

litteral

Latin American Voices



Playful **Rebellion**

Franco Berardi Bifo • Carlos Puig • Ramón González Férriz • Heba Gowayed

\$4.50 U.S. \$4.80 CAN \$45.00 MEX





BILINGUAL MAGAZINE / SPRING • PRIMAVERA 2013

contenido / contents ▶ volumen / issue 32

CURRENT EVENTS

Frank Pasquale, Siva Vaidyanathan ▶ 5

Google Secures Its Monopoly /
Google asegura su monopolio

Franco Berardi Bifo ▶ 8

La realidad financiera de la Unión Europea. Mentiras
del crecimiento económico infinito

Sven Birkerts ▶ 31

Philip Roth: The Struggle With Writing Is Over

FLASHBACK

Malva Flores ▶ 28

Octavio Paz y los narradores del Boom.
"Los hambrientos peces fantásticos"

FICTION

Naief Yehya ▶ 40

The Patriotic Dream

POEMS

Marco Antonio Huerta ▶ 48

Balacera en Camargo, Tamaulipas

BOOKS / LIBROS ▶ 50

Anadeli Bencomo /
Christina Soto van der Plas /
Ángel Ortuño /
Rose Mary Salum

Cover image ▶

AC4QT.COM: Anonymous Mask Goggles

GALLERY

Francisco Toledo ▶ 15

Pinocho

Text: Tanya Huntington

Una marioneta problema

FotoFest in Houston ▶ 23

Seven Contemporary Mexican Artists

Confront the Drug War

Text: John Pluecker

Regarding the Pain of Mexico

The Museum of Fine Arts, Houston ▶ 35

Picasso Black and White

Debra D. Andrist:

An Interview With Alison de Lima Green
and Enrique Mallén

The Museum of Fine Arts, Houston ▶ 43

Spanish Painting In Front Of A Mirror

Text: Teresa Bordona

Art and Classical Mythology

DOSSIER

Playful Rebellion Playful Rebellion

Carlos Puig ▶ 16

YoSoy132 después de Atenco

Ramón González Férriz ▶ 29

15M and a (More or Less) Revolutionary Tradition
El 15M y la tradición (más o menos) revolucionaria

Heba Gowayed ▶ 27

Egypt Two Years Later / Egipto dos años después

▶ To read an article written originally in Spanish, ask for a complimentary translation at info@literalmagazine.com
Para leer alguno de los artículos escritos originalmente en inglés, favor de pedir la traducción a info@literalmagazine.com

CANADA • USA • MÉXICO

www.literalmagazine.com

STAFF

EDITORIAL

Founder and Director

Rose Mary Salum

Editor-in-Chief

David Medina Portillo

Managing Editor

Tanya Huntington

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 content

Tanya Huntington, José Antonio Simón, Lorís Simón S., Wendolyn Lozano Tovar

Contributing Translators

Tanya Huntington, David Medina Portillo, Yvette Neisser Moreno, José Alfonso Toledo

Assistant Editors

Raquel Velasco, Sijin Kurian

Art Direction and Graphic Design

Snark Editores S.A. de C.V.

• Subscriptions

Phone: 713/ 626 14 33

E-mail: info@literalmagazine.com

Proyectos especiales

Ilalalí Hernández Rodríguez, Theresa Gauvreau

• Distributors in USA and Canada

Ingram Distributor, Ubicity Distributors

• Distribución en México, locales cerrados:

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

Editorial Offices in the US

Literal. Latin American Voices

5425 Renwick Dr.

Houston, TX 77081

Literal es una revista trimestral, Febrero 2008. Editor Responsable: Rose Mary Salum. Número de Certificado de Reserva otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2007-112213571500-102. Número de Certificado de Licitud de Título: 13932 . Número de Certificado de Licitud de Contenido: 11505. Domicilio de la Publicación: Creston No. 343 Col. Jardines del Pedregal C. P. 01900, México, D. F. Imprenta: Prensa 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 1561-6962. Federal Tax Exemption No. 45-0479237.



Publicación certificada por
Lloyd International, S.C.



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



The Millennium Generation seem to have been called upon to act as spokespersons for new modes of social mobilization and change. However, we find it disconcerting to note that this resurgence of activism has proved particularly averse to formal politics and its institutions. Strange heirs of their grandparents (the rebellious youths of the sixties and seventies), today's uprisings have fueled a radical transformation of consciousness: a cultural revolution instead of actions that would intervene in verifiable, quantifiable policies. Is this actually a "Smart and Funny" revolt, to quote the frank characterization of Nick Shore, Vice President of MTV? Perhaps. What's certain is that the media potential of wit as one of the resources of the new activism is by no means lost on this senior executive. A sign of the times: in Mexico during the 1990s, Sub Commander Marcos made globophobic and high-profile humor fashionable; today, the viral mask of Anonymous is reproduced as an anti-system gag at all sit-ins, real or digital.

As we ponder whether change that marginalizes politics is possible, this issue of Literal offers a transcription of the celebrated Italian activist Franco Berardi Bifo. Moreover, we provide follow-up to the mobilizations that began in 2011: 15M in Spain, YouSoy132 in Mexico, and a brief analysis of the situation in Egypt, where the struggle in favor of democratic participation is still experiencing dramatic moments.

La Generación del Milenio parece estar llamada a ser la portavoz de nuevas formas de movilización y cambio sociales. Sin embargo, resulta desconcertante ver cómo este resurgimiento del activismo es particularmente alérgico a la política formal y sus instituciones. Herederos inusitados de sus abuelos (las rebeliones juveniles de los años sesenta y setenta), los levantamientos de hoy impulsan también la transformación radical de las conciencias: una revolución cultural en lugar de acciones que intervengan sobre una política verificable y cuantificable. ¿Se trata de una revuelta "Smart and Funny", según la honesta caracterización de Nick Shore, vicepresidente de MTV? Tal vez. Lo cierto es que a este senior no se le escapa el potencial mediático del ingenio como una de los recursos del nuevo activismo. Un signo de los tiempos: en el México de los años noventa el Sub Comandante Marcos puso de moda el humor globalfóbico y mediático; hoy la máscara viral de Anonymous se reproduce como un gag anti-sistema en todos los plantones, reales o digitales.

Bajo la pregunta ¿es posible un cambio al margen de la política?, esta edición de Literal ofrece la transcripción de una entrevista a Franco Berardi Bifo, célebre activista italiano. Asimismo, damos seguimiento a las movilizaciones que dieron comienzo en el 2011: el 15M español, el YoSoy132 y un breve análisis del caso egipcio, cuya lucha a favor de la participación democrática aún vive momentos dramáticos.

CONACULTA **FONCA**

Esta revista es producida gracias al Programa "Edmundo Valadés"
de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes 2012, del Con-
sejo Nacional para la Cultura y las Artes.



LETTERS TO THE EDITORS

Estimados editores,

Soy un lector interesado en la crítica de arte. Por lo mismo, me parece que *Literal* es una publicación a la que le vendría bien una discusión seria sobre la situación actual del arte y sus instituciones. Entiendo que, al definirse como una revista dedicada al orbe latinoamericano y sus encuentros con el mundo anglo, el material que publican sea panorámico antes que propicio a un espacio de reflexión. Sin embargo, me parece que uno de los graves problemas de la crítica actual es que ya sólo se limita al trabajo de catálogo y archivo, haciendo a un lado cualquier valoración que no sea histórico-formal y, en el peor de los casos, meramente antropológica. Lo sé, todo es susceptible de convertirse en arte: el hilado de la cultura Nazca tanto como los tickets del super montados sobre una piedra, esos que Gabriel Orozco presenta como una "obra". Pero, ¿cómo fue que llegamos hasta aquí? Toda crítica de fondo debería comenzar enfrentando este tipo de preguntas. Y precisamente, son esas interrogantes las que están faltando en sus páginas.

**Antonio Gaahl,
XALAPA, VER., MÉXICO**

Dear Editors,

I read with great interest Fernando Castro's article "The Birth of Feminist Art" (vol. 31, Winter 2013). I had a lot of interest in what a male at this point would write regarding Judy Chicago's *Dinner Party*. I appreciate his synopsis of the polemics that deserve re-evaluation.

First, however, a few fact checks. *Womanhouse*, which launched a new chapter in "feminism," also crippled the movement due to a bitter schism between women co-artists

Judy Chicago and Miriam Schapiro. The project soon ended when they could no longer speak to each other.

The *Dinner Party* plates are not, as Roberta Smith reports, "painted ceramic plates." Judy Chicago and her artisan team labored to create and innovate glazes and firing techniques that did for ceramic surface what Peter Volkos did for its form.

The thoughtful analysis of Linda Nochlin's essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" (*Cut News*, 1971) reveals the problem of a term that has hobbled the field. What Judy Chicago attained in *Dinner Party* is a response to Leonardo da Vinci's *Last Supper*. Rather than a mystical transformation of the physical, the *Dinner Party* serves a plateful of earthy accomplishments, celebrating a woman's channel of creativity, service, and being, picking up on R. Buckminster Fuller's equilateral triangles, where physical/mental/spiritual aspects unite to compose a woman's place at the table, a table where women's power nourishes.

What Judy Chicago did was shift the male paradigm of art as painting/sculpture to highlight women's historical "handiwork" and embrace what Miriam Schapiro termed "artists in aprons"—thereby undermining the "greatness" factor while also proclaiming those women who achieved it.

After her *Birth Project* of quilts, Judy Chicago loaded forms into the spotlight as "feminism" became less vital. But now it is re-surfing, much like black/Afro and Latino/Chicano art. The need for artists to articulate their aesthetic remains.

Although the *Dinner Party* and *Birth Project* were exhibited in Houston, our lack of articles and reviews is painfully evident. This is a start to upgrading an essential dialogue among us that, hopefully, will ripple out to the national and international art community.

Best wishes,

**Jana Vander Lee
Houston, TX**

CANADA • USA • MÉXICO

www.literalmagazine.com



Google Enterprise

Borking Antitrust: Google Secures Its Monopoly

Google asegura su monopolio

Frank Pasquale, Siva Vaidyanathan

Traducción al español de José Alfonso Toledano

When Robert Bork passed away last month his obituaries focused on his contentious Supreme Court nomination and his role in protecting President Nixon during the “midnight massacre” of the Justice Department’s investigation of Watergate crimes. But they ignored Bork’s most lasting legacy: he set the intellectual foundation for the dangerous weakening of American antitrust laws over the past thirty years.

In his 1978 book *The Antitrust Paradox*, Bork argued antitrust law should narrowly focus on something called “consumer welfare,” acts of price-fixing, and little else. Bork’s book has been cited in more than 150 antitrust cases. Bork’s followers largely ignore the ways powerful firms can leverage long-term dominance by using profits gained from one monopoly to undercut competitors in adjacent fields. They have steadily undermined a more expansive vision of how antitrust can benefit society by ensuring competition and enabling small, emerging companies to thrive, compete, and innovate. If a business practice appears to help individual consumers, however trivially, then they have little concern about its long-term effects.

One of Bork’s last acts was to bless Google’s near-monopoly over search advertising as “pro-competitive” in an October 2012 white paper commissioned by Google. On Thursday Jan. 3 the Federal Trade Commission showed, once again, Bork’s enduring influence. Charged with enforcing antitrust laws and protecting a broad sense of consumer welfare, it punted on its twenty-month antitrust investigation of Google.

By doing so, the FTC not only adopted Bork as its patron saint. It put those who might hope to create the next big thing, the next Google, or the next Facebook, on notice: they should probably defer their dreams. Google will be free to bully small and emerging firms without the U.S. government riding to the rescue.

The decision was a deep disappointment. As the web grows, we rely on search to make sense of it. However, it is often hard to know exactly whom a big search engine like Google is serving. As FTC Commissioner J. Thomas Rosch said in his dissent, Google may be “telling ‘half-truths’—for example, that its gathering of information about the characteristics of a consumer is done solely for the consumer’s benefit, instead of also to maintain a monopoly or near-monopoly position.” Major internet companies present virtually any moves they make as ways of improving “user experience.” But the flexibility of the web affords room for helping favored advertisers and suppliers, or stamping out would-be competitors. Disputes over bias have embroiled important internet platforms, despite their painstaking efforts to retain an aura of technical neutrality.

Google’s algorithms swiftly decide what web content to highlight, and what to banish to obscurity. “Google’s Law” determines when a site is infected with enough malware to warrant warnings on a search results page. Dominating search, the company governs what most people can find online. In much of the world Google rules the web like a sovereign, and does so for its own benefit.

Cuando Robert Bork falleció el año pasado, los obituarios se centraron en su polémica nominación a la Corte Suprema y su papel como defensor del ex presidente Nixon durante la investigación sobre los crímenes de Watergate por parte del Departamento de Justicia. Sin embargo, ignoraron su legado más duradero: Bork sentó las bases intelectuales para el peligroso debilitamiento de las leyes antimonopolio sucedido en los últimos treinta años.

En su libro *The Antitrust Paradox* (1978), Bork afirma que la ley debe limitarse a fijar precios y al “bienestar del consumidor”, nada más. Recientemente, el libro ha sido citado en más de 150 casos antimonopolio. Por su parte, el autor y sus seguidores desestiman la forma en que las poderosas empresas consiguen mantener su predominio usando las ventajas de cualquier monopolio que puede vender más barato que sus competidores más cercanos. Esas compañías han saboteado siempre una visión detallada sobre cómo la ley favorece a la sociedad en la medida en que asegura a las empresas pequeñas y emergentes la posibilidad de prosperar, competir e innovar. Si una práctica comercial beneficia a consumidores individuales, así sea trivialmente, dichos consumidores tendrán muy pocas preocupaciones sobre los efectos a largo plazo de esa práctica.

Una de las últimas acciones de Bork fue consagrarse al quasi monopolio de Google en la publicidad online calificándolo como “a favor de la competitividad”, según un reporte de octubre de 2012 encargado por el mismo Google. Así, el pasado 3 de enero la Federal Trade Commission (FTC) evidenció, una vez más, la influencia perdurable de Bork. Encargada de hacer cumplir las leyes y proteger un amplio sentido de bienestar de los consumidores, la FTC hizo a un lado sus meses de investigación antimonopolio sobre Google. Al hacer esto no sólo adoptó a Bork como su santo patrono: anunció lo que deberán esperar los forajidores del siguiente *big thing*, del próximo Google o el próximo Facebook, por ejemplo. Deberán aplazar sus sueños ya que, muy probablemente, Google tendrá toda la libertad para intimidar a las empresas pequeñas y emergentes sin que el gobierno de los EE.UU. haga nada.

Esta decisión fue una contrariedad seria. A medida que la red crece confiamos en los buscadores para orientarnos en la misma. Sin embargo, frecuentemente es difícil saber exactamente a quién sirve un gran motor de búsqueda como Google. De acuerdo con lo expresado en su voto por el Comisionado de la FTC J. Thomas Rosch, Google puede “revelar ‘medias verdades’ –por ejemplo, que el registro de información personal se hace únicamente para el beneficio de los consumidores, no para mantener una posición de monopolio o quasi monopolio”. Las principales compañías de internet anuncian cualquier movimiento que se realiza como una forma de mejorar la “experiencia del usuario”. Sin embargo, la flexibilidad de la web permite cierto margen para favorecer a los anunciantes y proveedores preferidos o sacrificar a los posibles competidores. Importantes pla-

These complex practices have disrupted business, politics, and culture—often for the better. But sometimes not. Google's methods of ranking both content and advertising are closely guarded secrets. Google may be mapping the internet for us, but its paths to clarity are cloaked in obscurity. Perhaps the greatest price we pay for Google's services is profound ignorance of how the company actually operates, how it guides us through the web, and how it uses the data it collects on our activities there. Google knows more and more about us as we know less and less about it.

Google's competitors feel even more helpless, complaining that they are pushed down in rankings whenever Google has a rival service it wants to promote. But since Google's ranking methods are secret, it can always say that any demoted rivals were simply sacrificed to make its "product" better.

The FTC's investigation has given us precious little illumination here. The Commission's statement says, "The totality of the evidence indicates that, in the main, Google adopted [changes to] improve the quality of its search results, and that any negative impact on actual or potential competitors was incidental to that purpose." But it has not released details about the nature of that evidence, the types of tests it used, or the standards employed in them. Given a scathing 2012 report in *Wired* magazine on the FTC as a "low-tech" and "toothless" watchdog, the lack of details here does not exactly inspire confidence. The *New York Times* reported in October that the FTC staff had prepared a secret 100-page report advocating legal action against Google for manipulating search results to favor its own interests. Has the staff changed its mind completely in less than ninety days? Or have they been summarily overruled by political appointees?

Antitrust complaints against Google mounted just as the company's market capitalization surpassed that of Microsoft, another web giant. In the late 1990s, competition authorities in the United States and the European Union intervened to prevent Microsoft from using its power over operating systems to funnel PC-buyers into the company's Internet Explorer web browser, Media Player for music, and Office for productivity software. Restrictions on Microsoft's ability to tie browsers, media players, and other software to its dominant operating system allowed companies like Google to survive and thrive. It would be deeply ironic if the FTC's black-box investigation in turn gave Google the chance to use black-box practices to entrench its power online.

Though the FTC surrendered this time, competition authorities in states and around the world are still considering whether Google cuts off upstart, specialized search engines in order to expand its own internet empire. Without strong action, centrifugal tendencies will increasingly dominate the internet, as innovation will centralize in the few mega-firms capable of promoting new services on an ever-less-level playing field. If antitrust law continues to decline in power and scope, we should expect a digital replay of the domination of monopolistic trusts in the late nineteenth century. As central to our era's economy as railroads were to that time, these companies are likely to exploit their infrastructural status for as long as they can convince regulators and politicians that their market domination is the natural price of innovation.

Google officials always dodge concerns about its power by saying "competition is just a click away." But that shallow response ignores the fact that Google "improves" its search services by leverag-

► Los algoritmos de Google deciden rápidamente qué contenido destacarán y aquello que enviarán a la oscuridad. La *Google Law* determina cuándo un sitio está infectado con *malware* como para justificar sus advertencias en una página de resultados. Dominando las búsquedas, la compañía gobierna lo que mucha gente puede encontrar o no. En gran parte del mundo Google reina como un soberano y, por supuesto, lo hace para su propio beneficio.

taformas de internet se han visto envueltas en polémicas a propósito de su parcialidad, pese a sus denodados esfuerzos para conservar un aura de neutralidad técnica.

Los algoritmos de Google deciden rápidamente qué contenido destacarán y aquello que enviarán a la oscuridad. La *Google Law* determina cuándo un sitio está infectado con *malware* como para justificar sus advertencias en una página de resultados. Dominando las búsquedas, la compañía gobierna lo que mucha gente puede encontrar o no. En gran parte del mundo Google reina como un soberano y, por supuesto, lo hace para su propio beneficio.

Estas prácticas complejas han irrumpido en los negocios, la política y la cultura, a menudo para bien aunque a veces no. Los métodos de clasificación de contenidos lo mismo que la publicidad de Google son secretos celosamente guardados. Google puede constituir un mapa de la web pero sus caminos hacia la transparencia están envueltas en oscuridad. Y el mayor precio que pagamos por sus servicios es, quizás, nuestra profunda ignorancia sobre la forma en que la empresa opera en realidad: cómo nos pastorea a través de la red y cómo utiliza la información sobre nuestras actividades. Google sabe más y más y, en contraste, nosotros sabemos cada vez menos de él.

Las marcas competidoras pueden sentirse desamparadas cuando son desbancadas del *ranking* si Google está interesado en promover el servicio de un rival. Sin embargo, dado que sus métodos de clasificación son secretos, la compañía siempre podrá argumentar que todo sacrificio es válido con tal de conseguir que Google, como "producto", sea mejor.

La investigación de la FTC nos ha ayudado muy poco. La declaración de la Comisión dice: "La totalidad de la evidencia indica que, en general, Google realizó cambios para optimizar los resultados de búsqueda. Cualquier impacto negativo sobre los competidores efectivos o potenciales fue secundario a ese propósito". Sin embargo, no dio detalles sobre la naturaleza de sus investigaciones sobre Google, los tipos de pruebas ni los criterios empleadas para éstas. Según el comentario irónico de la revista *Wired* sobre la FTC –descrita como un perro guardián "sin dientes" y de "baja tecnología"– la falta de



ing the records of billions of searches made every day and for more than twelve years around the world. Google has sunk billions of dollars of steel, fiber-optics, and server farms into keeping its information vacuums running. There is no real prospect for a serious competitor to Google rising any time soon. As long as we depend on the World Wide Web, we will depend on Google. We should expect our regulators and legislators to recognize that fact and take their obligations to protect the public interest and competitive markets seriously.

información está muy lejos de inspirar confianza. *The New York Times* reportó en octubre del año pasado que personal de la FTC preparó un informe secreto de 100 páginas justificando acciones legales contra Google por manipular los resultados de búsqueda con el propósito de favorecer sus propios intereses. ¿Y entonces? ¿El personal cambió de parecer en menos de noventa días o su reporte fue categóricamente rechazado por políticos interesados?

Las denuncias contra Google sucedieron cuando la capitalización de la compañía en el mercado superó a Microsoft, otro gigante de internet. A finales de 1990 las autoridades competentes de Estados Unidos y la Unión Europea intervinieron para evitar que Microsoft utilizara su poder sobre los sistemas operativos canalizando a los compradores de PC para utilizar Internet Explorer (el navegador de la empresa), Media Player (para contenido multimedia) y Office como software de productividad. Las restricciones a Microsoft permitieron a compañías como Google sobrevivir y prosperar. Sería irónico que el hermetismo de la investigación de la FTC brinde la oportunidad a Google de utilizar, a su vez, la *black-box* de sus prácticas para afianzar su poder online.

Aunque la Federal Trade Commission se rindió esta vez, las autoridades competentes en los estados y del mundo entero están pendientes de Google y sus intentos de ampliar su imperio en internet. Sin una acción fuerte, las tendencias centrifugas dominarán concentrando la innovación en pocas mega empresas capaces de promover nuevos servicios en un campo de juego cada vez más acotado. Si la ley antimonopólica sigue mermando su poder y alcance, deberíamos esperar una versión digital de las fundaciones monopólicas de finales del siglo XIX. Tan importantes para la economía de nuestra era como los ferrocarriles en aquel tiempo, estas compañías seguirán explotando su estatus infraestructural mientras pueden convencer a los reguladores y políticos de que su dominación en el mercado es el precio natural de la innovación.

Los ejecutivos de Google siempre esquivan las inquietudes sobre su poder afirmando que "la competencia depende sólo de un clic". Pero esa respuesta superficial ignora el hecho de que Google ha "mejorado" sus servicios de búsqueda mediante el aprovechamiento de los registros de miles de millones de búsquedas realizadas cada día y durante más de doce años en todo el mundo. Google ha drenado millones y millones de dólares en acero, fibra óptica y servidores para mantener en funcionamiento sus aspiradoras de información. A corto plazo y en perspectiva real, no hay ningún competidor serio para el ascenso de Google. Mientras dependemos de la World Wide Web, dependeremos de Google. Deberíamos esperar de nuestros reguladores y legisladores reconocer este hecho y asumir seriamente sus obligaciones de proteger el interés del público y los mercados competitivos.

La realidad financiera de la Unión Europea

Mentiras del crecimiento económico infinito

Franco Berardi Bifo

¿De dónde viene Europa? ¿Dónde nació la realidad política, cultural e histórica de la Unión Europea? La Europa de hoy nació tras la guerra como un intento de cancelar el resurgimiento del fascismo y la posibilidad de nuevos conflictos bélicos. Éste es el verdadero origen europeo: la paz entre franceses y alemanes, por ejemplo. La paz en el mundo. Puede parecer retórico pero esa es la verdad política. Décadas después, a comienzos de los años noventa, cierto poder europeo implantó algunas reglas fundamentales, las que a partir de entonces se identifican con Maastricht –mágica ciudad del norte europeo–; reglas para definir la vida económica, social y cotidiana. ¿Pero quién fue el sujeto que tomó las decisiones en ese continente? Existe un organismo financiero apolítico: El Banco Central Europeo. Aunque, como es independiente del poder político, no está obligado a rendir cuentas. El parlamento europeo no puede controlar ni decidir por encima del banco. La estructura financiera de Maastricht define, ciertamente, la verdadera constitución material y política de la realidad europea. Sin embargo, los criterios de Maastricht son una convención del lenguaje, de los hombres, no una revelación divina. No es Dios ordenándonos respetar eternamente la relación entre el déficit y el producto nacional bruto.

Tras la crisis de 2008 y sus consecuencias en las finanzas internacionales, ¿qué pasa en Europa? Sucede que esas reglas decididas en Maastricht e inspiradas por una filosofía económica específica, el neoliberalismo, se volvieron un dogma universal incuestionable. El punto central de tal dogma económico es que la inflación constituye algo terrible y debe evitarse a toda costa. Se afirma incluso que el nazismo de Alemania nació de la inflación. No lo creo. La verdad es un tanto diferente: el nazismo nació de la deuda. La inflación en la Alemania de los años 20 se originó de la deuda. Un episodio central en la historia moderna fue el Congreso de Versalles de 1919. En él se habló de la guerra y los franceses decidieron castigar, destrozar la economía alemana y humillar el sentimiento nacional. Y lo consiguieron: impusieron una deuda de guerra que tuvo un efecto letal sobre la economía alemana. Dicha imposición, junto con la afronta política y cultural que cayó sobre Alemania, fue la raíz de la locura criminal que llamamos nazismo.

Si se me permite una licencia, en cierta forma es como si los protestantes le dijeran a los vagos católicos del sur: demasiado sol, holgazanería, placer y espagueti. Hay que trabajar y pagar deudas. Para mi gusto hay una idea antigua en este concepto de trabajo. La modernidad no sólo es trabajo, es también y sobre todo comunicación, creación, libertad. Pero no es mi papel hablar de historia religiosa.

Lo que está pasando hoy es que el centro económico de Europa, junto con una clase financiera pequeña, está grabando una enorme deuda sobre la sociedad europea. ¿Cómo? A través del recorte de gastos en educación, transporte público y salud, así como con la privatización de otros servicios públicos. ¿Es esto la cura auténtica para la enfermedad europea? No lo sé, no soy economista. No obstante, si me remito a los acontecimientos de Grecia en el último año y medio, puedo observar que la reducción del salario de los trabajadores y los

recortes en educación y servicios públicos, dio como resultado la disminución de las tasas de crecimiento y, en contraste, un aumento de la deuda pública. ¿Esa es la medicina que se pretende imponer a Italia, España y el resto de Europa?

Hoy en día experimentamos con verdadero pánico la política europea. ¿En qué consiste este pánico? En la antigüedad, los griegos consideraban dicho sentimiento como la impotencia del ser frente a ciertas manifestaciones de la naturaleza –privándonos hasta de la respiración. Para los siquiatras modernos, el pánico está relacionado con una realidad que supera la capacidad de elaboración racional del individuo; por su parte, el pánico colectivo es aquel en donde la sola información produce miedo. Lo que sabemos nos pone en un estado de exaltación e irracionalidad. Y eso es lo que está sucediendo en la política europea. Los dogmáticos creen que el crecimiento es obligatorio siempre, la acumulación del capital infinita y el respeto a la regla de la inflación indiscutible. Sin embargo, de ninguna manera se trata de una ley natural. Constituye una decisión humana susceptible de modificación. *Imprimir o morir*, afirman. Donde *imprimir* significa aumentar la disponibilidad de circulante y “permitir” a una sociedad retomar su vida productiva normal. Pero ¿quién tiene miedo de la inflación? Los individuos con capital. Para mí, con dos mil euros en una cuenta, sólo significa la pérdida efectiva del 10%. Esto no es una tragedia. En cambio, sí es alarmante perder los financiamientos públicos destinados a mi universidad.

Europa marcha en una dirección peligrosa. Se precipita cada vez más en el dogmatismo económico y la agresividad política con el consecuente resurgimiento del populismo antieuropeo y antiprogresista. Así lo vivimos en Italia. Todos aseguran que Berlusconi se ha ido; no obstante, el nuevo programa del presidente Mario Monti sólo continúa el de Berlusconi. Nada cambió a nivel de las decisiones económicas. Es cierto que ahora Berlusconi tiene las manos libres, no gobierna; pero puede retomar sus herramientas mediáticas y relanzar una campaña populista aun con ciertas formas del fascismo. Este tipo de populismo agresivo es el verdadero peligro para la situación europea contemporánea.

Gobierno de los tecnócratas

Ante esta situación me siento en peligro extremo. Cuando los mafiosos y charlatanes del equipo de Berlusconi gobernaban, había una patente ineeficacia en las decisiones económicas. (Después de todo, la austeridad obligada por los recortes generalizados siempre fue inútil). Pese a su falta de credibilidad política por las razones que conocemos, Berlusconi acataba las condiciones del Banco Europeo. Contrariamente, el gobierno actual cuenta con credibilidad y fuerza, pero si decidiera privatizar el transporte y los servicios públicos lo mismo que recortar la educación, me daría más miedo que Berlusconi: ingresaríamos en un periodo tras el cual Italia se encontraría, con seguridad, tan pobre y humillada como el pueblo griego. El peligro de una guerra civil inter étnica y el aumento del racismo son reales. Existe además el riesgo de un regreso de la mafia, que se mantuvo en paz porque era parte del

gobierno. Todos los demonios de la agresividad populista y mafiosa pueden despertar por efecto de la "cura griega". Si no hay una fuerza política democrática habrá quizá una guerra de mafias.

Otra idea de trabajo

Goldman Sachs es hoy la principal agencia económica del mundo. La vencedora de la guerra después de la quiebra de Leman Brothers y cerebro internacional de la clase financiera. Cuando pienso en Mario Monti (primer ministro italiano) o Lukás Papadimos (primer ministro griego), veo a gente honesta: no creo que Goldman Sachs les haya pagado para realizar actos demoniacos. Lo que pasa es que son personas formadas cultural y éticamente al interior de una filosofía financiera. Las finanzas han sido una herramienta importante en el desarrollo de la industria y la economía modernas. Y no es que las satanice pero el problema nace cuando la simulación económica determina que un producto virtual se dispare 10 veces por arriba del producto real. De nuevo, los financieros me dan miedo como cultura, no como personas. Se trata de una cultura dogmática.

Hay gente que suscribe el *No future* de cierta banda de rock –Sex Pistols. En realidad sí hay futuro, aunque no pertenece a una dimensión cronológica sino cultural: es la esperanza de crecimiento. La cultura del futuro durante la modernidad se fundó sobre la idea de que el mundo debe crecer. Sin embargo, existe un límite de recursos físicos y psíquicos. No podemos crecer infinitamente. En ese sentido, debemos reformular la idea de futuro.

Nuestra felicidad tiene que ver con esta concepción del futuro: es lo que esperamos; no una condición natural sino una adecuación entre la esperanza y la realidad resultado de una actividad cultural y terapéutica, artístico-poética o de creación de una expectativa. ¿Qué esperamos? Estas esperanzas de crecimiento están relacionadas con nuestra posibilidad de ser felices.

El trabajo es la maldición que Dios impuso a los hombres. Pero el hombre posee inteligencia y cuenta con la capacidad de liberarse de sus obligaciones naturales. A pesar de que hoy sufrimos por ella, la tecnología nos permite reducir el trabajo físico. Lo ideal sería limitar éste y que alcanzara para todos. ¿Cuál es la necesidad de emplearse 10 horas al día si una enorme parte de la población no trabaja nunca y carece de salario? Si somos capaces de compartir las horas laborales podremos reducir el trabajo. Sin embargo, el gobierno exige lo contrario, respaldado por dogmas que nos conducen en la dirección equivocada. Por ejemplo, ¿qué es más grave, la crisis financiera o la ecológica? ¿Es más importante el ambiente donde vivimos o el balance financiero de los bancos? Para mí es más urgente solucionar la crisis ambiental, algo que podría conseguirse acotando la acumulación infinita de capital y el trabajo correspondiente.

Kafka

Creemos reconocer este nombre porque suena al apellido de un escritor importantísimo para la historia del alma europea. Pero nosotros no

► El gobierno actual cuenta con credibilidad y fuerza, pero si decidiera privatizar el transporte y los servicios públicos lo mismo que recortar la educación, me daría más miedo que Berlusconi: ingresaríamos en un periodo tras el cual Italia se encontraría, con seguridad, tan pobre y humillada como el pueblo griego. El peligro de una guerra civil inter étnica y el aumento del racismo son reales. Existe además el riesgo de un regreso de la mafia, que se mantuvo en paz porque era parte del gobierno. Todos los demonios de la agresividad populista y mafiosa pueden despertar.

tenemos nada que ver con él. El nuestro se llama KAFCA y responde a Knowledge Against Financial Capitalism: literalmente, "conocimiento contra el capitalismo financiero". Se trata de una conferencia internacional que organizamos en Barcelona con el propósito de entender lo qué está pasando en el sector de las comunicaciones y la cultura. Todo lo que implica la subordinación creciente a grupos financieros multinacionales, que se traducirá en una barbarización de la sociedad europea y el crecimiento de la violencia. Intentamos propiciar una discusión pero queremos crear también las condiciones mentales y psíquicas para una nueva relación entre el conocimiento, la sociedad y la vida productiva. Digamos que estamos creando una escuela europea para la imaginación social.

En este contexto, no espero mucho de la clase política. En cambio, espero mucho de los movimientos creados por la gente. Me refiero a las personas que como en NY, Madrid o Milán, se han movilizando contra la dictadura financiera. Se trata de un proceso largo que ocupará la próxima década. Sin embargo, un movimiento así no constituye una visión política: es una acción cultural y artística. (Es importante hacer esta corrección sobre el punto de vista). Al cabo, cualquier movimiento de esta naturaleza me permite ver nuestro futuro de forma diferente. Esta es la riqueza de Europa.





Busco a mi papá, 2007. Pastel/papel. De la serie *Otros Pinochos*

La obra de Collodi como metáfora de la creación artística

Pinocho

Francisco Toledo

► Imágenes cortesía de la Dirección General de Publicaciones del CNCA, México

Tanya Huntington ▶

Una marioneta problema

I
Los niños abandonados se pierden en la selva negra, mientras unos desconocidos monstruosos los acechan con intenciones asesinas. Ese tipo de argumento, que hallamos en cuentos tan diversos como "Hansel y Gretel" o "Blancanieves", es considerado hoy día más adecuado para una película de horror que para el consumo infantil.

De allí que en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bruno Bettelheim estableció desde el siglo pasado una defensa de los beneficios derivados de los cuentos de hadas, a pesar de sus momentos oscuros.

Su tesis era que estos cuentos nos brindan un sentido más profundo a la vida. No sólo porque estimulan nuestra imaginación, sino porque nos permiten reconocer retos u obstáculos diversos y sugieren estrategias y soluciones para enfrentarlos: empujar a la bruja al horno; o bien, confiar en la generosidad de unos enanos.

Bettelheim postulaba que los cuentos de hadas dan crédito a los conflictos de los niños en lugar de disminuirlos, estimulando así su confianza en sí mismos. Allí se reconocen sus impulsos más oscuros: "sus ansiedades desconocidas y sin forma, y sus caóticas, airadas e incluso violentas fantasías".

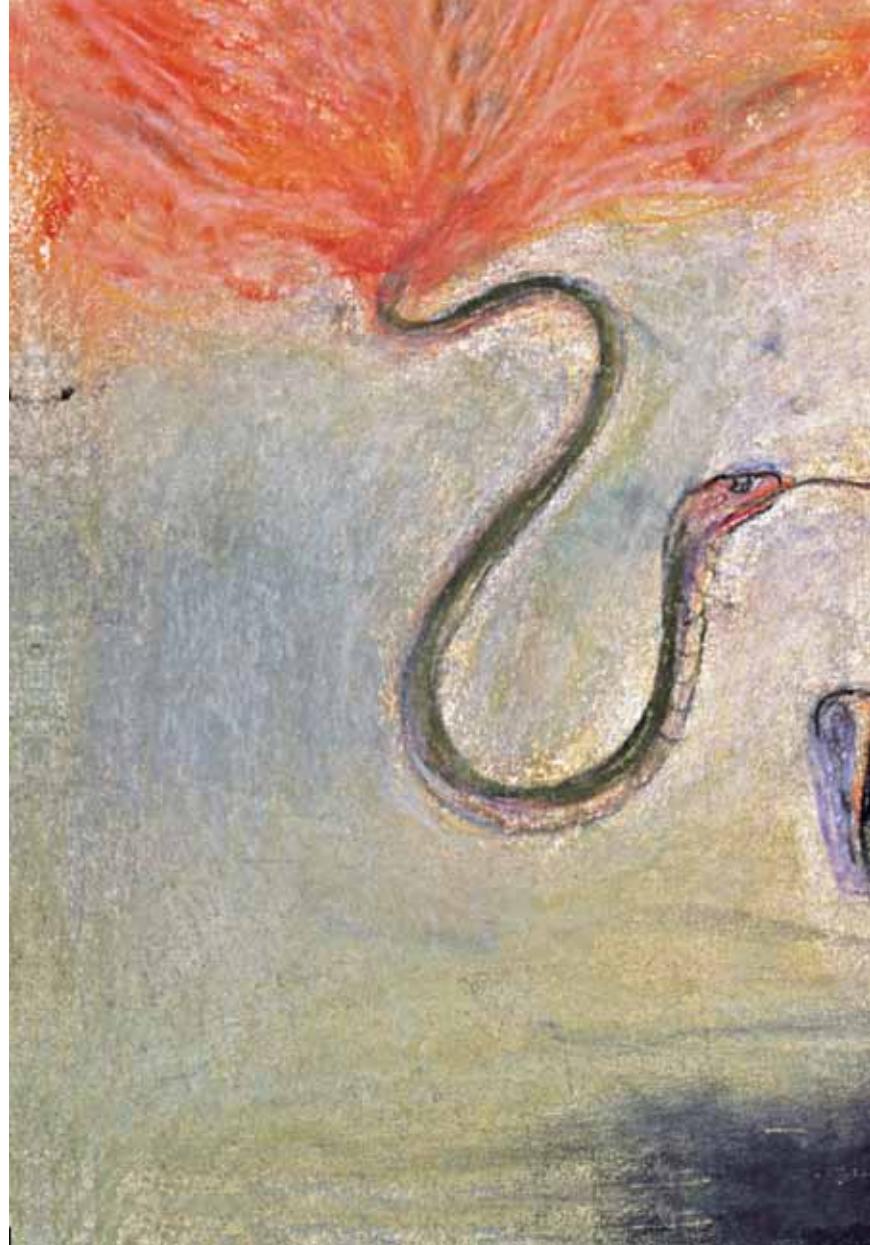
Porque no sólo lo agradable y aceptable nos revela el sentido profundo de la vida. No siempre (ni siquiera lo queremos así) somos buenos, obedientes, desinteresados. Siendo niños, en ocasiones se nos antoja mucho más insultar a nuestras figuras de autoridad; golpearlas, mentirles, fugarnos. No ser sus marionetas. Liberarnos de nuestros hilos.

II
Bettelheim no menciona a Pinocho en su defensa de los cuentos de hadas porque no entra en esta categoría. Los cuentos compilados por los hermanos Grimm habían existido en múltiples versiones durante siglos, mientras que Pinocho fue animado por un solo hombre; no Geppetto, sino Carlo Collodi, en 1883.

Para entender la manera en que Pinocho puede brindar aquel sentido más profundo a la vida, tenemos que hacer primero un ejercicio colectivo: borrar de nuestras mentes la versión creada por Walt Disney en 1940. No porque no tenga dibujos realmente preciosos o canciones pegajosas. Sino porque lija demasiado las aristas del personaje. El protagonista cinematográfico enfrenta los mismos obstáculos (pérdida del padre, tráfico infantil). Y sí, miente a veces o toma malas decisiones pero su conducta es francamente ejemplar comparada con la de su antecedente literario.

En la versión original y desde los primeros capítulos se nota que Pinocho va a ser, digamos, una marioneta problema. Lo primero que talla Geppetto es su nariz, que comienza a crecer de inmediato. En seguida la boca, que lo empieza a insultar. Luego la mano, que le quita la peluca. Después la pierna, que lo patea. En cuanto Pinocho puede se da a la fuga antes de que su padre alcance a darle un jalón de orejas (porque no las ha terminado todavía.)

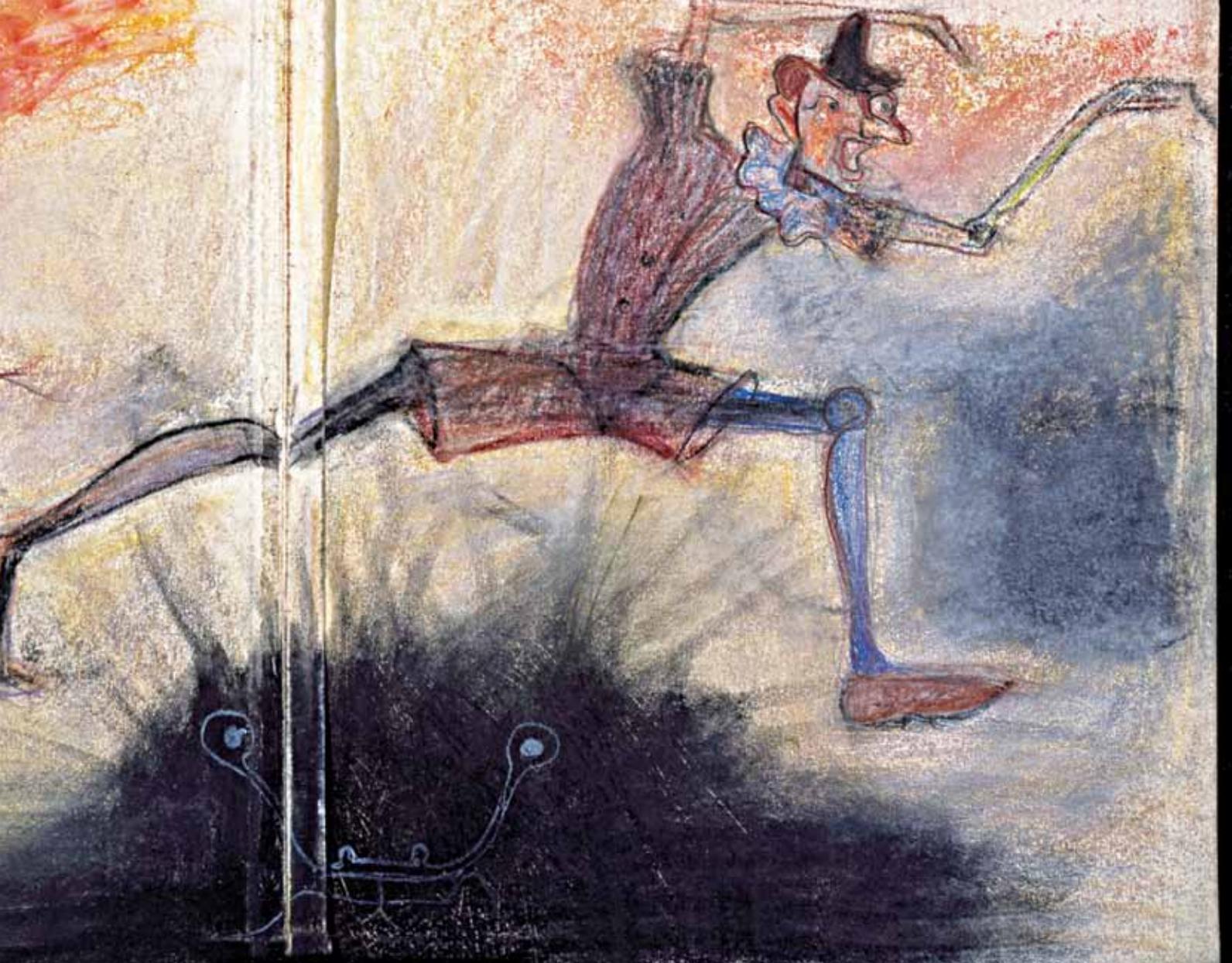
En otro ejemplo, Pinocho mata al grillo de un martillazo tras su primer encuentro porque éste lo comenzó a regañar: "a los niños malos no les gusta ser corregidos por los que saben más que ellos".



▶ Para entender la manera en que Pinocho puede brindar aquel sentido más profundo a la vida, tenemos que hacer primero un ejercicio colectivo: borrar de nuestras mentes la versión creada por Walt Disney en 1940.

De hecho, creo que por eso Collodi plasmó al regaño adulto como un grillo: es monótono y, sobretodo, repetitivo: cri cri, cri cri, cri cri.

Es a este personaje –y no a su caricatura cinematográfica– que está siendo fiel Francisco Toledo en su soberbia serie de retratos. Rescata del olvido a los conejos negros cargando su ataúd o a la caracola que (ocasionalmente) le abre la puerta. También lo interpreta y lleva a otro nivel porque, en el texto original, Geppetto no planta a la marioneta desmembrada en un conjunto de macetas, donde comienza a florecer. Psicoanalizar a Pinocho no es difícil –hay material abundante, y Francisco Toledo lo reconoce en sus retratos. Su sexualización de la marioneta es un ejemplo: la nariz es un símbolo fálico, y crece con,



digamos, ciertos estímulos. Así que ponerle un pene es del todo coherente.

Pinocho representa también cierta ambigüedad existencial: el niño se pregunta, ¿en qué medida soy como los demás objetos? ¿Cómo aprendo a distinguir entre el bien y el mal? ¿A actuar bien? ¿A curarme de aquella "fiebre de burro" que me impulsa a jugar en lugar de trabajar, a vivir en lugar de aprender?

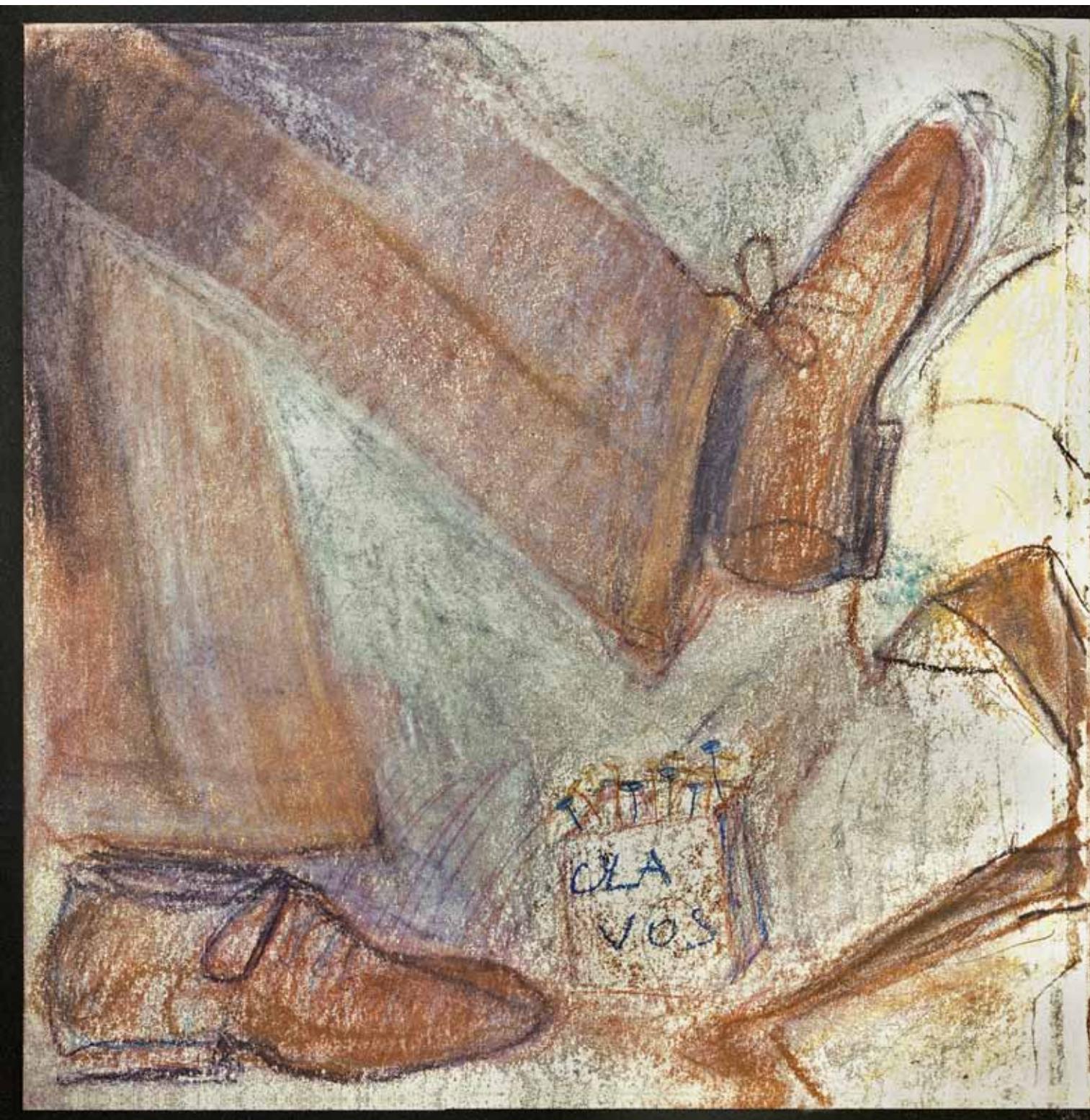
Pero se me antoja más bien explorar otra veta, una que se me ocurrió viendo el "Pinocho artista" de 2007, en que la marioneta es un pintor, retratando a su grillesca conciencia. De hecho, este conjunto de obras de Francisco Toledo me invita a pensar en Pinocho como una metáfora de la creación artística. Esa manera en que las obras que creamos son, por anonomasia, mentiras de narices largas. Me refiero aquí a la mimesis, que recrea la realidad sin sustituirla. Como diría Magritte y por mucho que su obra se parezca a una pipa, "*Ceci n'est pas une pipe*". De igual manera, esa marioneta no es un niño travieso, por mucho que se porta como tal. Y nunca llegará a ser un niño de verdad. Pero sucede algo que en el arte nos seduce continuamente: las obras dejan de ser propiedad del autor, cobran vida propia y lo superan. Su función es ser libres, salir de nuestras manos y fugarse para explorar nuevos terrenos, custodiados por seres ajenos.

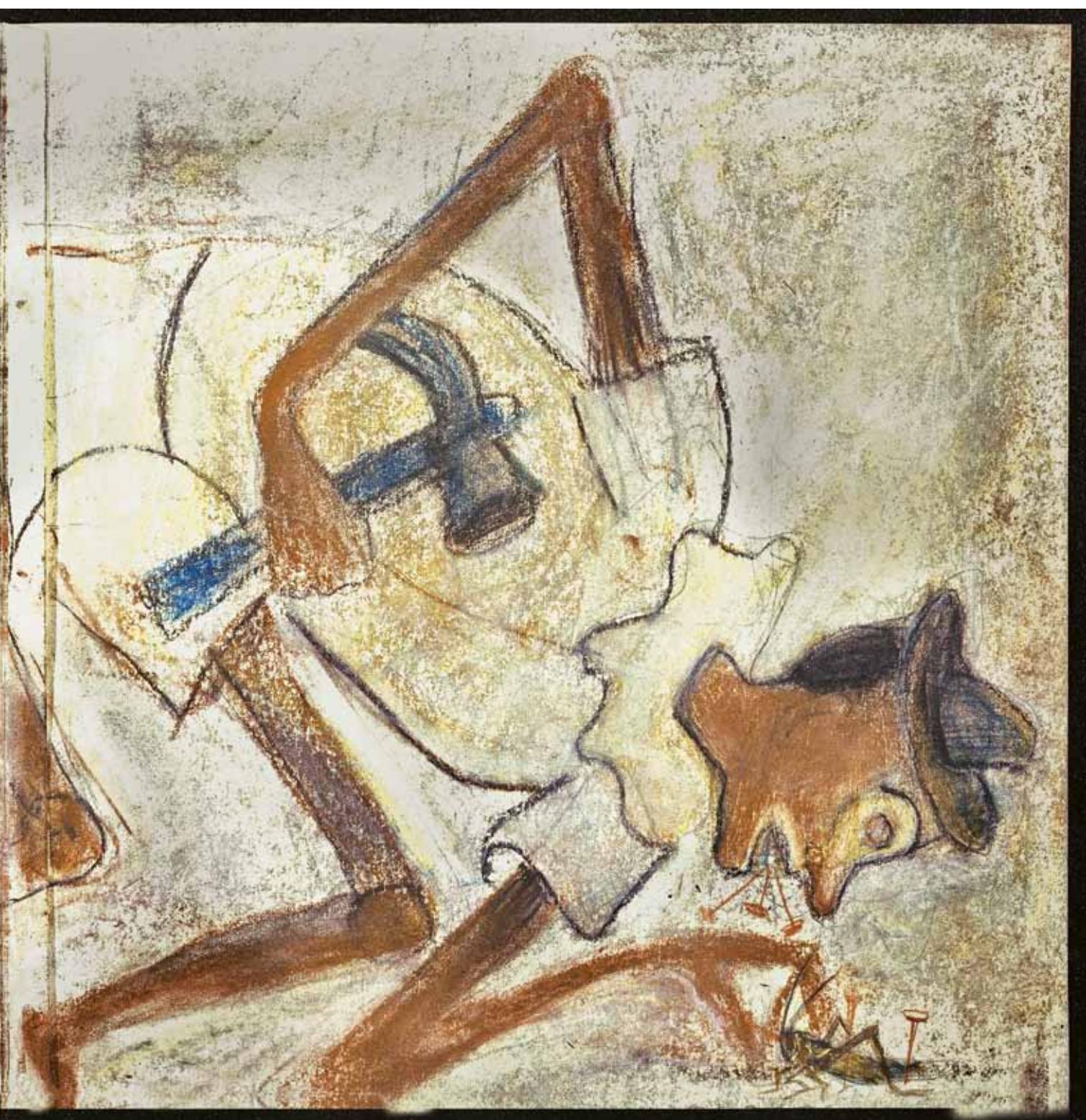
Como lectores y espectadores nos apropiamos de la creación de Collodi, también de aquellas vertientes que hoy son parte de la creación de Toledo.

III

Collodi murió sin saber que Pinocho se volvería una figura icónica cuyas aventuras lo llevarían hasta Hollywood o hasta Oaxaca. Lo cual sucedió en parte porque su entorno y los obstáculos que enfrenta perduran. Collodi escribe sobre jueces que son monos y encarcelan a los inocentes. Sobre gatos y zorros que se revelan como asesinos encapuchados abusando de la inocencia ajena para estafarla y enriquecerse, dejando a sus víctimas colgados de los árboles. Sobre presos que son liberados por un capricho del cacique local. Sobre *ni-nís* sin perspectivas laborales o académicos que son reclutados por traficantes para luego convertirlos no sólo en burros sino en carne de cañón. Lo que tal vez no existe en nuestra realidad son las hadas de pelo turquesa que están eternamente dispuestas a rescatarnos y querernos, a pesar de nuestros infinitos defectos. Lástima. Pero siempre podemos fugarnos para buscarlas en los bosques del arte, que es donde habitan.

• Texto leído en la presentación de *Pinocho*, de Francisco Toledo





YoSoy132 después de Atenco

De la Primavera Mexicana a un Verano Peligroso

Carlos Puig

El 13 de mayo de 2012 me reuní con Enrique Peña Nieto. Era domingo. Yo estaba ahí como parte del trabajo de reporteo para un perfil del candidato priista que me había encargado la revista *Letras Libres*. Ese día me tocaba entrevistarlo.

Llegó unos minutos tarde a la cita en su casa de campaña. Se disculpó. Venía de grabar un spot en donde abordaría lo que había sucedido apenas dos días antes en la Universidad Iberoamericana. Él y su equipo habían decidido abordar el problema de frente, el spot tendría imágenes de lo sucedido e insistiría que de ser elegido gobernaría escuchándolos a todos. Estaba de buen humor. Aunque sabían que lo del viernes no había salido bien no imaginaban que pudiera crecer demasiado. Orgullosos mencionaban el spot que acababa de grabar. ¿Quién mete escenas en su contra en un anuncio de tele? ¿Quién? Esa tarde, ni ellos ni yo imaginábamos que al mismo tiempo en muchas casas de la Ciudad de México un grupo de estudiantes de la Universidad Iberoamericana grababa su propio spot. Uno muy sencillo en el que ante la cámara mostraban su credencial de estudiantes y daban su nombre. El video comenzaba diciendo: "estimados Joaquín Coldwell, Arturo Escobar, Emilio Gamboa, así como medios de comunicación de dudosa neutralidad, usamos nuestro derecho de réplica para desmentirlos, somos estudiantes de la Ibero, no acarreados, no porros, y nadie nos entrenó para nada..." Ciento treinta y un estudiantes aparecían en el video que fue subido a internet el lunes 14 de mayo. Para ser solidarios con ellos sólo se necesitaba decir: Yo soy 132.

Y así nació el movimiento que marcaría la narrativa de la elección de julio del año pasado.

* * *

Lo sucedido el viernes 11 en la Universidad Iberoamericana es producto de una serie de eventos desafortunados para Peña Nieto y la acumulación de usos y costumbres de nuestros partidos y todas las universidades del mundo.

Me explico: como parte de la visita de Enrique Peña Nieto a la Ibero se había comprometido a visitar Radio Ibero, la frecuencia de FM que la Universidad de los jesuitas tiene en la ciudad de México. Un retraso en el evento anterior provocó que el equipo de Peña le pidiera a la estación suspender la entrevista, después de una negociación se acordó que Peña iría después del evento al auditorio principal de la Universidad.

En el auditorio esperaban a Peña grupos que estaban ahí con misiones específicas. Los priistas habían llenado parte del auditorio desde temprano para proteger a su candidato; afuera un grupo de estudiantes, en su mayoría de comunicación, llevaban días organizando una protesta que incluía máscaras, camisetas y consignas. Había tensión.

El grupo anti Peña había centrado su narrativa en los hechos sucedidos en Atenco al principio de su gestión como gobernador del Estado de México. El conflicto que se inició por la intención de Vicente

Fox de construir un aeropuerto, terminó con un enfrentamiento entre la policía del Estado de México y pobladores de Atenco. Dos jóvenes murieron. Al final del evento, un grupo comenzó a gritarle ¡asesino!, ¡asesino!, ¡asesino!, al candidato Peña Nieto.

Tomó el micrófono y contestó: "Antes de concluir, aunque ya lo había hecho, voy a responder a este cuestionamiento sobre el tema de Atenco, hecho que ustedes conocieron, y que sin duda, dejó muy claro la firme determinación del gobierno de hacer respetar los derechos de la población del Estado de México, que cuando se vieron afectados por intereses particulares, tomé la decisión de emplear el uso de la fuerza pública para restablecer el orden y la paz, y que en el tema, lamentablemente hubo incidentes que fueron debidamente sancionados, y que los responsables de los hechos fueron consignados ante el poder judicial, pero, reitero, fue una acción determinada personalmente, que asumo personalmente, para restablecer el orden y la paz, en el legítimo derecho que tiene el Estado mexicano de hacer uso de la fuerza pública, como además, debo decirlo, fue validado por la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Muchas gracias".

La respuesta de Peña mereció algunos chiflidos y otros aplausos. Nada más.

Y en segundos, se tomó la decisión que marcaría la campaña. Peña pudo haberse dirigido directamente a la salida –unos metros apenas– y retirarse de la UIA. Pero decidió cumplir con su compromiso de ir a Radio Ibero. Para eso tuvo que cruzar caminando la explanada central de la Universidad donde se acumulaban los estudiantes que lo repudiaban. En los videos de aquel día, se nota cómo los estudiantes se van arremolinando en torno a Peña y su comitiva, de repente vuela un zapato. Al final de la explanada, Peña llegó a unas escaleras y subió a un tercer piso, donde se encuentra la estación. Grupos de estudiantes con consignas, sin embargo, comenzaron a bloquear las rutas de acceso al recóndito lugar de Radio Ibero.

Peña y su equipo se sintieron en una trampa. A las puertas de la radio decidieron que el candidato no entraría. Lo sacaron rápido por la misma escalera hasta el estacionamiento y se fue. Algunos de sus acompañantes sí pasaron a la radio y a otras radiodifusoras de la ciudad y tuvieron expresiones bastante desafortunadas contra los estudiantes de la Ibero.

* * *

Importa recordar cómo arrancó el movimiento porque si no, es más complicado entender su decaída. Unos días después, tanto en la UIA como en el ITAM se organizaron para hacer manifestaciones frente a Televisa, empresa a la que habían acusado de minimizar lo sucedido en la Ibero.

Una semana después, los alumnos de la UIA, del ITAM y algunos más de otras universidades, se reunieron y dieron a conocer un "primer manifiesto":

"Primero. Somos un movimiento ajeno a cualquier postura partidista y constituido por ciudadanos. Como tal, no expresamos muestras de apoyo hacia ningún candidato o partido político, pero respetamos la pluralidad y diversidad de los integrantes de este movimiento. Nuestros deseos y exigencias se centran en la defensa de la libertad de expresión y el derecho a la información de los mexicanos, en el entendido de que ambos elementos resultan esenciales para formar una ciudadanía consciente y participativa. Por lo mismo, promovemos un voto informado y reflexionado. Creemos que, en las circunstancias políticas actuales, el abstencionismo y el voto nulo son acciones ineficaces para avanzar en la construcción de nuestra democracia. Somos un movimiento preocupado por la democratización del país y, como tal, pensamos que una condición necesaria para ella, involucra la democratización de los medios de comunicación. Esta preocupación se deriva del estado actual de la prensa nacional y de la concentración de los medios de comunicación en pocas manos.

"Segundo. YoSoy132 es un movimiento incluyente que no representa a una sola universidad. Su representación depende únicamente de las personas que se suman a esta causa y que se articulan a través de los comités universitarios. En esencia, nuestro movimiento busca la democratización de los medios de comunicación con el fin de garantizar una información transparente, plural y con criterios mínimos de objetividad para fomentar una conciencia y pensamiento críticos. Es por ello que: exigimos competencia real en el sector de los medios de comunicación, en particular en lo referente al duopolio televisivo constituido por Televisa y TV Azteca".

El problema del movimiento radica en ese primer manifiesto.

Asunto que los persiguió por meses y que, creo, en última instancia el no haberlo resuelto los condenó.

¿Cómo es que un movimiento que nació vigoroso tras un claro enfrentamiento a un candidato puede declararse apartidista y neutral frente a los candidatos? ¿De dónde salió ese repentino rubor?

En alguna de las primeras manifestaciones públicas en la Ciudad de México, aquella reunida alrededor de la Estela de Luz, el escritor Paco Ignacio Taibo II –de larga experiencia en luchas sociales– tomó el micrófono y planteó el problema ante los jóvenes con claridad: por lo dicho y lo hecho este movimiento era anti priista. ¿Por qué no decirlo? Lo bajaron del templete.

Tras haber nacido en una bronca con Peña Nieto y negarse a ser clara y públicamente un movimiento en contra del priista, el asunto culminó con un evento que pudiendo ser histórico, fue sólo inédito –espero que el lector acepte mi distinción. El Movimiento convocó a un debate entre los candidatos presidenciales para ser transmitido por internet. Tres de cuatro aceptaron. Peña no. Su motivo: que el movimiento se había mostrado claramente sesgado y en su contra –en lo que tenía razón. No hubo manera de presionar desde otros medios para que Peña asistiera. Sin el puntero, el debate se hizo pequeño.

Si en algo fue exitoso el movimiento es que puso en el primer plano la situación de los medios de comunicación electrónicos. Su condición semi monopólica. Hicieron una dura crítica a sus criterios informativos que tuvo resonancia. Esa centralidad, que ya contenía su primer manifiesto, se fue diluyendo. Éste fue, creo, el segundo error del movimiento.

Todo lo celosos que se mostraron para mantener públicamente su presunto carácter anti partidista, no lo fueron para incorporar ese carácter a sus reuniones. Su éxito en las redes se convirtió en un imán

para la acción de otros movimientos, grupos y sindicatos; cada uno con su agravio, cada uno con su motivación.

Creo que por una mezcla de inexperiencia y audacia –combinación de ganas de hacer las cosas de manera diferente y simple novedad–, abrieron todas las puertas, hasta que se diluyeron. En el verano, el movimiento se citó en Atenco para un fin de semana de discusión. Una de las mesas de conclusiones fue conducida, liderada por la Pita Carrasco, una de las principales líderes del movimiento que una docena de años antes había mantenido en huelga a la UNAM por meses. Para el mes de julio, los muchachos que habían refreshado la campaña eran ya marginales. Una anécdota. Con ellos su agenda también se había vuelto secundaria. Algunos ex integrantes del movimiento han puesto objeciones a lo sucedido el 1 de diciembre, cuando grupos violentos se mezclaron con manifestantes del Yosoy132. La verdad es que desde aquel día en Atenco, el Yosoy132 había dejado de existir, dando paso al surgimiento de simples individuos. De varios de ellos seguiremos escuchando en los próximos años; del movimiento, nada.



15M and a (More or Less) Revolutionary Tradition

El 15M y la tradición (más o menos) revolucionaria

Ramón González Férriz

English translation by Tanya Huntington

El movimiento que el 15 de mayo de 2011 se apoderó simbólica y físicamente de la Puerta del Sol parecía un estallido espontáneo surgido en un momento de particulares dificultades económicas y políticas, pero era cualquier cosa menos nuevo. Aunque ahora recibiera atención mediática y un cierto grado de comprensión por parte de la mayoría, había existido desde hacía décadas, y tenía sus orígenes españoles en el movimiento libertario de los años setenta, y sus raíces internacionales en el más reciente movimiento antiglobalización. Los objetivos políticos de los acampados entroncaban con su denuncia de la ilegitimidad de la democracia capitalista, con su llamada a reinventar la sociedad previa reinvención de la conciencia de los individuos y con su creencia en la posibilidad de establecer una nueva forma de organización política basada en una mezcla de recetas anarquistas y estatalistas. El movimiento llevaba años, por no decir décadas, organizándose en casas ocupadas convertidas en centros culturales, en asociaciones de barrios, en grupos asamblearios. Los medios casi nunca les prestaban atención –excepto cuando ocupaban un edificio u organizaban una protesta teatral con algún fin concreto– porque no eran relevantes políticamente. Su propia forma de funcionamiento –su desdén por la figura del líder y la jerarquía, la toma de decisiones mediante la unanimidad y no la mayoría, su lenguaje político alejado del mayoritario– les impedía negociar con los poderes políticos democráticos, a los que despreciaban, y les sumía en una dinámica de eterna discusión interna que apenas tenía contacto con el exterior. Su alto nivel de organización les permitía, sin embargo, tener medios de comunicación en papel o en internet, librerías surtidas de literatura subversiva, actividades culturales como conciertos o talleres y hasta un cierto eco en la academia. Pero por lo general vivían concentrados en determinados barrios, ajenos a la disputa política cotidiana y sumidos en la búsqueda de fórmulas revolucionarias y alternativas al *status quo* que a veces tenían sus raíces en regímenes del mundo en desarrollo, en ideas económicas anticapitalistas como el decrecimiento, la agricultura orgánica, el anarcocentrismo o la espiritualidad alternativa. Ninguna de estas ideas tenía demasiado eco fuera de los pequeños grupos que las respaldaban, aunque de vez en cuando alguno de sus rasgos culturales –el peinado, la música de percusión, la ropa, el consumo responsable o el comercio justo– llegaba a ser una tendencia diluida en el *mainstream*, e incluso hallaba eco en formaciones como Izquierda Unida, que oscilaba entre el estatalismo clásico y la libertad alternativa, o los sindicatos, temerosos de perder base social. Pero en cualquier caso, los grupos alternativos se organizaban en lo posible de acuerdo con sus reglas en comunidades que aspiraban a la autogestión.

Sin duda, muchos jóvenes –y mayores– se habían unido ahora a sus reivindicaciones hartos de la ineptitud de la política oficial para satisfacer lo que consideraban sus derechos económicos. Pero por lo general, la única verdadera novedad era que este movimiento había explotado mediáticamente. Su ocupación de una gran plaza en la capital le había dado una popularidad y unas simpatías de las que nunca

The movement that physically and symbolically occupied Puerta del Sol on May 15, 2011 seemed to be a spontaneous outburst that had emerged at a particularly difficult time both politically and economically, but it was nothing new. Although it was now receiving media attention and a certain degree of understanding from the majority, it had existed for several decades. Its Spanish origins lay in the Libertarian movement of the 1970s and its international roots, in the more recent anti-globalization movement. The political goals of those who were camping out in the plaza had to do with: their denunciation of the illegitimacy of capitalist democracy, their call to reinvent society by way of a reinvention of individual awareness, and their belief in the possibility of establishing a new form of political organization based on a blend of anarchist and socialist recipes. The movement took years, if not decades, to organize itself in occupied homes that had been converted into cultural centers, neighborhood associations, and assembly groups. The media hardly ever took notice, except when they occupied a building or organized a theatrical protest for some specific purpose, because they were not politically relevant. Their particular modus operandi—their disdain for leader figures and hierarchy, their decision-making by unanimity rather than by majority, and their political language, distanced from the majority—prevented them from negotiating with democratic political powers, which they despised, and immersed them in a dynamic of ongoing internal debate that had scarcely any contact with the outside world. Their high level of organization allowed them, however, to sustain paper or Internet media communications, bookstores stocked with subversive literature, cultural activities such as concerts or workshops, and even a certain resonance in the academic world. But in general, they concentrated in certain neighborhoods, far removed from daily political disputes and immersed in their quest for revolutionary formulas and alternatives to the *status quo* that were sometimes rooted in regimes in the developing world, or in anti-capitalist economic concepts such as degrowth, organic agriculture, anarcho-feminism, or alternative spirituality. None of these ideas made much of an impact outside the splinter groups that backed them, although now and again some of their cultural traits—the hairstyle, the percussion music, the clothes, responsible consumerism, or fair trade—evolved into diluted trends within the mainstream and even found an echo in formations such as the United Left, which oscillated between classic socialism and alternative liberty, or unions fearful of losing their social base. But somehow, these alternative groups were organized as much as possible under their own guidelines in communities that aspired to self-rule.

True enough, many young people—and their elders as well—were now backing their vindications, fed up with the ineptitude of official politics, in order to satisfy what they considered to be their economic rights. But in general, the only true novelty was that this movement had experienced a media explosion. Their occupation of a major city square in the capital had given them a popularity and sympathy they



había gozado. De repente, tras el 15 de mayo, ideas políticas como la asamblea, la autogestión o la nacionalización de la banca, todas ellas manejadas por estos grupos en la semipenumbra durante años, estaban en la televisión, los periodistas se las tomaban en serio y las discutían en sus medios. Sus lemas provocativos y sus proyectos políticos, que siempre habían pasado desapercibidos o habían sido tenidos por ilusiones radicales, eran introducidos en el debate político mayoritario. Poco importaba que sus ideas fueran buenas o siquiera posibles: los acampados solían argumentar que no pretendían hacer un programa político coherente, sino sólo expresar su malestar y trasladarlo a la opinión pública, y ésta era enormemente receptiva a cualquier expresión de disenso con el estado de las cosas. El movimiento ahora galvanizado aspiraba a ser una superación de las tradicionales articulaciones políticas en forma de partidos o sindicatos, y por lo tanto no podía esperarse de él su concreción, su jerarquía y sus sistemas de negociación con las instituciones. La suya, aunque llevara décadas existiendo, era una nueva forma de participación política más libre y mejor, más individualista y más comunitarista al mismo tiempo.

Sin embargo, si sus formas de discusión y sus ideas políticas eran descendientes del libertarismo y de los micromovimientos antiglobalizadores, Democracia Real Ya y los demás grupos alrededor de los cuales se organizaban y discutían, los manifestantes habían incorporado a su práctica reivindicativa internet, un elemento revolucionario que les daba una apariencia de estricta modernidad. De hecho, uno de los embriones de las protestas masivas del 15 de mayo había sido la organización en internet de la campaña #nolesvotes, destinada a pedir el voto a cualquier formación política que no hubiera apoyado –lo hicieron el PP, el PSOE y CiU– la aprobación de la llamada Ley Sinde, que ponía impedimentos legales a las páginas de descarga, p2p y enlaces. La campaña había sido promovida por exitosos pensadores y empresarios de internet –como Enrique Dans, Julio Alonso, Martín Varsavsky o Ricardo Galli– que, una vez que ese movimiento se sumó a las acampadas, siguieron dándole apoyo pese a que las recetas económicas que éste proponía iban claramente en contra de las llamadas a una mayor liberalización de la economía española que muchos de ellos habían defendido. Que el poder de articulación que le atribuían

had never before enjoyed. Suddenly, after May 15, political ideas such as assembly, self-rule or nationalization of the banks, all of them brandished in the shadows by these groups for years, were now on television. Journalists were taking them seriously, and they were being discussed by the media. Their provocative slogans and political projects, which had always gone unnoticed or had been taken as radical illusions, were introduced into the majority political debate. It mattered little whether their ideas were any good, or even possible: the protesters tended to argue from their campsite that they did not intend to create a coherent political program, but rather were expressing their unrest and conveying it to a public opinion that was enormously receptive to any expression of dissent with the status quo. The movement, now galvanized, aspired to surpassing traditional political articulations in the form of parties or labor unions, and therefore no one could demand its concretion, hierarchy, or systems of negotiation with institutions. Even though it had been in existence for decades, theirs was a new form of freer, better political participation, one that was more individualist and more communitarian at the same time.

However, while their forms of debate and their political ideas had descended from libertarianism and anti-globalization micro-movements, Real Democracy Now and the other groups around which the protesters were organizing and debating had incorporated the Internet into their vindictive practices as a revolutionary element that provided the appearance of being strictly modern. In fact, one of the embryos of the massive protests on May 15th had been the organization via Internet of the #nolesvotes (don't vote for them) campaign, launched in order to get out the vote in favor of any political group that–unlike the People's Party, the Spanish Socialist Workers' Party, and Convergence and Union–had not backed the passage of the so-called Sinde Law, which imposed legal restrictions on downloading pages, p2p, and links. The campaign had been promoted by successful Internet entrepreneurs and thinkers–such as Enrique Dans, Julio Alonso, Martín Varsavsky, and Ricardo Galli–who, once this movement joined the protesters, continued to lend their support despite the fact that the economic recipes they proposed clearly contradicted the calls for a greater liberalization of the Spanish economy that many of them had defended. That the power of

a internet se transformara en un movimiento real en las calles era sin duda un espaldarazo a sus ideas sobre la sociedad 2.0 y demostraba las verdaderas posibilidades políticas de sus empresas o sus lecciones. Y el hecho de que las propuestas políticas del movimiento fueran inconexas o contradijeran las suyas no impedía ese apoyo. De hecho, uno de los rasgos más característicos del 15M era que incluso muchos ciudadanos que no estaban de acuerdo con sus reivindicaciones apoyaban sus acciones. Aunque sus fines fueran equivocados, parecían creer, sus actividades eran una loable muestra de renovación y frescura, y significaban que una generación a la que se había tenido por indiferente o directamente cínica con respecto a la política, mostraba por fin ideales y energía para luchar. Sin duda, parte esta visión positiva se debía a la laxitud de las propuestas del movimiento y a que resulta difícil discrepar con el deseo de tener una sociedad más justa, una economía más sana y una democracia más limpia. Sin duda también, el estado de la economía era tan catastrófico, y la política oficial parecía tan incapaz de hacer nada al respecto, que cualquier iniciativa heterodoxa parecía tener valor en sí misma. Pero más allá de todo esto, y del hecho de que muchos observadores creyeran estar viendo un fenómeno nuevo cuando no era más que un movimiento con décadas a su espalda que de repente tenía eco mediático, había algo más.

Desde los años sesenta hasta hoy, en Occidente la democracia liberal se ha ido expandiendo y fortaleciendo con una firmeza inédita. Y ha ido dando a cada vez más personas dignidad material y libertades. Naturalmente, en este periodo se han sucedido toda clase de crisis y de cambios de modelo, y en España en concreto se han repetido cíclicamente desde la consecución de la democracia, aunque es posible que esta crisis sea, ciertamente, singular y particularmente destructiva. Pese a ello, y a sus notorios fallos, el capitalismo con libertades es el sistema predilecto, con mucha diferencia, de los occidentales, y el que les ha dado más prosperidad a lo largo de la historia. Sin embargo, durante ese mismo tiempo, las revueltas no se han detenido. Siempre han tenido buenos motivos: en los sesenta, el encorsetamiento moral y militarista de la sociedad; en los setenta, el desprecio a las minorías; en los ochenta españoles, una cultura envejecida y tímida; en los noventa, una globalización con grandes desequilibrios, y en la primera década del siglo XXI, el cansancio ante el monopolio de la información por parte de las grandes industrias mediáticas y la crisis económica. Las revueltas siempre habían fracasado políticamente –y ésa es una de las razones por las que cabe afirmar que el capitalismo es mucho más fuerte que en el pasado, cuando las revueltas a veces sí triunfaban–, pero siempre habían dejado tras de sí importantes legados culturales que la misma generación que los había creado integraba en el sistema y las siguientes volvían a transformar. El capitalismo no sólo parecía soportar esas revueltas, sino que en buena medida las había convertido en uno de sus motores para mutar sin dejar de ser él mismo. La responsabilidad de mantener viva esa dinámica había ido recayendo sucesivamente en las distintas generaciones de jóvenes, que, llevados por su ansia de cambio y su idealismo, debían pelear por inventar un mundo a su medida que fuera expulsando lentamente a los cíclicamente envejecidos representantes del ya anacrónico sistema.

En buena medida, eso significó y sigue significando el 15M –y también, por ejemplo, *Occupy*–, y a ello debe buena parte de las simpatías que ha suscitado incluso entre muchos que no comparten sus ideas. En determinados momentos, el hecho mismo de rebelarse

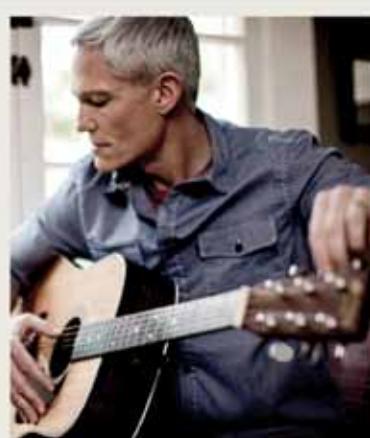
articulation they had attributed to the Internet had transformed into a real movement in the streets doubtless provided strong backing for their ideas about 2.0 society and demonstrated the true political potential of their enterprises or seminars. And the fact that the political proposals of the movement were disjointed or contradicted theirs did not diminish that support. In fact, one of the most characteristic features of 15M was that even many citizens who were not in agreement with their causes supported their actions. Although their ends were wrong, they seemed to believe, their activities were a praiseworthy show of freshness and renewal, and meant that a generation that had been taken as indifferent or openly cynical with regards to politics was finally showing its ideals and energy for the struggle. Beyond a doubt, part of this positive vision was due to the lax nature of the movement's proposals, and to the fact that it is hard to counter the desire to attain a more just society, a healthier economy, and a cleaner democracy. Also beyond a doubt, the state of the economy was so catastrophic and official policy seemed so incapable of doing anything about it that any heterodox initiative seemed to possess value in and of itself. But beyond all this, and beyond the fact that many observers believed they were seeing a new phenomenon when it was nothing more than a movement with decades behind it that suddenly had an impact in the media, there was something more.

Since the 1960s, liberal democracy has gradually expanded and gained strength in the West with unprecedented solidity. And it has been providing an ever-larger number of people with material dignity and liberties. Naturally, during this period all kinds of crises have occurred and models have been changed. In Spain, to be specific, these have cyclically repeated themselves since the advent of democracy, although it is possible that this crisis may be, indeed, singularly and especially destructive. Despite this, and despite its notorious failures, capitalism with liberties is the system preferred by a large margin of Westerners, and it is what has given them greater prosperity throughout history. However, during that same period, revolts have been never-ending. There have always been strong motives: in the 1960s, the moral and militaristic corsetry of society; in the 1970s, the disdain for minorities; in the 1980s in Spain, a prematurely aged and timid culture; in the 1990s, a globalization with great imbalances; and during the first decade of the 21st century, weariness as a result of an information monopoly sustained by major media industries and the economic crisis. These revolts had always failed politically—and that is one of the reasons why it is possible to state that capitalism is far stronger than in the past, when revolts sometimes did triumph—but they always left behind important cultural legacies, integrated into the system by the same generation that had created them, later to be transformed by those who followed. Capitalism not only seemed to withstand these revolts, in good measure it had transformed them into one of its motors, allowing it to mutate while continuing to be itself. The responsibility of maintaining this dynamic alive had successfully fallen to various generations of young people who, carried away by their hunger for change and their idealism, had to fight to invent a world tailored to their interests that would slowly expulse the cyclically aged representatives of an already anachronistic system.

Largely, this is what 15M—and also, for example, *Occupy*—meant and continue to mean, and a great deal of this is owed to sympathies that such movements have raised even among many who do not share their ideas. At certain moments, the selfsame act of rebelling may seem

parece bueno aunque las posibilidades de alcanzar la victoria sean remotas. Ciertamente, muchos de los participantes del movimiento oscilan entre el orgullo de pertenecer a una minoría especialmente lúcida y la creencia de que son verdaderos representantes de todo el pueblo. También, sin duda alguna, creen disponer de las armas ideológicas y tácticas para llegar a ser un elemento verdaderamente activo de la política real. Pero más allá de todo esto, y de cómo se vean a sí mismos, esos movimientos le sirven a toda la sociedad como una muestra de la posibilidad de rebelarse, de enfrentarse al poder, sea cual sea el resultado final. Es su inocencia —que probablemente sus miembros no crean tener— lo que les hace puros y valiosos frente al cinismo de los poderosos. Naturalmente, esto implica un inmenso paternalismo y, en cierta medida, ignora la idea racionalista de que lo útil son los hechos y las ideas que consiguen transformar la realidad para mejor, no las simples buenas intenciones. Pero en realidad toda esta celebridad súbita de un movimiento minoritario que había aprovechado sus largos años de organización y discusión para armar un verdadero movimiento popular no es más que la consecuencia del deseo por parte de amplias capas de la clase media que no sintonizan con sus ideas de que suceda algo, cualquier cosa, que renueve la esperanza de la sociedad en el idealismo. De nuevo, ahí está el optimismo imprescindible para que fenómenos como éste lleguen siquiera a producirse, pero es también una muestra de inercia cíclica: la de confiar regularmente en movimientos que demuestran una y otra vez que no son funcionales políticamente, sino sólo expresiones de malestar que acaban reducidas, en el mejor de los casos, a tendencias culturales que, en el peor, si no son capaces de adaptarse a los mecanismos del mercado, vuelven a la oscuridad.

like a good idea, even though the possibilities of attaining victory are remote. Certainly many of the participants of the movement oscillate between the pride of belonging to an especially lucid minority and the belief that they are the true representatives of an entire people. Moreover, beyond the shadow of a doubt, they believe that they possess the ideological and tactical weapons necessary to become a truly active element of real politics. But beyond all of that, and beyond how they see themselves, these movements act for all of society as a sample of the possibility of rebellion, of confronting power no matter what the final result may be. Their innocence—something their members probably do not believe they possess—is that makes them pure and worthwhile in comparison with the cynicism of the powerful. Naturally, this implies a vast paternalism and, to a certain degree, ignores the rationalist idea that what is useful are those facts and ideas that succeed in transforming society for the better, not just good intentions. But in reality, all this sudden celebrity of a minority movement that had taken advantage of its long years of organization and discussion to put together a truly popular movement is no more than a consequence of the desire on the part of broad swathes of the middle class that are not even in sync with their ideas that something, anything, should happen in order to renew the hope of society through idealism. Once again, an indispensable optimism is required so that phenomena like these may even come to pass, but they are also a show of cyclic inertia: regularly trusting in movements that have demonstrated time and time again that they are not politically functional, but rather expressions of unrest that end up reduced, in the best case scenario, to cultural trends that, in the worst, if they are not capable of adapting to market mechanisms, must return to the shadows from whence they came.



AN ADVISOR WHOSE APPROACH IS
**BASED ON KNOW-HOW.
AND KNOW YOU.**

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

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

THE POWER OF THE RIGHT ADVISOR.™

 **Merrill Lynch**
Wealth Management™
Bank of America Corporation

Egipto dos años después

Egypt Two Years Later

Heba Gowayed

Traducción al español de David Medina Portillo

Political change, particularly grassroots revolutionary change, is often a non-linear, messy process. From 1989 we learned that even with the end of the Cold War and the fall of the Soviet Union the economic and political realities of countries of the Eastern European block did not undergo a complete overhaul overnight; nor did they move at the same pace or change in the same ways. Over the past two decades the majority has moved towards increased transparency and democracy—with the Ukraine continuing to trail behind. We learn from Iran's 1979 revolution that the beginnings of an uprising do not determine its end. What began in 1977 as a rejection of a Monarch's autocracy with secular and religious support led to another form of autocracy, religious in color, which has been faced with yet another set of challenges to its legitimacy in recent years. It is also difficult to define the beginning of what is revolutionary action. The movements of activists in Latin America throughout the 1990s and into the 2000s, and more recent movements like Mexico's YoSoy132, are a call for respect; but are they the beginnings of real systemic reform, or perhaps a continuation?

I was asked by Literal to revisit the changes that have occurred in the Arab World over the past two years, since the start of the uprisings, and to use this context to reflect on movements in Latin America. As an Egyptian citizen, I have decided to focus predominantly on my own country's process. I begin with a rejection of the notion that the revolution has ended in Egypt. This is not a piece commemorating a past event, but rather a reflection on the dimensions of the process of Isqat Al-Nizam, bringing about the downfall of a system.

William Sewell teaches us that social processes take time to work themselves out—making the defining of the contours of “revolution” difficult for the observer. On the second anniversary of the start of Egypt's uprising, celebrating the initial eighteen days and the removal of Mubarak holds a certain allure. However, that would be missing the point, because the public squares remain full: indeed, they have not been empty for the past two years. Egypt's streets have set the stage for constant cyclical challenges to the myriad obstacles to democracy. They also remain the site of violent clashes and sacrificed lives. Over the past two years I have read countless articles about how the revolution has been co-opted by members of the former regime, by the Military, or by the Muslim Brotherhood. Instead, I argue that with each attempt at co-optation, there is a constant pushing back by activists who reposition themselves against each threat, changing their chants from “down with Mubarak” to “down with Tantawi” and finally “down with Morsi.” The driving force of these crowds is a commitment to the realization of dignified lives; to have under just law their political voice and basic well-being recognized. I reject the argument that these protestors are a weak, liberal elite. Instead, I turn to one of the few empirics available to me to argue that despite the final victory of the Muslim Brotherhood's Mohamed Morsi, in May 2012 the largest contingency of voting in the

El cambio político, particularmente el de base revolucionaria, es a menudo no-lineal y desordenado. Después de 1989 aprendimos que aun tras el final de la guerra fría y la caída de la Unión Soviética, la transformación de la realidad económica y política de los países de Europa del Este no se realizó plenamente de la noche a la mañana. Hoy tampoco se mueven al mismo ritmo ni cambian de la misma manera. En las dos décadas pasadas, la mayoría del bloque ha optado por una mayor democracia, con la excepción de Ucrania, que sigue a la zaga. Asimismo, con la revolución iraní de 1979 entendemos que el inicio de una revuelta no determina su fin. Aquello que en 1977, y con el apoyo secular y religioso, comenzó como un rechazo a la autocracia de un monarca, condujo a otra forma de autocracia religiosa, esa que en los últimos años enfrenta nuevos desafíos a su legitimidad. Por lo mismo, es difícil definir los orígenes, el momento en que nace una acción revolucionaria. Los movimientos activistas en América Latina durante las décadas de 1990 y 2000, junto con los más recientes, como el YoSoy132, constituyen un llamado al respeto ciudadano, ¿pero son el principio, o la continuación quizás, de una reforma real del sistema?

Literal me pidió analizar los cambios ocurridos en el mundo árabe en los últimos dos años –desde el comienzo de las revueltas–, contrastándolos con los movimientos de América Latina. Como ciudadana egipcia decidí ocuparme, principalmente, del proceso en mi propio país. En este sentido y para comenzar, rechazo la idea de que en Egipto la revolución ha concluido. Las líneas de este texto no buscan conmemorar un acontecimiento pasado sino, más bien, son una reflexión sobre las dimensiones del proceso de Isqat Al-Nizam, el que provocó la caída de un sistema.

William Sewell enseña que los procesos sociales se toman su tiempo para trabajar –perfilan rasgos difíciles de captar para el observador de una “revolución”. En el segundo aniversario, se vive cierto hechizo por los primeros dieciocho días de la revuelta egipcia y la posterior retirada de Mubarak. Sin embargo, se pierde de vista que las plazas siguen ocupadas y no han estado vacías estos dos años. Las calles de Egipto son el escenario de constantes desafíos a los obstáculos que enfrenta la democracia. Continúan siendo también el lugar natural de violentos enfrentamientos y el sacrificio de vidas. En los últimos dos años he leído innumerables artículos sobre cómo la revolución ha sido cooptada por miembros del antiguo régimen, por militares o por la Hermandad Musulmana. Por mi parte, sostengo que con cada intento de cooptación hay una firme embestida por parte de los activistas, quienes se reconstituyen ante cada amenaza, pasando de la consigna “¡Abajo Mubarak!” a la de “¡Abajo Tantawi!” y, finalmente, “¡Abajo Morsi!” La fuerza motriz es su compromiso con la realización de una vida digna y, bajo una ley justa, en pro del reconocimiento de su voluntad política y bienestar básico. Rechazo el argumento de que los manifestantes son una élite liberal débil. En cambio, recurro al poco empirismo disponible para argumentar que, pese a la victoria final de Mohamed Morsi de la Hermandad Musulmana, en mayo de 2012 el mayor contingente de la votación durante la primera etapa de las

first stage of elections—forty percent—was for candidates that did not belong to Islamist parties and did not belong to the former regime.

Still, and particularly in the case of Egypt, the goals of the revolution are far from being recognized. Politically, we continue to live under undemocratic institutions. Our president pushed through the passage of a botched and disjointed constitution overnight which serves as a weak blueprint for upcoming parliamentary elections, already anticipated to be undemocratic. The self-imposed introversion of the military, which has full control of arms and full autonomy without civilian oversight, is a frightening reality. Additionally—much like our Latin American counterparts—we continue to struggle against steadily increasing levels of poverty, expensive foodstuffs, and the privatization of our once public education, resulting in inequities that riddle our society.

What I will celebrate today is that throughout the Arab World—in Tunisia, where Bouazizi lit with his own body the fire of resistance; in Yemen and Libya, where militants have taken up arms; in Egypt with its ongoing struggle; or even in Syria, where those fighting for freedom are massacred as the world watches—the scope of the possible is forever being expanded. People can no longer be silenced, and there is no going back. While we focus on the start of these revolutions as being in the winter of 2010-2011, regional experts may disagree. Kamal Abu-Eita, the renowned labor activist, contends that not only is the revolution not over, it started with labor actions that began decades earlier. Joel Beinin, professor of Middle East History at Stanford, argues conversely that not only has it not ended, it has not yet even begun. As we watch the student protests in Chile, Mexico, Colombia and Puerto Rico, we are seeing calls for dignity, which though different in each country, and different in trajectory and goals from the Arab context, all hold a firm commitment to fight for the realization of a better life for citizens. If there's something that we've learned over the past two years, it's that change is possible, albeit messy; and also that change is difficult to anticipate, or even to recognize.

elecciones —40 por ciento— fue para los candidatos que no pertenecen a los partidos islamistas y tampoco al antiguo régimen.

Sin embargo, y particularmente en el caso egipcio, los objetivos de la revolución están lejos de ser reconocidos. Políticamente, seguimos viviendo bajo instituciones no democráticas. Nuestro actual presidente dio impulso a la aprobación de una chapuza, propiciando la desarticulación de una Constitución que servirá como modelo débil para las próximas elecciones parlamentarias, las que de antemano serán antidemocráticas. El autoimpuesto recato de los militares, que cuentan con el control total de las armas y una autonomía sin supervisión civil, es una realidad aterradora. Además —igual que nuestra contraparte latinoamericana— continuamos luchando contra niveles de pobreza cada vez mayores, bienes alimenticios caros junto con la privatización de nuestra educación pública —todos causantes de inequidades que laceran a nuestra sociedad.

Hoy hay que celebrar que en el mundo árabe los límites de lo posible se están expandiendo —en Túnez, donde Bouazizi encendió con su cuerpo el fuego de la resistencia; en Yemen y Libia, donde los militantes han tomado las armas; en Egipto, con su lucha aún en curso; o incluso en Siria, donde los combatientes por la libertad son masacrados mientras el mundo observa. La gente ya no se puede detener; no hay vuelta atrás. Si coincidimos en que el estallido de estas revoluciones comenzó en el invierno de 2010-2011, algunos expertos de la región podrían no estar de acuerdo. Kamal Abu Eita, reconocido activista laboral, sostiene que la revolución no ha terminado sino que, incluso, comenzó con la acción sindical de décadas pasadas. Joel Beinin, profesor de Historia del Medio Oriente en Stanford, afirma que, en efecto, no sólo no ha terminado, aunque tampoco ha comenzado... Al observar las protestas estudiantiles en Chile, México, Colombia y Puerto Rico presenciamos reclamos de dignidad que, pese a las diferencias de cada país —distintas también en trayectoria y objetivos del contexto árabe—, comparten su compromiso firme en favor de una mejor vida ciudadana. Si algo hemos aprendido en los últimos dos años es que la transformación es posible, aunque azarosa; también que el cambio es difícil de prever o, incluso, reconocer.



Marcela Rico, *Untitled* from the series *Landscapes from Sinaloa*, 2011. Courtesy of the artist



Edgardo Aragón, Video Still from *Efectos de familia*, 2007-2009. Courtesy of Proyectos Monclova, Mexico City

Crónicas: Seven Contemporary Mexican Artists Confront the Drug War

What Do You Really Want to See of War?

FotoFest in Houston, 2013

► Images Courtesy of FotoFest

John Pluecker ▶

Regarding the Pain of Mexico

A puff of smoke rising from the desert floor. Two boys kneeling, arms raised to display wooden blocks in their hands. A body lying prostrate before tall trees and verdant green vines. A fire racing through dried corn stalks. A kaleidoscope of white embossing with lacy brown edges forming the hint of a body.

All of these images are from an exhibition at Fotofest in Houston called *Crónicas: Seven Contemporary Mexican Artists Confront the Drug War*. Perhaps due to the large number of foreign photojournalists and artists who have traveled to Mexico in recent years to document and define the Drug War, this exhibit's focus on more local interventions is particularly refreshing. As Susan Sontag wrote in her landmark essay "Regarding The Pain of Others," "The memory of war...is mostly local." This focus is apparent in all of the artists' work as they grapple with their own sense of loss, their familial connections to the violence and the incursion of horror into the landscapes of their childhoods.

An important question is raised (if not answered) by the exhibit: What can art photography and video art do at this moment of great violence and repression? With the insistent repetition of brutal images of violence both inside and outside of Mexico, a certain lethargy has set in: a sense that what is happening is inevitable, and beyond that, many viewers now assume they know what is happening, that they are in touch with the "real."

The most compelling work in *Crónicas* questions this assumption of knowability. It asks: how close can photo or video really bring us to the experience of violence? The most interesting work in the show examines, in the words of Ulrich Baer, "the striking gap between what we can see and what we can know."

The work of Marcela Rico, for example: a series portraying her home state entitled *Landscapes of Sinaloa* depicts mysterious occurrences or situations—the explosion of gunpowder, the lighting of a small fire, rocks thrown into water, a lone tent—in the foreground of a larger, often imposing landscape. There are no dead bodies, no immediate depictions of violence; rather, the photos are mysterious and understated. The viewer is left wondering whether the events depicted are coincidences or whether they are, in fact, staged. As it happens, it is the latter; Rico intervenes in landscapes from her own childhood. The images do not show the horror of the Drug War. They attempt to show their own inability to make that horror known.

In Fernando Brito's series, *Your Steps Were Lost in The Landscape*, we find a very different approach: the work of a Culiacán-based photojournalist with access to crime scenes, who takes photos far different from the typical nota roja fare. In all of the images, we find a body or bodies alone in beautiful and grandiose landscapes: in one, green verdure against a brilliant blue sky with puffy white clouds, a rotting corpse in the foreground. As in Rico's work, landscapes loom large and yet, the inclusion of cadavers in the scenes changes them completely. While there are some parallels with Rico's work—mystery, doubt, questions about staging versus reality—these are photographs of protest. The photos are intentionally unsettling, disturbing, raw and gruesome.

► The best work in the exhibit forces the reader to do a double-take, to ask themselves what is really going on. In so doing, the artists have thrown into question photography's assumed ability to serve as an unmediated lens onto the real. These artists resist the urge to supply the world with facile explanations or easy answers. They don't let the viewer off the hook easily. Instead, the images turn back and ask the viewer: what do you really want to see of war? And why do you want to see it?

Moreover, I wonder about their political efficacy, particularly as they are presented in a series that does not name any of the individuals killed. As Susan Sontag also wrote, "A portrait that declines to name its subject becomes complicit: to grant only the famous their names demotes the rest to representative instances of their occupations, their ethnicities, their plights." I wonder about these individuals: how we know less about them, even as they are seen. Their bodies have become allegories for the violence. At the same time, the photos do act as a clear denunciation of the quotidian nature of the violence. The bodies will soon be gone, the day will soon end; another will begin in the same landscape.

Another artist in the exhibit, oaxaqueño Eduardo Aragón, makes videos that reenact familial and national scenes of violence and hierarchy with his younger male cousins and nephews as actors. For a viewer who does not know the context, these videos function as fables and become gestural metonymies in turn. Two young boys kneel, holding up wooden blocks that are shaped like the packages of marijuana typically seized by the military. In another, a man stands in the center of a sandy lot in a quarry as an SUV circles him, stirring up billowing clouds of sand and dust. In the end, the figure walks off, calmly, as if nothing had happened. There is an odd sense of tranquility in much of the work. As with Rico and Brito's photos, there is a sense of mystery, of unanswered questions, a grasping towards a hidden narrative. What we see only highlights our lack of knowledge.

Finally, printmaker Miguel Aragón (also from Juárez but now residing in the U.S.) integrates photo with printmaking and uses compelling physical approaches to his subject matter that integrate form with content. For example, in Aragón's *White Juárez* series, he uses a laser cutter to create cardboard templates that he then uses to make prints without ink. The burned cardboard leaves soot in intricate patterns at the lacy edges of the raised paper surfaces. In *In the Vacant Lot*, the image of the body practically disappears into the surrounding



Edgardo Aragón, Video Still from *Efectos de Familia*, 2007-2009. Courtesy of Proyectos Monclova, Mexico City

foliage: the array of intricate detailing created by the embossing process. Images like this one where bodies disappear present a damning reflection on the lack of visibility of the actual victims of the violence.

Especially in the context of an art exhibition in the United States, these photographs about the Drug War in Mexico have the potential to stir various conflicting responses: confusion, sadness, compassion, disgust, anger, an urge to make changes, or simply an apathetic awareness that horrible things happen. However, as Elaine Scarry has written, "When one suddenly finds oneself in the midst of a complicated political situation, it is hard not only to assess the 'rightness' and

'wrongness' of what is taking place but even to perform the much more elementary task of identifying, descriptively, what it is that is taking place."

The best work from the exhibit compels viewers to do a double-take, to ask themselves what is really going on. In so doing, the artists have thrown into question photography's assumed ability to act as an unmediated lens of the real. These artists resist the urge to supply the world with facile explanations or easy answers. They don't let the viewer off the hook easily. Instead, the images turn back and ask the viewer: what do you really want to see of war? And why do you want to see it?



Miguel Aragón, *Espectadores*, 2011. Courtesy of the artist



Miguel Aragón, *Farol*, 2011. Courtesy of the artist



Marcela Rico, *Untitled* from the series *Landscapes from Sinaloa*, 2011. Courtesy of the artist

Octavio Paz y los narradores del Boom

“Los hambrientos peces fantásticos”

Malva Flores

Este año se conmemora el 15 aniversario luctuoso de Octavio Paz, cuya muerte ocurrió el 19 de abril de 1998. En estas páginas, Malva Flores recuerda, entre fiestas y cartas, un episodio central en la vida cultural latinoamericana del siglo pasado.

* * *

Estas señales deberían estar apoyadas por un globo terráqueo, una máquina del tiempo, un viejo video subido en Youtube (ahora disponible en la APP de *Blanco*) y 27 volúmenes empastados, cinco en color rojo con distintos tamaños y 22 más, en color azul. No son necesarios si uno confía en el recuerdo que los lectores tengan del rostro del mundo a mediados del siglo XX, momento en el que da inicio esta historia que puede fecharse simbólicamente el último día de 1967, en el número 9A de Hampstead Hill Gardens, en Londres. El frío o la niebla no son obstáculo para que logremos divisar, tras las persianas del tiempo, las figuras de quienes se aprestan a recibir 1968 ofreciendo una cena a sus amigos. Los anfitriones forman un matrimonio brillante como las lentejuelas: una hermosa actriz mexicana y un apuesto escritor, quizás el más cosmopolita de los narradores del Boom, cuya sonrisa aquella noche competía en encanto con los ojos de su mujer, Rita Macedo. “Fuentes daba una fiesta de fin de año que fue una despedida porque los amigos de entonces ya no son amigos”, recordó alguna vez Guillermo Cabrera Infante, al evocar aquella cena a la que él llevó un pastel de chocolate especial, cocinado con “cocoa y hasch”. Al ofrecer el postre, Carlos Fuentes le dijo sobresaltado: “No necesito drogas para expandir mi conciencia”. La reacción de Octavio Paz fue diferente: aceptó el pastel. Para Cabrera Infante ese gesto revelaba la actitud del poeta frente a las distintas y provocadoras experiencias de la cultura.

En esa fiesta se encontraban también Myriam Gómez, Hugo Gutiérrez Vega y Lucinda, su mujer. También asistió Mario Vargas Llosa quien, recuerda Gutiérrez Vega, “se puso lívido al enterarse de que el pastel que Guillermo había aportado a la celebración era de chocolate con hachís”. El final de los –para algunos– dorados años sesenta se acercaba y Londres era también una capital latinoamericana, quizás mayor que París. Mientras Carlos Fuentes asustaba a Cecilia Fuentes y a Mónica Gutiérrez, investido en su papel de Conde Alucard –“frac impecable, condecoración, capa con vuelos rojos, mirada diabólica y colmillos salientes”, narra Gutiérrez Vega el episodio–, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros, Fernando del Paso, Cabrera Infante, Vargas Llosa y ocasionalmente Cortázar, entre muchos otros escritores latinoamericanos, vivían en Londres o pasaban una temporada en la capital británica.

Centro de irradiación, desde Londres José Carlos Becerra mantuvo una breve y emotiva correspondencia con Lezama Lima quien, en su última carta al poeta mexicano, advertía la importancia que esta ciudad iba cobrando: “Ahora está en Londres, ya parece que París

no atrae tanto a nuestra gente, pero hay como un agazapamiento, absortos, atónitos, confusos, aterciopelados, una furia se carboniza en París y procura reconstruirse en Londres. Pero ahora yo supongo que debe haber un buen centro en torno a Octavio Paz, a quien todos queremos y admiramos. Supongo que usted lo verá con frecuencia; dígale la magnífica fiesta que es para mí leer sus poemas o sus grandes intuiciones críticas.” Becerra ya no leería esta carta, que Gutiérrez Vega envió a Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco para integrarse a la edición de *El otoño recorre las islas*.

Una vuelta a la manivela de nuestra máquina del tiempo puede situarnos, meses después, en el jardín de una casona de muros blancos con columnas griegas y amplias verandas, ubicada en el número 136 de Golf Links, Nueva Dehli. Es posible advertir el curso de la historia gracias a una vieja película donde se suceden diversas imágenes, en las que más de una docena de personas baila una danza que podemos imaginar animada pues el video es mudo. Los danzantes acompañan su baile con rítmicas palmadas y poco a poco se va formando una ronda de niños en cuyo centro aparece un hombre distinto a los que bailan. Lo distinguen varias cosas. En primer lugar la vestimenta: una camisa blanca que contrasta con los tonos más bien oscuros de las prendas de quienes lo rodean. Lo señalan también el ritmo dislocado de su baile y los rasgos de su rostro: es un hombre occidental rodeado por las risas de unos niños hindúes, pero su cara está manchada por un polvo rojizo que, al igual que el de sus acompañantes, nos permite creer que esta película fue filmada durante las fiestas Holi, que se celebran cada año en la India en vísperas de luna llena, y donde los participantes se lanzan polvos de colores para romper la distancia de las castas y unirse en un lazo fraternal. De pronto, en la imagen aparece una mujer rubia, ataviada con un sari naranja. Otra mujer occidental baila a su lado vestida de rojo y más tarde se incorpora al grupo un hombre altísimo vestido, como el otro, de blanco. El video concluye cuando Aurora Bernárdez saca una cámara fotográfica que apunta a la de video y desaparecen los rostros de Julio Cortázar, Marie-José Tramini, y el del hombre que bailó al centro de la ronda: Octavio Paz.

Es probable que esta película se haya tomado a principios de marzo de 1968, cuando el narrador y su esposa visitaron a los Paz algunos meses. Cortázar y Aurora Bernárdez habían llegado a Nueva Dehli el 19 de enero y la vida en la embajada los impresionó. Al menos a Cortázar, quien le asegura a Jean Barnabé, en carta del 21 de ese mes, que “sólo el afecto de Octavio, de su mujer, nos rescata un poco de un tipo de vida para el que yo no he nacido (Aurora sí, pero ya sin esperanzas de que yo pueda proporcionárselo alguna vez).” Ese tipo de vida sería retratado por Cortázar en cuanta carta escribió desde la India, y se resume en las siguientes líneas, enviadas a Julio Silva el 20 de febrero: “En casa de Octavio Paz hay cinco criados, desde el valet hasta el barrendero y es una de las casas de residentes extranjeros donde hay menos criados, pues se habla de otras donde hay veinte”;



o en estas otras, dedicadas a Paul Blackburn, el 23 del mismo mes: "Octavio y Marie José están muy bien y vivimos los cuatro en una casa digna de las *Arabian Nights*, con tantos criados que me da un poco de asco, y unos jardines con flores y pájaros increíbles". Pese a sus reticencias, la había pasado bien, según le escribió a Francisco Porrúa el 24 de abril, cuando ya fuera de la India hacía el relato de su visita a Octavio Paz, quien era "uno de los hombres más inteligentes que he conocido entre los poetas: me enseñó mucho sobre budismo, nos pasamos largas veladas hablando de poesía y hasta haciéndola". Bajo la sombra azul del platanar, charlaron muchas y largas horas de sus proyectos y leyeron poemas a la luna, haikús y poesía sánscrita "pesada como una diosa", según escribe Paz en una carta dirigida a Tomás Segovia desde Dehli, el 17 de marzo.

Años antes aunque en esa misma casa, el poeta planeaba hacer una revista con Segovia, Carlos Fuentes y Arnaldo Orfila. Su correspondencia revela las horas, meses y años en los que, desesperadamente, el poeta intenta organizar esa publicación con sus amigos. Busca contactos en cualquier sitio, convence a Malraux de obtener ayuda del gobierno francés, luego desecha aquella idea y concentra sus baterías en México. Su renuncia a la embajada de la India en protesta por la masacre de Tlatelolco pospuso aquel proyecto largamente acariciado. El 7 de noviembre de 1968 Octavio Paz viajó a Bombay. Ya a bordo del *Victoria*, pensaba tal vez en su inescrutable porvenir mientras el barco surcaba las aguas camino a Barcelona. Al llegar lo esperaba una amistosa sorpresa en el muelle: para recibirlo, estaban ahí Carlos Fuentes, García Márquez y Carlos Barral. No tenía trabajo. Ni la UNAM, el Colegio de México o alguna otra institución mexicana le ofreció abrigo. Pasó algunas semanas en Niza en casa de su suegra, y más tarde, se

refugió en el hotel Saint-Simon en París. Una cosa lo alentaba, la idea fija de fundar aquella revista. Sin embargo, al llegar a París se enteró de que su proyecto había sido ya divulgado por Fuentes entre muchos amigos y otros que no lo eran tanto.

Necesitaba urgentemente encontrar trabajo. De París partió a la Universidad de Pittsburgh, más tarde a la de Texas en Austin y, finalmente, en noviembre de 1969 a la Universidad de Cambridge. Meses después recibiría la invitación para asistir a una fiesta en la campiña francesa pero, según narra Paz en su "Historia y prehistoria de Vuelta", tomó la decisión de no acudir, pese a que Goytisolo, Sarduy y Albina Boisrouvray le habían insistido sobre la necesidad de su presencia. Quizá el anfitrión de la fiesta pensaba de manera distinta sobre la asistencia de Paz, pues en carta del 12 de agosto de 1970, Cortázar le escribe a Julio Silva anunciándole el festejo y detallando la lista de invitados a la "gran rejunta de los latinoamericanos": Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, María Casares, Lavelli y Sami Frei, "plus qué se yo cuántos más". Paz no se encontraba en la lista de los mencionados directamente.

Así, mientras Paz permanece en Cambridge, el 15 de agosto de 1970 se lleva a cabo el singular festejo en Provenza. En la casa de campo de Cortázar la plana mayor del Boom se reunió para celebrar la puesta en escena de *El tuerto es rey*, de Fuentes, estrenado en el Festival de Aviñón. Una caravana de escritores hispanoamericanos viajó desde Barcelona o París para la ocasión y el 16 de agosto Cortázar le escribe a Roberto Fernández Retamar, reseñando la fiesta: "ayer hubo una pachanga en mi ranchito de Saignon, en la que estuvieron García Márquez, Mario, Fuentes y Pepe Donoso, entre muchos otros; fue una ocasión admirable para hablar del discurso de Fidel, del 26 de julio."

No sólo hablaron de Fidel, aunque a partir de ese momento Castro se volvería un personaje central en la historia de la enemistad entre los escritores que aquel verano en Saignon planearon una revista que durante tanto tiempo habían querido realizar Paz, Segovia y Fuentes. El veto que Cortázar impuso a la incorporación de Cabrera Infante a las iniciativas de la revista, bautizada como *Libre*, fue un aviso de la más importante fractura entre los escritores hispanoamericanos del siglo pasado. Años después, Paz recordaría el proyecto de *Libre* y las razones de su distancia: el grupo le parecía "heterogéneo y disímilbo"; además, desconfiaba de "García Márquez, demasiado ligado a La Habana". La idea de Paz sobre una posible revista "se había desfigurado" y no se consideró a Segovia para ocupar el puesto de secretario de redacción, como estaba convenido originalmente.

La molestia de Paz es perceptible en las cartas que le escribe a Orfila en aquella época. Gracias a Fuentes y Cortázar, Orfilaba estaba enterado de la posibilidad de fundar otra revista. Ignoraba, tal vez, que Paz estaba en contra de este último proyecto o, quizás suponiéndolo, atreve unas líneas para dar paso a la respuesta del poeta. El 31 de agosto le escribe al Churchill College de Cambridge para comentarle: "Le escribo a Julio Cortázar en este momento y le digo que he leído con gran satisfacción que preparan ustedes la revista que tanto hemos conversado con usted y otros amigos. Ojalá que logren materializar el proyecto que cumplirá una función en los momentos que vivimos." Paz demora su respuesta sobre el asunto y, finalmente, el 20 de octubre, retoma el asunto: "En una de sus cartas me habla de la Revista. No es lo que yo quería y lamento que ese proyecto original mío poco a poco se haya convertido en otra cosa. Yo no deseo formar parte del comité de esa publicación y así se lo diré a los organizadores cuando éstos se comuniquen conmigo". Orfila le responde el 28 de noviembre: "Me entero de su actitud con respecto a la Revista y por lo que usted me dice y lo que conversé con Cortázar en Buenos Aires, pienso que será un proyecto difícil de llevar a la práctica..."

La correspondencia de Cortázar con García Márquez revela la profundidad del disgusto que aquella circunstancia provocó en el poeta. El 7 de diciembre de 1970, Cortázar le escribe al colombiano:

"Recibí una carta de Octavio, diciéndome que ya se le ha pasado la bronca, pero que a lo mejor quién sabe si en una de esas no saca 'su' revista en México... Ya ves que el boche es de abrigo; y además, Gabo querido, ¿a ti te parece que todo esto es tan importante como pretenden los agitados del grupo, es decir Goytisolo y probablemente Sarduy? Confío como siempre en tu sentido del humor, y en dos horas de charla barcelonesa, para dejar bien claras estas cosas; dile a Mario (o pásale esta carta, que es tan suya como tuya, porque los tres mosqueteros deben compartir lo bueno y lo malo, yo pienso) que tengo muchas ganas de hablar con él de todo esto".

"Todo esto" eran las discusiones alrededor de la postura que debía tomar la revista *Libre*. Pronto, los tres mosqueteros dejarían de serlo pues faltaban pocos días para que, simbólicamente, el Boom concluyera, según José Donoso, quien en su *Memoria personal del Boom* aseguró que éste había acabado también en una fiesta, donde hablaron del porvenir de *Libre*: "la nochevieja de 1970 en casa de Luis Goytisolo en Barcelona". Allí, Cortázar bailó con su mujer, Ugné, "los Vargas Llosa, ante los invitados que les hicieron rueda, bailaron un valsecito peruano, y luego, a la misma rueda que los premió con aplausos, entraron los García Márquez para bailar un merengue tropical. Mientras tanto, nuestra agente literaria, Carmen Balcells, reclinada sobre los pulposos cojines de un diván, se relamía revolviendo los ingredientes de este sabroso guiso literario, alimentando, con la ayuda de Fernando Tola, Jorge Herralde y Sergio Pitol, a los hambrientos peces fantásticos que en sus peceras iluminadas devoraban los muros de la habitación: Carmen Balcells parecía tener en sus manos las cuerdas que nos hacían bailar a todos como a marionetas, quizás con admiración, quizás con hambre, quizás con una mezcla de ambas cosas, como contemplaba a los peces danzantes en sus peceras".

Mientras Carmen Balcells alimentaba a los peces fantásticos y hacia el papel de titiritero, Octavio Paz seguía sin aparecer en esas fiestas. Pasaron aún dos años para que en México editara *Plural*, revisita que hoy veo empastada en cinco tomos rojos de tamaños distintos, junto a los veintidós volúmenes azules de *Vuelta*, que le siguió.

The Relation Between Writer and Material, Volition and Production

Philip Roth: The Struggle With Writing Is Over

Sven Birkerts

Philip Roth has said he is done with writing. He told an interviewer for a French journal. It was not an announcement as such, though it might as well have been, for within days it was all over the media. No more writing. It was a smart gambit, for to actually *announce* such a thing would be to appear to presuppose the world's interest in the news, which of course does exist, but still, one does not want to presume. In a subsequent *New York Times* interview with Charles McGrath, Roth tells of a post-it note affixed to his computer. It reads: "The struggle with writing is over." Now that he has made his decision, he looks at the note every day. "It gives me such strength," he says. We can only be glad—if not for ourselves, then for the writer who gave so much for so many years. Any other response would be ungrateful. And yet.

And yet somehow I feel that things don't quite line up here; it's not so simple; there are questions. The main one, front and center, has to do with agency. Roth has stated that he will no longer carry on something that had finally become for him such a struggle. What makes writing a struggle, of course, is that the writer cannot control the process—neither the access to the material, nor the quality of the output. "I know I'm not going to write as well as I used to," he says. "I no longer have the stamina to endure the frustration...I can't face any more days when I write five pages and throw them away."

What is the relation between writer and material, volition and production? Roth affirms, interestingly, that he did not come to his decision with immediate finality; that for a long period he waited and watched. He did not want to be precipitous. But nothing came. And as any writer knows, when there is nothing, or little, or even simply not enough, the process is excruciating. To sit at the desk at such a time is to come face to face with inadequacy—the discrepancy between desire and the possibility of its realization.

So Roth has stopped—though he also knows that where creativity is concerned, the game is open. "I was wrong! I had no idea that there would be more!" In these matters volition is largely illusory. The artist is a vessel for energies and impulses not fully in his control. But at the same time, he is invested: those unpredictable energies and impulses seize upon the artist's personality and life-experience as material. As Roth puts it to McGrath, "I needed my life as a springboard for my fiction. I have to have something solid under my feet when I write. I'm not a fantasist. I bounce up and down on the diving board and I go into the water of fiction. But I've got to begin in life so I can pump life into it throughout."

Given the intensity of the connection between his experience and his art, what does it mean for a writer like Roth to say he has decided to stop writing—as if doing it or not doing it were somehow subject to volition? Roth is making a wager: that there will be no more of the old lifts of inspiration. If, as expected, nothing comes, then he has spared himself the grief of wanting and not getting: he has not won anything—but he has not lost. And if he finds, one day, a rush

► Roth is making a wager: that there will be no more of the old lifts of inspiration. If, as expected, nothing comes, then he has spared himself the grief of wanting and not getting: he has not won anything—but he has not lost. And if he finds, one day, a rush of writing energies, then he is free to retract. "I was not expecting this..." Who will gainsay him?

of writing energies, then he is free to retract. "I was not expecting this..." Who will gainsay him?

But as I said, there are questions. For instance, does the decision to stop in any way short-circuit the possibility of new material? Has he also made the decision—if such can be made—to stop thinking like a writer? To stop thinking like the man he is? And what is the inner life of a person who has consciously elected no longer to look at experience as material that might be turned toward artistic ends—who looks without imagining the possibility of transformation? Can a leopard change its spots? Can a writer ignore what made him who he is, the formation of his origins? Or, if not ignore it, change it?

What is writing that one could stop it? Is it something that can be isolated and acted upon? I believe, to the contrary, that in a writer the writing consciousness is essentially identical with consciousness itself. Even more than what he produces, it is what makes him a writer. What I draw upon in order to write is the full perceptual awareness of my day to day living. But it's not that I experience my life and then draw upon it in order to write. Rather, I carry out much of my living through the mentality—the identity—of writing.

To imagine saying 'enough' to writing is to imagine no longer inhabiting that mind-state—to imagine, in effect, no longer being myself.

I'm not saying that I consider everything that befalls me as subject matter or potential material, not by any means, but I do believe that everything is at least in some way perceptually informed by that awareness, that sees experience not as dead-ending in its moment, but as ever liable to being recouped, remade through imagination. Such seeing has become second-nature. I come out of the post office and notice a man fidgeting by the curb, waiting to cross the street. He is wearing a blue baseball cap and a pair of running shoes, and the way he leans forward, looking this way and that, tells me that he is going to jog to

► Is writing, then, fundamentally narcissistic? So much gathering of energy toward the self's expression would suggest that it is. But the question is really whether that energy is directed at the self, or whether it finally moves through the self to get at the world. Though there are narcissistic writers right alongside narcissistic politicians, doctors and media stars, the writing that succeeds—that reaches and affects a reader—cannot manifest that self-absorption.

the other side as soon as there is a break in traffic. Observing him, I have assessed him. And if writing is at the deepest of levels a desire to repossess the whole of experience through structures of language, then the man in the cap is a very small but real part of that whole.

* * *

The difficulty of writing comes on so many levels. To begin with, there is the insistence—every writer recognizes this—on style, on the making of sentences that feel fresh and compelling, that do not reiterate prior versions of the self. Here the challenge-gradient steepens with every passing year. Not only is the long-term writer always in danger of overusing—wearing out—his core material, but avoiding stylistic repetition also takes real work. So much of what we put to the page is haunted by familiarity. The circuits are inscribed—by us. How readily we go to the familiar prose rhythm, and how hard it is to write otherwise *without* at the same time seeming deliberate.

Then there is the matter of creative energy. Any writing that hopes to stick to the page requires an intense originating pressure. Pressure of attention and focus, pressure of language—verbal originality—and a sense of larger consecutive coherence, and intent, that is rarely achieved without a strong infusion of creative *élan vital*. Good writing is the product of desire—one writes well because one needs to get something said and is able to command the necessary, and demanding, resources of craft.

To talk about the writer in decline is to talk about style. There is the failure of language to match intent, or—worse—the inability to clearly isolate the intent. I don't know that we can plot this ascendancy and diminution clearly on a curve. In many cases that it's less a matter of a single sweeping arc than of an extended pattern of fluctuations. I know that I have often hit periods where it seemed I would never again find a sound that felt right, necessary, and then I have surprised myself, suddenly finding a tone and subject that correlated, that worked.

Still, the business worries me deeply—that my central occupation, my obsession, the focus of my ambition since my teen years, might be subject to a fading; that I could lose energy and inspiration. I remember so clearly the feeling of the periods, years and years, when neither subject nor style were subject to question or doubt—when, full of ambition, I wrote whenever I could, every day, producing my pages with a confident regularity that now astonishes me. I cannot now imagine putting myself through those same paces—the reading, the note-taking, the typing on a typewriter of one draft after another. What drove me? Youthful energy, to be sure. But also the desire to have my say, to give form to my thinking. I wanted to see my name in print, to be recognized by my literary peers and praised. The desire for praise is the most concentrated fuel.

Have I now had my say, done my thinking, gratified my cravings for recognition? Or have I just grown wiser over these years, learned to see through myself? I don't know. I do know that it is harder than it used to be to find the idea or flash of phrasing that will get me hurrying up the stairs to my desk. I recognize more clearly than ever what constitutes excellence. I read my most admired writers and see what they have achieved on the page. I am more easily humbled.

And I do wonder: why do I care so much? What do I gain by daily setting myself the writing task and then—I sound like Roth—so often failing to make good? What drives all of us who are thus driven? To be sure, we want recognition, which is to say the validation of our choice to live the interior life. But we also long for the sensation of expressive potency. For we know that in the best moments of writing we are more in sync with ourselves than at any other time. The lab rat finds the lever. Our drug is the irreplaceable sensation of connectedness that comes from putting words together to simulate what we carry inside, and to represent the feeling state of the self, *who* one is. As if with the right words in the right order the gnawing human insufficiency will be laid to rest once and for all. Not that this has ever happened—the ‘once and for all’ part—but certainly the hope is the goad. And probably for each of us there are enough moments of ‘almost’ to keep us in the game.

Writing is more than a disposition, and certainly more than a habit. I agree with Italian writer Natalia Ginzburg, who wrote that it is a “way of inhabiting the earth.” The writer shapes the writing, yes, but writing in the larger sense shapes the writer. Writing is ever-present—the desire of it, the thinking toward it. It is there in the way language sounds in my head when I am thinking or muttering to myself, in my choosing of my words when I speak to others. It is not as though there is some untouched I behind those words. I am my consciousness; my consciousness is my language. To stop writing, or wanting to write, or thinking in the ways I think, would be to stop my inwardness altogether.

The thinking I do toward writing, not to mention the writing itself, allows me to—forces me to—move in the midst of my deepest preoccupations. If the distraction of daily living dilutes the focused self-awareness, the effort of expression gathers it back. I use it to edit the chaos around me. In the marshalling of words, the world recedes and the volume of private consciousness is turned up high. This is a distortion of customary balances, but one that becomes oddly addictive. To give up on the making of sentences would be to alter what has become the primary ratio of self and world. How would I bear that?

Is writing, then, fundamentally narcissistic? So much gathering of energy toward the self's expression would suggest that it is. But the question is really whether that energy is directed at the self, or whether it finally moves *through* the self to get at the world. Though there are narcissistic writers right alongside narcissistic politicians, doctors and media stars, the writing that succeeds—that reaches and affects a reader—cannot manifest that self-absorption. Narcissistic expression is a closed personal circuit and cannot move another. The removal from outer reality that can appear as a species of self-involvement, a shutting out of others, is more likely a safe-guarding of the most vital creative asset: directed attention. The common distractions of living preclude any such focus.

To stop writing is not necessarily to turn the back on this intensive in-gathering of energies, but it removes one of its main incentives.

My fear is that in abandoning writing—even if I felt that the writing was abandoning me—I would be reducing the self, further diluting the inwardness that is the precondition for expression. Whatever force remained in me would be intransitive, purposeless, circling in and for itself. Thoughts and images would be summoned together but given no employment—unless, of course, the experience of them were employment enough. But I can't see that.

I think of the man who for sixty years or more has waged himself daily to channel his private anxieties, that ambient energy, into projects of language; who has surely known the satisfaction of sustained deep preoccupation; who, rewarded again and again, is secure in knowing that his fancies and projections have found their mark. I cannot picture how that man, struggle abandoned, now greets the day. To be sure, he has projects and occupations aplenty, but what is the point of going to get the mail, or eating a bowl of good soup, or letting the barber trim the hair along the nape, if it does not carry the possibility of some further transformation? How am I to conclude with Roth's decision? Could it be that the actions of living, one following hard on the next, are sufficient—that the world does not need the writer's—the artist's—extra gesture of redemption? Or is setting down the pen finally an abdication, a giving in before the fact that, as Keats had it, our lives are writ on water; that we are, per Shakespeare, "such stuff as dreams are made on"; that, as Yeats summed up for us: "man is in love and he loves what vanishes"?

SICARDI GALLERY

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

**1506 W. Alabama St.
Houston, TX 77006**

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



Pablo Picasso, *Woman with Outstretched Arms*, Cannes, La Californie, 1961, painted iron and metal sheeting, the MFAH, gift of the Esther Florence Whitney Goodrich Foundation. ©2013, Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York



Pablo Picasso, *The Maids of Honor (Las Meninas)*, after Velázquez, La Californie, August 17, 1957, oil on canvas, Museu Picasso, Barcelona, gift of the artist, 1968.
©2013, Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

Monochrome Works for him had the Immediacy of Drawings...

Picasso Black and White

The Museum of Fine Arts, Houston

► Images Courtesy of the MFAH

Debra D. Andrist ▶

Picasso At Houston. An Interview With Alison de Lima Green, Curator, and Enrique Mallén, Founder of the Picasso Project

While *Literal* is ordinarily dedicated to *Voces Latinoamericanas*, extraordinary converging circumstances inspired this interview highlighting a voice from the *Madre Patria*, the mother country—Pablo Picasso of Spain. Not only has Picasso had such impact everywhere artistically, but the Museum of Fine Arts/Houston (MFAH), is the spring 2013 locus of two exhibitions of mother-country art, *Portrait of Spain: Masterpieces from the Prado*, and *Picasso Black and White*. A geographic coincidence, the *Picasso Project*, the most comprehensive on-line source on the life and works of Picasso <https://picasso.shsu.edu/> is based nearby at Sam Houston State University (SHSU).

Alison de Lima Greene (ALG), MFAH Curator of Contemporary Arts & Special Projects, is handling the MFAH's presentation and interpretation of *Picasso Black & White*, a show that originated in New York at the Solomon R. Guggenheim Museum. Dr. Enrique Mallén (EM) is Founder and General Editor of the *Picasso Project* and Professor of Spanish at SHSU.

* * *

Debra D. Andrist: Alison, how/why were the works selected for this exhibition?

Alison de Lima Green: For Houston, we built the show around the original checklist created by Carmen Giménez for the Guggenheim's presentation. However, some works were not able to travel to Houston, and we also had the opportunity to make some important additions to the show. Additionally, we felt that this project offered an ideal context to add some of Picasso's important prints and drawings to the exhibition, and his graphic statements are the genesis of his first monochromatic exhibitions. While we obviously focused the checklist on works that range between hues of black, white, and gray, we made a couple exceptions for other key monochromatic works in Picasso's career, including the great 1955 tapestry version of *Gernica*, which will be unique to Houston.

DDA: Alison and Enrique, please summarize why/how is the work of Picasso so integral to world/western/European artistic production?

ALG: No other artist has had a greater impact on the course of art in the Twentieth Century. Pablo Picasso was able to combine superb draftsmanship with an essentially structural imagination that allowed him to not only push the boundaries of representation, but also to engage the viewer's passionate attention, whether he was working at his most abstract or returning to naturalism. He built his art on sources ranging from Paleolithic cave painting and African carvings to Spanish Old Masters, to contemporary film and photography—looking

at the totality of Picasso's career, you can see the history of world art measured through his eyes. And in turn, he revolutionized this history, making art that was purely contemporary and of the moment that he lived in. The fact that his career lasted so long, that he himself was so richly engaged with the world around him, and that he was possessed of a great personal charisma further added to his legendary status.

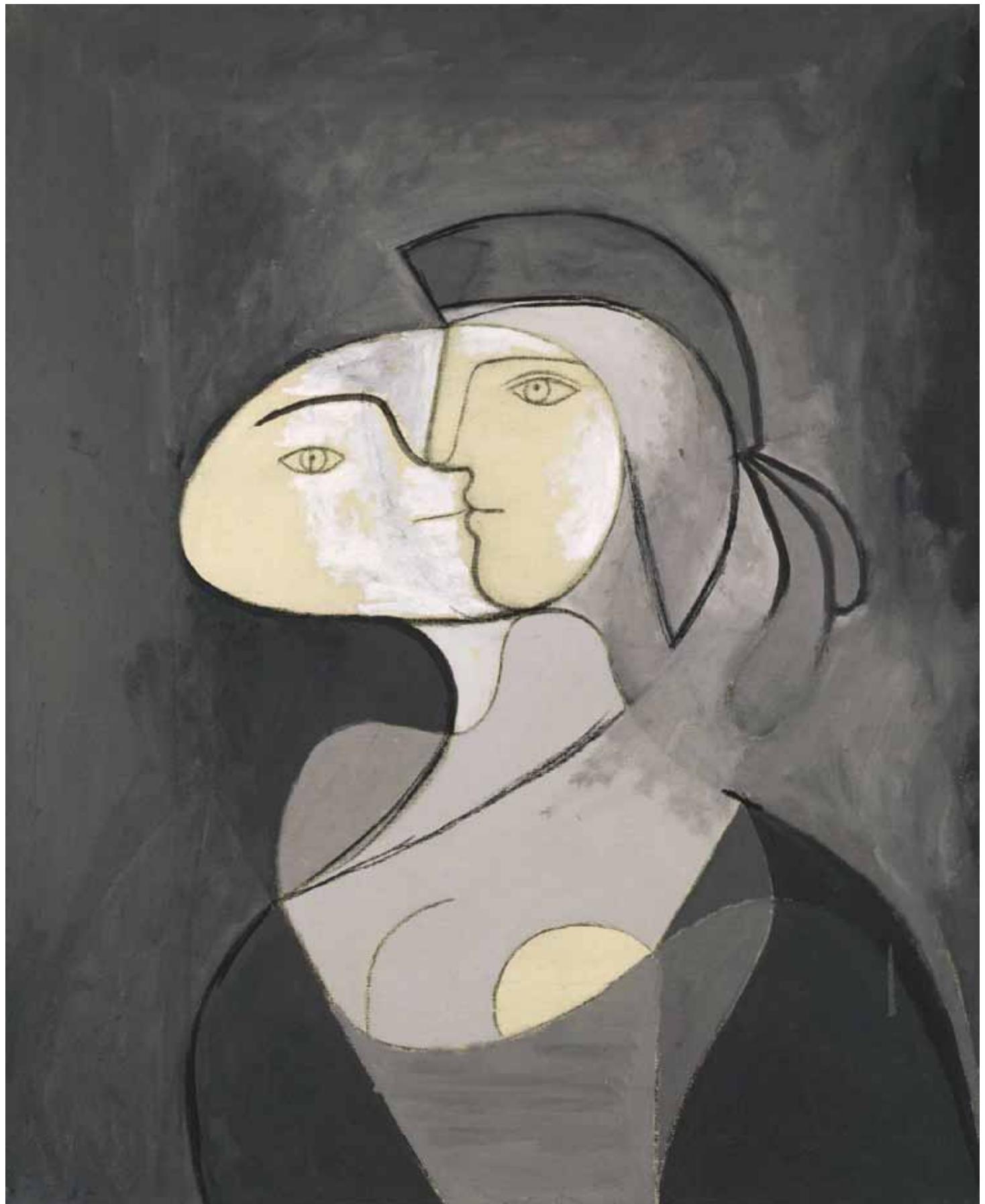
Enrique Mallén: Pablo Picasso was not only the most influential artist of the 20th Century, he also continues to have an important presence in the 21st Century art. As the critic, Jonathan Jones, points out, Picasso is the last artist you would expect our current century to admire. He was unapologetically selfish as an artist; he did not care if any other artist learned anything from him, and always preferred to be unique. Not surprisingly, he had no pupils to follow him, nor did he think about setting up an art academy, as numerous fellow artists did.

After Cubism, Picasso's art—and art in general—would never be the same again. A 2006 exhibition organized by the Whitney Museum of American Art examined the fundamental role that Picasso played in the development of American art over the past century by juxtaposing his work with that of groundbreaking American artists. The lasting effect the Spanish painter had on artists living in an entirely different continent is amazing; but what is even more astounding is to note that many young artists of the 21st century still continue to register Picasso as a strong influence. Picasso exhibitions continue to draw immense crowds. Three of his paintings are on the list of highest prices paid in history.

DDA: Alison and Enrique, especially since Picasso is so well-known to the general art-viewing public for his "color" periods, e.g., blue and rose, how/why do the works in black and white illuminate Picasso's work overall?

ALG: The "color periods" are names giving to very early stages of Picasso's career by critics, not by the artist himself. Indeed, many works in both the so-called Blue and Rose periods come close to monochrome, as this exhibition demonstrates. When working on in paintings, he usually sketched in his compositions in black and white, adding color in the later stages. And in his sculptures, he frequently let the material, whether black iron or white plaster, define the color of the artwork. Later in his career he broke many sculptural conventions by painting his steel figures, such as the MFAH's great *Woman with Outstretched Arms*, 1961, which is included in our show.

EM: Ranging from 1904 to 1971, the exhibition, *Picasso Black and White*, features 118 paintings, sculptures, and works on paper by Picasso. Thirty-eight of these works of art are appearing for the first time in the United States. The curator, who was the first director of the Museo Picasso in Málaga, presents a striking new interpretation of Picasso's artistic vision. She writes, there are three aspects of the Spaniard's style that come to light when we examine his works in black and white: 1) the relevance of Spanish heritage in his career; 2) the role cinema and news media play in his works; and 3) the importance of line over color in his production. Though he lived most of his life in France, Picasso never gave up his Spanish citizenship and remained very close to his family and friends that still resided in Spain. He was forced to remain in exile himself due to his opposition to the Franco regime. Perhaps for this reason, Picasso even went further in his emphasis of the Spanish themes as a counter-point to the Fascism that had taken root in his homeland. By hearkening back to ear-



Pablo Picasso, *Marie-Thérèse, Face and Profile*, Paris, 1931, oil and charcoal on canvas, Private Collection. ©2013, Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York



Pablo Picasso, *Head of a Man*, 1908, ink and charcoal on paper, Private Collection. ©2013, Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

lier masters such as El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez and Goya, whose "black-and-whites" were predominant, Picasso asserted that Spanish culture (through his own black-and-white creations) would eventually overcome the dictator.

The role of cinema and photography, the muted monochrome of these works (with some sepia and ochre tones occasionally blending in), serve as forceful reminders of the black-and-white movie news reels and half-tone newspaper photographs that shaped people's consciousness throughout most of the 20th century. As the critic, Blake Gopnik, writes, even reproductions of the great masters came to Picasso's generation mostly in black-and-white photographs, which the artist said he even preferred, and which may have led to the grays in his own interpretations of those masters.

In the greatest moments of Picasso's career, the mostly monochrome tones of Analytic Cubism serve the important function of breaking reality into its component parts and providing more precise information about it; Cubism's photographic tones are meant to indicate this true dedication to "realism." The restricted tones of Cubist painting can make them appear more like photographs viewed through a

kaleidoscope than as an arbitrary combination of forms detached from reality. Viewers are expected to "read" these works as if they were a "written text". Color, by contrast, reminded Picasso of the less significant, over-worked paintings of conservative painters. Monochrome works for him had the immediacy of drawings, which, like photographs, were able to project precise contours at that instant when light passes through a lens onto film. Picasso was after that kind of close contact with reality. Throughout his long career, Picasso used black-and-white to create masterworks of overpowering intensity. He also stated that color often weakens a composition. Interestingly, although Picasso is known by the general public for his Blue and Rose Periods, color has always been secondary to him. What really interested him was line and form, and for this reason, simple line drawings are frequently at the core of all his compositions, which are themselves often monochromatic. A limited palette allowed the Spaniard to explore his inventive formal experiments without the distraction of arbitrary color. He told his friend Edouard Tériade: "How many times, just as I was about to add some blue, did I notice that I didn't have any! So I took some red and added it instead." It could be for this reason that Picasso has not had a clearly identifiable "Black-and-White period," along the lines of his Blue or Rose periods. Rather, as the photographer Brassai observed, he has had several intermittent points in his career when black-and-white clearly predominate: "A period of painting on a flat surface with a bright and varied palette was regularly followed by a sculptural period with little color." Critics have argued that perhaps one possible motivation for these "colorless phases" harks back to the centuries-old tradition of grisaille, which often functions to create the illusion of sculpture, another one of Picasso's true passions.

DDA: Enrique and Alison, please summarize the importance/effect of the black and white works in terms of the greater context of Picasso's works.

EM: The exhibition cuts to the core of Picasso's art as it touches on almost every major phase of the artist's career. The works chosen span almost seventy years (from 1904 to 1971). However, while the selection covers most of Picasso's career, it places more emphasis on three specific decades: most of the works date from the '20s, '30s and '40s. As professor Michael Fitzgerald points out, this choice is indicative of a "transformative" procedure. It is precisely in these three decades that the artist resorts to black and white to focus on the creative process itself, the artistic practice that ultimately defines the structure of all works of art. Hence the paintings in the exhibition provide us an exceptional access to the artist's conceptual development of the composition.

ALG: Picasso once stated: "I use the language of construction. The fact that in one of my paintings there is a certain spot of red isn't the essential part of the painting. The painting was done independently of that. You could take the red away and there would always be the painting." For Picasso, working in monochrome made it possible to focus on "the language of construction," the fundamental touchstone of his creative imagination. He once explained that "color weakens," and across his career he repeatedly stripped it from his major compositions. *Picasso Black and White* is the first exhibition to focus on this vital aspect of Picasso's genius. As curator Carmen Giménez has observed: "This is a new way to see Picasso. When he paints in black and white, he goes to the essential. It shows how much you can do with little."



Pablo Picasso, *Woman Ironing*, Bateau-Lavoir, Paris, spring 1904, oil on canvas, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Thannhauser Collection, gift, Justin K. Thannhauser, New York. ©2013, Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

The Patriotic Dream

Naief Yehya

English translation by Yvette Neisser Moreno

I received a letter inviting me to appear at the local offices of the FBI for an interview. Few of my acquaintances had dared to turn down the invitation. So on December 15th, I arrived on time for my appointment. On arriving at the designated building, I found myself among a crowd of people with flags and signs demonstrating loudly in favor of using the atomic bomb to wipe Mecca off the planet. In order to enter the federal building, one would have to pass through a corridor of demonstrators that continually yelled insults and threw things at me. As I exited the metro station, the scene left me paralyzed. I didn't dare to go near and run through, facing the same luck as a couple who were soaked in a red, viscous substance that looked like blood. There were some police officers who checked the invitation letters and opened portfolios, bags, and packages, but they were standing several stops before the mob, which they deliberately ignored. One man confronted the demonstrators: "We are not guilty for September 11th. We are decent citizens, not terrorists or criminals," he said with a noticeable accent.

The people continued yelling: "Death to the Arabs! Death to the servants of Bin Laden!"

"I have only come to help the FBI," he yelled with all his might, to make himself heard over the din.

Then somebody threw a plastic cup full of yellow liquid that hit him right in the face. "Coward! Evil Taliban!"

Laughter broke out, along with many more objects thrown. The man fell to the ground and continued on all fours until one of the police officers stopped him and pointed him towards the entrance to the building on the other side. They argued, but the police officer picked the man up by the blazer and pushed him back into the mob. "Run or you'll be late!" yelled the policeman, then laughed with his fellow officers.

The man covered his head and ran towards the building, turning white from all types of objects and more than two kicks. After him came others who suffered the same misfortune. The euphoria reached a peak when a group of four men wearing large caftans and religious caps showed up. Three were young, and one was an old man with a long beard. I knew something horrible was going to happen. The crowd howled with fury. The old man walked haltingly with the help of the youths, but on seeing the multitude, he moved them to the side, stood up straight, and confronted them, raising a hand and beginning to recite a passage from the Koran, but instead of the silence and respect that he had expected, he received a rain of decomposing vegetables and fruits. The youths ran to protect him, one of them turning to face the demonstrators, who assaulted him with a sign reading *Bomb Mecca*.

The four men walked toward the entrance under a rain of garbage. I couldn't wait any longer, so I ran towards the door. I was

lucky—they only threw a rotten orange at me. The crowd shouted U-S-A-U-S-A-U-S-A over and over. I gave the invitation I had received to a secretary, who told me to wait in a room full of people, most of them whose clothes were stained various colors. Half an hour later it was my turn. I entered a tiny office; behind the desk was Agent Coldwell, according to his nametag. He was writing nervously. Without looking at me, he told me to take a seat. Suddenly he asked: "Do you belong or have you belonged to any terrorist organization?"

I said that I hadn't.

"Do you know any terrorist individual or organization in your community?"

"No."

"Do you know who Osama bin Laden is?"

"Yes, well, I have seen him on television."

"How is your cousin Ozam related to the Osama that I mentioned?"

"Not related at all, as far as I know."

"As far as you know? Do you have any doubt?"

"No, not at all."

"One of the leaders of the terrorist group Al Qaeda has the same name as you, Nawaf Alfauzi. How can you explain this?"

"I can't explain it, and I don't think our names are that similar."

"We disagree about that."

"I have nothing to do with those people"

"With what people?"

"The terrorists."

"If you don't know them, how can you be so sure that you have nothing to do with them?"

He didn't wait for me to respond; in any case, I had nothing to say to such a syllogism. "We will have to invite you to stay with us for a few days while the investigation is conducted."

"What I am accused of? What investigation?"

"Nothing yet. That's what the investigation is for. If you're not guilty of anything, then I would imagine you have nothing to fear." He gave me some papers to sign, made a call, and in a few minutes two soldiers arrived at the office. "These gentlemen will accompany you to the accommodations where we're going to put you up."

"But this can't be. I haven't done anything."

"I haven't said that you've done anything, it is simply an investigation."

The soldiers took me by the arms and lifted me out of the chair. Then Coldwell said, "Unless you want to participate in the patriotism programs."

"In anything. I don't want to go to jail."

"You must understand that during this time of war, patriotic actions are necessary. Do you think you will be able to help us?"

"Yes, in any way at all. I am not an enemy of the United States. I have lived here for years, my wife is American, my children were born here."

"That is not patriotism. Anyone can get a passport or a work visa. To be a patriot is to make unique acts of sacrifice for the country. Like going to war."

"Are you going to send me to war?"

"Unfortunately, that is not possible because you are on a list of suspects. But we can assign you to a mission."

"I will do anything."

"That's fine," said the bureaucrat, who stamped the papers in front of him and said to the soldiers, "The gentleman will be assigned to the Black Betty project."

The soldiers nodded and removed me from the office. They took me to a room in the basement of the building where there were ten panicked people, among whom I recognized bearded old man I'd seen at the entrance. We were confined there in silence for several hours until finally some soldiers came for us. They explained that from that moment on, we were working on a top-secret project. They took us to a military barracks some two hours from New York aboard an old truck made for transporting prisoners. That night we slept in a huge, dark room. The next morning at six they woke us up to do all types of examinations and medical tests on us. We spent a week subjected to exhausting physical and mental analyses. Finally they chose ten out of our group, and told us that our patriotic mission consisted of helping the government to protect the citizens from some of the enemy's most dangerous weapons. They asked if we were willing to show our love for the United States, and if not, we could remove ourselves.

The selected ones stayed, and that very afternoon we boarded a military cargo plane that took us to another base. The soldiers made us dress in white overalls, and at dusk they took us to what they called the testing area, an enormous barren plain surrounded by mountains.

They sat us in metal chairs placed on concentric circles that had been marked on the ground and spaced 100 meters apart. In the distance there was a strange system of tubes with nozzles. They tied our hands and feet with straps, and our heads with a plastic mask that prevented any movement. Next to each chair were three boxes: one with rabbits, one with a monkey, and the other contained white mice.

Over a loudspeaker they announced that all we had to do was stay still until when we heard the signal, and then breathe deeply through the nose. Then they played the American national anthem. Some people began to sing. I was shaking, it was cold, the clothes they had given us were very thin. The anthem ended, and we were silent. I hear someone cry. Someone else was praying. Musak began playing, I closed my eyes and tried to imagine myself passing through the aisles of a supermarket. But the cold, the breeze, and soon after the sound of a siren brought me back. I felt a slight humidity in the atmosphere. A few minutes later the siren sounded again. A voice announced that the test was over. Shortly afterwards, the soldiers came back, this time dressed in plastic suits, helmets, and masks that made them look like astronauts. They freed us and took us to a room with showers. They made us undress and shower. They picked up the overalls and incinerated them. They gave us other overalls, this time blue ones, and boarded us onto the plane. While loading boxes onto the plane, one of the soldiers accidentally ripped his suit. He lay on the floor and began howling in horror. Other personnel ran to help him. They injected him, patched the suit scrupulously, and put him on an ambulance that sped away at high speed. The soldiers seemed very worried about their comrade. They finished loading the plane with the boxes of animals that had been in the testing area with us. I peeked inside them. A monkey looked at me sadly. I could see that a good number of the rats, and almost all of the mice, were prone on the floor of their boxes. I wanted to believe that they were asleep, dreaming a patriotic dream.



Francisco de Goya, *María Antonia Gonzaga, Marchioness of Villafranca*, c. 1795, oil on canvas, Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid



Francisco de Goya, *The Crockery Vendor*, 1778-1779, oil on canvas, Museo Nacional del Prado, Madrid.
©Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid

Masterpieces from El Prado Museum

Spanish Painting In Front Of A Mirror

The Museum of Fine Arts, Houston

► Images Courtesy of the MFAH

Teresa Bordona ▶

Art and Classical Mythology

The Museo Nacional del Prado in Madrid opened to the public in 1819 during the reign of Carlos III with an exceptional collection of 900 works. Even then, it was regarded as the greatest collection of masterpieces per square meter ever assembled. Like the Louvre in Paris, the Hermitage in Moscow, and the National Gallery in London, the El Prado Museum owes its holdings to the collecting penchant that royal dynasties indulged in for centuries. But unlike those other three museums, the Prado is not an encyclopedic museum with works of various schools and times. Instead, it is an intensely focused collection put together by a few Spanish kings and queens with a passion for art like Isabel I *La Católica*, Carlos V, Felipe II, Felipe IV, and the Bourbon kings of Spain. Indeed, many of the works in the collection were commissioned to artists who were protégés of the Spanish crown. Some experts consider this collection, part of which is now here in Houston, as a collection of works *by painters admired by other painters*. It is that quality that makes the collection unique. In what follows we will highlight a few works and artists in the current exhibit at the Museum of Fine Arts Houston: *Portrait of Spain: Masterpieces from the Prado*.

It was Spanish culture of the Renaissance and the Golden Age, and later, of the Enlightenment that made it possible for these masterpieces at the Prado Museum to be made, and for the great Spanish artists that created them to flourish. The worldwide influence of their works can be traced into the 20th Century and beyond. The vehicle for that impact was the Prado Museum; hence, the importance in art history of the institution itself. An understanding of the Spanish socioeconomic, cultural, historical, and political context before the Prado was created, is most important in assessing the relationship between the institution, the art in its holdings, and its influence. The background for the institution resides in the centuries of power, imperial expansion, and political turmoil that preceded it. Probably the most important date to remember in that background is 1492, the year that marks the end of the Reconquista (the war that resulted in the expulsion of the Moors from Spain) and the arrival of Cristóforo Colombo in the New World.

Religion played an important role in the latter two events, as in determining the characteristics of Baroque art in Spain. The Spanish Catholic Church became one of its most influential maeценases. Religious Baroque art was a response to the Protestant Reformation. Its role was to communicate religious ideas by appealing to the viewer at a sensorial and emotional level. In the current exhibit we can see the works of many Spanish painters who engaged the religious theme in their oeuvre: El Greco, Velázquez, Ribera, et al.

Francisco Zurbarán (1598-1664), painter of the court of Felipe IV, is a religious painter par excellence. It is said that the king once placed a hand on his shoulder and called him "painter to the king, king of painters." One can see his masterful handling of religious themes in *Agnus Dei* (1635-40). The "Lamb of God" is the symbol of Jesus Christ's sacrifice: enduring agony for humanity. A symbol,

indeed, that is reminiscent of ancient pagan rituals and yet, came to be sung as part of Christian orthodoxy. Zurbarán renders the lamb as real, helpless and vulnerable as any the artist may have found in a Spanish market of his day. However, there is a light that illuminates its white coat that transfigures the material canvas into the meaning of Scripture "Behold the Lamb of God who takes away the sin of the world" (John 1:29).

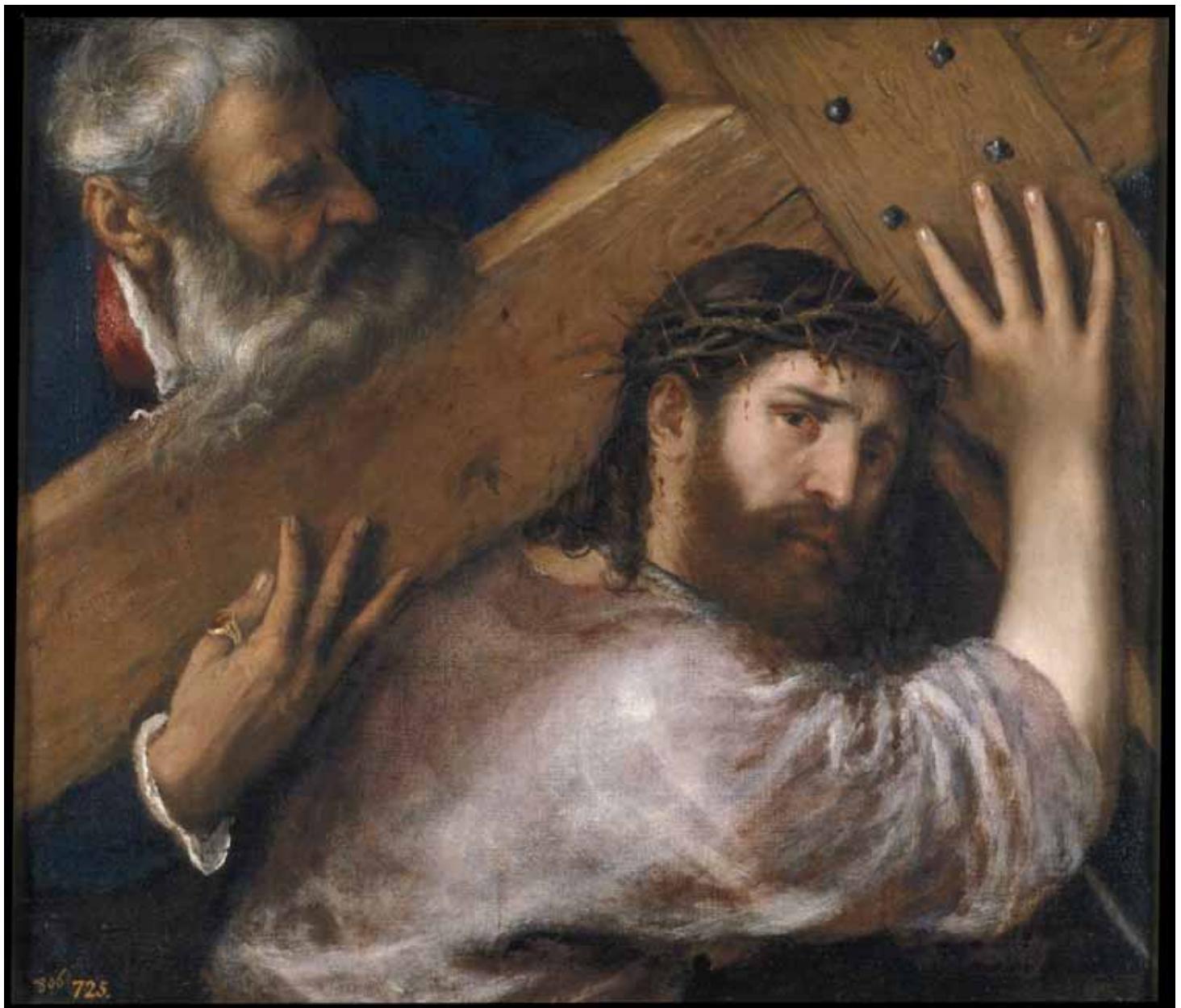
In the religious paintings of Esteban Murillo (1617-1682) we find grace, as both elegance and the favor of God, and feminine delicateness (a worldly delight). One of Murillo's devotional masterpieces is among us: *La Inmaculada Concepción* (ca 1660). The depiction of the Virgin Mary is the quintessential Catholic theme and the mystery of how the divine becomes incarnated in her body is at the core of Christian faith. In dealing with this subject Murillo gives free reign to his Baroque imagination. The young maiden who represents the Virgin Mary is suspended in air, cherubs fluttering around her, clad in a pristine white robe, benignly mysterious as the rich deep blue cape that wraps around her like fate.

The abundance of portraits of the Spanish royalty and nobility in the collection is a testament of the role they played as patrons of the arts. They wanted art that displayed their status, grandeur and power. Every ruling monarch summoned a notable artist of his time to his court. Although a king may have imposed a theme on an artist's work, unavoidably Spanish cultural idiosyncrasy is reflected in their depictions and the talent of the artist shines through the commission. Unfortunately, Diego Velazquez's *Las Meninas* (1656), the most famous of these courtly portraits from the Prado collection did not make it to Houston. But others did; among them, one inspired by *Las Meninas*: Joaquín Sorolla's *La Infanta María Figueroa vestida de Menina* (1901).

It was not only the portraits of the Spanish royalty by artists like Velazquez and Goya that influenced the course of art history. The modernity of the collection is most evident in the portraits of individuals with a public profile who were members of the emerging social classes: intellectuals, politicians, scientists, and artists. These portraits were important models for later art movements. The phenomenon of the democratization of portraiture was particularly intense during the 18th Century, a period called La Ilustración (The Enlightenment). In the last years of the Habsburg dynasty the Spanish empire and economy underwent a period of exhaustion. The new Bourbon dynasty undertook a reform of Spanish institutions and infrastructure. However, it was also a period fraught with conflict.

The Napoleonic Wars (1803–1815) turned Spain into a battleground. Francisco Goya's etchings known as *The Disasters of War* (1810-1820) accurately depict the cruelty on both sides of the Peninsular War. His graphic reportorial account of the atrocities has often prompted writers to call him "the first graphic war reporter". The original title of this series of 82 prints was *Fatal consequences of Spain's bloody war with Bonaparte, and other emphatic caprices*. The current exhibit dedicates a room just to these prints and to other prints from his *Caprichos* and *Disparates* series.

Joaquín Inza (1736-1811) painted King Carlos III, the Spanish royalty, aristocracy, and its bourgeoisie. Circa 1780 he painted the portrait of the playwright and poet *Tomas de Iriarte* (1750-1791) in elegant attire. Iriarte was an intellectual aristocrat of the Enlightenment



Titian, Italian (Venetian), *Christ Carrying the Cross*, c. 1565, oil on canvas, Museo Nacional del Prado, Madrid. © Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid

who satirized the ignorance of people in his own milieu. In his fable the *Erudite rich man* a wealthy man constructs a magnificent mansion that lacks a library and books. He corrects the omission but then decides to fill the shelves not with books but with fake spines of books bearing famous titles.

The influence of Goya and Velazquez is particularly evident in painters like Joaquín Inza and Federico de Madrazo y Kuntz. *Portrait of Sofia Vela and Querol, Widow of Arnao* (1950) by Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) is a portrait of a renowned singer, pianist, and composer done in an intimate setting. It is friendship and admiration, more than commission that drives the production of this portrait. She is holding sheet music to indicate her profession. It is a thoroughly modern portrait with a tinge of Romanticism: an idealization of the woman and her profession.

Realistic literature, a term to be used with the greatest care, greatly influenced Spanish art. A case in point is Lorenzo Valle's *Demencia de Doña Juana de Castilla* (1866): the insanity of Juana de Castilla. The story of *Juana la Loca* was written in the 16th Century but its tragic political and psychological overtones continued to fascinate artists deep into the 19th Century. To prevent Juana, the legitimate heir of the Kingdoms of Castilla and Aragón, she was first held prisoner by her own father King Fernando II and later, by her own son Carlos I. She spent over forty years in forced confinement. Her insanity was alleged to have been caused by the death of her husband Felipe I of Castille.

Another example of the peaceful coexistence of literature and painting is between the famous literary work by Buero Vallejo, *The Dream of Reason* and Francisco de Goya's (1746–1828) famous



etching from his *Caprichos* "The dream of reason produces monsters" (1797-1799). Goya satirizes both the church and Spanish society, the ideals of the Enlightenment (which he believed), and the savage wars it produced. Thus the title is powerfully ambiguous in the use of "sueño" –as both sleep and dream. On one interpretation, when reason sleeps or is suppressed, monsters ensue. On the second interpretation, the very force and enthusiasm to fulfill a dream, causes monstrous suffering.

The relationship of Spanish art and classical mythology may be also subsumed under the influence of literature. However, it possesses its own nuances. In *Apollo in the Forge of Vulcan* (1630) Diego Velázquez depicts more than Roman mythology. Velasquez reinterprets the scene in which Apollo divulges Venus's infidelity to her husband Vulcan. Vulcan is depicted like a Spanish blacksmith would look at the time. In other words, he appropriates classical mythology with visual tropes familiar to Spanish eyes at the time. The subtext of such reinterpretation is the power of the Spanish Empire at its peak in the 17th Century.

To conclude we need to return to the idea that Spanish culture informs the establishment of a lineage, if not a school of Spanish painting unlike any other in the world. It was constituted by a few strong personalities that stood out, both as artists and patrons of the arts. In the 17th Century Spain became a hermetic society somewhat

isolated from the rest of Europe. At the time artists travelled very little and those who, like Jose de Ribera, managed to find their way to Italy, do not go anywhere else and their experience abroad has little repercussion. Velázquez too went to Italy as a subject of the King of Spain, but neither Murillo, nor Zurbarán ever left their homeland. In the 17th Century only Murillo's works made it out of Spain and in special circumstances. His works surfaced in English, Dutch and Flemish auctions in the early 18th Century. Amazingly, Velazquez's works were not known outside Spain in the 17th Century. It is thanks to the opening of the Prado Museum that the oeuvre of these seminal figures of Spanish art came to be known, appreciated and studied. Their main journey began then, and their influence came to be felt in the rest of Europe and America.

As in an array of adjoining mirrors Spanish art and artists came to reflect the influence of kings, the court, nobility, the culture of the Spanish Renaissance and the Golden Age, and the Enlightenment, in order to deliver their joint image to 19th and 20th Century art. The collaboration between the Prado Museum and Museum of Fine Arts Houston has given us the unique opportunity to reflect upon these extraordinary art works. In spite of the many eyes that may have looked on the glass of Spanish painting, our reflection gives us back new forms of creativity, and different perspectives on the role of art.



Bartolomé Esteban Murillo, *The Immaculate Conception of Aranjuez*, 1670-80, oil on canvas, Museo Nacional del Prado, Madrid. ©Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid

Balacera en Camargo, Tamaulipas

Marco Antonio Huerta

¿ya?
¿a qué estamos, hoy?
¿en qué fecha?
sábado veintisiete
ciudad camargo tamaulipas
ayer toda la madrugada hubo balacera aquí
como podrán ver ahí estas camionetas atravesadas
es una empresa de petróleos
aquí miren las camionetas
mírenlas
mírenlas
mírenlas
mírenlas
miren acá otra de petróleos
ahí están los soldados que hacen caso omiso de las cosas
ellos nomás vienen y checan y se van
ellos ya se están retirando
allá adentro de esa gasolinera hay camionetas

con
percusiones de balas
voy a bajar la cámara para que los soldados no me hagan nada
aquí estamos en el oxxo
otra gasolinera
como podrán ver tráileres ahí
casi metidos adentro
lo mismo que recibieron balas
dale más despacio alex
más despacio más despacio más despacio
como que te paras
aquí hay camionetas balanceadas
todo está solo
los ventanales del oxxo también están agujerados
aquí más adelante vamos a llegar donde hay
varias camionetas con
con

con impactos
dicen que aquí hubo varios granadazos
miren aquí los casquillos en el piso
dale más despacio
miren aquí todos los casquillos que hay en el piso
todos
todos

todos
y son de grueso calibre
puro cuerno
miren allá hacia enfrente
la camioneta
mira ahí un zapato ahí tirado
con chorro de casquillos alrededor
quién sabe cómo se habrán llevado a ese muchacho
en pedazos o cómo

ahí vienen los soldados atrás
miren esa camioneta
son todas son de reciente modelo
ahorita que hay un retén a lo mejor tengo que apagar la cámara
acá hay más soldados
están haciendo revisiones de la gente que pasa

¿dónde se le hace acercamiento?
acá vienen los soldados
¡cállate, hombre!
yo sé lo que estoy haciendo
no me pueden hacer nada por esto
es libre expresión
ellos hacen su trabajo
todo esto ocurrió desde las doce de la noche
hasta las seis de la mañana más o menos
de entre cinco y seis de la mañana
se oían fueron de perdido veinte granadas las que se escucharon

esto no es nada para lo que estamos viviendo
llevamos una semana
parece como si el pueblo estuviera secuestrado
mire ahí pueden ver en qué ruta estamos
estamos en el cruce que se llama cuatro caminos – camargo
que lleva hacia camargo
hacia nuevo laredo
hacia reynosa
y hacia comales

el grupo
uno de los grupos armados estaba sitiado en una bodega
rumbo a díaz ordaz y

ayer en la noche pasando las doce de la noche

empezó
entre once o doce de la noche empezaron a
a oírse las detonaciones
no sé qué es lo que ellos se pelean porque
está mal
esto
verdad
a lo mejor me pueden quitar el teléfono y ¡chihuahua!
miren
ahí
ni modo
—avance y deje de andar pasando aquí

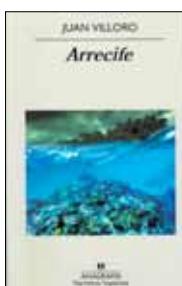
está bueno
miren
chequen chequen
dale despacito
¿ya oyó lo que dijo el soldado? el wacho ese
mira ahí tienen cuerpos tirados
todavía parecen de cuerpos tirados
que podemos ver ya nos vamos a retirar de aquí
allá hay más camionetas allá en la esquina
pero
esto no es nada para lo que estamos viviendo todos los días
en ciudad camargo tamaulipas
que el gobernador y el alcalde luebbert o no sé cómo se llame
el señor ese
dice que es una psicosis que es pura mentira
pero podemos ver que aquí las calles están solitarias
vienen los de
ni siquiera ha pasado el camión de la basura
ni siquiera ha pasado el camión de la basura por aquí
la gente está asustada
nadie sale de sus casas
chequen
miren
están solas las calles
solas
solas
solas
siendo que esta es una ciudad fronteriza
donde tenemos mucho comercio
de venta de comida
de venta de artesanías
de dulces típicos de la región
que la gente de estados unidos viene
y es nuestra forma de vivir
y ahora resulta que no
no tenemos esa libertad
de hacer lo que hacemos
van cuatro minutos
cuatro minutos
ya la gente aquí con los labios secos
ya no sabemos ni qué onda
un día nos cortan la luz

un día nos cortan el agua
no tenemos comunicación con medios
con televisión
todo nos están saboteando
nos quieren al pueblo obligar a hacer algo pues que a nosotros
pues ¿qué nos importa?
o sea
el problema es de ellos
que agarren monte y que por allá se la partan
o sea ni siquiera sale nadie a comprar un kilo de tortillas
ah no
pero los señores sí entran y amedrentan con la gente
de aquí
la que trabajamos todos los días
la que nos levantamos
y el problema sicológico de nuestros hijos ¿qué?
eso no lo miran
miren
aquí es el cablevisión
está saboteado aquí
el cable
vamos a dar vuelta en unas de las calles del centro
miren no tenemos ni semáforo ¿por qué?
porque tumbaron los cables de luz
o sea
vamos a ir a rumbo a la salida a reynosa por otra vía
a ver si no hay soldados



NÁUFRAGOS Y SOBREVIVIENTES

► Anadeli Bencomo



• Juan Villoro,
Arrecife,
Anagrama,
Barcelona, 2012.

Veía su jardín del ocio con resignada repugnancia: una Sodoma con piña colada, una Disneylandia con herpes, un Vietnam con room service.

La más reciente novela de Juan Villoro está ambientada en un Kukulcán de posturismo, un enclave ideal para vender a los viajeros un antídoto contra la desesperación, el tedio y las existencias anodinas. A Kukulcán llegan los personajes a olvidarse de sí mismos, de un pasado incómodo, de una culpa que pesa, y a jugárselas dentro del concepto de unas vacaciones de alto riesgo donde están a la orden los secuestros, los guerrilleros, un infierno tercermundista dosificado al gusto y deseo de los visitantes de este imaginario y apocalíptico arrecife. Esta idea de una especie de Disneylandia latina ya había sido sugerida por Villoro (*Efectos personales*) como una posibilidad para el turismo futuro en nuestras regiones.

Sin embargo, no serán los turistas los protagonistas de esta historia, sino los habitantes semipermanentes de La Pirámide, el complejo turístico regentado por Mario Müller, *Der Meiser*, un sobreviviente de la contracultura del rock urbano que se inviste de cierto plan mesiánico para distraer a turistas con amor al riesgo extremo, para rescatar a antiguos amigos y colegas, en fin, para sentir que su vida no ha transcurrido en vano. Hay que precisar además que el verdadero personaje central de *Arrecife* no es Mario, sino su entrañable amigo de infancia y compañero en el grupo de rock Los extraditables: Antonio (Tony) Góngora.

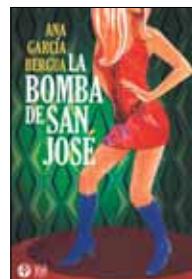
Es la historia de Tony la que se nos va revelando por retazos gracias al recuerdo de Mario, quien se empeña en recuperar ese pasado que la mente de Tony ha perdido por los embates de una adicción a las drogas que lo ha convertido en un sobreviviente, una

especie de náufrago vital que deambula sin mayor rumbo en este destino de su itinerario vital. Tony ha llegado a La Pirámide, como tantos otros habitantes de Kukulcán, gracias a la intervención de Mario, encargado de "reclutar prófugos de la contracultura". Es precisamente la figura de Tony y su incapacidad de reconstrucción lo que termina por atraer al lector quien reconoce en este personaje extraído una de las caracterizaciones paradigmáticas de la ficción de Villoro quien nos había entregado anteriormente una eficaz galería de historias semejantes a la de Góngora en sus relatos de *La casa pierde o Los culpables*.

Dos tramas se desarrollan en *Arrecife*: una anclada en las peripecias de un asesinato que debe resolverse junto al futuro del *resort* que sirve de escenario para las acciones y otra que cuenta o comenta la trayectoria de esa generación a la que pertenecen Mario y Tony. Es la generación que vivió su juventud en el ambiente cultural de los setenta, apostando al rock como alternativa de vida, habitantes de su propio arrecife contracultural sin mayores anclajes o trascendencia. Una frase de Tony podría resumir cierta constatación que parece válida para el grupo congregado en este paraíso artificial: "...entendí que lo mejor de mi pasado era que ya había sucedido". La novela se lee entonces como la clausura de un acto de remembranza, donde sucumben ciertos recuerdos y ciertos personajes para cerrar con una posibilidad de futuro y redención en un final de la historia sorpresivamente optimista y liberador.

LECTORA DE CORÍN TELLADO

► Anadeli Bencomo



• Ana García Bergua,
La bomba de San José,
Era/UNAM,
México, 2012.

Ana García Bergua, uno de los talentos narrativos más originales de su generación, nos hace entrega de su quinta novela, ambientada en el fervor de la cultura sesentera en México. La historia cuenta los avatares de una pare-

ja, Maite y Hugo, representante de esa franja clasemedera y urbana que vive intensamente los embates de la cultura mediática, publicitaria, de destape sexual y excesos típicos de una década deslumbrada por las figuras rutilantes del espectáculo, junto a las promesas de liberación de ciertos modos de la mojigatería burguesa de décadas anteriores que el mundillo artístico se afanaba en clausurar. Hasta cierto punto el lector habituado a las creaciones ficcionales de esta autora puede anticipar el tono y el tenor de las aventuras de esta pareja cuando en las primeras páginas se retrata a una Maite, ama de clase que se aburre y su esposo, Hugo, quien sueña con producir una película protagonizada por la sensual Selma Bordiú, una vedette que llega fortuitamente a la vida de ambos para provocar el trastocamiento de la cotidianidad de la pareja y de su círculo de amistades.

Sin embargo, el aspecto de la novela que me interesa destacar en esta reseña más que la propuesta del relato por revisitar una época de la vida en la ciudad de México, es un asunto narrativo que me parece característico dentro de las novelas de esta autora. Me refiero a esa insistencia de los personajes de la ficción de García Bergua de presentarse como figuras lectoras. Es precisamente esta imagen del personaje lector la que se manifiesta como una clave dentro de sus construcciones novedosas. Pensemos, por ejemplo, en el Artemio González de *Púrpura* (1999) que recurre a la lectura de novelas como una manera de agenciarse una educación sentimental y social, o en el Raúl Soulier de *Isla de bobos* (2007) que se imagina a sí mismo como un romántico Robinson Crusoe en la isla de Clipperton, o el doctor Bonifacio de *Rosas negras* (2004), lector de tratados esotericos y organizador de furtivas sesiones espirituistas en un pueblo de provincia que no escapaba a los embates del positivismo protagónico de fines del siglo XIX. Son tales inclinaciones lectoras las que terminan por modelar los caracteres de estos personajes novedosos, justificando no sólo sus temperamentos, sino sus acciones. Son todos ellos, además, individuos que se aburren en medio de sus existencias nimias y cotidianas y que canalizan a través de sus lecturas sus deseos por una vida más significativa. En pocas palabras, son todos miembros de esa familia literaria encabezada por esa suerte de matriarca que es Emma Bovary, referente indiscutible a la hora de aproximarnos a las subjetividades creadas por García Bergua en sus páginas más memorables. En *La bomba de San José* su au-



tora vuelve a entregarnos un pariente de estos caracteres en la figura de Maite, quien recurre a los folletines de Corín Tellado como plausible guión para su nueva vida de mujer emancipada, paradójicamente traducida dentro de los códigos de la heroína melodramática: "yo me encerraba a llorar en el baño de la mercería con la novela de Corín Tellado buscando ver qué haría la protagonista, pues también estaba embarazada, aunque ella sólo tenía un hombre, su primer y único amor. Era una mujer más decente que yo..." (168)

Esta inclinación a la imaginación melodramática convierte a Maite en otro de los protagonistas entrañables del universo narrativo de García Bergua, esos que conducen sus vidas de manera auténticamente novelesca y vicaria. Personajes de ficción, en el sentido más puro del término, sujetos que actúan como si sus vidas encarnaran un guión cinematográfico que les pudiera elevar a una mayor estatura. En el caso de *La bomba de San José*, es precisamente la vedette aludida en el título la encargada de disparar el dispositivo vicario de la evolución del personaje femenino que intenta remediar a esa Selma que ha cautivado a su esposo al punto de la enajenación. Pero mientras Maite seduce al lector al modo en que lo lograran otros protagonistas garciaberguanos, la personificación de Hugo, el marido infiel y cegado por los encantos de la vedette costarricense, no alcanza el mismo grado de contundencia o eficacia narrativa. Me pregunto, entonces, si la debilidad relativa de la figura de Hugo obedece precisamente a que en su caso no existe un 'guion' folletinesco o novelesco que oriente sus acciones. Hugo no es un lector, cuando mucho es un creativo publicitario de segunda cuyos lemas simplones no permiten reconstruirlo intertextualmente. Hugo no logra remontar su condición caricaturesca y en esa falta de simetría se advierte una de las debilidades de la novela, que termina otorgando un claro protagonismo a la historia de Maite, sin un correlato que encuentre en las figuras de Selma o Hugo un contrabalance personificador. Selma se diluye irremediablemente luego del primer tercio del texto, y Hugo termina cayendo en una predictibilidad un tanto decepcionante.

Ana García Bergua ha comentado cuánto se divirtió escribiendo esta novela y creo que el lector disfrutará igualmente estas páginas que contienen una historia hilarante y truculenta contada con ese humor al que nos ha habituado esta autora en sus entregas más recientes.

IMÁGENES CRÍTICAS QUE REGRESAN

► **Christina Soto van der Plas**



• **José Ramón Ruisánchez Serra,**
Historias que regresan. Topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano, FCE/Universidad Iberoamericana, México, 2012.

Deabajo de la capa gris permanente que rodea la Ciudad de México es que me incluyó en la topología de *Historias que regresan*, libro de ensayos de crítica literaria que renarra, partiendo de una serie de coordenadas espaciales, precisamente a mi ciudad desde el punto de vista de siete obras de la segunda mitad del siglo XX mexicano. Si algo hay que aprender de esta apuesta crítica es la inclusión del sujeto que describe o narra en la lógica de lectura que privilegia José Ramón Ruisánchez, la de la topología, contra el estatismo de un mapa o cartografía, que sólo puede concebirse desde un afuera fijo. En este sentido es que la inclusión de la voz crítica, sobre todo mediante el placer y una lectura que nos ayuda a volver a encontrar en la literatura las preguntas e inquietudes que le dio lugar, estos ensayos producen imágenes críticas que profundizan en las maneras de narrar los acontecimientos que cifraron a una generación.

La propuesta central es la relectura de una serie de obras que pueden parecer heterogéneas y discontinuas entre sí, pero que están vinculadas por una lógica que lleva al lector a aceptar "la responsabilidad de la renarrativa al formar parte esencial del espacio topológico propuesto por la ficción". Este salto al interior de la cartografía es el paso inicial para poder trazar una suerte de grafo del deseo crítico que sigue un recorrido cronológico desde la obra más contemporánea, *El disparo de Argón* de Juan Villoro, pasando por las crónicas del terremoto de 1985 de Monsiváis, *El principio del placer* de José Emilio Pacheco, *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, *De perfil* de José Agustín hasta llegar a *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Como fantasma que asedia desde el pasado, el corazón del libro se sitúa en el capítulo final que es un lúcido análisis de *Pedro Páramo*. Lo que el resto de las obras analizadas hacen es repetir y diferir los fantas-

mas de Comala, otorgándole a la obra de Rulfo su valor ulterior mediante este desplazamiento. El corazón de la exploración es, entonces, la ausencia deseada que no produce una síntesis entre la cartografía y la topología, sino un manojo de imágenes que resisten la inclusión en una lectura totalizadora. Al contrario, la apuesta le da a *Pedro Páramo*, dentro de esta genealogía, "un lugar en lo simbólico creando siempre de manera retroactiva un origen ficcional" de la imposibilidad misma que funda la grieta de la narrativa mexicana posterior.

Para el autor hay un acontecimiento desde el que se puede releer hacia el futuro y hacia el pasado una serie de obras literarias mexicanas recientes y ese momento es el cambio de paradigma que cifró el movimiento estudiantil de 1968. Por ello, el análisis de *La noche de Tlatelolco* y los testimonios marginales es el presente hipotético desde el que se mira. Hacia el futuro, coloca *El principio del placer* como recuperación del momento en el que se descubre la lógica del deseo, las crónicas de construcción de la ciudadanía activa en un posible espacio nacional en las crónicas de Monsiváis y *El disparo de Argón*, la obra más contemporánea donde, paradójicamente, el pasado que descentra la ciudad y la renarra es lo más importante. Hacia el pasado ubica *De perfil* y la cristalización de lo que vendría en el futuro, abriendo el espacio simbólico para el 68 y *La muerte de Artemio Cruz*, que articula el hecho histórico en tanto productor de consecuencias que no se agotan sólo en el momento del acontecimiento, abriendo así también un camino hacia el futuro. Este reacomodo del pasado y del futuro "no es sin consecuencias", como dice el propio autor. Y es que en la construcción tanto de la memoria nacional como del canon literario se juega, sobre todo, la inclusión de los sujetos en los acontecimientos y la medida en que le son fieles a estos momentos clave, lo que permitiría la construcción de una realidad distinta a la anterior.

Las críticas más perspicaces, probablemente por lo que implican, son el análisis de *El principio del placer* de José Emilio Pacheco y la relectura central de *Pedro Páramo*. Estos dos capítulos, estoy segura, serán medulares en cualquier relectura de la obra de ambos autores canónicos en tanto generan un vocabulario crítico que da en el blanco de lo que se intuye, pero no se dice, en ambos libros. A nivel de análisis de las estructuras y cruces de las obras literarias, la crítica que hace Rui-

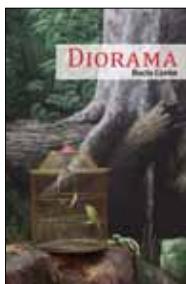


sánchez es muy precisa y genera una serie de preguntas que vale la pena indagar a fondo, no obstante y acaso por la misma razón, las conclusiones de los ensayos son frecuentemente anasibles y no acaban de amarrar lo que se va planteando a lo largo de los capítulos. La adjetivación que se encuentra en el libro es también un tanto grandilocuente y, en ocasiones, entorpece la lectura, junto con el ensamblaje entre la teoría y la literatura que, si bien aporta considerablemente al planteamiento de cierta lógica de lectura, a veces resulta calzada y no acaba de operar *dentro* del análisis más allá de una equivalencia o la elección entre uno y otro término de la dialéctica que se plantea como eje de la mirada crítica, la topología y la cartografía.

Como fantasmas habitantes de la topología de cada uno de nuestros espacios, los invito a aventurarse en la particular y productiva topología crítica que propone Ruisánchez en *Historias que regresan*, pues así, renarrando nuestras historias literarias medulares, podemos ver con más claridad la capa gris que rodea la Ciudad de México que en verdad es parte de nuestra constitución más íntima.

DESFAMILIARIZAR LO SIMPLE

► Ángel Ortuño



• **Rocío Cerón,**
Diorama,
Rowman & Littlefield
Publishers, 2012.

La cámara estenopeica no utiliza lentes, tiene apenas una minúscula perforación; mientras menor sea el tamaño de ésta, mayor será la nitidez de la imagen. El tiempo de exposición debe ser, por el contrario, mucho mayor que el de las cámaras fotográficas convencionales. Una diferencia de *tempo* conocida para los lectores de poesía: un pequeño poemario suele requerir mucho más tiempo de lectura que una voluminosa narración.

Diorama comienza con la sección titulada "Pin hole", precisamente esta pequeña apertura por medio de la cual la luz impreg-

nará la nítida imagen en la página, que aquí hace las veces de placa sensible. Cada una de las "13 formas de habitar una esquina" recuerda oblicuamente la forma de las composiciones barrocas denominadas enigmas, cuya solución se ofrece en la última palabra, remarcada además en itálicas; de tal forma que uno podría tener la tentación –ceder a ella, de hecho– de tomarla como si se tratara de un título descriptivo de la configuración verbal que la antecede.

El primer texto de la serie remata con la palabra *Vestíbulo* es decir el "espacio cubierto dentro de la casa, que comunica la entrada con los aposentos o con un patio" (RAE), a partir de lo cual podríamos equiparar la estructura del libro subsiguiente con la de una edificación.

Huyen avestruces –*hay mujeres cuyas palabras son fresnos*. Sombras hilvanan puertos de aire. Entre la estampida reposa la mano sobre el talud de una rodilla. Habano y humo. Rojizo ciprés el sueño. El olor sigue más allá del borde. Desde el buró –poder, sonríe destruida/tinto ocre, cuerpo estrófico en el quicio. *Vestíbulo*.

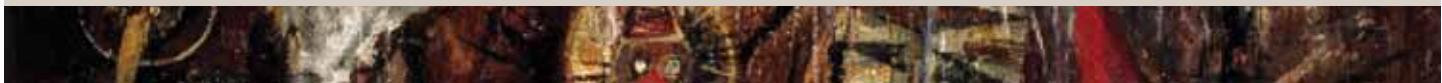
Lo peculiar aquí es que la escritura de Rocío Cerón no tiene como finalidad última las "cuatro paredes" del texto impreso, sino que, a la manera de lo ocurrido en el siglo XII con los templos góticos, los muros pierden aquí su función estructural (es decir, el peso de la construcción descansa sobre otros puntales) y se adelgazan, se transparentan en vitrales. Hacia el final del texto, encontramos esta advertencia: "cuerpo estrófico en el quicio" que, de algún modo, pareciera ponernos al tanto de cierto protocolo doméstico equiparable a descalzarse antes de ingresar a un recinto: la pesada arquitectura de composición poética se quedará afuera, antes de este vestíbulo.

La siguiente sección, "Sobrevuelo", sugiere desde su título una modificación del ángulo de entrada a *Diorama*. La primera serie de textos aspira a la nitidez, esa transparencia en que los objetos verbales son ellos y no ninguna otra cosa, que es finalmente la verdadera naturaleza del enigma: la proposición del equilibrio entre una secuencia verbal y la voz final, no la equivalencia sino la superposición de planos o, como lo apunta José Kozer: "la auténtica función del diorama

(...) desdoblar para alcanzar la simultaneidad". Los textos a la vista bajo este sobrevuelo operan de conformidad con otra premisa compositiva, enunciada desde la primera serie: el bricolaje, cuyo correlato en materia de composición poética es la operación sobre contenidos anecdóticos subjetivos cuya privacidad pareciera limitar la comprensión de sus alusiones a los pocos que los presenciaron como acontecimientos pre-verbales, pero que en realidad apunta a recalcar la naturaleza de la representación verbal, a "desfamiliarizar lo simple", como anota uno de los primeros versos.

Aquí aparece una voz que es, al mismo tiempo, un motivo emblemático a escala de reproducción fractal; es decir, una estructura vegetal cuya definición, descripción y resonancias pueden servirnos como llave, no para descifrar –éste verbo no tiene utilidad ninguna en *Diorama*– sino a manera de presentación-holograma simultánea al ensamblaje de volúmenes sonoros que subyace a este momento de la escritura poética de Rocío Cerón. Me refiero a la cardencha, conocida también como "baño de Venus". De acuerdo a su descripción botánica, las flores de la cardencha son "de un color rosado-lila y aparecen en cabezas espinosas y cónicas. A cada púa de la cabeza le corresponde una flor". Ya hemos visto esa primera floración desde la primera parte ("Pin hole"), como la voz que en itálicas remata cada uno de los enigmas o placas impresas por la luz en la cámara oscura; también en sobrevuelo, pero ahora a manera de *ritornello* que no es únicamente un elemento rítmico por reiteración sino la operación a mayor escala de esta estructura: la repetición de la palabra "pleura" en el poema "Cumbres –tercer sector". Pleura, es decir la membrana que recubre los pulmones, esas cavidades que participan en la emisión de la voz y la asimilan a la respiración; voz y respiración asociadas como las cabezas cónicas y las flores de la cardencha. Un indicio más de que *Diorama* no se queda en el libro sino que lo integra como parte de un conjunto que asume al poema no limitado a la configuración verbal impresa sino en acto: como eflorescencia, como voz.

Ricardo de Bury, obispo de Durham y canciller de Inglaterra hacia mediados del siglo XII, en su *Philobiblion*, subtítulo "Muy hermoso tratado sobre el amor a los libros", escribió:



La verdad emitida por la voz, ¿no perece acaso al extinguirse el sonido? Y la verdad escondida en la mente, ¿no es en verdad una sabiduría esotérica, un tesoro invisible? Por el contrario, la verdad que brilla en los libros es aprehendida fácilmente por los sentidos: se manifiesta por la vista cuando se lee; por el oído cuando se oye leer y, en cierto modo, por el tacto, cuando se la corrige y se la conserva

Cabe deducir de lo anterior que el libro, más que la forma definitiva a la que todos estos componentes aspiran, es una plataforma compatible con la interacción de todas estas dimensiones, pareciera obvio; no obstante lo cual, no faltan aquellos que, engolosinados con los quince últimos minutos de lo que pomposamente llaman tradición, suponen poco menos que herético recuperar gozosamente todas estas posibilidades como parte sustancial de la escritura poética.

En "Ciento doce" encontramos otra diferente acepción del término diorama; la conocida como "diorama de libro" donde las figuras montadas, aparentemente en dos dimensiones sobre la página, sobresalen del fondo, se proyectan hacia afuera (para valernos de una imagen espacial). En ambas secciones del poema, es marcado el espacio entre los breves agrupamientos de versos, como si se sugiriese mediante esta distribución la figura de los escalones que figuran desde el primer verso; un orden de lectura ascendente, un crescendo, en términos rítmicos y auditivos, donde el canto, sus vertiginosas aliteraciones, se vuelve voz del odio:

oído fino para escuchar sonidos
inarticulados,
viento rompeolas canciones de cuna
gritería
de hordas palpitaciones ultra rápidas
2507
petaflop cuchillo picando cebolla
vía láctea
transcurriendo/
suspensión, sangre en suspensión/

después de todo, ¿qué otro modo
tendría de
hablar el odio?

"Cuerpo vibrátil", la última sección, comienza con "Sonata mandala al ave en penumbra", poema donde, como una especie de recapitulación, vuelven los recursos compositivos y retóricos ya referidos como ejes de las secciones anteriores: el empleo de enigmas, la presencia emblemática de la cardencha, la reiteración (pleura, cortical, subcortical), el bricolaje (la actividad de replantear los patrones de ensamblaje de todos estos elementos, mediante permutaciones); pero ahora pasa a primer plano un elemento que estuvo ahí desde un principio, aunque más bien difuso: la memoria olfativa, probablemente la más perdurable y primitiva de las formas de memoria humana. Hay una mención, curiosamente desdoblada, al galaxolide y la representación de su molécula de acuerdo con los criterios de la química orgánica; este elemento es un fijador de perfume y un estimulante de los receptores de estrógenos:

A esta hora, en este olor, cualquier hombre se perdería.

Un mandala es un diagrama, también lo es la representación de una estructura molecular, y un fijador: un enigma y su clave de acceso, un disparador del éxtasis, lo mismo que el olfato y el lenguaje:

Saciedad a los pies del lenguaje –ave penumbra.

"Marcas en el plato", poema final del conjunto, opera en dos direcciones aparentemente opuestas pero que terminan econtrándose. La primera de ellas está definida en el subtítulo "(Tallarín con cebollitas chinas)", es decir, una clave de representación pictórica: la descripción de una imagen que, incluso, se hace bajo un programa enunciado por la vía de la enumeración consecutiva de sus elementos:

1. Soplo (a margen izquierdo).
2. Tempestad (sobre resto de tallarín con salsa).
3. Figura (pedazo de res dejado en orilla).
4. Superficie (mancha de labial en servilleta).
5. Contenedor (bocado aún en el plato).
6. Tapiz (nube de fritura en puño)

Pero luego viene la contraorden, la segunda dirección (o, en términos de catecismo: contra programa, suerte):

Movimiento aleatorio de la mirada
Y el orden se transtorna: al 1 sigue el 3
y luego, juntos el 2, 4 y 6.

Acostumbrados al predominio de la estadística, solemos asociar "aleatorio" a complicadas operaciones matemáticas y olvidarnos de su etimología, que refiere a la suerte, ese fenómeno imposible de calcular:

La suerte es una cosa muy singular.
Todo lo que sabes respecto a ella es que
está destinada a cambiar. Y es descubrir
cuándo va a cambiar lo que le da toda
su importancia

Esta frase es de un tahúr, del trámoso jugador John Oakhurst, personaje de Francis Bret Harte, en sus *Relatos del Oeste californiano*. Y es el sentido de "aleatorio" que debe aplicarse aquí, "está destinada a cambiar", o en versos de Rocío Cerón:

Transitorio, todo es transitorio.

Estar allí en esplendor.

"La obra nace apenas de un contacto con la materia" dice el epígrafe de Helio Oiticica al principio de *Diorama*. Y ese contacto me recuerda un experimento elemental de física: cuando se echa a andar, a tiempos diferentes, un conjunto de 30 metrónomos, al cabo de unos minutos ocurre la sincronía; las ondas emitidas por cada uno de ellos –recuerdo vagamente– se interfieren y van fijando la pauta, la vibración más fuerte, que ordenará el resto. El contacto con la materia ocurre caóticamente, a destiempo, sin programa. El esplendor rebasa y vuelve inútil cualquier indagación. Está ahí.

Dice Leónidas Lamborghini que quien explica, miente. Yo miento, por supuesto, porque *Diorama*, su lectura y experiencia performática, va mucho más allá de lo que aquí apenas boceto. Yo miento, les repito, como hacen los tahúres, porque no tengo sino una mano escasa con algunos conceptos que distan de ser ases en la manga, y pongo cara seria y doblo las apuestas. Olviden ahora mismo toda mi perorata y vayan pronto al libro. Ganen el juego.



MALADIES EGOCÉTRICAS

► Rose Mary Salum



•Lina Meruane,
Sangre en el ojo,
Eterna Cadencia, 2012.

"Una pasión dañosa o alteración en lo moral o espiritual" es una definición de la enfermedad, tan recurrente, como lo es el mito griego de la ceguera. Éste –es del conocimiento común– sugería que cuando la mirada de un ser humano se volvía a sí mismo se podría adquirir un grado superior de sabiduría. La metáfora obedece a una lógica difícilmente cuestionable: la clausura del acceso visual a la diversión de la realidad obliga al hombre a la revisión interna, al alumbramiento de las zonas sombrías de la personalidad.

Sangre en el ojo, de la chilena Lina Meruane, recién galardonada con el premio Sor Juana Inés de la Cruz, se vale de un derrame ocular para contar a sus lectores el terror experimentado frente a la inminente amenaza de la ceguera. En una situación así, la edulcorada imagen de la sabiduría cimbra toda posición ideal: con la invidencia, más que conocimiento, se gana miedo; una frágil posición de abuso y crueldad. Afirmer que la novela es un *thriller* médico sería reduccionista y, sin embargo, el lector no puede desprendérse de sus páginas esperando ansiosamente la resolución de la trama. Pero nada se soluciona. Sólo se plantean una serie de elementos literarios que, reunidos dentro de este texto, dan como resultado una afortunada narrativa, una historia donde lo primero que se derrumban son las certezas planteadas tradicionalmente por la literatura. ¿De verdad un enfermo adquiere lucidez a través del sufrimiento? ¿Es cierto que, como pensaba Kant, la enfermedad clausura todo pensamiento noble? ¿El amor es incondicional?

En una novela que parte de un hecho real, la confusión de los elementos autobiográficos con la ficción se refuerzan a través de un entramado de equivalencias en el que

la memoria es el principal catalizador. ¿Es esta novela una realidad-ficcionalizada o una ficción-realizada? Todo texto es una construcción, nos dice la autora, y estos juegos literarios tienen un propósito: entre las páginas de un libro, la identidad real del escritor se vela y se desvela de forma intermitente y la memoria corporal y mental son la única posibilidad de sobrevivencia.

La historia comienza con un suceso que por monstruoso resulta sublime: la protagonista se inclina a buscar su jeringa para inyectarse su acostumbrada dosis de insulina cuando:

...estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo habían advertido y sin embargo. Quedé paralizada (...) y fue entonces que un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era fuego lo que veía sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecen-

damente bella que he visto nunca, la más inaudita. La más espantosa.

A partir de los primeros párrafos la intensidad de la emoción mina el entendimiento y el lector queda atrapado en la psicología del personaje, en esa "alteración espiritual" de la que se desprende su egocentrismo, su limitada empatía, su amoralidad, sus múltiples necesidades. La perversa simbiosis que se establece entre el lector, el personaje principal y su amado –el uso de la primera persona es efectivo– busca incorporar conceptos que por paralelos se mantienen intocables: una autora habla sobre un personaje que a su vez es escritora y utiliza un seudónimo que no es otra cosa que el nombre de la autora. Este juego en el que la realidad abraza la ficción y ésta una realidad ficcionada es sólo innovadora cuando se cuenta desde la particularísima pluma de Lina Meruane.

CANAL 22 PRESENTA

LaDichosa PALABRA

La celebración de nuestro lenguaje



Conducen Laura García, Germán Ortega, Pablo Boulosa, Eduardo Casar y Nicolás Alvarado

Nueva temporada

Sábados, 9 de la noche

A través de Canal 22 Internacional (Estados Unidos)

Domingos, 00 hrs. Centro
Lunes, 21 hrs. Centro



www.canal22.org.mx

