plane. Afterwards, he did them in color, later he fragmented them into cubes and finally, he created *Boogie Woogie*, that's visually already a Kinetic work. "With the minimum, the maximum," was the principle that Mondrian left me with and with that I've worked my whole life.

F. B.: Julio Cortázar also left you with many things in your life . . .

L. T.: It was a really lovely friendship that helped me to better myself as a human being. When I got to Europe, I was painting houses to survive. An architect contracted me to paint Cortázar's house and so we met

and we were inseparable friends. We did two books together following a process contrary to the traditional. While normally the artist illustrates what the writer writes, in this case, Cortázar produced taking off from the idea that I developed. *Praise of Three* was a rectangular book in which I painted a yellow line on the first page, a blue one on the second and a red one on the third. For me, they were the father, the mother and the child. On the following pages, I move them, I have fun with them and thus, they begin to live. Julio started his work taking off from that. We also did another book that was titled *Ten Black*. One day an editor called and asked me if I knew a writer to do a book/object. I said yes, I called Cortázar and he accepted immediately. The title came about because I proposed doing serigraphs of black works, the editor told us to only do ten and Cortázar wrote about the roulette wheel, which has two colors, black and red. By chance, the number ten on the roulette wheel is black and thus, the name.

F. B.: Maestro, let's discuss myths. Was Vasarely really a leader in Kinetic Art?

L. T.: There was a series of people in Holland working in Kinetic Art before he was. Moreover, Soto was doing Kinetic Art before him. I wasn't influenced by him at all, including the seriality in which a group of us artists were working, that was something that Vasarely included afterwards. What happens is that the eras get so close together that they end up getting confused with each other. Calder, for example, yes, he's someone that we can consider as a father of Kinetic Art. What happens is that he wasn't promulgating that at that moment, albeit the later time was responsible for showing us that quality

in his work; the sensation of movement. Air is the purest form in Kinetic Art. That was the case with Calder. Mine, on the other hand, is a theme of light that comes in contact with color and reflects it. There is where there is a shift and, thus, movement, although nearly imperceptible. Light is that way.

F. B.: Kinetic Art is aggressive to the eye, it moves, it misleads you. However, your work is more tranquil, it doesn't disturb, it's subtle. Would we be able to talk about the paradoxes of Kinetic Art?

L. T.: Yes. For me, the dizzying aspect of Soto's work is almost poetic. He is one of my favorites. Compared, the contrast in Vasarely is so strong that it gets nauseating. My work isn't violent to the eye, it's tenuous and the movement is so calmed that it's almost imperceptible and it generates itself by the repetition of the elements. The color is tranquil, as if it were a sunbeam and thus, the movement gets perceived over time. Calder's work isn't violent either. That originates from the spirit of the artist and his sensitivity.

F. B.: Let's talk about the architectonic integrations that you've brought about. I understand that your interest in architecture much predates your artistic life.

L. T.: My father was a mason, my brother a builder and the other brother a civil engineer. I worked with them for 20 years and I was enchanted by creating construction projects. People tell me that my work has a lot of architecture in it. However, I don't think about that at the moment of creating, even though it's seen in the result. Yes, it interests me more to work in architecture than to make reliefs because there's a space to fill. There are walls, roof and floor to be thought out. The reliefs attempt to explore a third dimension but they never arrive at the point of conversion into an architectonic integration experience. To do the *Blue Hall* in the Congressional Palace in Paris, I worked with an acoustical engineer who helped me choose the appropriate materials that would let the sound circulate clearly. In this case, they're made with plaster and gauze. The lobby was the first that I did completely white and the chairs were blue, thus, the name. Another

thing was the architectonic integration in the Pharmacy Faculty building in Marseille. I did a metal weaving with polyester to filter the light and the result was a wonderful play of light and shadow projected on the floor and walls.

F. B.: Another myth. The history of art tells that the artists who immigrated to Paris in the Fifties were of a socialist bent and that informed the intellectual and artistic production of the moment, including Kinetic Art. What do you have to say about that?

L. T.: Who among those artists were socialists? (laughter) Some of us were left wing, others right wing, and others, whatever was convenient. I always have been a socialist, although really, the one and the other aren't that different. In any case, yes, I feel that socialism is a little more humane. However, I never have done my work according to my political stance. Well, yes, I have been surrounded by more or less important socialist figures, but there has been no political intervention in my work. I never have mixed one thing with the other. During the Mussolini and Hitler era, yes, there were artists whose work was expressing what was happening. Today, I also see a group of artists who are making works related to politics and what happens in the world; that for me isn't all bad but it isn't something that personally interests me. I prefer that it originate from what I feel and from my sensitivity.

F. B.: May '68 was a demonstration of students and leftist intellectuals. How did you experience that moment?

L. T.: Yes, I was there but fortunately, I didn't demonstrate because they had nearly thrown me out of France, as happened with almost 300 students who never would be able to return. The Minister of Defense told students that they'd better study and not organize demonstrations. Other artists like Le Parc and Demarco demonstrated, too. I was close to Madame Pompidou and thanks to her intervention, they were able to return. It was a very difficult moment.

F. B.: How was your relationship with Madame Pompidou? What advantages did that friendship bring?



L. T.: I'm going to tell you an anecdote. When she went to my show in Paris, she saw the works and told me, "these pieces are museum quality." I answered her, "and why not for the Pompidou?" She said, "and why not!" (laughter) She spoke to the director and they acquired two pieces that today are exhibited in their permanent collection. Later they bought another from me and I donated two more, so there are five Tomassellos in the Pompidou Center. She was a wonderful woman and we had a nice friendship. She wasn't very interested in politics and all those duties bored her. Madame Pompidou was a free spirit, a philanthropist and a patron of the arts.

F. B.: Last question, master, must artists be the voices of their eras?

L. T.: The creative spirit of man can't be stifled. Throughout history, it has gone on, from the Renaissance to Op Art. There is a conductive thread that unites us and nobody is tapped with a magic wand. Never do you do what the great ones did before you. Painting gained a lot with Impressionism, later Abstract art arrived and from there, Kinetic. I don't consider that it's a great thing in the history of art but it is something and I believe that there's nothing new since. In the final analysis, don't the artists that employ electric light and video take a little from the Kinetic? I don't really believe that Op Art has sparked their interests but it must have an influence. I hope it was so. It's a question of time.

Arte de la dedicatoria

Adolfo Castañón

a José de la Colina

En el puesto de periódicos, venden libros usados y, en algunos casos, dedicados por sus autores. Conociendo al autor que dedica y al dedicatario, he comprado algunos de esos libros para rescatar y salvar de la infamia las firmas de esos amigos.

Esta circunstancia es incómoda para el/la que dedica el libro: “Con apasionada admiración Fulanita dedica esta novela a Zutanito”, o bien, dedicatoria en una edición privada, fuera de comercio: “Este libro raro y excepcional que contiene la correspondencia de mi padre Menganito y Perenganito Lascurain es para Peperengana Barandales que sin duda lo sabrá apreciar.” El asiduo a las librerías de viejo suele encontrar libros dedicados por amigos escritores a otros amigos. Esto me lleva a pensar que los grandes y pequeños escritores no suelen ser grandes lectores o, al menos, bibliófilos, o –lo mínimo– personas exentas de negligencia y en consecuencia escrupulosas en cuanto a la suerte de sus huellas...

Hace algunos años, cenando con un querido maestro y amigo famoso por la brevedad de su estatura y la hondura de sus letras, me sucedió que me vanaglorié ante él y su esposa de que tenía en mi poder una plaquette donde se recogía su primer obra. Lo celebró y me preguntó si estaba dedicada a alguien. La respuesta fue afirmativa: “Al Lic. Teóforo Hipotenusa”. Mi maestro exhaló un “No” estertóreo como si hubiese recibido una puñalada y se quedó mirando a su joven esposa de ojos color violeta implorando ayuda. Ella me explicó que precisamente la noche anterior habían estado cenando con el Lic. Hipotenusa quien había blandroneado ante la concurrencia que poseía “toda, toda” la obra completa de mi pequeño gran maestro. Por favor me pidió que volviera al día siguiente con el anacrónico folículo para enseñárselo a su esposo y maestro. Así lo hice. El magnánimo maestro, al ver el folletito cuya portada casi se caía pedazos, me dijo, en tono conciliador, que seguramente el Lic. Hipotenusa había sido objeto de un robo. Otro caso que viene a este cuento es del colega que vendió –a un librero especializado en compra de manuscritos y primeras ediciones– todos los libros y *plaquettes* que poseía de nuestro común y admirado maestro, el Poeta, Poet y Poète... ganador de todos los premios, galardones, tributos y nombramientos habidos y por haber en el planeta hispanoparlante, el elocuente Silvestre Carajo, quien, al enterarse de la hazaña de su admirador, se dedicó a sabotear y obstaculizar su carrera por los no escasos medios a su alcance, a costa de su propia creación...

Estas experiencias me han llevado a concebir un libro singular: lo componen todas y cada una de las dedicatorias que me han brindado los autores de los libros de cuyas primeras páginas he tenido el cuidado de desprender esa primera página obsequiosa antes de llevar cada uno de esos volúmenes en cuestión a la biblioteca pública o de dejarlo “olvidado” subrepticamente en una librería. De hecho, debo decir que esa obra singular, suntuosamente encuadrada en abullonada piel ha de tener varios tomos, en cuyo lomo se lee: “Arte de la dedicatoria... I... II... III..., etc.”

Cada que me sorprende en mí mismo, vanagloriándome de una línea que –según yo– no quedó tan mal, tomo para curarme en salud uno de esos tomos, lo acaricio y lo abro al azar en una de esas dedicatorias que mi falta de negligencia ha sabido conservar despojándola del documento que la provocaba. Confieso que lo hago sin algún remordimiento; confieso que es precisamente ese género de rectificación lo que en parte me sustenta.



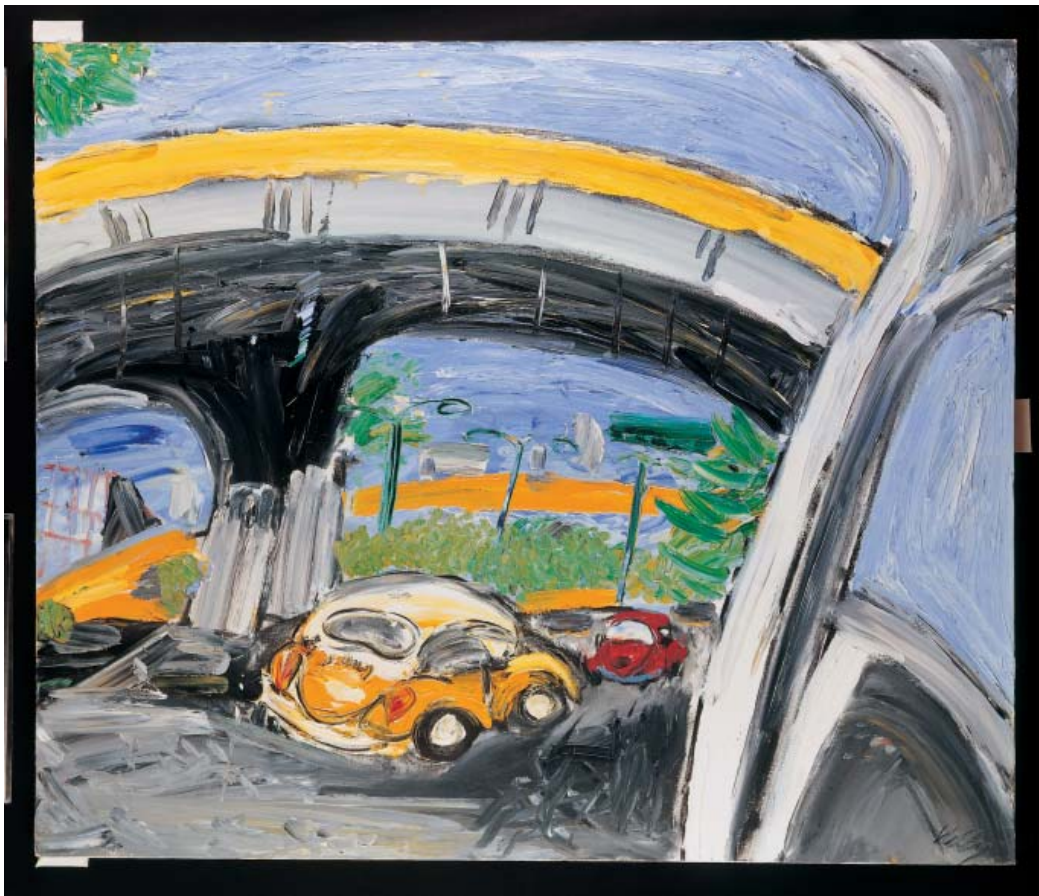
Mapa de la ciudad

You Can't Be a Painter If You're Not Curious

The City as Obsessed

Phil Kelly

► Images courtesy of the artist / Photos: Bernardo Arcos Mijailidis



Taxi bajo el puente

David Lida ▶

A Painter Reads a City

Not long ago, while sitting in an outdoor café a couple of blocks from the Alameda of Santa María la Ribera, painter Phil Kelly heard a scream. It came from a woman sitting at an adjacent table, whose purse had been snatched. Despite the fact that Kelly has not enjoyed the best of health in recent years, he decided to rally and give chase.

"I got halfway down the street and was catching up to the guy," says the painter with a complacent smile. "He took out a gun and began to shoot at me. Luckily, he wasn't a very good shot." At that point, Kelly thought it prudent to find the nearest corner as quickly as possible, and turn it.

The understated insouciance with which Kelly describes this incident is typical of his subtle, charming and often enigmatic sense of humor. The artist is an Irishman raised in England who came to Mexico City in the early 1980s and became nationalized in 1994. But

Kelly, 58, is bald with a pate the color of raw veal. He tends to dress in clothes stained with all the colors of the rainbow, mismatched socks and heavy black shoes, also blemished with paint. His impressionist canvases absorb the chaos of the city and somehow make it attractive.

that sentence doesn't even begin to explain the artist's relationship with the city where he found not only a home but a theme for his work, a public that responds to it, a wife and a family.

Kelly, 58, is bald with a pate the color of raw veal. He tends to dress in clothes stained with all the colors of the rainbow, mismatched socks and heavy black shoes, also blemished

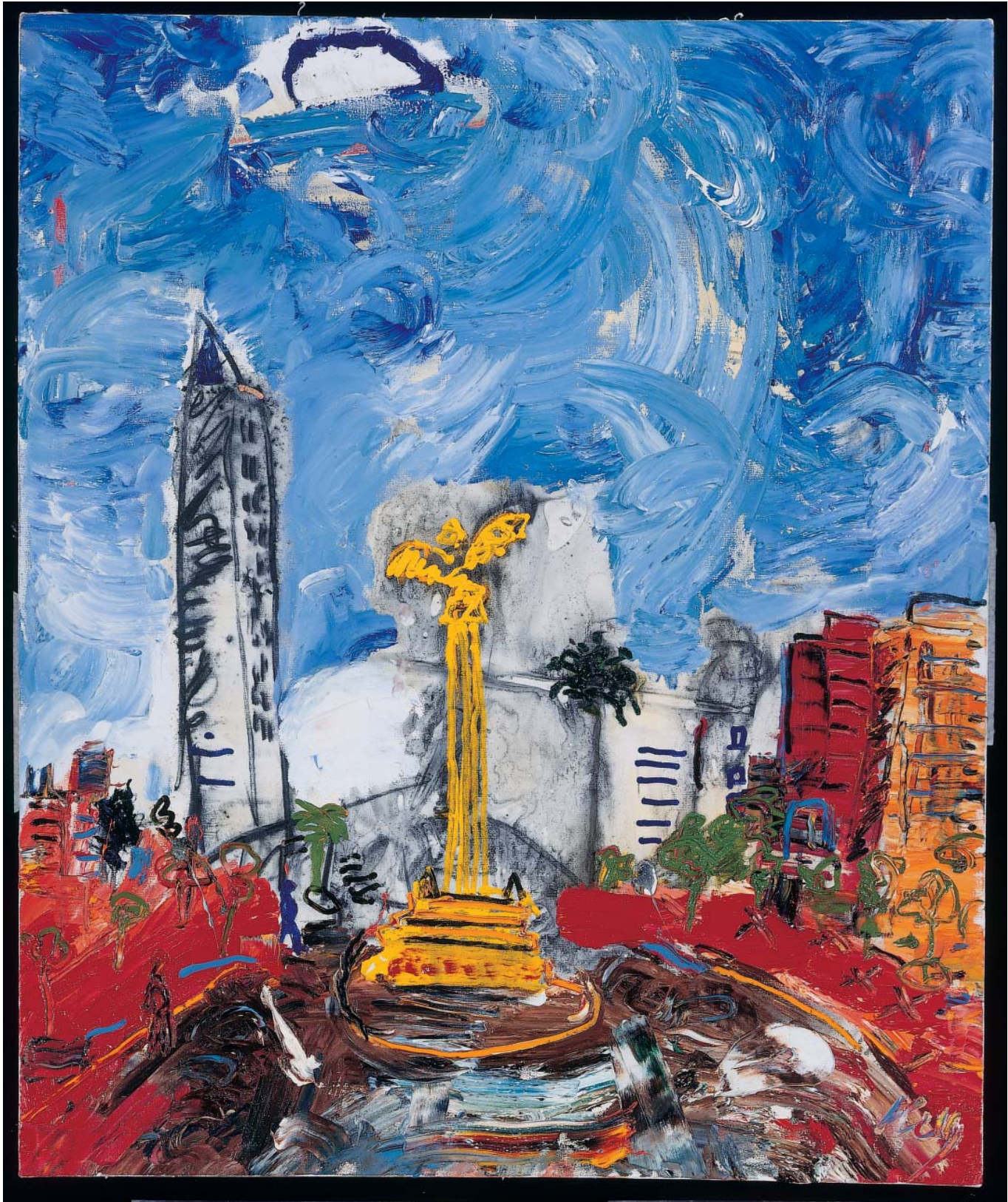
with paint. His impressionist canvases absorb the chaos of the city and somehow make it attractive—a huge sky of toxic beige (or pink or orange), the speeding crowds around boulevards and monuments like the Angel of Independence, Paseo de la Reforma, or the Torre Mayor. Here and there will be the yellow barriers of the Circuito Interior, a Volkswagen taxi, a tree asphyxiated by smog. The artist is also known to paint places as diverse as the desert in Hermosillo, Dublin's River Liffey or the Hotel De Ville in Paris. But there is no doubt that his greatest and most constant inspiration has been Mexico City.

The painter has often said that he arrived here with fifty dollars in his pocket, half of which he spent on a hotel room. Once ensconced in these quarters, he opened the Yellow Pages and searched for schools that taught English. By the end of the day, he had not only a job but an apartment, as one of the other teachers was looking for a roommate.

Already fluent in English and French, at the time Kelly spoke no Spanish, so he began a process that he describes as "reading the city." He explains that he worked long hours, giving classes in the remotest parts of the urban sprawl. "I walked, I traveled by metro or combi, I went all over town to the places no one else wanted to go. And I began to read the streets. The physical way in which people existed day by day. The yellow taxis and the palm trees were obsessions, emblems that for me reflected the exuberance and the freshness of the city."

It would take years of struggle before Kelly found success. Indeed, the painter, now fifty-eight, was close to forty before he began to eke out a living from his work. He had so many temporary jobs on the road to accomplishment—including milkman, truck driver, and movie extra—that he probably doesn't even remember all of them.

Today, he sells as many paintings as he can produce—and he is very productive. In November he will have an exhibition at the art gallery at UAM Azcapotzalco, to celebrate the thirty-fifth anniversary of the university and the tenth of the gallery. Although he is represented by no gallery in Mexico City—his wife, Ruth Munguía, handles the business aspect of his work—he has exhibited all over the city, including solo shows in El Museo de Arte Moderno and El Museo de la Ciudad de México. (He is represented by galleries in London and Dublin.)



Reforma, torre, ángel, palmera



Torre en construcción

While Kelly's standard canvas measures about one meter by 1.20, lately, he has been commissioned to work in larger formats—with dimensions as large as 300 cm by 500 cm—for diverse clients, including restaurants, hotels and government offices. "There is an increasing awareness that painting works well in these places," says the artist. "Like in Ireland or in Europe, it's becoming part of the budget when they build a new building. The constructors figure it into the costs. They are putting a minimum amount into real painting and not an inexpensive print of a Barbie doll," he adds, offering a direct gibe to the conceptual art that has been so popular in Mexico City in recent years, and which has left him unimpressed.

When working on large canvases, he tapes a brush to the end of the pole of a broom to get to the highest parts. "You could probably spend a lot of money on expensive brushes if you wanted to," he says. For the lowest parts, he says, "I just lean down as if I were cleaning a toilet."

Recently, Kelly has suffered from various ailments including hepatitis and liver disease,

unrelieved by a lifetime of heavy drinking. One of the complications is that it has become more difficult for him to get around the city, and to the cantinas that served as a constant inspiration. The danger, he admits, is that "we become less receptive, we get stale or old. Since I can't walk so much as before, the process of osmosis, of picking up things wherever you go, is more limited.

"I can't stop off at bars like I used to. And even if I wanted to, so many places where I used to go don't exist any longer." He mentions El Nivel, the cantina with the oldest license in Mexico City, which closed its doors in 2007, as "a focal point."

"I used to show up there, after walking from the house, at eleven in the morning or perhaps a little later, not long after they'd opened up. There was hardly anyone there. I would sit in the corner and draw and talk to the waiters, who would try to force huge botanas on me. They would always ask me to show them my socks. It was like a ritual.

"You can't be a painter if you're not curious about your surroundings. What I very consciously try to do is to find something ev-

ery day. The color of a truck. The way that someone crosses the street. The garbage trucks, two in a row going down the boulevard. Or the steam coming from a vat of tamales."

His current challenges are perhaps par for the course for a life that was mostly spent struggling. "Getting there was so hard," he says. "I had this incredible drive, almost an obsession. Life is so impossible. Everybody, especially the Brits, are terrible. My father and my schoolteachers all said I would be a failure and I would never make it. My father said I wouldn't be a painter, that I would be a drunk on the street corner. So I said, 'ok, bye bye.' I did anything and everything for survival."

"I could never have done advanced degrees. I was too intent to get on and do it. If you need to learn, there are always museums and books. And you can find painters you admire and knock on their doors and ask them how they do it."

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.

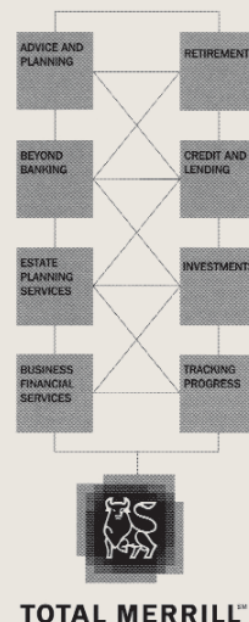
We understand there's more to your financial life than just investing in stocks and bonds. Whether you're protecting your estate, financing your home, looking to generate income or fund a business, we'll work with you to develop innovative strategies that take into account every facet of your financial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

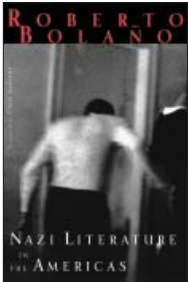
1-800-603-3113

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



IMAGINARY EXTREMIST

▶ Rogelio García-Contreras



• **Roberto Bolaño**
Nazi Literature in the Americas,
 New Directions,
 New York, 2008.
 Translated
 by Chris Andrews

Maps of concentration camps superimposed on a Map of Colonia Renacer—*Rebirth Colony*—or any other city in the Americas, from Valparaiso to Concepcion, or just situated in a rural empty space, as empty as the never ending Pampas. A vivid reference to Harry Sibelius's detailed description of the political structure of Hitler's America, in spite of—or precisely because of—his fascination with Russian Literature. The family clan behind the publication of a magazine called *The Fourth Reich* in Argentina and later the creation of a publishing house under the same name. The revelation before our eyes of advocates for the re-establishment of the Inquisition, corporal punishment in public, a permanent war against the Chileans, the Paraguayans or the Bolivians as a kind of gymnastics for the Argentinean nation; polygamy or the extermination of the Indians to prevent further contamination of the Argentinean race. And also in this book the reference to J.M.S. Hill's

first novel describing one of Quantrill's Raiders crossing the state of Kansas at the head of 500 cavalymen; flags inscribed with a sort of primitive, premonitory swastika; rebels who never surrender; a Confederate philosopher whose fanciful dream was to establish an ideal Republic in the vicinity of the Arctic circle.

Whether through the recompilation of fantastic stories or the elegant and poetic presentation of short biographies of imaginary authors, Roberto Bolaño offers a twisted and intelligent account of the Nazi and Neo-Nazi presence in the Americas. The introduction to a family of publishers, whose love for Hitler started after their first encounter with the *fuhrer*; the reference of a bunch of poets born in the Americas but nurtured by fascist Europe either through their direct experience or their own idealize version of the beloved continent; his admiration for speculative and science fiction, or his view of virulent mercenaries, magicians or miserable creatures; a parade of monsters, as he ended up calling them. The book, I must say, is a wonderful literary piece. Through the eyes, ideas and actions of his set of imaginary extremists, Bolaño does not only provide an encyclopedic account of intense right-wing writers—as the back page of this edition warns us—but it reveals the human side of the beholders of this position, their beauty, their certainty, and even more drastically, their genuineness and conviction.

Bolaño's creativity and imagination has no limits and *Nazi Literature in the Americas* is vivid proof of this statement. Right wing

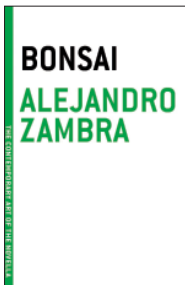
extremist writer, Harry Sibelius has read Arnold J. Toynbee's *Hitler's Europe*. Sibelius is fascinated by the work of the English historian so much, that he decides to base his own novel "*The True Son of Job*" on the book of his new literary hero. In fact, the first part of Toynbee's work entitled "*The Political Structure of Hitler's Europe*" becomes, in Sibelius's "*The Political Structure of Hitler's America*". Nothing is hidden then, and Sibelius decides to start a novel with a powerful and disturbing supposition: Nazi Germany has won the war; but what difference does it make? Bolaño asks, this is just a novel and as we all know novels are not a work of history, right? But what if, like Carlos Fuentes would suggest, novels are the reliable cousins of history? What if Sibelius is right: "the historian's view is conditioned, always and everywhere, by his own location in time and place; and, since time and place are continually changing, no history, in the subjective sense of the word, can ever be a permanent record that will tell the story, once for all, in a form that will be equally acceptable to readers in all ages". And it is here, probably, that Bolaño's work abandons the safe realm of fiction to penetrate into the obscure, overwhelmingly rouge and frankly depressive realities of Aryan brotherhoods, of the American Christian Movement, of the pathetic Haitian writer excited by the idea of being a Nazi poet while continuing to espouse a certain kind of negritude.

Despite its monstrosity, Bolaño reminds us that reality transcends fiction, that his story is not that fantastic and that history—or at least what we know about it—is by no means an attempt to understand the past, but an effort to justify the present. Only a writer with such a postmodern view of our civilization and all its shortcomings can describe with so much precision, cynicism and humor the novel written by Segundo Jose Heredia, the impetuous Venezuelan, who wrote in *Saturnalia* about the violence of rape scenes, sexual and workplace sadism, incest, impaling, and human sacrifice in prisons crowded to the physical impair. Foucault's *genealogy of history* cannot be explained any better, and I imagine Dostoyevsky would be praising Schiaffino as much as Borges would be praising Bolaño.



Homenaje al maestro © Florinda Power

ALMOST IDEOGRAMATIC

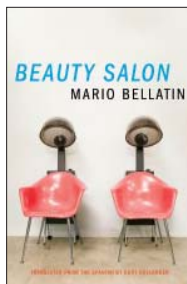
▶ **Brandon G. Holmquest**

• **Alejandro Zambra**
Bonsai,
 Malville House,
 Brooklyn, NY, 2009.
 Translated
 by Carolina de Robertis

A deceptively clever novella that seeks, on every level, to mimic the form of the titular tree, Alejandro Zambra's *Bonsai* first presents itself as a simple boy-meets-girl story. What follows is a series of narrative and formal contortions which deviate pleasantly from anything the boy-meets-girl set up might reasonably imply. Zambra likewise winds his way over, above and around what might be expected from a more or less self-consciously literary (the boy and girl lie to one another about having read Proust), meta-fictional (the book's first line gives away the ending), contemporary (there's a fair amount of sex, drugs and mortality) novella by Chilean (you know who). The book is indeed inventive, though not merely. The literary acrobatics are decidedly in the service of the story, or, to put it another way, the form is never more than an extension of content. And vice versa. What's impressive is that the entire thing is welded to the idea and image of a bonsai in way that is almost ideogramatic. Zambra wrote in the Colombian journal *piedepágina* that the book's origin was first suggested by a newspaper "photograph of a tree covered in a transparent fabric," part of Christo and Jeanne Claude's *Wrapped Trees* series. This set him off on the usual stumbling path towards something. The final result is a very short book that is nearly an exact analogue for that "transparent fabric." The translation by Carolina de Robertis, who has a novel of her own coming out later this year, is high quality. She performs particularly impressive acrobatics in a tricky passage early on where five different terms for the sexual act are humorously contrasted with some supposed national characteristics thrown in. This sort of thing can be very difficult to capture at all, and often is lost on English-readers who lack the

cultural details common to Latin Americans. De Robertis just mows it down and makes it look rather easy. *Bonsai* is a shockingly quick read at an inflated 83 pages and is satisfying for that very reason. You consume it whole. Zambra's last couple of books, including this one, have been published by Anagrama, which is basically Spanish for "New Directions," so I think we all might want to keep an eye on him from now on.

AIDS HOSPICE

▶ **David D. Medina**

• **Mario Bellatin**
Beauty Salon,
 City Lights,
 San Francisco, 2009.
 Translated
 by Kurt Hollander

Mexican writer Mario Bellatin has created a rare literary feat: in just 63 pages he has produced a novella that sparkles with beauty and clarity as it delves into one of the most horrifying and shunned diseases of our times—AIDS.

In *Beauty Salon*, the narrator is a transvestite hairdresser who has converted his business into a makeshift AIDS hospice. He runs the place by himself, and with a sense of morbid humor, he calls it the Terminal because he takes in only men who are about to die and cannot find anyone to care for them.

The nameless narrator operates the Terminal with strict rules and does not allow doctors, medicine, herbal remedies, or religious icons. Women are also not welcomed. When his place was a beauty salon, the narrator explains, he spent a lot of time making the women beautiful and he does not want to see his work go to waste.

When he operated the salon, the narrator got the idea of installing aquariums to make the women feel as if "they were submerged in crystal clear water, rejuvenated and beautiful..." He became a fish collector, buying an assortment of fish that gave him pleasure as he watched their colorful bodies streak through the water. But as death enters the salon, the fish perish.



Bellatin © Mastrangelo Reino

The freshness of the aquariums is a sharp contrast to the dreary existence of the Terminal, but they also serve as a metaphor for the way people view AIDS victims. People see fish through a glass container, from a distance, and when one of them dies, they are scooped up and flushed down the toilet. In the story, AIDS victims are buried in a paupers' grave without a ceremony.

In an unemotional fashion, the narrator tells his story about his sexual exploits as a transvestite, his experiences in bathhouses and his downfall from a deadly disease. He tells a poignant story about becoming affectionate with one of the patients, whom he calls "guests," only to see the young man die later. Thereafter, the narrator decided never to become attached to his guests. The narrator is so resigned to his lot that he appears saintly as he goes about helping the AIDS victims die a humane death.

AIDS is never mentioned in the book; it is referred to only as "the disease." Also, the location of the story remains vague and the characters remain nameless, anonymous in an uncaring world. As in the book, many people in the real world still believe that AIDS victims have brought about their own misfortune and deserve to be punished.

Written in simple sentences that flow effortlessly without the interruptions of chapters, *Beauty Salon* is a lyrical piece about how a disease is turning its victims into pariahs, and as a result has made our society less human.

Mario Bellatín had the courage to write about this taboo in a country that is known for its homophobia, and in return he was rewarded with a little book of deep beauty.

THE WORDS FLOW

▶ John Pluecker



• César Aira,
Ghost,
New Directions,
New York, 2008.
Translated
by Chris Andrews

From the first minute I held César Aira's *Ghosts* in my hand, I was pleased. The cover with its soft shadow darkening from bottom to top. Its mysterious raised dot of white at the center and raised lettering at the base. The sparse design of the book drew me in. Also its size. Its smallness. The first few pages are engrossing: Aira quickly drops the reader into a whirlwind of activity in a condominium tower under construction in Buenos Aires.; builders, engineers, decorators, architects busily prepare the tower for its future residents, who coincidentally are touring their soon-to-be home that very day. Their children run excitedly through the shell of the building. After some time with these busy, frantic, wealthy people, they leave and we are left in the building with a Chilean family, the family of the watchman who lives at the site. Their children continue to play: the thought of children playing on these unembellished concrete floors, these vast planes with no walls to contain them produces a tension that lasts until the final sentence of the book. What prevents them from falling?

We enter the final day of the year with the Viñas family, shopping, playing, work-



ing, napping, eating, drinking. All the while, dusty, naked male ghosts wander though the building, floating around aimlessly, unworthy of note or explanation. The joy of reading this book (and Aira in general) is his uncanny ability to weave anecdotal (often bizarre) twists of story-telling into a whole that is resolutely experimental and destabilizing. The careful prose of the book speeds along gently with nary a wasted word or cliché. The prose feels limber, flexible; it bends and stretches. The words are never heavy or plodding. (No doubt, the masterful translation of Bolaño translator Chris Andrews is to thank here.) The words flow, reflecting *la huida hacia adelante*, the flight forward, that Aira has mentioned in interviews. Aira is iconoclastic. In interviews, he has insisted he does not edit or plan the structure of his novels before writing. He is more interested in the process of writing, the commitment to artistic creation than a final product. He writes a page a day and ends up published two or three of these small novels each year, mainly with small presses in Argentina.

In the midst of this continuous flow of story, Aira includes a number of long philosophical, sociological and architectural reflections on life, man, art, building and form narrated in the voice of a teenage girl, Patri Viñas. Aira delights in what is seemingly (though actually not) tangential; he clearly loves the reflective mode. He leisurely explores theory and the deep complexity of art-making with a language and a complexity of thought seemingly foreign to this teenager who becomes the axis for the second half of the book. In one of these unconstrained soliloquies in the voice of Patri, Aira reflects on the wisdom of the seemingly ignorant, the philosophical depth of the apparently uneducated: "A person might have never thought at all, might have lived as a quivering bundle of futile momentary passions, and yet at any moment, just like that, ideas as subtle as any that have occurred to the great philosophers might dawn on him or her." Aira is obsessed with these moments and with writing these moments in a nimble prose that moves continuously on from one scene, from one thought to the next.

The building where the Viñas family lives is empty, a shell. The structure of the novel (and its actual design as a book) seems similarly shell-like—well designed, masterfully constructed, perplexing. The structure with

no artificial boundaries or great adornment is actually more exciting, more loaded with potential than something finished, fully decorated and fleshed out. These half-finished structures become spaces of play and diversion, eliciting and allowing a sense of freedom a finished structure could never provide. In the end, this unfinished world inhabited by an immigrant family and a legion of ghosts becomes a stage for a singular tragedy. Who are these naked male ghosts? Who is this happy family celebrating New Year's Eve, unconcerned with the ghosts around them? Who is Patri and why is she increasingly obsessed with these ghosts? Aira never answers these questions. He is not interested in explaining. Hopefully though, at the book's end, you, like me, will be so entranced by the story that this freedom, this unfinishedness, this lack of fixity only adds to its sad joy.

EL TIEMPO DE UNA ILUSIÓN

▶ Pedro M. Domene



• Félix J. Palma,
El mapa del tiempo,
Algaída, Sevilla, 2008.

La distinción entre pasado, presente y futuro —escribió Albert Einstein— es una ilusión, aunque se trata de una ilusión muy persistente, tanto que la literatura universal se ha empleado a fondo para desarrollar argumentos, tan hermosos que han pervivido en el tiempo, han cautivado a los lectores del pasado, divierten en el presente y tal vez ocurra lo mismo en el futuro. Un novela como *El mapa del tiempo* (2009), de Félix J. Palma (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1968), reconocido como uno de los jóvenes escritores españoles más originales, ofrece un singular viaje al Londres de finales del siglo XIX, ese lugar donde parecía que todo iba a ser posible y el desarrollo científico no tendría límites. Quizá por eso, un escritor como H.G. Wells conseguía con sus cuentos fantásticos y con su novela *La*

máquina del tiempo rellena de imaginación el prodigio de la ciencia, en una época de grandes inventos. Félix J. Palma ha recreado algunos de los momentos históricos que reproducían los periódicos de la época: los asesinatos de Jack, el Destripador o la doble vida de Jekyll y Hyde, pero sobre todo consigue una maravillosa recreación de la época victoriana, con las invenciones de Wells como trasfondo.

La novela se estructura en tres partes diferenciadas, aunque con un denominador común, los viajes temporales, la posibilidad de cambiar el curso de la historia, el sueño que Wells inventó literariamente, y que Palma desarrolla en su novela, protagonizada en buena parte por el escritor británico: en la primera Andrew Harrington recurre al conocido Wells porque pretende viajar ocho años atrás para adelantarse el asesinato de Mary Jane Kelly, la prostituta asesinada por el Destripador en el barrio de Whitechapel, y de la que el joven aristócrata está enamorado; en la segunda parte, la más literaria y sorprendente, se relatan los viajes a través de la empresa de Viajes Temporales Murray, paradojas temporales sin realizar esa inmersión, en la que se cuenta una auténtica historia de amor entre Claire Haggerty con un hombre del futuro, el capitán Derek Shackleton, un héroe que salvará al mundo en el año 2000, y donde se nos da conocer la entrega de toda una vida al servicio del amor, y como en otros muchos casos entre una joven distinguida y un pobre desgraciado que, paradójicamente, se busca la vida en el mismo plano presente; y en la tercera, el ingenio del propio Wells se pondrá a prueba cuando debe esclarecer el crimen de un hombre que viene del futuro y pretende arrebatarse la autoría de algunas de sus novelas. Le ayudarán Conan Doyle y Stoker, personajes reales, que se suman a la ficción y que de alguna manera enlazan las historias que el gaditano ha ido contando en las más de seiscientas páginas de *El mapa del tiempo*, sin duda, un ejercicio de estilo que se articula como un auténtico folletín victoriano, configurando en este caso un infinito universo paralelo que enlaza con la mejor tradición literaria anglosajona, elevada en esta novela a la categoría de maravilla por el manejo de la introspección en la mente del escritor, anotando las dudas que asaltan su existencia y la luz creadora con que maneja su mejor ficción.

A CULT CLASSIC

► **Liliana Valenzuela**



• **Guillermo Rosales,**
The Halfway House,
New Directions,
New York, 2009.
Translated by Anna Kushner
Preface by José Manuel
Prieto

To walk into *The Halfway House* is to inhabit this particular microcosm of misfits somewhere in Miami, people for whom “nothing more can be done.” The experience can be harrowing, and yet, at times, it appears as though Eros might win over Thanatos. We follow the life of William Figueras, a Mariel refugee from Cuba with a history of mental illness (much like the author himself), as he descends into this modern day inferno, yet he’s not crazy, but rather deeply aware of the abuse and the sordid conditions of his new “home.” He, who “by the age of fifteen [had] read the great Proust, Hesse, Joyce, Miller, [and] Man” stays afloat by reading from a book of English poets, whose poems are peppered throughout the novel, until he meets Frances, whose body “while cheated by life, still has some curves.” She, like Figueras, was once an enthusiastic young Cuban communist teaching peasants to read, but has since become “broken inside.” But Frances is also an artist, she carries around a folder with her drawings, “worthless things,” but Figueras is deeply moved by them and recognizes that like him, she is redeemed by art. For a moment, there’s a glimmer of hope as the pair plots to escape the nut house in order to become a normal couple, before coming to the unexpected ending.

The story is told in sparse, lyrical language, beautifully and accurately rendered into English by Anna Kushner. The most grotesque characters are sketched with one or two quick strokes, yet we feel we know them. The narrative is further enhanced by Figueras’s vivid dreams, for instance, his dream of Fidel in briefs and underwear refusing to leave a white house, while Figueras shoots at it with a cannon. The excellent preface by José Ma-

nuel Prieto provides context and proposes “the condemnation of the ravages of totalitarianism” as the central theme of the novel. He also informs us that while this book won the *Letras de Oro* (Golden Letters) award in Mexico in 1987, it was not well received until reissued in Spain in 2003 under the title of *La casa de los naufragos* (*The House of the Shipwrecked*) to great acclaim. And that the 2002 French edition published as *Mon Ange* (*My Angel*) “was a resounding success.”

In a little over one hundred pages, Figueras makes us face the minute moral calibrations that separate victim from victimizer, a realization that haunts him, “I regret having beaten the old one-eyed man. But it’s too late. I’ve gone from being a witness to being complicit in what happens in the halfway house.” A little-known author who destroyed most of his work before committing suicide in 1993 at the age of 47, Guillermo Rosado is deserving of more attention as evidenced by this intense, raw, little jewel of a book. *The Halfway House* has the potential to become a cult classic on a par with *The Burning Plain*, *The Kiss of the Spider Woman*, or *Pedro and the Captain*.



Restos del fuego © Rubén Echevarría

Un lugar para disfrutar los libros y a sus autores

Centro de Lectura Condesa



Fotos: Archivo CNI-INBA / Diseñor: Isaura Ríos

Cuenta con instalaciones modernas y cómodas para que lectores jóvenes y adultos gocen de su variado acervo literario. Además, tiene programas que buscan el acercamiento entre los escritores y sus lectores.

Con actividades toda la semana:

El quehacer poético

Ciclo cuyo objetivo es acercar al público con el trabajo creativo de nuestros poetas, mediante la lectura y el diálogo.

Martes de 17 a 19 horas

Virtudes ocultas

Escritores de reconocido prestigio comparten con el público su experiencia apasionada en torno a prácticas y aficiones gozosas.

Miércoles de 17 a 19 horas

Los escritores y su lectura

Miércoles de 19 a 21 horas

Guías de lectura

Los lectores podrán acercarse de manera individual y directa a autores de diversos géneros para solicitar sus recomendaciones literarias.

Jueves de 17 a 19 horas

Lectura en voz alta: palabra del autor

Autores de todos los géneros leen su obra más reciente y dialogan con su auditorio.

Viernes de 19 a 21 horas



Nuevo León 91, Colonia Condesa, México, DF, CP 06140
5553 5268 y 5553 5269,
martes a viernes, de 12 a 21 horas; sábados, de 11 a 18 horas.
www.literaturainba.com

Lector socio: \$250.00 bimestrales con derecho a participar en todos los programas, salvo en los que se solicita previa inscripción (cursos, talleres, seminarios, diplomado y club de lectura). ¡Inscríbete ahora como lector socio y goza de dos meses adicionales de servicio gratis! Lector visitante: \$20.00 por día con derecho a participar en los programas durante su visita, salvo en los que se requiere inscripción previa. Descuento del 50% en las cuotas de ingreso con credencial vigente de maestro, estudiante y adulto mayor. El costo de cursos, talleres, seminarios y diplomado es variable y no aplica el descuento. Visitas especiales para grupos de preparatoria y universidad.



Vivir Mejor



www.bellasartes.gob.mx

www.cnca.gob.mx

Gobierno
FEDERAL

