# Octavio Paz CENTENARIO Adolfo Castañón • Paul-Henri Giraud

**José Emilio Pacheco** 1939-2014

On Science and the Humanities

George Steiner.
¿Las humanidades, humanizan?

Mario Bellatin ➤ La aventura de Antonioni Fernando La Rosa ➤ Archeological Photography

Dossier Cuba: Maarten van Delden • Yvon Grenier • Héctor Manjarrez Carlos Espinosa • Mabel Cuesta • Ernesto Hernández Busto

```
diversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
 iversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
iversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
diversidad/literal/diversity
```



WRITTEN AND DIRECTED BY

#### LORIS SIMON SALUM

WRITTEN AND DIRECTED BY LORIS SIMÓN SALUM PRODUCED BY ROSE MARY SALUM ANIMATED BY PATRICK SMITH EDITED BY LORIS SIMÓN SALUM ADDITIONAL EDITING BILL MOORE MUSIC JOSÉ ANTONIO SIMÓN SOUND DESIGN JORDAN PATTON EXECUTIVE PRODUCER ALTOPRO S.A. DE C.V.

CAMERA JOSÉ ANTONIO SIMÓN • LORÍS SIMÓN SALUM SUPERVISING EDITORS ROSE MARY SALUM • KATHY CHATHAM

GRAPHIC DESIGN MARIA FERNANDA DROPEZA • STEPHEN T. SPURLOCK

POST PRODUCTION SERVICES CITY FILMS PRODUCTIONS • YESAND CREATIVE ALLIANCES ASSOCIATE PRODUCER JOSÉ ANTONIO SIMÓN

#### STAFF

Founder and Director Rose Mary Salum

**Editor-in-Chief**David Medina Portillo

Managing Editor
Tanya Huntington

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

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

**Contributing Translators**Tanya Huntington, David Medina Portillo

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** Ilallalí Hernández Rodríguez, Theresa Gauvreau

Distributors in USA and Canada
Ingram Distributor, Ubicuity Distributors

 Distribución en México, locales cerrados: Publicaciones Citem,
Av. del Cristo 101, Col. Xocoyahualco,
Tlalnepantla, Edo. de México

Tel.: 5238-0260

**Editorial Offices in the US** 

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

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

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



Publicación certificada por Lloyd International, S.C.



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

#### EDITORIAL

El 31 de marzo de este año se cumple el centenario de Octavio Paz. Para celebrarlo, publicamos dos ensayos que atienden la vida de dos de sus revistas, *Plural y Vuelta*, y un asunto muy poco frecuentado por la crítica sobre Paz: el lugar de la novela en su obra. Para ello hemos convocado a Adolfo Castañón y a Paul-Henri Giraud. Junto con esta conmemoración, ofrecemos una reflexión en voz de uno de los pensadores más lúcidos de nuestros días, George Steiner, quien habla sobre la situación de la ciencia y las humanidades en la actualidad.

¿Debemos seguir hablando de Cuba, debemos seguir leyéndola? En *Literal* creemos que sí, y en este número ofrecemos un amplio dossier sobre la isla: cómo la observan sus visitantes, sus lectores, pero también los creadores, cubanos o no. Maarten Van Delden, Yvon Grenier, Mabel Cuesta, Héctor Manjarrez y Ernesto Hernández Busto, entre otros, son parte de esta conversación.

Nos acompañan también textos, poemas e imágenes de Mario Bellatin, Francisco Segovia y Selma Ancira. Y nuestra sección dedicada a las artes se ocupa de la obra de Antonio Berni, Jonathan Leach y Fernando de la Rosa.

Al cierre de esta edición ocurrió la desafortunada muerte de uno de nuestros más importantes escritores: José Emilio Pacheco. *Literal* quiere rendirle homenaje publicando la traducción de un poema suyo, en versión de Tanya Huntington.

On March 31 of this year, Octavio Paz would have turned 100. To celebrate this anniversary, we are featuring two essays that examine the lifespans of two of his magazines, *Plural* and *Vuelta*, as well as a topic not often revisited by Paz's critics: the place of the novel in his opus. To this end, we have called upon Adolfo Castañón and Paul-Henri Giraud. Accompanying this commemoration, we provide a reflection voiced by one of the most lucid thinkers of our time, George Steiner, who speaks about the current situation in the sciences and the humanities.

Should we keep talking and continue to read about Cuba? We at *Literal* believe the answer is yes, and in this issue, we offer an ample dossier on the Island: how it is seen by its visitors and readers, but also by artists, Cuban or not. Maarten Van Delden, Yvon Grenier, Mabel Cuesta, Héctor Manjarrez, and Ernesto Hernández Busto, among others, take part in this conversation.

We also offer you texts, poems, and images by Mario Bellatin, Francisco Segovia, and Selma Ancira. And our arts portfolio showcases the work of Antonio Berni, Jonathan Leach, and Fernando de la Rosa.

As we were putting this edition to bed, we learned of the unfortunate passage of one of our greatest writers: José Emilio Pacheco. *Literal* chooses to pay him tribute by publishing an English translation of one of his poems, in a version by Tanya Huntington.



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











BILINGUAL MAGAZINE / WINTER • INVIERNO 2014

### contenido / contents > Volumen / issue 35

#### **CURRENT EVENTS**

On Science and the Humanities / ¿Las humanidades, humanizan?

George Steiner > 9

#### **ESSAY**

Seven Days In Havana

Maarten van Delden > 19

Not Free, but Comfy: Cuban art between State and market

Yvon Grenier > 22

Kafka en La Habana

Carlos Espinosa Domínguez > 29

Cuba fuera de los mapas

Mabel Cuesta > 32

Postales de Cuba

A.A.V.V. > 34

Cuando el destino nos alcance

Miriam Mabel Martínez > 44

#### **FICTION**

Florencia in Havana

Héctor Manjarrez > 26

Los más felices

Ernesto Hernández Busto > 28

La aventura de Antonioni

Mario Bellatin > 41

#### **BOOKS**

**53** 

Iltze Bautista, Bruno Ríos, Jorge Brash, Francisco Laguna Correa, Anadeli Bencomo

Cover image Fernando La Rosa:

Machu Picchu IX Cóndor (Cusco, Perú)

### OCTAVIO PAZ

Semilla en vuelta en Plural

Adolfo Castañón ▶ 5

Lírica y ficción

Paul-Henri Giraud ▶ 7

## **JOSÉ EMILIO PACHECO** 1939-2014

Llegadas y salidas ▶ 13

#### **GALLERY**

Estética y política del reciclaje

Antonio Berni > 14

Texto: Greening Antonio Berni,

por Gisela Heffes

The Stripe Revolution

Jonathan Leach ▶ 37

Text: Jonathan Leach, Abstract Painting in Contexts, by John Zotos

**Archeological Photography** 

Fernando La Rosa > 48

Text: The Silent Cities of Peru, by Fernando Castro

#### **POEMS**

**Santo Domingo** 

Nathalie Handal ▶ 36

Poema

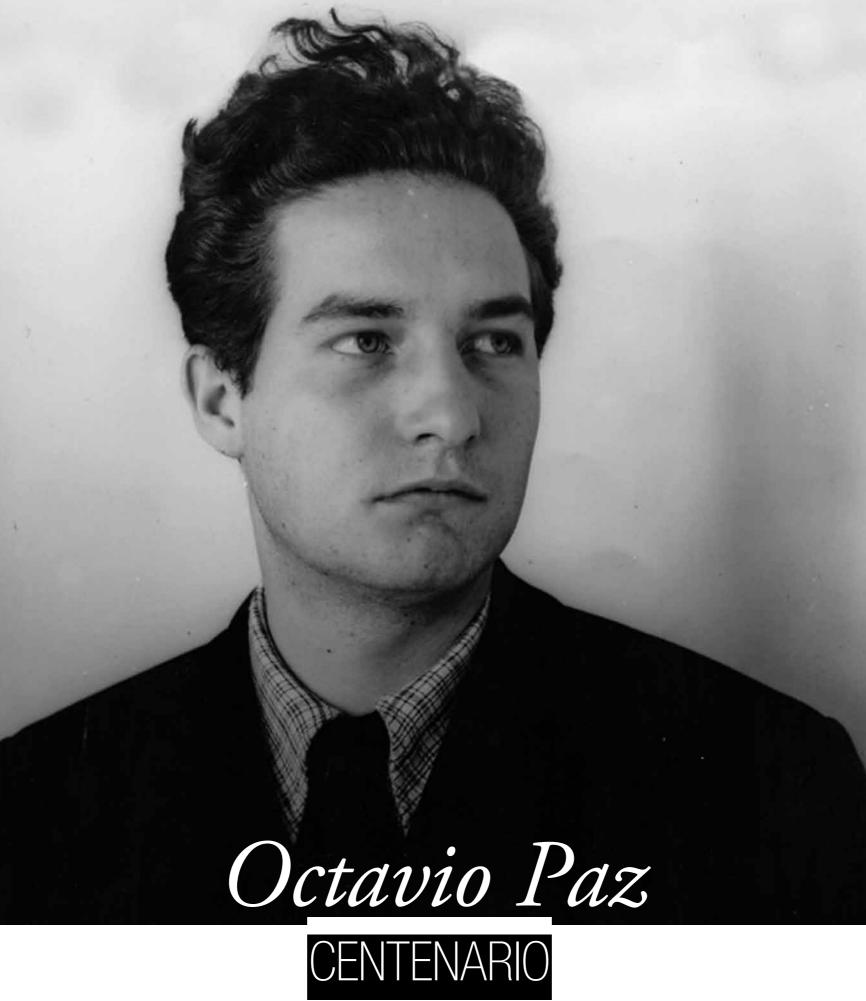
José Pulido > 43

Mar mineral

Francisco Segovia > 46

Fotografías de Selma Ancira

## CANADA • USA • MÉXICO



## SEMILLAENVUELTAENPLURAL

#### ADOLFO CASTAÑÓN

A mediados de 1974 –unas semanas después de regresar del periodo aventurero que me llevó a Europa y Medio Oriente durante un año, con 500 dólares en el bolsillo-, un compañero de la Facultad, Armando Pereira –hispano-guatemalteco y, por fin, mexicano– me invitó a quedarme en lugar suyo en el puesto de corrector de la revista Plural, dirigida por Octavio Paz. Acepté pues mi soberbia era tan grande como mi vanidad y ambición. Me presenté a las oficinas de la revista en Reforma. Ahí me recibieron Ana María Cano y Sonia Levi Espira, y la primera me dio unas galeras para corregir. Volví al día siguiente. Me encontré con Octavio Paz. Tenía sesenta años, los mismos que llevo yo ahora. Irradiaba inteligencia y amable serenidad. Se le veía descansado. Iba vestido con una bonita y finísima chamarra de mezclilla con solapas de gamuza y pantalones claros de gabardina. Daba la impresión de venir o ir a un safari, quizá a cazar elefantes. No usaba corbata. Me dijo que me sentara y nos pusimos a conversar -o, al menos, eso creía yo. Me interrogaba discretamente, y me dejaba hablar. Me sorprendió que acababa de publicar en el Suplemento de Siempre, La cultura en México, dirigido por Monsiváis. Me preguntó qué opinaba yo de Plural. Aunque la pregunta era obvia, yo no había tenido el cuidado de ponerme a repasar los números publicados –que ya sumaban más de treinta– y, además, había estado fuera un año. Me gustan, le dije, principalmente los suplementos literarios, y algunos poemas y ensayos. Recordé el suplemento sobre la intervención que Ezra Pound había tenido sobre la Tierra baldía de T. S. Eliot, evoqué el dedicado a Paul Valéry y a M. Teste, los dedicados a Michaux y a Cendrars, y luego me detuve largamente en el ensayo que Plural había publicado de Norman O. Brown sobre Démeter y otras cuestiones griegas. En el curso de mi atropellada conversación mencioné al pasar a Juan García Ponce, Salvador Elizondo y José de la Colina, escritores próximos a la revista y a quienes conocía personalmente. En algún momento me interrumpió y me hizo un par de preguntas sobre política. Yo le dije que de eso no entendía mucho y que prefería la política una vez que había pasado a ser historia, para así poder leerla. Sonrió imperceptiblemente. Al salir y bajar las escaleras del edificio, se despidió de mí sencillamente, como si nos fuéramos a seguir viendo muchos años. Así fue. Hasta que vino la debacle del golpe Excélsior. Lo volví a ver unas semanas después, cuando se me concedió el primer premio de mi vida, el que llevaba el nombre de la poeta malograda, "Diana Moreno Toscano". Me lo habían dado Carlos Monsiváis y él, Octavio Paz, quien, en breve discurso, hizo el retrato de un joven que era valiente porque cuidaba lo valioso. Sus palabras proyectarían una sombra sobre mi vida o, más bien, serían como un relámpago intermitente en la oscuridad para iluminar mi vocación.

No estuve ni en la fundación de *Plural* ni en la de *Vuelta*, pero llevaba yo tatuados sus emblemas. Luego de una excursión de más de un año por los territorios de Nexos -revista que ayudé a fundar y bauticé (dixit Monsiváis) y de Palos de la crítica-, me sumé a Vuelta para colaborar regularmente en sus páginas.

Espacio común para los lectores comunes, Vuelta fue un territorio en riesgo a la hora en que el lector común se volvió inusitado (ya sólo hay especialistas), pero Vuelta -no debo ocultarlo- fue espacio en blanco en el seno del paisaje, un hueco pautado en la geografía desierta de letras. En ese cuaderno el lector escribió.

Ш

Plural, la revista dirigida por Octavio Paz y animada por Tomás Segovia, Gabriel Zaid, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Alejandro Rossi y José de la Colina y auspiciada por el periódico Excélsior de Julio Scherer, desde 1971 hasta 1976, fue más que una publicación, una verdadera revolución cultural. Plural fue para la cultura mexicana del último tercio del siglo XX lo que la Revista de Occidente de José Ortega y Gasset para la España y el mundo hispanoamericano de principios del siglo XX. Apenas si duró seis años pero gracias a Plural, Octavio Paz y el grupo de escritores que lo acompañó durante esa travesía logró encontrar su público y aun su propio espacio nacional y continental. El hecho de que por 5 pesos fuese accesible al lector una variedad tan amplia de temas y personalidades marcadas por un aire de familia renovador, crítico, cosmopolita, vanguardista y polémico fue un verdadero milagro que se sostuvo primero, durante 5 años, gracias a Scherer, pero que luego, a partir de noviembre de 1976 se prolongó heroicamente en su retoño Vuelta durante más de veinte años. Esa recolección fue, ante todo, una revolución cultural; milagro de la sensibilidad literaria y artística que marca sin lugar a dudas el momento de madurez y plenitud que alcanzó con Octavio Paz y ese grupo que tan bien lo rodeó.

Ambas revistas fueron dirigidas por Octavio Paz y han de ser leídas a la luz de su biografía intelectual. Se inscriben en esa cadena de publicaciones que en México va de Contemporáneos a El Hijo Pródigo y de Letras de México a la Revista Mexicana de Literatura. A diferencia de *Plural* que fue una revista institucional –pues era financiada por el periódico Excélsior-, Vuelta se planteó desde el principio como una revista independiente de cualquier institución y, en particular, de cualquier institución oficial o gubernamental. Su fundación, luego del golpe a Excélsior, recuerda en algunos aspectos la fundación de la Editorial Siglo XXI dirigida por Arnaldo Orfila Reynal con algunas diferencias definitivas: Vuelta viene, como Plural, de regreso de la Utopía, sería pro-democrática en un sentido liberal pero por ello mismo desplegaría una crítica sistemática a los gobiernos de filiación comunista (Cuba, Nicaragua, URSS, Checoslovaquia, etc.). Vuelta incorporó dos alas: la política y la cultural, unidas por una misma exigencia: la claridad de pensamiento y de sintaxis. Vuelta fue una revista literaria con un horizonte político en un país como México donde -para citar a Cernuda- "la literatura sólo tiene, cuando la tiene, actualidad".

Plural y Vuelta son los dos cables con que Octavio Paz y sus jóvenes amigos electrizarán y revolucionarán en el sentido catalítico la cul-

tura literaria y política mexicana e hispanoamericana. Por cierto, Paz tenía la misma distancia cronológica de más o menos quince años con sus jóvenes amigos de *Plural* que la de Alfonso Reyes con los miembros de Contemporáneos. Plural y Vuelta pueden ser vistos como una exposición universal mensual, donde el hilo del cosmopolitismo pasaba por la aguja estrecha –por la puerta estrecha– de la discusión nacional y aún municipal, y donde los camellos tenían que aprender a saltar la cuerda.

Ш

Decía Octavio Paz que el proyecto de una revista es "Algo menos que una religión y algo más que una secta." Cabe detenerse en estas palabras escritas por Paz al calce de la revista *Sur*, con motivo de la muerte de Victoria Ocampo: ¿Qué es una revista? ¿Qué es una revista de este tipo? "Algo menos que una religión, pero más que una secta..."

Esta caracterización remite a la historia de la filosofía, a la filosofía antigua donde la relación entre religión y conocimiento, historia y teología no estaban muy bien definidas y donde la noción de "escuela filosófica" tiene un resplandor y un vigor que no me parece inapropiado para tratar de definir a ese sistema de correspondencias y afinidades que cubren los emblemas Plural y Vuelta, cuyos individuos estarían, si no unidos, afinados por un conjunto de actitudes pautadas, por el deseo de verdad y el deseo de belleza o de poesía. En las antiguas escuelas filosóficas, el discípulo gozaba de una condición filial y era adoptado en vida y a la muerte del maestro como un miembro de la familia. En algunos casos esto sucedió con la escuela llamada Plural.

¿Qué es una revista como lo fueron Plural y Vuelta? ¿Una revista es una casa de cristal cuyos habitantes -en su vida y en sus sueños tanto como en sus opiniones- están expuestos a la mirada de los otros, del público y la comunidad? ¿Esa casa de cristal es, por su transparencia misma, un observatorio, un mirador desde el cual se observa y registra al mundo y la historia?

Desde Plural y Vuelta se ventiló así una conversación que animaron los "solitarios solidarios" y a quienes más tarde se unieron Enrique Krauze, Guillermo Sheridan, Aurelio Asiain, Christopher Domínguez Michael, Fabienne Bradú y tantos otros escritores de aquí y de allá. El valor de cada una estriba precisamente en la fuerza y originalidad con que se lanzó y relanzó desde sus páginas la conversación de la cultura mexicana moderna, ávida, en las escrituras de sus participantes –los inquilinos de la casa de cristal– de estar en el mundo en sus más diversas manifestaciones, y de estar ahí abriéndolo desde México y la cultura escrita y vivida en América a su propia utopía posible o enterrada o semi-enterrada en su pasado: pues estar en el mundo no era tanto para los artesanos inquilinos de la casa de cristal un frívolo

oficio de trotamundos a la moda (aunque también, faltaba más), sino un apropiarse del propio mundo, del propio pasado, presente y por venir de otra manera. Esa otra manera es, por ejemplo, la que se manifiesta en el inolvidable número de Plural sobre Nueva España titulado Orfandad y legitimidad o en los memorables ensayos de Gabriel Zaid de la Cinta de Moebius o en los ensayos de Manual del distraído de Alejandro Rossi o en las generosas crónicas-reseñas-ensayos de José de la Colina

Los observatorios de Plural y Vuelta no sólo fueron un escenario para el exhibicionismo colectivo considerado como un humanismo de las minorías, sino una fábrica de formas mentales y de actitudes, un vivero para la nueva sensibilidad y quizás lo más importante: una arena de combate de la experiencia civil individual y colectiva. Esa arena es, desde luego, ideológica y política, y, con ella, con esa arena está fraguada la piedra del edificio.

¿Qué es una revista? ¿Qué representa publicar y sostener una revista independiente en un país como México? ¿Quién es –puesto que todavía merodeamos su sombra-, quién fue ese Octavio Paz Lozano, ese poeta y escritor que pudo inventar una revista tras otra hasta su muerte? ¿Qué representa en la política y la literatura iberoamericana al punto que pudo introducir a través de estos magazines sus hipótesis, muestras y demostraciones en el cuerpo cultural de que formaba parte? ¿Fueron estas revistas un complemento orgánico de su propia obra, o bien representaron una maniobra de distracción y diversión del enemigo que le permitieron mantener en cierto modo secreta su obra a la luz pública y, por así decir, oculta a la vista de todo?

¿Representan estas revistas entonces dos momentos distintos pero complementarios en la biografía pública de Octavio Paz, siendo el primero, Plural, el momento espectacular de los trabajos heroicos, y representando el segundo, Vuelta, la transición hacia el reposo del guerrero castigado por el éxito y, en cierto modo, condenado por su mismo tener razón, por ejemplo contra los regímenes autoritarios de izquierda que le tocó en vida ver que desaparecían? ¿Cómo situar ideológica-conceptual, filosóficamente las revistas que hizo Octavio Paz? ¿Cómo situarlo a él mismo? ¿Cómo situarnos a nosotros, que fuimos ya, mucho antes de conocerlo, sus lectores y admiradores, y luego sus colaboradores, amigos, conjurados, lectores, acompañantes, custodios, abogados y editores? ¿Cómo hablar de los hechos editoriales colectivos -las revistas- ocasionados por ese personaje atormentado que fue el niño nacido en Mixcoac hace cien años, el 31 de marzo de 1914, a tres años de la Constitución Mexicana de 1917, a la que nunca dejó de ver como una hermana menor a la que había que defender de sus hijos mayores -los gobiernistas y priístas- con el rencor del hijo menor incomprendido pero beligerante y polémico hasta el auto-sacrificio?

## LÍRICAYFICCIÓN

#### PAUL-HENRI GIRAUD

En "Poesía y mitología", dos conferencias escritas en 1942, la literatura moderna es presentada, como los antiguos mitos, en su eterna búsqueda de sentido y de aquello que Paz entiende por lo "sobrenatural". Considerando las obras contemporáneas susceptibles de producir mitos, Paz deja de lado la poesía lírica en favor de otros géneros literarios, como la novela, conectada de manera más directa con la realidad social. En 1942, estima Paz, ninguna obra mexicana ha conseguido crear aún un mito verdadero para México. Sólo Ulises criollo (1925) –el primer tomo de la autobiografía de José Vasconcelos- dejaría presentir este mito -un relato que daría a México el héroe que espera.

La cuestión de la ficción, que separa el mito del lirismo, no debe ocultar aquello que, según Paz, crea la unidad de toda "poesía": la exigencia metafísica. "El hombre ha conservado intacta su credulidad y su necesidad de mitos": tal es el postulado de las conferencias sobre "Poesía y mitología". Faltaría saber por qué y cómo el hombre crea mitos: "Trataré de exponer cómo la poesía, esto es, la imaginación creadora, ha producido siempre mitos para satisfacer esta sed de proyectarse en lo sobrenatural que el hombre padece (OC13 217)."

Esta imagen de una proyección del hombre en un más allá de sí mismo –en "lo sobrenatural" – rememora la imagen del "salto mortal" utilizada por Paz desde los años cuarenta para caracterizar la experiencia de lo sagrado. En cuanto a la palabra "sed" aplicada a la "necesidad" que el hombre tendría del mito, contiene en germen algunas intuiciones fundamentales del poeta: 1) El hombre es un animal sediento de absoluto. 2) Fundado sobre el espíritu crítico -crítico de los mitos y crítico de lo absoluto-, el racionalismo moderno no responde a esta necesidad. 3) Sólo la "poesía" se revela capaz de saciar esta "sed":

[E]sta sed de transformar lo instintivo en sobrenatural y de satisfacer, disfrazándolos en lo maravilloso, los más obscuros apetitos, esta exigencia de fábulas que dan cuerpo a las fuerzas de la naturaleza y las relacionan y las transforman sobrenaturalmente, ¿han desaparecido del alma moderna? No lo creo. Ni la religión, ni la filosofía, ni la aventura han saciado nunca esta necesidad de satisfacer lo más antiguo e instintivo del hombre a través de la representación mítica. (OC13 217)

Gracias al disfraz de lo "maravilloso" y de la "fábula", el mito tendría como función, y hasta como prerrogativa, operar la síntesis entre la naturaleza y lo sobrenatural, entre el instinto y el pensamiento, entre el instante presente y el tiempo de los orígenes –una síntesis ofrecida hoy al "alma moderna" bajo la forma de la literatura o, por lo menos, de la literatura de ficción.

Mientras que el joven Octavio Paz se había dado a conocer hasta ese entonces como un poeta esencialmente lírico, en "Poesía y mitología" se cuida de disociar el lirismo de los numerosos géneros literarios susceptibles de crear mitos: "drama o tragedia, epopeya o novela, cuento de hadas o leyenda, novela policiaca o comedia". En todos los géneros enumerados, el poeta crea "mundos" y "héroes"; en cambio, concebida como un "diálogo del alma con el mundo que la rodea", en la lírica la invención no desempeñaría ningún papel:

La poesía lírica –quizá la más pura y la más alta de las artes poéticas, si no la más amplia- no crea mundos ni héroes: es sólo una continua embriaguez, un instante de fusión o desgarramiento del alma y el mundo. Es como una flecha clavada en la entraña del cielo. (OC13 221)

"Fusión o desgarramiento" - "Soledad" o "comunión", dirá pronto Octavio Paz–, la poesía lírica se caracteriza, en el seno mismo de la "embriaguez", por una crisis espiritual; parte alternativamente maldita y mística de la actividad literaria, ella es la adelantada de la poesía: el camino más corto de la literatura para alcanzar lo divino –o para blasfemar. Si la poesía lírica no crea mitos es porque, según Paz, puede perfectamente pasársela sin ellos.

Una distinción tan tajante entre ficción y lirismo reclama sin duda algunos matices, que Paz no dejara de aportar:

Naturalmente que esta ordenación no es rígida, puesto que hay una continua comunicación entre la poesía creadora de mitos y la poesía lírica: no son extraños los momentos líricos a Sófocles o a Homero, como no es ajena a la poesía de Nerval la representación mítica. (OC13 221)

Igual que la tragedia o la epopeya presentan "momentos" líricos, la lírica ofrecería, entre ciertos autores, una suerte de virtualidad mítica. Aunque en el caso de Nerval, como en el de numerosos poetas románticos, la reformulación moderna de los antiguos mitos se hace en primer lugar desde una perspectiva personal, hermética e, incluso, mística. Por el contrario, en 1942 Paz parece esperar de la literatura mitos lo suficientemente claros y universales como para suscitar, a través de tal o cual figura ejemplar, un atisbo de identificación colectiva.

Tal aspiración parece jugar a favor de la novela y en contra del lirismo o, con mayor exactitud, contra la "poesía pura" y por una literatura "impura" -es decir, a favor de una "poesía" que, como la novela, crea una "atmósfera", unos "personajes", una "historia", una "filosofía", un "mundo":

La novela es, ante todo, un mundo; no simplemente una atmósfera, ni unos personajes, ni una historia, ni una filosofía, sino todo eso, pero en un mundo, viviendo en un mundo. Un mundo, es decir, un orden, humano y mitológico, en el que los personajes respiran una atmósfera, sopla un destino y suceden unas cosas. [...] La novela debe volver a su esencia. Su esencia es, como conviene a su naturaleza, impura, porque la novela, me atrevería a decir, es el único género literario que permite el ensayo, la divagación, la poesía, la política, todo, hasta la literatura, a condición de que sean... novela, mundo.<sup>2</sup>

Lo "humano" con lo "mitológico", el "ensayo" con la "divagación", la "poesía" con la "política" e "incluso la literatura": el género novelesco que, "en esencia", recoge y reúne todos estos aluviones en un río glorioso de fecundas impurezas podría, en efecto, aparecer, justamente, como la expresión universal y más cabal de la "imaginación creadora". (OC13 217)

En el contexto mexicano, la reflexión de Octavio Paz se inscribe en la prolongación de la principal polémica literaria de los años treinta. Como recuerda Guillermo Sheridan, esta polémica había opuesto a los Contemporáneos –equívocamente acusados de entregarse a una poesía pura, cosmopolita y afeminada- contra los nacionalistas, obnubilados por el tema de la mexicanidad.<sup>3</sup>

Ш

Desde el principio de su carrera de escritor, y para franquear su propio camino a una literatura verdaderamente mexicana -a una "poesía" capaz de exaltar todo lo "humano" que contenga "lo mexicano"-, Octavio Paz no cesó de apoyarse en las experiencias de los Contemporáneos, particularmente en su crítica del nacionalismo literario.

Según una célebre teoría de Jorge Cuesta, en la que se reconoce la mayoría de los Contemporáneos, la cultura de México sería por naturaleza clásica y universalista. Marcada en el curso de la historia por una fecunda y continua trasplantación de formas y de estilos venidos de fuera, esta cultura no podría limitarse, sin traicionarse, a un simple localismo. Asimismo, la forma más genuina de ser mexicano consistiría -como sugiere Xavier Villaurrutia- en no buscar, de ninguna manera, parecerlo:

Qué importa que alguien pida que pongamos etiquetas de Made in Mexico a nuestras obras, si nosotros sabemos que nuestras obras serán mexicanas a pesar de que nuestra voluntad no se lo proponga, o, más bien, gracias a que no se lo propone.<sup>4</sup>

Si Paz reprueba también el mexicanismo de pacotilla, si detesta el nacionalismo –literario o cualquier otro– y comparte las admiraciones cosmopolitas de los Contemporáneos, se niega, en cambio, a confinarse en el hedonismo cultivado y escéptico de sus mayores, inspirado en Gide y Valéry. Su intervención, en 1937, frente al Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de Valencia, le había dado la ocasión de marcar esta diferencia:

Los jóvenes pensamos que sí existe acento nacional, poético, en la obra de los que nos anteceden, aun en la de aquellos que más cuidadosamente se evadieron de la anécdota. Lo que ocurre es que ese acento no es el que inútilmente buscan los enamorados de lo "mexicano", porque lo mexicano es, justamente, lo contrario del nacionalismo, es decir, lo irreconciliablemente enemigo de la mutilación y el engaño del hombre. Lo mexicano, como lo español, es una manera de ser hombre, cumplida y vastamente, y no un camino o una red para truncar y traicionar al hombre. [...] Lo mexicano está, con la misma fuerza, en oposición a lo inhumano y sin carácter, de puro desdén por la vida, que a lo pobremente característico.<sup>5</sup>

Paz repudia el color local y la "mexicanidad postiza" de los nacionalistas, pero también y "con la misma fuerza", el "clima enrarecido" (OC13 260-261) en el que acaba, según él, la poética de Contemporáneos: una poética "sin carácter", desdeñosa hacia la vida, "inhumana", en fin, en el sentido de que representa, según la fórmula de Ortega y Gasset, una inquietante "deshumanización del arte".

Corresponde a la "generación" siguiente –la de la revista Ta*ller*– intentar una verdadera síntesis entre mexicanidad y universalidad. Síntesis dispuesta bajo la influencia de un humanismo vibrante y exigente, que procura no tanto experimentar "lo mexicano" como "construir" al hombre y al pueblo de México:

Taller [...] no quiere ser el sitio en donde se liquida una generación, sino el lugar en que se construye el mexicano y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte.<sup>6</sup>

Tras el sobrio énfasis de esta cláusula se esconde, guizá, un conjunto de dardos lanzados sobre diferentes blancos: "la incultura" de los nacionalistas, la "injusticia" de los poderosos y de todos los mantenidos de la Revolución, la "frivolidad" y "la [nostalgia de la] muerte", en fin, una "generación" –la de Contemporáneos– a la que no se trata de liquidar sino, más bien, de sobrepasar. Es lo que Paz expresará, muchos años después, de modo menos polémico: "No sólo nos sentíamos distintos: sentíamos que los tiempos nos pedían algo distinto. Había que ir más allá, pero ¿hacia dónde?" 7

¿A dónde ir? "Más allá", quizá, de los límites demasiado estrechos del lirismo en el que los Contemporáneos tendían a encerrarse. Las dos conferencias tituladas "Poesía y mitología" buscan sentar las bases de una tentativa para ir, precisamente, más allá de un lirismo demasiado puro, hacia una literatura de inspiración consciente y voluntariamente mexicana, hacia una "poesía" que, por su misma impureza, ofrecería a México el mito que espera a través de la figura magnificada de un héroe.

> Tomado de Octavio Paz: Vers la transparence (Le Mond - Presses Universitaires de France, 2002)

> > Traducción de David Medina Portillo

#### **NOTAS**

<sup>1</sup> En 1942 Octavio Paz pronuncia en el estado de Oaxaca dos conferencias sobre el mismo tema. La primera se titula "Poesía y mitología: el mito"; la segunda, "Poesía y mitología: novela y mito ". En adelante publicadas en Obras completas, edición del autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1994-2003, vol. 13, págs. 215-224 y 225-233. Me refiero aquí a las Obras completas por las siglas OC seguidas por el número de volumen en cursiva y el número de página en letra redonda.

<sup>2</sup> Octavio Paz, "Invitación a la novela: Rafael Solana " [1939], OC13 283. (Los subravados son míos).

<sup>3</sup> Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 9.

<sup>4</sup> Citado por Guillermo Sheridan, op. cit., p. 158.

<sup>5</sup> "Noticia de la poesía mexicana contemporánea. Palabras en la Casa de la Cultura de Valencia", OC13 260.

<sup>6</sup> Octavio Paz, "Razón de ser" [1939], *OC13* 201.

<sup>7</sup> Octavio Paz, "Antevíspera: Taller", OC4 103.

#### Do the humanities humanize? / ¿Las humanidades, humanizan?

#### On Science and the Humanities / La ciencia y las humanidades

**George Steiner** 

Traducción de David Medina Portillo

The exponential-there is no other word-explosion of science and technology has transformed not only our universities but, after Descartes and Leibniz, the very status of knowledge and of truth. The exact and applied sciences with an inbuilt axiomal progress, isn't it fantastic? We will know something tomorrow which we did not know today. Even a mediocre science team will know something next Monday they did not know today. The escalator of science is always moving upward. They have created new universities within the university. Their budget is a hundred-fold that of the humanities.

In a ranking of American Ivy League universities, the cost of controlling the temperature of the high-energy laboratory is now greater than the cost of the entire university budget ten years ago. In ten short years. In science faculties, salaries -and prestige- are far in excess of those current in non-scientific departments.

Biogenetics seeks access to the mechanism of life itself. Advances in medicine are virtually inconmesurable and yet (that little French word, "mais", or the German word, "aber") our wars are as barbaric as ever, famine and enslavement, forced migration abound, forty million children are now near the hunger line: forty million children. Economics neither forsaw nor is helping us in the present crisis of late capitalism. The mental stress, the sadness in the psyche, the criminality which characterize so much of our urban and familial existence. The hysterical flight into narcotics and hypnosis of the mass media have proved resistant to scientific triumphs and their credo of enlightened rationality. In the greatest age science has ever known, there is more misery on our streets, there is more mental collapse than ever before.

There is a stubborn enigma here. A partial answer may lie in the gap of understanding which now separates scientific knowledge and methods from the general and public grasp. Not only, as Galileo proclaimed, does Nature speak mathematics, but the evolution of that language has excluded common-sense comprehension. You and I still speak of sunset and sunrise in a Ptolemaic use of language centuries after Copernicus and Newton -it's of course total nonsense, but we still use it continually. We dwell amid archaic fictions of solid objects. But the causes may lie deeper. Science has, since Euclid, prided itself on its ideological and political abstentions, on its neutrality in respect of social and political conflicts. It has cultivated what Kant calls, wonderfully, "dis-interestedness". Noli me tangere, I'm doing science. Don't interfere with social and political concerns. Noli me tangere.

Its involvement in warfare or Stalinist madness have been contentious and self-destructive. Heidegger, God help us, put it with majestic insolence. I quote: "Science does not think." Die Wissenschaft denk nicht. You had to be Heidegger to be able to say that. It is a very deep piece of idiocy. It's a piece of idiocy, but it is very deep. This is one of the hardest things to handle: deep idiocies.

Do the humanities think? The proud phrase literae humaniores: the humane letters. Menschlichkeit. L'Humanité. Humanitas. Their condition (forgive me, and I don't want to cause any offense), but

El estallido exponencial –no hay otra palabra– de la ciencia y la tecnología ha transformado no sólo nuestras universidades sino, después de Descartes y Leibniz, el estado del conocimiento y la verdad. ¿No es fantástico e indiscutible este progreso innato en las ciencias exactas y aplicadas? Mañana sabremos algo que no conocemos en la actualidad. Incluso, un equipo de ciencia mediocre sabrá el próximo lunes algo que hoy desconoce.

La escalera de las ciencias siempre está en movimiento ascendente. Ellas han creado nuevas universidades dentro de la universidad y su presupuesto es cien veces mayor que el de las humanidades. En el tabulador de la Ivy League Universities norteamericana, por ejemplo, los costos por controlar la temperatura del laboratorio de alta energía son hoy mayores que el presupuesto de toda la universidad hace diez años. En las facultades de ciencias los salarios -y el prestigio- son muy superiores a los de los actuales departamentos no científicos.

La biogenética busca tener acceso a los mecanismos de la vida y los avances en la medicina son prácticamente inconmensurables, pero (esta pequeña palabra francesa mais o la alemana aber) nuestras guerras son tan bárbaras como siempre; perdura el hambre y la esclavitud y las migraciones forzadas abundan. Cuarenta millones de niños están hoy la franja de la hambruna: cuarenta millones de niños... La economía ni prevé ni está ayudando en la actual crisis del capitalismo tardío. El estrés, la tristeza y la criminalidad caracterizan gran parte de nuestra existencia urbana y familiar. La histérica angustia –narcótica e hipnótica- de los medios de comunicación se ha mostrado resistente a los triunfos científicos y al credo de la racionalidad ilustrada. En la mayor era de la ciencia, existe más miseria en nuestras calles y un colapso mental como nunca antes.

He ahí un obstinado enigma. La explicación parcial podría estar en la brecha del entendimiento que separa hoy al conocimiento científico de los métodos de comprensión pública y global. No es sólo que la Naturaleza habla en números, como decía Galileo, sino que la evolución de este lenguaje ha excluido a la comprensión del sentido común. Ustedes y yo todavía hablamos de la puesta del sol y el amanecer en un uso ptolomeico del idioma siglos después de Copérnico y de Newton. Moramos en medio de ficciones arcaicas sobre objetos sólidos. Aunque las causas pueden ser más profundas. Desde Euclides, la ciencia se enorgullece de sus abstenciones ideológicas y políticas, de su neutralidad respecto de los conflictos sociales y políticos. Se ha cultivado lo que Kant llamaba, maravillosamente, desinterés. Noli me tangere... que estoy haciendo ciencia; no interfiera con preocupaciones sociales y políticas. Noli me tangere. No obstante, la participación de la ciencia en la guerra o la locura estalinista ha sido muy polémica y autodestructiva. Heidegger –y que Dios nos ayude– lo expresó con majestuosa insolencia. Cito: "La ciencia no piensa". Die Wissenschaft denkt nicht. Había que ser Heidegger para decir esto. Un pedazo (muy profundo) de idiotez. Aunque una de las cosas más difíciles de manejar son las idioteces profundas.

¿Qué es lo peor? Que salvo casos excepcionales, esto sucede con la indiferencia más o menos abierta hacia los agentes de lo inhumano por parte de escritores, músicos, artistas y académicos. El jardín de Goethe está a unos cuantos miles de metros de Buchenwald. Heidegger disertaba sobre Hölderlin. Sartre estimaba al París ocupado —y cito— "como una producción literaria y filosófica perfecta". En resumen, cuando invocamos los ideales y las prácticas de las humanidades no hay ninguna garantía de que humanizan. Mi impresión al respecto simplemente me atormenta...

their condition is not resplendent. A fair number of undergraduates in self-entitled universities, which are actually vocational or trade schools promoted to a fake rank, verge on sub-literacy.

What is worse? In singular instances, writers, musicians, artists and academics sided more or less overtly, or by indifference, with the agencies of the inhuman. Goethe's garden is a few thousand yards from Buchenwald. Heidegger lectured on Hölderlin Sartre regarded occupied Paris, I quote, "as a perfect pro-literary and philosophic production." In short, when we invoke the ideals and practices of the humanities there is no assurance that they humanize! My sense of the question simply torments me, I use the great phrase of the American poet, Wallace Stevens, "supreme fictions": supreme fictions may enable us to forget the cry in the street. I come from a seminar in the afternoon, having taught, let's say, the third and fourth acts of *Lear*. I am completely enveloped in the tortures of Cornelia and the cry of Lear: "Never, never, never, never, never." And somebody is screaming in the street, "Help me!" and I don't hear it. In some mysterious sense, I don't hear it. This haunts me.

A second major factor may relate to the democratization of higher education. To the accelerating extension of university entry to virtually every order in society. Yes, human potentialities are indeed widespread. Yes, they are far too often suffocated by economic injustice and discrimination. Ladies and gentlemen, the faculties of the human mind, its potentialities, are not infinitely elastic. Talent, let alone genius in the arts, is enigmatically rare and unpredictable. The number of women and of men, of men and of women, qualified to respond to a chorus in Aeschylus, to a categorical proof in Kant, to a Duino elegy in Rilke, may be larger than hierarchical reactionary ideologies assume. It is not, however, limitlessly large. The sciences

¿Las humanidades piensan? Literae humaniores – Menschlichkeit, l'humanité, humanitas—: "las letras humanas" es un título orgulloso, pero su condición (no quiero provocar ninguna ofensa) no es lúcida. Un número considerable de estudiantes de pregrado en las autodenominadas universidades — en realidad, vocacionales o escuelas de comercio ascendidas a un rango falso— raya en la sub-alfabetización.

¿Qué es lo peor? Que salvo casos excepcionales, esto sucede con la indiferencia más o menos abierta hacia los agentes de lo inhumano por parte de escritores, músicos, artistas y académicos. El jardín de Goethe se encuentra a unos cuantos miles de metros de Buchenwald. Heidegger disertaba sobre Hölderlin. Sartre estimaba al París ocupado —y cito— "como una producción literaria y filosófica perfecta". En resumen, cuando invocamos los ideales y las prácticas de las humanidades no hay ninguna garantía de que humanizan. Mi impresión al respecto simplemente me atormenta. Las "ficciones supremas", frase del poeta estadounidense Wallace Stevens, pueden permitirnos olvidar el grito en la calle. Si vengo de un seminario en la tarde, tras haber enseñado, digamos, el tercer y cuarto actos de *El rey Lear*, me encuentro envuelto en las torturas de Cornelia y el grito de Lear: "Never, never, never...!" De modo que si en la calle alguien pide auxilio no lo escucho; en algún sentido misterioso, no lo oigo. Esto me atormenta.

Otro factor importante está relacionado quizá con la democratización de la educación superior, con el acelerado acceso a la universidad de prácticamente todos los órdenes de la sociedad. Las potencialidades humanas son, en efecto, generalizadas. Y sí, frecuentemente, dichas potencialidades se ven sofocadas por la injusticia económica y la discriminación. Señoras y señores: las facultades de la mente humana no son infinitamente elásticas. El talento, y con más razón el genio en las artes, es enigmáticamente raro e impredecible. El número de mujeres y de hombres calificados para responder a un coro de Esquilo, a una prueba categórica de Kant, a una elegía de Duino de Rilke, puede ser mayor que el que las jerárquicas ideologías reaccionarias asumen. Sin embargo, no es ilimitado. Las ciencias no muestran ninguna hipocresía al respecto. Nosotros lo hacemos. Nosotros los humanistas nos mentimos continuamente. Las ciencias dicen: "Lo sentimos... Usted no sabe realizar una ecuación de quinto grado, ¡adiós! Hágase banquero". Nadie sobrevivirá a un curso de ciencia de primer año si no sabe cómo hacer estas cosas. Las ciencias no pueden ser irresponsables y no van a perder su tiempo. Eliminan rápidamente a los ineptos. En este terreno, las funciones elípticas o la teoría de cuerdas son sencillamente inaccesibles y no existe un contrato igualitario, un acuerdo democrático con los números transfinitos.

Hoy en día las humanidades se intimidan ante cualquier rigor en su plantilla, ante el reconocimiento de que las matrículas en muchas esferas de las ciencias sociales y literarias están hinchadas y trivializadas en un grado destructivo. Se ha vuelto casi imposible –administrativa, política e ideológicamente— desembarazarse de los estudiantes incompetentes. En cambio, nuestros colegas de las ciencias desconocen estos problemas: saben lo que hacen y pueden decir "no". Y ello es cada vez más cierto a medida que las ciencias se tornan matemáticamente complejas.

Es posible que, en un análisis cabal, se trate de un elemento estructural de nuestra crisis. Somos conscientes de los orígenes teológicos de nuestras universidades occidentales y de que nuestra emancipación de la teología ha dejado una suerte de desolación, un vacío incapacitante. Un cardenal se mueve en la enseñanza académica y su investigación se basa, por su parte, en los presupuestos teológicos de una autoridad —

have no hypocrisy about this. We do! We humanists lie to ourselves continually! The sciences say, "Sorry, you can't do an equation of the fifth degree. Sorry, goodbye! Become a banker." You don't survive a first-rate science course of the first year if you don't know how to do the damn things. They don't bluff, they can't bluff. They are not going to lose their time with bluffing. The sciences rapidly weed out the inept; those two elliptic functions or string theory are simply inaccessible. There is no egalitarian contract, no democratic agreement with transfinite numbers, believe me.

Today the humanities flinch from any rigor in recruitment; from any acknowledgment that the enrollments in many spheres of social and literary studies are bloated and vulgarized to a destructive measure. It has become almost impossible to get rid of students totally unqualified to take your class. It has become almost impossible, administratively, politically, ideologically. Our science colleagues have no such problems. They know what they are doing, and they say, "Sorry." This is becoming truer and truer as the sciences become more and more complexly mathematical.

There may, in a final analysis, be a structural element in our crisis. We noted the theoological origins of our Western universities and that the emancipation from theology has left a kind of emptiness, a disabling void. Cardinal moves in academic teaching and research were grounded in theological assumptions of an authority -Auctoritas, that beautiful word-of textual precedent and reference of tradition. Inevitably, the secular disciplines transferred, developed techniques of understanding, communication and formal presentment inherited from what are understandably still schools of divinity. But a substantive legitimation, the underwriting-that's a very powerful word, to under-write something, to reinsure—the underwriting on which these axiomatic reflexes were founded, are now like reproachful ghosts. They can no longer provide reassurance. In the beginning was the word, the *logos*. From it, evolved humanistic literacy. When that word is no longer audible, the ontological foundations of philosophic, literary and historical studies are broken.

What then, shall we do? Some reforms are not difficult to envisage. We must purge our vocabulary, we must clean up our language to say what we mean. What is a true university? Why, it is libraries; it is a custodian and engagement with the living past. It strives to advance knowledge and clarify critically the processes of sort. A true university serves neither political purpose nor social programs, necessarily partisan and transitory. Above all, it rebukes censorship and correctness of any kind. What have we done through political correctness? The lies we are teaching or having to accept, the guestions we are not allowed to ask. Political correctness makes impossible great fields of comparative study. A university should house and it should honor anarchic provocation and the passion of uselessness. What is the most wonderful passion in the world? Uselessness. If someone comes to me and says, "I am going to give my life to the study of Tang Dynasty Bronzers," I say, "You are a very lucky person. You are going to be a very happy and hungry person, but you lead a blessed life." The notion that the useless is the highest form of human activity.

First and foremost, we must insist on recapturing some of the ground the humanities have yielded to the sciences. Is a twenty-first century educated man or woman literate when, in total ignorance of elementary mathematics or the concept of numeracy, which organize and determine the world around us, she or he cannot grasp such a

#### 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 Ríos, Miguel Ángel Rojas, Miguel Ángel Silveira, Regina Siguier, Pablo Soto, Jesús-Rafael Tomasello, Luis

1506 W. Alabama St. Houston, TX 77006

Tel: 713 529-1313 Fax: 713 529-0443

info@sicardigallery.com

auctoritas qué bella palabra— con precedentes textuales y en referencia a la tradición. Inevitablemente, las disciplinas seculares se trasfirieron, desarrollaron técnicas de comprensión, comunicación y exposición formal heredada de lo que, comprensiblemente, aún son las escuelas de la divinidad. Pero una legitimación sustantiva, suscribir –qué palabra tan fuerte, sub-escribir-, respaldar algo, la suscripción en la que se fundaron estas reflexiones axiomáticas son ahora una suerte de fantasmal reproche. Ya no pueden brindar respaldo alguno. En el principio era la palabra, el logos; a partir de ella se desarrolló la educación humanista. Si tal palabra ya no es audible los fundamentos ontológicos de los estudios filosóficos, literarios e históricos, se han roto.

¿Qué haremos entonces? No es difícil prever ciertas reformas. En principio, purgar nuestro vocabulario, sanear nuestro lenguaje para decir lo que gueremos decir. ¿Qué es una verdadera universidad? Entre otras cosas, una biblioteca, un custodio y un compromiso con el pasado vivo; un esfuerzo por avanzar en el conocimiento y aclarar



notion as a mean average, an irrational number? Notions instrumental to our socioeconomic existence, indispensible to current debates on genetic modification, euthanasia and law. The frequent assignment to the least gifted, to the most disillusioned of the teaching of mathematics in our schools is a suicidal scandal. How does it go in the university of Newton? If you get a first in mathematics, you can go on to research. If you get a good second, you will end up in hedge funds and banking, which are very sophisticated in their mathematics. If you are a third, the worst, you will go teach mathematics!

It is never too late. A core curriculum should, I am persuaded, contain—and now I hope you will bear with me, this is my one very practical reform—at the center of our curriculum should be architecture. Why? It draws on Mathematics (very richly, of course), Geology (what I call in English the material sciences: steel, iron, wood, it draws on environmental politics at every level). It embodies ancestry and futurity. In architecture, the notorious gap between the two cultures is wholly abolished. Archimedes joins Michelangelo. Together they teach us, and the technical phrase is so beautiful, "how to *read* a building." There is no aspect of law, sociology, environmental economics, but also urban politics, which architecture does not involve in our daily lives.

How to read a building, how to read? Which is the center of my remarks this morning. We are learning to read together. No secondary texts, please. No criticism. No comments on comments on comments. Complete loss of truth. You learn to read together. And what do you do at the end? And this is the end of my too-long remarks this morning. The closing or, rather, opening motion is that of memorization. We learn by heart, par cœur. Not by brain. We learn by heart. The poem or piece of relevant prose, to memorize is to thank for what the text has given us. It is the only effective way of saying merci, thank you, danke. For the inexhaustible liberality of meaning, for the miracle of sense, what we know by heart cannot be taken from us.

• George Steiner's conference took place at the Nexus Intituut. Special thanks to Rob Riemen, its director.

críticamente los procesos de ordenación. Una verdadera universidad no sirve a propósitos políticos ni a programas sociales, necesariamente partidistas y transitorios. Sobre todo, rechaza la censura y la corrección de cualquier tipo; rechaza lo que hemos hecho mediante la corrección política, las mentiras que estamos enseñando o hemos tenido que aceptar, las preguntas a las que no estamos autorizados. La corrección política torna imposibles grandes campos de estudio comparativo. Una universidad debe albergar y honrar la provocación anárquica y la pasión de lo *inútil*. ¿Cuál es la más extraordinaria pasión en el mundo? La *inutilidad*. Si alguien viene a decirme que va a dedicar su vida al estudio de los bronces de la dinastía Tang, respondo: "Es usted afortunado. Será una persona muy feliz y hambrienta pero tendrá una vida bendecida". Tal es la noción de que lo *inútil* es la forma más elevada de la actividad humana.

Debemos recuperar parte del terreno que las humanidades han cedido a la ciencia. ¿Se es un hombre educado o una mujer culta cuando, en total desconocimiento de las matemáticas elementales y del concepto de aritmética que organizan y determinar el mundo que nos rodea, no alcanzamos a comprender conceptos como "promedio" o "número irracional", fundamentales ambos en nuestra existencia socioeconómica e indispensables en los debates sobre la modificación genética, la eutanasia y el derecho? Es un escándalo suicida la frecuente asignación de la enseñanza de las matemáticas en las escuelas a los menos dotados. ¿Cómo era la universidad de Newton? Si usted recibe un primer lugar en matemáticas, puede acceder a la investigación. Si obtiene un buen segundo lugar, su destino estará en las aseguradoras y los bancos, muy sofisticados en matemáticas. Pero si usted logra un tercer lugar —el peor de los casos—: ¡irá a enseñar matemáticas! ¿Se dan cuenta de la locura de un sistema de este tipo?

Pero nunca es demasiado tarde. Un plan de estudios básico —y espero que me tengan paciencia, esta es mi muy práctica reforma—, debería contener en su núcleo a la arquitectura. ¿Las razones? Porque ella se sustenta en las matemáticas y en lo que llamo *the material sciences*, es decir y por ejemplo, en una geología sustentada a su vez en una política del medio ambiente en todos sus niveles. La arquitectura encarna lo ancestral y lo futuro y en ella la brecha entre las dos culturas está totalmente abolida. Arquímedes se une a Miguel Ángel y juntos nos enseñan. La ficha técnica podría ser muy hermosa: "Cómo leer un edificio". No hay aspecto del derecho, la sociología, la economía ambiental ni de la política urbana que la arquitectura no enlace con nuestra vida cotidiana.

Cómo leer un edificio. Cómo leer. Aprendemos a leer juntos. Textos secundarios no, por favor. Nada de crítica. Ningún comentario sobre comentario. Complete loss of truth, se aprende a leer juntos. ¿Y qué hacer al cabo? La meta o, más bien, la apertura propuesta es la memorización. Aprendemos por el corazón, par cœur, no por el cerebro. Por el corazón aprendemos el poema o una pieza de prosa relevante. Memorizar es dar las gracias por lo que el texto nos ha dado. Esta es la única manera de decir gracias por la inagotable generosidad de sentidos, por el milagro del sentido. Y lo que sabemos de corazón ya no puede ser apartado de nosotros.

• Este texto es una conferencia de George Steiner realizada en el Nexus Institute en 2013 y editada para la ocasión. Nuestro especial agradecimiento al director de dicho instituto. Rob Riemen.

## **JOSÉEMILIOPACHECO**

(1939-2014)

# Llegadas y salidas: The Language of Cervantes

Beautiful the girl who sparkles -not content to merely shinein the wireless Babel.

Perfect is the most dissolving line drawn from long hair to small foot and up above the gaze of never more.

The bargain basement of this century should be marked by something fixed; a sign in place that says: Here they failed to recognize each other in the end, rather finding disencounter.

They say to one another, farewell forever [and goodbye goodbye among a million armed guards three thousand terrifying proofs that you are really you and not who they think you are; the ceremonies and rites of the universal adversarial fraternity fulfilled in this world so well in touch with our oblivion.

Today as always Cain triumphs and now he exiles Lilith once again.

Only there are no longer paradises albeit artificial or virtual. Nothing can survive the one we lost. All the rest is Hades, Gehena, hell profilerating and ubiquitous.

Our Managing Editor, Tanya Huntington, studied under José Emilio Pacheco, whom she regarded as a friend and mentor, at the graduate program in Latin American literature of the University of Maryland at College Park. This poem were translated by Tanya for a tribute to Pacheco organized by UMCP and the Mexican Cultural Institute of Washington, DC in 2005.

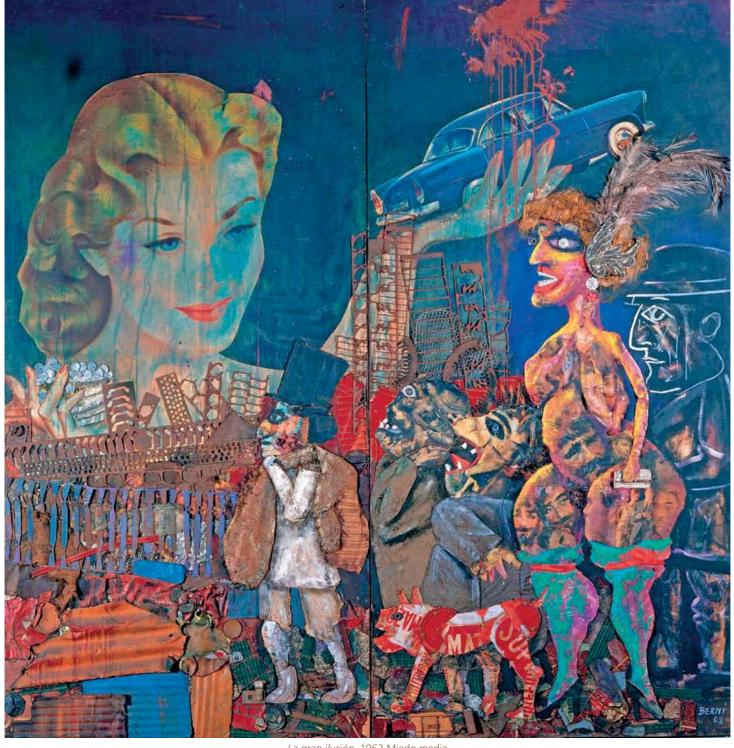
Cain, with eyes of flame, hurls once again his most joyous condemnation: "You must realize, Sir, that you are no longer in the age of fire or games, but in that of close proximity to ashes. We ask that you take your place in line with those who already lost their voice and vote while we mete out your punishment."

You will never see her again, they say -Llegadas y salidason Quixotic screens.

"The show is over," Cain insists. And how to deny it. Cain has conquered. Cain always defeats us.

Thank you anyway, most beautiful one.





La gran ilusión, 1962.Miedo media

## Estética y política del reciclaje

## **Antonio Berni**

▶ Images Courtesy of Sicardi Gallery

#### Gisela Heffes >

#### **Greening Antonio Berni<sup>1</sup>**

En las últimas décadas, el crecimiento urbano ha generado una explosión demográfica vertiginosa. Desde una perspectiva tanto ecológica y medioambiental como así también socioeconómica, este aumento es, como lo han demostrado geógrafos culturales, urbanistas, sociólogos y críticos provenientes de diversas disciplinas académicas, insostenible. En América Latina, no sólo el paisaje urbano contemporáneo se ha transformado en un espacio signado por la creciente pobreza y una violencia recurrente, en el que las formas de supervivencia han debido adaptarse y modificarse, sino que esta metamorfosis se inserta dentro de una problemática más general y profunda a la vez. Como sugiere Mike Davis en su ya clásico artículo "Planet of Slums" (2004), si la emergencia de las megaciudades proyecta un crecimiento de la población urbana cuyos efectos aún se desconocen, una de las preocupaciones principales respecto a esta explosión demográfica es si este crecimiento podrá mantenerse tanto biológica como económicamente.

La recolección de basura y el reciclaje conforman una de las formas de supervivencia utilizadas por aquellos sujetos excluidos e inmersos en una pobreza constante y continua. Relegados a un espacio de segregación social y espacial, tanto el espacio de la villa miseria como los vaciaderos de basura (o basureros) constituyen el territorio por excelencia de la modernidad fracasada, entendiendo por esto la incapacidad por parte de esta última de ser operativa en tanto proyecto, y en la "medida en que lo social empieza a ser configurado por instancias que escapan al control del Estado nacional", como señala Santiago Castro en su artículo "Fin de la modernidad nacional y transformaciones de la cultura en tiempos de globalización" (95).

Buenos Aires, como la mayoría de las metrópolis contemporáneas latinoamericanas, es una ciudad que se fragmenta en zonas delimitadas, cuyos circuitos suponen diversos itinerarios, regímenes y pasajes. La dicotomía que enfrentaba al suburbio con el centro urbano ya no traduce (o reproduce) esas fronteras; por el contrario, el territorio urbano y conurbano ahora se yuxtapone encarnando un tipo de zona fronteriza diferente, una que remite a nuevas configuraciones del espacio y que produce otros dispositivos de interacción urbana. En este contexto, la creciente emergencia del fenómeno de los "cartoneros" ha despertado la atención de críticos literarios, sociólogos y antropólogos culturales, como asimismo escritores y artistas principalmente de América Latina. El depósito de desechos, chatarras y residuos, como así también la consecuente práctica de reciclaje, reuso y reutilización de los objetos de manera íntegra, pueden ser abordados como una actividad que se ejerce con el fin de satisfacer una necesidad básica como la de la sobrevivencia diaria. Los desechos se recogen ya sea para darles un nuevo uso personal, para su canje, o para su venta en las grandes compañías recicladoras. Se trata de una función inscrita en un registro elemental. Los ejemplos –que no pretendo agotar sino extraer una muestra paradigmática— son la novela La villa (2001), de César Aira, la obra de teatro Homens de papel (1978), del brasileño Plínio Marcos, y documentales como El tren blanco (2003), de Nahuel García, Ramiro García y Sheila Pérez Giménez, Cartoneros (2006), de Ernesto Livón-Grosman, y Los cartoneros / The Cardboard People (2006), de Michael McLean. Todos estos textos y documentales hacen

visible el problema de los desechos y la manera en que la labor de recolección de residuos se entreteje dentro de un entramado social más complejo y amplio. La relación entre los recolectores de residuos y los desechos, como asimismo el impacto y las transformaciones de los vaciaderos de basura y los desechos tanto en la ciudad de Buenos Aires como, en el caso de Marcos, São Paulo, sus representaciones literarias, visuales y plásticas, y la expansión de este fenómeno a otros órdenes creativos y laborales consignan un número amplio de rasgos en común: en todas estas intervenciones culturales aparecen narrativas donde los sujetos más empobrecidos consideran los desechos de las clases medias y altas una mercadería preciada. Más aún, lo que estas representaciones y ficciones comparten, no obstante, es que identifican como elemento emblemático de la globalización capitalista y transnacional los desechos y la basura, globalizando la pobreza, y transformando el circuito urbano en un paisaje cotidiano contra el cual miles de recolectores de basura se pliegan con el fin de escarbar, hurgar y extraer las mercancías que garanticen su supervivencia diaria.

Sin embargo, el trabajo del pintor argentino Antonio Berni (1905-1981) es el que confiere, a través de su obra –y aquí estoy refiriéndome principalmente a la creación de personajes como Juanito Laguna y Ramona Montiel–, una dimensión más amplia, innovadora y visionaria a todas aquellas narrativas, sean textuales o visuales, vinculadas con la sustentabilidad ecológica y la transformación de los objetos desechados. Esta dimensión le permite abarcar, además de una práctica sociocultural, una producción estética definida.

Durante años, hombres, mujeres y niños han recolectado papel, trapos usados, latas, vidrio e incluso huesos, apilándolos para usarlos como fuente de calentamiento y calefacción en sus precarios hogares. El pintor argentino Antonio Berni ha retratado la miseria de los recolectores de basura en el barrio del bajo Flores en Buenos Aires a través de la invención de un personaje, Juanito Laguna, un joven que, para sobrevivir diariamente, debe hurgar y revolver todos los desechos que la ciudad fuera descartando. Con la creación de Ramona Montiel, otro de sus personajes más conocidos y entrañables, Berni refina su técnica de grabado, creando los xilo-collages-relieves y ensamblados, proceso que consiste en el reciclaje de aquellos materiales pertenecientes a la vida diaria de Ramona -desde telas, pelucas y flores artificiales, a escobas viejas, ropa usada, baratijas, monedas y botones- y con los cuales crea moldes que serán luego estampados a través de una técnica similar al grabado. El resultado es el de una composición con elementos en alto relieve sobre el papel, los cuales crean una textura espesa y firme impresa en la superficie. A través de la combinación única de materiales comunes con un realismo brutal, Berni intentó expresar la dura realidad del crecimiento urbano desenfrenado en la sociedad argentina de comienzos de los años 60. Para el pintor, "[Ramona] es símbolo de otra realidad social también cargada de miseria, como es Juanito" (1984: 25; cit. en Giunta, Pacheco y Ramírez 1999: 191). La representación pictórica de Ramona y Juanito se corresponde con la emergencia, entre los años 30 y 70, de dos sujetos sociales específicos dentro del espacio de la recolección informal de basura: el "botellero" y el "ciruja". Este último consiste en un sujeto que sobrevive a través de la recolección de los desechos, los cuales eran eliminados tanto en los vertederos municipales como en los basureros clandestinos. Con la creación de la empresa Cinturón Ecológico Área Metropolitana del Estado (CEAMSE) en 1977, el gobierno prohibió el uso de los incineradores industriales en el área de Buenos Aires, reemplazándolos



Ramona y la adivina, 1976. Collage sobre madera

con los vertederos en los terrenos descampados (Schamber 62). Con la Ordenanza 33691 del 8 de agosto de 1977 en la Capital Federal y la Ley 9111, sancionada el 17 de julio de 1978, en el conurbano, se prohibió la recolección de basura y desechos. La implementación del sistema de relleno sanitario puso fin a los basurales a cielo abierto y los incineradores domiciliarios, clausurándose definitivamente la usinas (Schamber 63). Esta nueva política puso fin a su vez a la quema de la basura, y tuvo como resultado que su recolección fuera accesible únicamente a un grupo selecto de compañías recolectoras. La crisis económica y el creciente desempleo a partir de los años 90 reinstaló la recolección de basura y desechos como una práctica diaria y masiva a través de modalidades nuevas y diferentes.

Es precisamente a partir de la crisis económica de 2001 cuando la figura del "cartonero" adquiere una visibilidad predominante (y constante) dentro de la cartografía urbana porteña, emergiendo masivamente a partir de la caída del Plan de Convertibilidad, el cual había mantenido al peso argentino en paridad con el dólar estadounidense. El colapso de la economía nacional resultó en el congelamiento de cuentas bancarias y en uno de los más importantes default de la deuda externa en toda la historia económica argentina. El porcentaje de personas que quedaron sin empleo o subempleadas se incrementó de manera drástica con el despertar de la crisis, y muchos de los nuevos desempleados eran ahora personas provenientes de las clases medias que se encontraron en una situación de pobreza por primera



Juanito Laguna remontando su barrilete, 1973. Collage sobre madera

vez. Confrontados con estas dificultades y privaciones, muchas personas comenzaron a hurgar y revolver en la basura con el objeto de recolectar material reciclable –generalmente cartón– y venderlo a las compañías recicladoras ubicadas en los suburbios de Buenos Aires. Otras personas, en particular escritores y artistas, aprovecharon esta condición socioeconómica para resignificar la labor de los cartoneros adquiriendo el material recolectado por un precio mayor al ofrecido por las compañías mayoristas, transformándolo en un artefacto estético, ya sea un libro o un mueble.

La utilización de desechos y objetos obsoletos con el fin de elaborar artefactos estéticos que conjugan la práctica del reciclaje con la denuncia transforman a Antonio Berni en precursor de un fenómeno cada vez más amplio, el que ha devenido un componente distintivo de la realidad cultural latinoamericana en los albores mismos del siglo XXI. No obstante, y más allá de la crítica descarnada que lleva a cabo el pintor argentino tanto de la situación social como del desamparo en que sus personajes - Juanito Laguna y Ramona Montiel - se encontraban en los años 60, hay en Berni una impronta de esperanza que se manifiesta a través de la articulación en sus personajes de ciertos rasgos entrañables, más que perturbadores o inquietantes, generando un sentimiento de empatía. Esta poetización de un universo de cartón, chatarras y desperdicios contrasta drásticamente con aquellas representaciones visuales y narrativas posteriores –sobre todo aquellas de fines del siglo XX y comienzos del XXI-, las que no sólo inquietan



Manifestación, 1934. Tempera sobre arpillera

sino provocan un estado de alteración, aturdimiento y estupefacción profunda al hacer visible cómo aquellos sujetos han sido confinados a un reducto de indiferenciación entre lo humano y lo no humano.

De una práctica sociocultural a la producción estética, la obra de Berni funciona como un dispositivo que conecta dos dimensiones diferentes, en tanto responden a intereses disímiles, pero cuya experiencia en común consiste en reciclar materiales desechados y obsoletos, residuos, basura. A partir de esta línea fundante que inaugura su obra se puede leer un fenómeno creciente y cada más actual cuyo resultado es la emergencia de una expresión creativa única. En Buenos Aires, aunque en gran parte de América Latina, el reciclaje se ha transformado en una cuestión no sólo medioambiental sino social, en tanto dio y continúa dando lugar a la emergencia de una red múltiple de esfuerzos compartidos en los que la pobreza y la imaginación creativa se intersectan. Al contrario de lo que ocurre en la mayoría de las sociedades desarrolladas, los recolectores de residuos surgen como un ejemplo posible de cómo reimaginar tanto las políticas como los reclamos elaborados por movimientos de justicia ambiental a través de la puesta en escena de un juego de relaciones que la misma comunidad va desarrollando, personalizando el proceso de reciclaje a través de un esfuerzo más comunal y menos individualista, uno más alineado con las prácticas laborales de base. Sin duda alguna la obra de Antonio Berni se ubica a la vanguardia en la producción estética de un universo crítico, poético, como a su vez, emblemáticamente sugestivo.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Castro, Santiago. "Fin de la modernidad nacional y transformaciones de la cultura en tiempos de globalización", en Barbero, Jesús Martín, López de la Roche, Fabio y Jaramillo, Jaime Eduardo (eds.). Cultura y globalización. Bogotá: CES / Universidad Nacional de Colombia, 1999, pp. 78-102.

Davis, Mike. "Planet of slums", New Left Review, Número 26 (Marzo-Abril 2004), pp. 5-30. Giunta, Andrea, Pacheco, Marcelo Eduardo y Ramírez, Mari Carmen. Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo / Visual Parody in Contemporary Argentinean Art. Austin: Jack S. Blanton Museum of Art, the University of Texas at Austin: [Buenos Aires]: Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Schamber, Pablo. De los desechos a las mercancías: una etnografía de los cartoneros. Buenos Aires: SB 2008

<sup>1</sup> El presente texto, "Greening Antonio Berni: el pintor argentino entre la producción estética y las políticas del reciclaje", consiste en una versión sumamente abreviada de mi lectura de Berni en la intersección entre la creación estética y la práctica del reciclaje, la que aparece desarrollada de manera más extensa en mi libro reciente Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina (Rosario: Beatriz Viterbo, 2013).

#### Cars are the bones of everything, the runes of my life

#### **Seven Days in Havana**

#### Maarten van Delden

As Cubana de Aviación flight number 153 to Havana slopes away from the shiny beaches of Cancún, I strike up a conversation with the young Afro-Cuban man sitting next to me. He's a musician, he works in Mexico, and he's on his way home to visit his family. After the plane lands in Havana, I spot him in the baggage claim area collecting large boxes filled with toys, kitchen appliances, and clothing. Now, as we fly over the sea separating the Yucatán peninsula from Cuba, he leans forward to show me a video on his phone. Compay Segundo is my father, he informs me. I nod, even though I don't recognize the name. You can go hear him play every Friday and Saturday at the Hotel Nacional, he continues. On the man's phone, I observe a Cuban jazz band performing in a large, well-lit ballroom to an audience of aging tourists moving tentatively to the music.

The passenger on my left-an intense-looking man in his seventies wearing a dark blue blazer, grey slacks, and expensive shoes-is also eager to talk. He lives in San Diego and this will be his second visit to Cuba. I love it there, he says. Did you know that the Cubans are the second-best educated people in the world? I admit that I didn't know that. So who are the first-best educated? The man seems surprised by my question, which I repeat. He thinks it over for a moment, after which he informs me that the Swiss are the best-educated people in the world. I thought the Finns were at the top, I comment. No, he insists, first the Swiss, then the Cubans. When the children behind us start making a row, he becomes upset. Damn kids, he mutters. That woman should have had an abortion.

In the lobby of the Hotel Habana Libre, prosperous-looking tourists wander past the photographs on the walls documenting the hotel's role in the early years of the Revolution. In 1959, Fidel Castro ruled the country from a suite on the twenty-fourth floor. I stop for a moment to gaze at a picture of the Turkish poet Nazim Hikmet, shot in 1961 on the balcony of his room in the Habana Libre, with the sunsplashed sea in the background. According to the caption, the poet stated during his visit to Cuba that nothing could ever separate Fidel from the people of Havana. In a corner of the lobby, I observe a display calling for the release of the "Cinco Héroes," five men sentenced to long prison sentences in the United States for spying for Cuba. From my room on the hotel's twenty-third floor, I have a magnificent view of the city's rooftops and the deserted Malecón beyond. It occurs to me that Sergio's apartment in Memorias del subdesarrollo must have been in this very same neighborhood. I'm pleasantly surprised by the fifties-style furniture and the pastel colors of the walls and the bedspread. When I open the sliding doors to the balcony, the sheer curtains undulate softly in the breeze. In the street below, I notice a banner proclaiming "Socialismo o muerte."

The next morning, I leave my hotel immediately after breakfast, planning to walk to the Plaza de la Revolución and the Monumento a José Martí. At the corner of Calle 23 and Avenida de los Presidentes, not sure of my directions, I pull a map from my pocket. Instantly, a young black man approaches me, and offers to accompany me to my destination. His name is John and he's a medical student at the University of Havana. It's about nine o'clock in the morning, and I ask him whether he doesn't need to go to class. No, he insists, I've just finished studying in the library and I have the rest of the morning off. We walk past the Monumento a José Miguel Gómez, who, John informs me, fought alongside Fidel in the revolution. Gómez doesn't look like a twentieth-century revolutionary to me, but I decide not to say anything. As we walk toward the intersection of Independencia and Salvador Allende, he asks me if I've heard of el Che. Yes, of course, I reply. In Cuba, he continues, we admire Fidel, but we look up to el Che more than anyone else.

John asks me where I'm from. The Netherlands, I tell him. Have you ever been there? He laughs. Of course not! I've never even been off the island. You, he says, looking at me. How old are you? And how many countries have you visited? Oh, not that many, I reply. Perhaps twenty or so. John looks impressed. Here in Cuba, he comments, you can become eighty years old without ever leaving the island. By now, we're facing the vast expanse of the Plaza de la Revolución, surrounded by block-shaped government buildings adorned with huge posters of el Che, Fidel, and Camilo Cienfuegos. John recalls the speeches by Fidel he was forced to attend as a schoolboy. It was very hot and the speeches seemed to last forever. You know, he says in a quiet voice, some people think that Fidel was a dictator. But I think Raúl is worse. He's a military man. He's tightening the screws much more than his brother ever did. As we wander through a residential neighborhood of dilapidated homes on the far side of the Plaza de la Revolución, John continues his ruminations on the situation in Cuba. He is no longer expressing admiration for the island's rulers. What hotel are you staying at? And how many channels do you have on the TV in your room? I don't know, I tell him, but I have plenty. John informs me that Cubans have access to only two channels in their homes. Two staterun channels. There's nothing to watch on TV in Cuba. And in your country, he inquires, do you have internet at home? Yes, in fact I do, I answer. John shakes his head in disgust. In Cuba, he mutters, it's as if we were living in a cave. No one has internet at home. It's impossible to access information in this country.

We wander around the streets of Havana for several hours, talking. Eventually, John suggests that we have lunch. Do you like seafood? he asks. I'll take you to Los Tres Mosqueteros. When we get to the restaurant, we climb up a narrow staircase, and are shown to a table on the rooftop. It's early and we're the only customers. If you come in the evening, John informs me, you can hear Compay Segundo play here. We order mojitos and lobster. From where we're sitting, we have a view of the street below. Every time an attractive woman walks past, John stretches his neck. He peppers me with guestions. Do you like Cuban girls? Have you ever used Viagra? When I tell him that I've been married for eighteen years, he's amazed. Marriages I lament the poverty I've seen in Cuba: the empty shelves in the stores, the buildings in ruins all across Havana, the deserted highways, the horse-drawn carriages that make up most of the traffic in the rural areas. On the contrary, my friend responds. Cuba is showing the way to a sustainable economy. With the way things are going, sooner or later we will all have to learn to live like the Cubans.

never last that long in Cuba, he exclaims. He tells me that his mother is a physician and his father a mechanic. They've been divorced for many years. His brother, too, is a mechanic, and John, of course, is studying to become a doctor. John is wearing an orange-colored Old Navy T-shirt. I ask him where he got it. They don't sell them here, I assume. John tells me that he often obtains clothing from foreign visitors. When the bill arrives, I'm shocked at the cost of our lunch. One hundred and seven CUCs! I could eat for a lot less than that in my country, I exclaim. We ate a lot of lobster, John comments in a neutral tone of voice. He is already clutching the box with leftovers. When we leave the restaurant, he invites me to the campus of the University of Havana, where he has a friend who sells cigars for a discounted price. I don't smoke, I say. Perhaps you know someone who likes cigars, he insists. I don't have any money left, I explain. I really need to go back to my hotel. We agree to meet in the evening. He'll take me to some fun places. John must be feeling my skittishness. Is it for sure, he asks, referring to our meeting. I'll be in the lobby of my hotel at six p.m., I reassure him.

I'm resting in my hotel room, thinking to myself that I have no desire at all to go out on the town with John. Vamos a bailar la salsa, he had said, just before parting outside the restaurant where we had enjoyed lunch together. I dread having to pretend that I'm easygoing and cheerful or, even worse, feeling obliged to dance the salsa. Still, I don't want to break my promise to John. A few minutes before six, after taking a shower, I walk to the elevator. The wait is long and the ride down slow as we make stops at several floors. When I exit the elevator and head into the Habana Libre's lobby at a few minutes past six, I see John leaving the hotel through the automatic doors facing calle L and walking at a quick pace to the corner of the street, after which he disappears.

The next day, on my way to the Centro de Estudios Martianos, a skinny black man in his late forties or early fifties approaches me near the statue to Salvador Allende on Avenida de los Presidentes. Where are you from, he asks. When I tell him that I'm from Holland, he tells me how much he likes Scandinavians. They've done a lot of solidarity work in Cuba, he informs me. Have you been to Holland, I ask. No,

I've only been to Africa, he says. First Ethiopia and then Angola. So you were in the war in Angola, I comment. He speaks in an animated fashion, but I can't follow everything he says. He seems to be talking about el Che and Angola. Che was never in Angola, I point out, he was in the Congo. But the man pays no attention to my observation. When I tell him that I'm on my way to the Centro de Estudios Martianos, he offers to take me there. That's alright, I say, I know the way. Still, we head into a side street together, continuing our conversation. After a few blocks, he stops and says, I have to head this way, pointing down the street on our left. But I'd like to give you something first. His hand disappears into a ragged plastic bag he's carrying, and before I know what's happening, he has thrust two plain-looking boxes into my right hand. They're condoms! I inform him that I don't need them, and make an attempt to return the boxes to their owner. But he won't take them back. They're for you, he insists. You never know when you might need them. They're a gift from me to you, he adds, with a winning smile. Ok, thank you, I say, realizing that this is a struggle that I'm bound to lose. I take my wallet out of my pocket. I'd like to give you something, I state. As I'm reaching for my CUCs, I can see the man staring avidly at the bills in my wallet. Three or four pesos will be fine, he informs me. That way I can buy milk for my grandchildren. I give him four CUCs, we shake hands, and say goodbye. As I continue walking down the street, I examine my purchase. Each box contains three condoms. The price is one peso in moneda nacional per box. Since one CUC is worth twenty-five pesos in moneda nacional, the black war veteran has made a highly profitable sale.

One breezy evening, as I'm walking past the Yara cinema, across the street from my hotel, a wiry little man darts past me, whispering the words Compay Segundo several times, as if he were offering me a banned substance. The next morning, in the Habana Libre's business center, I purchase thirty minutes access to the internet, and do a search for Compay Segundo. I learn that he was a famous Cuban musician who died in 2003.

I spend several days reading about José Martí in the narrow, wood-paneled reading room of the Centro de Estudios Martianos. On my first day there, I am asked to sign the guest registry, which I gladly do. As I spell out my name under the watchful eye of the librarian, I notice that only about ten or twelve people have signed the book in the last six months. Soon I'm immersed in a book called Yo conocí a Martí, a collection of testimonies by people who personally knew the man known as the Apostle. Carlos A. Aldao, an Argentine journalist who met Martí in New York in the 1890s, writes that Martí's eyes were the most noteworthy feature of his physiognomy: "pardos, límpidos, grandes, notablemente apartados entre sí, que alejaban toda idea de falsedad o hipocresía, con reflejos simultáneos de bondad y fortaleza." He goes on to praise Martí for his generous personality: "Jamás, en medio de las dificultades y desencantos que encontraba en la paciente y ardua organización de su obra, se le oía una expresión de odio, o siguiera de mala voluntad, contra nadie, ni contra España." Federico Edelman, who taught Spanish at New York's Central Evening School, praises Martí for his capacity for friendship: "La amistad de Martí, en efecto, era cosa exquisita. Su espíritu inquieto, vibrante, refinado por instinto, y su temperamento de artista, le permitían, como a pocas personas, interesarse en todo, y como además poseía en grado sumo una original y sutilísima gracia para expresar sus ideas y un buen

gusto que asombraba por lo exquisito, resultaba un causeur incomparable, cualidad que hacía resaltar aún más el raro don que tenía de saber escuchar a los otros, aun cuando se trataba de gentes de quienes nada podía aprender." The Cuban journalist, translator and critic Justo de Lara describes Martí's love of his country: "Para los cubanos nunca tuvo sino elogios: voluntariamente fue ciego antes sus faltas. Bastaba ser cubano o simpatizador de la causa de la independencia de Cuba, para tener en él un amigo, de toda la extensión de esta dulce palabra." Rubén Darío portrays Martí as "armonioso y familiar, dotado de una prodigiosa memoria, y ágil y pronto para la cita, para la reminiscencia, para el dato, para la imagen." I read through pages and pages of powerful and moving evocations of the great Cuban poet and revolutionary. When I walk back to my hotel in the late afternoon, with the clouds skidding through the sky, I feel almost dizzy from thinking so much about José Martí.

One evening, tired of watching TV in my room, I head down to the lobby of the Habana Libre where a girls' band is playing salsa music. I sit down and order a beer. After a while, two young women approach me, and ask if they can join me at my table. Of course, I say. One of the women is white, the other black. The white girl has misty blue-grey eyes and dyed platinum blonde hair. Her manner is almost impossibly languid. The black girl has curly hair, and she sits on the edge of her chair, looking bouncy and animated. I offer them drinks. They get to the point right away. Come with us, you can have sex with the two of us. I tell them that they're very beautiful and charming, but that I didn't come to Cuba to purchase sex. So what brings you here? I explain that I'm doing research on José Martí. How interesting, the black woman comments. Do you know the story of la niña de Guatemala? Yes, of course, I reply. The Guatemalan girl who loved José Martí so much that she died from sorrow when he married another woman. You know a lot, the black woman exclaims. delighted. We discuss the political situation in Cuba. They describe themselves as fidelistas. But a few moments later they're complaining bitterly about their lives. We would leave Cuba if we could. They continue trying to persuade me to go with them. I ask them how much they charge. Two hundred CUCs for the two of us, they reply. And that includes the room, as well as the taxi ride. I decide to change the subject, and ask them about their day jobs. The blonde woman is an engineer, the black woman a speech therapist. They've known each other since their days as students at the University of Havana. Perhaps they see the surprise on my face. We're professionals, they explain, but our salaries are so low that we can't survive. I need money to put a roof on my house, the black woman says. The white woman has a schizophrenic brother who needs care. But let's not talk about that, she adds quickly. Come with us, she says. We don't even need to do anything, we can just talk about politics, if you prefer. Whatever we do, you'll have a good time, she promises. Let's finish our drinks, I suggest, and after that you can find yourselves another customer. If you don't come with us, we'll just go home, they respond. We don't want another customer. They're so insistent that I feel forced to leave. I pay for our drinks, put fifty CUCs on the table for the two girls, and say goodbye.

I decide to spend a few days at Playa Ancón, a quiet seaside resort near Trinidad, on Cuba's southern coast. One hot, humid morning a fellow guest at the hotel where I'm staying approaches me while I'm star-



Foto / Rose Mary Salum: Cuba

ing out at the sea from my beach chair. His name is Leo, and he's a sex tourist from Toronto. Leo is fifty-eight years old and overweight, and he wants to tell me his stories. At first he stands close to my chair, grabbing the shade from my parasol. After a while, he decides to pull up a chair for himself. He tells me that he visits Cuba twice a year, where he purchases sex from Cuban women. His wife has never asked him why he comes here so often. I need to get away once in a while, he informs me. That's what keeps me going. He worries, though, that things will be ruined when the Americans come. Right now, he says, I don't need to spend more than thirty dollars for a girl. My rules are simple: no girls over thirty, and no more than thirty for a girl. Except one time, he adds, when I went with a dancer from a cabaret show. She was very beautiful, and she wouldn't do it for less than fifty. But in Las Vegas, he adds, it would have cost me two thousand to spend the night with a girl like her. So what will happen, I ask, when the Americans arrive? Well, of course, he exclaims, prices will go up!

There is a pause in our conversation. But soon enough, Leo continues with his stories. I didn't get back to the hotel until three a.m. last night, he says. I visited some bars in Trinidad. And then I went with a girl. By the time we were done, it was late, and the driver insisted on charging me ten CUCs for the ride back to the hotel. I know the normal charge is eight CUCs, he notes, but what do I care? When I die will I remember that I paid two dollars more for the taxi back to the hotel? Or will I remember that I was having great sex with a black girl that night? On one of his trips to Cuba, Leo had sex with twentyone girls in fourteen days. He sighs. I don't know how much longer I can keep this up, he says, as he stares across the beach.

In the departure hall at the Havana airport, I run into a friend who teaches at a university in the United States. He's on his way home after attending a conference at Casa de las Américas. We exchange impressions of Cuba while we wait in the very slow check-in line. I lament the poverty I've seen in Cuba: the empty shelves in the stores, the buildings in ruins all across Havana, the deserted highways, the horse-drawn carriages that make up most of the traffic in the rural areas. On the contrary, my friend responds. Cuba is showing the way to a sustainable economy. With the way things are going, sooner or later we will all have to learn to live like the Cubans.

#### The global language of art of the time (mainly conceptual art).

#### Not Free, but Comfy: Cuban art between State and market

**Yvon Grenier** 

The State artist recognizes that the only freedom within the socialist system is that of participation. Miklós Haraszti, *The Velvet Prison: Artists under State socialism* (1987)

#### **More Equal than Others**

Successful artists (painters, sculptors, and performers) are part of the wealthiest one percent of the population in Cuba. For two decades, they have been able to sell their works abroad, even to Americans (art is not covered by the US embargo). Cuban art is mostly for export and it is a lucrative business. Artists who play by the rules have been able to leave *and return* to their country, on their own, for two decades. Ordinary Cubans were only granted this basic universal right (see Art.13 of the Universal Declaration of Human Rights) last January, and "exiled" Cubans are still denied the right to return to the island.

In art, as in other forms of expression, everything is permitted in revolutionary Cuba. Except when it is not. As Fidel Castro proclaimed in 1961, in a famous speech to intellectuals, "Within the Revolution, everything; against the Revolution, nothing." The Constitution stipulates: "Artistic creation is free, as long as its content is not contrary to the Revolution. The forms of expression in the arts are free." Form and content are hard to dissociate in the visual arts. So, who is to make the call on "form" and "content," and who figures out what is acceptably "within" *La Revolución* and what is not? Answer: *La Revolución* herself, that is to say, *en dernière instance*, Fidel and his brother Raúl.

Since 1959 the ambitious goal of the new regime in Cuba has been to create "a new man in a new society." Official documents talk about *La Revolución* as "the most important cultural fact of our history." By and large, in this "new society" the range of what can be expressed has been reduced, which has hurt creativity, but the array of cultural activities accessible to the population in general has expanded in many areas, namely in music, visual arts and performing arts. The *Instituto Superior de Arte* (ISA-1976), for instance, produced many very well-trained artists, who went on to have successful national and international careers. It is the only graduate school solely for the arts in Latin America. Many, perhaps most of the ISA's graduates now live in exile.

The visual arts are mostly for the happy few and they are typically less ideationally explicit in their "content" than other artistic or cultural forms. Consequently, in Cuba as in many other non-democratic countries, the government can cut visual artists a little slack. Visual artists have more "space" for expression than, say, writers or popular singers, who in turn enjoy a bit more leeway than academics. Nobody is less free than a journalist in Cuba. In other words, Cubans are all equal, in being denied their "right to freedom of opinion and expression" (Art.19 of the Universal Declaration of Human Rights), but some are more equal than others.

#### **New Cuban Art**

Visual artists who have been working within institutional channels have tested the borders of the permissible more often than most other actors in the cultural field. The trend really started during the 1980s, when young painters such as Flavio Garciandia, Tomás Sánchez, José Manuel Fors, José Bedia, Gustavo Pérez, Ricardo Rodríguez, Leandro Soto, Israel León, Juan Francisco Elso, and Rubén Torres challenged the dominant revolutionary didacticism of the previous decade. They were not unlike the painters of the *Generación de la ruptura* in Mexico (Alberto Gironella, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Vlady, Pedro Coronel), who defied their own dominant "socialist realist" tradition (Mexican muralism) during the 1950s.

The exposition Volumen Uno in January of 1981 in Havana officially inaugurated the so-called "New Cuban Art." For painter Flavio Garciandia: "When we did Volumen Uno we were very, very conscious of the fact that the 'state of the arts' in Cuba was just awful, precisely because of those ideas of programmatic contentism [contenidismo programático]. We knew that Volumen Uno was a political exhibition... very polemical, precisely because we were positioning the problems in another part, not in the 'content'-we had a completely distinct focus and in that moment this was practically a political challenge. . . Given the circumstances of the context, it was an exhibition that was proposing... art as a totally autonomous activity, not as a weapon of the Revolution as the Constitution says." This (relative) "autonomy" opened up new artistic possibilities. Arguably, it made it easier for artists to eschew controversial issues or events, such as the tragedy that took place only eight months earlier: the 1980 Mariel boatlift, in which 125,000 people left the country (among them many artists and intellectuals). No reference to this exodus (and the shameful actos de repudio that accompanied it) is made in Volumen Uno.

The emergence of the New Cuban Art coincided with the twilight of the Cold War and the deepening of globalization in the field of art. The Soviet Union (and its annual four billion dollars-a-year subsidy to Cuba) came to an abrupt end and Cuba was forced to open up to market forces. Meanwhile, in the art world, the Post Cold War era saw the début of numerous new Biennials, far away from the traditional capitals of global art: i.e. Sharjah, UAE (1993), Shanghai (1996), Mercosur (Brazil, 1997), Dak'art (1998) and Busan (Korea 1998). The first Havana Biennial (1984) can be seen as an early manifestation of this trend, in addition to being the only one operated by a socialist country. In the new global market for art, the purported anti-imperialist and anti-consumerist mission of the Havana Biennial offered a refreshing choice for multicultural or postcolonial curators and critics, and a thrilling one for decadently rich consumers. For instance, in 1990 the German chocolate magnate and art collector Peter Ludwig acquired more than two-thirds of the exhibition of contemporary Cuban art 'Kuba OK,' in addition to many other famous works of the artists of the 1990s generation.



Alexis Leyva Machado (Kcho): Regatta, 1994. Installation, 5th Havana Biennial

#### **Art and the New Gatekeeper State**

The 1980s generation (especially during the second half of the decade) was arguably more audacious and politically driven than the subsequent ones. But most prominent members of this generation left the country at the end of the 1980s and early 1990s. The artists who stayed in the country found a comfort zone, negotiating the terms of their subordination with what political scientist Javier Corrales calls the new "gatekeeper" state: e.g. a state that "decide[s] who can benefit from market activities and by how much." Thus, the cultural field offered a testing ground for the kind of "segmented marketization" and limited liberalization of subsequent years, when brother Raúl inherited the presidency.

Artists quickly learned to deal with the international market, giving it what it wants: Cubanía products, with muted and aestheticized political overtones that make both the artist and the viewer feel astute, all of which transacted with the global language of art of the time (mainly conceptual art and arte povera). For all the talk about postmodern art in Cuba, the country is literally stuck in modernity, with primary concerns about national identity, sovereignty, material well-being, basic freedom and security. These modern concerns are omnipresent in New Cuban art, where they are at once localized and transcended by postmodern aesthetics. This confers New Cuban Art a trendy "glocal" cachet that simultaneously insinuates and defuses "content."

Cuban artists are masters of double entendre and detachment (parody, irony, sarcasm, and pastiche). They know what the taboos are: play with the chain but not with the monkey; don't challenge La Revolución and its metonymic association with the Castro brothers. (About Fidel: according to Andrés Oppenheimer, in the early 1990s the guidelines were revised: "it was forbidden to show him standing next to anybody taller or to show him eating, and it was forbidden to divulge any information on his personal life.") Yet, the global market likes its Cuban art with a dash of political irreverence. The regime can afford to appear open-minded since it is largely inconsequential on the island.

Even though artists are pretty shrewd when guessing the "parameters," it is still perilous to "play with the chain." Expositions have been censured; artists are reprimanded and sometimes jailed. The performance artist Angel Delgado got six months in jail for publicly defecating on a copy of the daily Granma, during the exhibition "El objeto esculturado" (1989). According to Luis Camnitzer, the exhibition at the Castillo de La Real Fuerza in February of 1989 was closed "when it was found to include a portrait of Fidel Castro in drag with large breasts and leading a political rally, and Marcia Leiseca, the vice minister of culture, was relocated to the Casa de las Américas." Artists have been castigated for speaking their mind on the public issues (most recently, for instance, the painter and sculptor Pedro Pablo Oliva lost his studio and his seat in the provincial assembly). Admittedly, it is not simple for outsiders (such as this author) to fully appreciate the day-to-day courage of individuals who strive to work and live under very difficult circumstances in the country of their choice: their own.

#### **Toirac and Kcho**

For Cuban curator and art critic Gerardo Mosquera, the painter José Toirac (1966- ) "es quien más sistemáticamente se ha esforzado en criticar desde dentro las representaciones del poder en Cuba." For him, "Toirac se ha venido ocupando obsesivamente con las representaciones oficiales de Fidel Castro, mostrando sus connotaciones religiosas, transfigurándolas en sentido crítico, o deconstruyendo su retórica propagandística en contraste con la propaganda capitalista de nueva aparición en el país." In the same vein, for fellow artist Tonel, Toirac's work is a comment on "the rise of the capitalist corporate image and its clash with another omnipresent likeness –the socialist image of power identified with the figure of Fidel Castro." This, for him, "reveals the hybridity of social, economic, and ideological aspects of cubanidad."

Prima facie, Toirac's numerous portraits of Fidel (or Che) may compel us to examine issues like the cult of personality and the contradictions of Cuban communism during the Special Period in Cuba. This is one possible interpretation, but nothing explicitly critical of Fidel or the dyad Fidel/La Revolución can be found in Toirac's work. In fact, the opposite interpretation often seems more appropriate. In "Obsession," the Americans are being lampooned, not Fidel. And yet,



José Toirac: Eternity, 2000. Oil on canvas

many of Toirac's most audacious paintings cannot be exhibited publicly in Cuba. Toirac's career is doing well internationally: his work is included in many private and public collections throughout the world, like the Centre Pompidou in Paris and the collection at the Museum of Modern Art in New York. Art critics and cultural theorists appreciate his playful associations of Fidel with religiosity and commercialism. His success both in Cuba and abroad will continue to depend not only on his considerable talent but also on his good judgment in guessing the frontiers of the permissible in a changing political, economic and cultural environment.

The case of artist Alexis Leyva Machado (1970-), known as Kcho, is particularly interesting. Celebrated as Cuba's most internationally established artist since Wifredo Lam (1902-82), Kcho almost instantly became an international star in his mid-20s, winning numerous international prizes. In his short career he has had more than 90 solo exhibitions and 200 group exhibitions in 35 countries. His work has been exhibited in major museums and galleries around the world. Kcho is mostly known for his installations, an artistic genre (pioneered by Marcel Duchamp almost a century ago) that came to prominence, at the expense of the conventional media of painting and sculpture, during the 1970s and 1980s. Two of Kcho's installations are part of the permanent collection of the Museum of Modern Art in New York and his works sell for decent sums, in dollars (in 2007 his *La columna infinita II* sold at Christie's New York for \$73,000, roughly the equivalent of 240 years of average annual salary in Cuba).

Kcho has been called Fidel Castro's favorite artist. "I'm proud that Fidel calls me his brother," he said. He is a Stakhanovite who called upon fellow Cuban artists to join him in working harder to build socialism. He was elected deputy of the Popular Power National Assembly in July 2003 to represent the people of the Isla de la Juventud and he was reelected in January 2008. In 2012 he urged Cuban artists to continue working "gratuita y voluntariamente para el pueblo," without receiving any tax benefit.

Kcho's scavenged or improvised materials (beach debris, rocks, driftwood, twigs, pieces of rubber) conjure up the situation of scarcity on the island. Manuel E. González, a Cuban exile and current director of the art program for Chase Manhattan Bank in New York, said: "Kcho is the quintessential Cuban artist of the 'Special Period.'" More importantly, virtually all of his work deals with the eminently political topic of migration. He uses boats, docks, inner tubes and oars, assembled with "unexpected grace" (Coco Fusco). These are all potent symbols, in the Cuban context, not merely of travel and migration, but of escape.

Perhaps his most famous work is *La Regata* (1994), an installation shown at the 5<sup>th</sup> Havana Biennial (May-June 1994) and consisting of small wooden toy boats, old shoes and other beached debris assembled in the shape of a larger boat. La Regata was one of the most prominent pieces of the exposition and it appears on the cover of the very official *Revolución y Cultura* magazine in Cuba (issue No. 5, 1994). It now belongs to the collection of the Ludwig Museum in Cologne, Germany. For Fernando Castro (in Literal, no.3), "The title camouflages with a very Cuban sense of humor what may be going on when a flotilla of vessels suddenly takes a definite direction. 'The world is made of migrations,' wrote Kcho. What might be a reference to 'Marielitos,' to Elián González, or other local attempts of emigration and exile, Kcho understands as a more general case of the human condition."

During the summer of 1994, some 34,000 Cubans fled Cuba on makeshift balsas; from 1985 to 1993, according to Cuban migration expert Silvia Pedraza, close to 6,000 balseros managed to reach the United States safely. Thousands drowned. González said about La Regata "People went into that gallery and cried, thinking about how the installation evoked the tragic fate of so many Cubans who have taken to the seas over the years." But as Julian Stallabrass points out, "Much of this art, while it draws on the resonance of political issues, takes no stand, and is characterized by ironic or mute politics." As

Cuban-American artist and writer Coco Fusco puts it, "while 30,000 rafters were trapped in camps in Guantánamo and other parts of the Caribbean, serving as pawns in a tug of war between Fidel Castro and Washington, the Cuban cultural ministry accelerated its export of raft art." For her, "Kcho's floating rafts are a perfect morsel of Havana Lite. His lightweight boats have been emptied of a massive human drama that is his people's deepest wound."

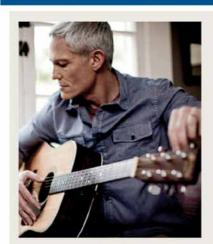
Kcho does not discourage political interpretation of his work. The titles of his exhibitions typically give a political frisson: "El camino de la nostalgia" (The road of nostalgia) at Centro Wifredo Lam in Havana, "Tabla de salvación" (Salvation) at the Espacio Abierto Gallery, in Havana; "Todo cambia" (Everything Changes) for the Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles; "Speaking of the Obvious Was Never a Pleasure for Us," at the Israel Museum, Billy Rose Pavilion, in Jerusalem; "No me agradezcan el silencio" (Don't Thank Me for the Silence) at Casa de las Américas in Havana. But really, it's up to the (foreign) viewer to decide for herself what the "content" of Kcho's art might be.

#### Conclusion

Cuban artists, writers and intellectuals who are still in Cuba seem to be pretty conformist, and probably not only because the alternative would mean jail, exile or "interior exile" (insilio). Many do support the country's cultural policy and La Revolución. Be that as it may, it clearly appears that for all their self-proclaimed nonconformity and quest for "space," what artists crave the most is recognition and participation.

What does the limited but unique government's opening in the cultural field tell us about Cuban governance as a whole? Is the milieu of art, as Rachel Weiss suggested, a "laboratory in which the security machinery could gain experience in dealing with unrest, something it had not really had to contend with previously"? Possibly, but another interpretation is at least equally plausible: after the collapse of the Soviet Union, the government seemed to have learned, perhaps from what Mario Vargas Llosa called the "perfect dictatorship," i.e. the 20th century PRI regime in Mexico, that to maintain a monopoly of power a regime does not have to control everything, especially not in the highbrow cultural field. It is actually smart for the regime to support and promote an artist like Kcho, who gratefully pays back. Suddenly, his boats are no more than... boats, common objects in an archipelago (Kcho was also born and raised on a small island) and ethereal symbols of "migration." In sum, to rephrase Weiss's hypothesis, the security machinery can gain experience in dealing not with unrest but with ambition. As Margaret Thatcher would say, give folks something to lose and they'll become conservative.

Finally, what does the current situation in the visual arts tell us about the art market and the state of art criticism? Here I take much from Coco Cusco's thought-provoking comment on Kcho: "For all the facile acknowledgement of the sociological dimension of Kcho's work, no one seems to be asking how and why a Cuban citizen can zip around the world with symbols of the breakdown of national unity-which at one time could have landed him in prison-while his government continues to prohibit the very sort of emigration he's representing." Now Cubans can travel abroad; perhaps they will be very grateful for it, and learn not to be too critical and only at the right time and the right place.



#### 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."



## Florencia in Havana

#### **Héctor Manjarrez**

English translation by Tanya Huntington

Many moons ago, when Florencia met Fidel Castro at a film festival in Havana, she almost fainted. The Stallion, as his subjects called him, appeared by her side out of the blue, just inches away from a modest buffet table that she had been contemplating hungrily, but with a lack of interest, craving, or appetite.

There were times when she liked feasting even less than not eating at all, because in this world there are so many who have next to nothing, or less than nothing, to eat.

"And where are you from?" asked a voice that unmistakably belonged to her hero, as always in uniform, sans necktie or pistol, but surrounded by a halo of grace and childlike sensuality reminiscent of those naïve, orthodox Christs you see in religious icons.

"From Mexico, Comandante," she answered, legs trembling, as if she were a schoolgirl.

"You don't say, Me-xico." He divided the three syllables into two groups. "And how do you find Cuba?"

Florencia found Cuba splendid, gallant, heroic, and moving, as well as hot, delicious, and sensual. She had been on the Island a few months now, having enrolled in some courses at the famous screenwriting school, and every day, she found more insignificant reasons to admire and grow fond of a people who were writing their own history "against the current, against the grain and against the darkness."

For all those who have not experienced that moment when the gaze of the People finds itself in the mirror and is enlightened, this sentiment may seem somewhat puerile and dim. Indeed, by then the Cuban Revolution had already insisted over and over, every day, for many years—like nuns in their convents—that its slogans and its actions and its sacrifices were all for the forces of Good, which would vanquish the Evil One and give hope to the poor and all people of goodwill around the globe, even the Africans. But this was precisely what moved Florencia, this stubbornness of sorts, both childlike and calculated, that was Cuba, although she didn't know quite how to put this to the Heroic Stallion, her olive-green founding father, who regarded her with his small, fixed, cold, impenetrable eyes as if he could get into her head and heart whenever he liked.

Instead, Florencia first thought she would faint, then feared she would faint, then felt she would faint (après Fidel, who said everything at least three times), and as the seconds ticked away, the Supreme Commander seemed to grow impatient, very impatient, and fixing his gaze upon her, as God did unto Abraham, he repeated the question:

"And how do you find Cuba?"

And Florencia—one of the most serious, most consistent, most earnest people on the planet—was seized by a fit of laughter. "Oh, crap! I blew it!" she thought, glancing sidelong at the Stallion, the living legend who only smiled when he thought he should smile and who never, ever laughed.

"Are you all right, compañera?" The Caudillo interrogated her using the formal You, which seemed the only appropriate way to speak to this woman of merry eye but puritan, prudent demeanor.

"Forgive me, Commander-in-Chief!" blurted out the beautiful, but stern Comrade Florencia. "I don't know how you expect me to answer such a complicated guestion!"

The Revolutionary Gorillas were on the verge of storming the couple at the buffet, but a wink from their handler, who knew the Comandante like the lids of his own eyeballs, stopped them mid-step and they tried to pretend they had been magnetically drawn to the Argentinean Camembert and local lobster hors d'oeuvres that ordinarily only foreign guests were allowed to consume.

The Commander gazed in Perplexity but also with Curiosity and a smidgen of Sensuality at this woman who, now practically guffawing, had laughed in a throaty voice one moment, a singsong voice the next, then a hiccoughing voice the next. Like a firefly sneezing... the Despot said to himself, surprised at the strange image that had popped into his head. Like a beautiful firefly with the flu... fresh, innocent, touching, and mesmerizing.

It had been a long time since the Tyrant had laughed, except at some dim-witted gringo on the TV. Since he had enjoyed the simple things in life. Since he had caught himself observing a woman in delight, except for little eleven-year-old Revolutionary Pioneers with luminous glows in their dark eyes who embodied the future of the Revolution.

This Mexican woman, on the other hand, reminded him of La Lollo, that fluffy Italian actress. Admittedly, she wasn't that luxuriant, but she seemed to share the gift of natural good faith and spontaneous laughter, of happiness and joy, of *La Bachata*.

It's true, the gratifications of the Maximum Leader were of a completely different nature: his body had subsumed into his mind, and his mind was drawn solely to pondering tactical and strategic issues: how to correct errors, how to get ahead of the future, how to anticipate the gambits of the damned enemy and the weaknesses of allies, how to keep the People in high spirits, how to introduce a stick between the spokes of the apocalyptic motorcycle of imperialism, when to launch a campaign, when to trade bishops or rooks, when to sacrifice pawns, when to appear in Revolution Square and electrify the entire nation and his admirers abroad with a fascinating monologue, mysterious and revealing at the same time, delivered to the fatherland by its father, concerned and admirable all at once.

Indeed, for just a few seconds, the legendary Infidel had found solace in the nervous, contagious laughter of a much younger woman who was much less tall and revolutionary than he was, like a child amazed by a pet's devotion, like an islander who sometimes wonders what might be happening on the Mainland.

That such a great man, so tough and weather-beaten to boot, should get all wound-up by the stupid reaction of an intelligent woman rather than by her intelligence, is no mystery. We know what chauvinism is, Comrade! I have pointed it out and explained it on many occasions!

Needless to say that (as far as we know) the Caballo Cubano did not indulge in the pleasures of other Dictators; to be specific: atrocious acts of vengeance and nubile young girls (Mao), insatiable cruelty (Stalin), machinery of Evil (Hitler), embezzlement and mockery (Pinochet), unbridled rage (Trujillo and Somoza and Papa Doc), mean-spirited scorn (Franco), love for diamonds and mansions (the Africans), savagery (every single member of the Argentine military), thirst for blood (Pol Pot).

The Cuban Commander-in-Chief was not like any of those monsters, no sirree.

He was different; he despised the privileges and pleasures taken by other irreplaceable leaders of the People. He, Fidel, was a despot only for your own good, never, ever for his own. All of the benefits, for you; all of the responsibilities, shared; all of the power, for him.

"I find Cuba to be an extraordinary, place, Fidel!" Florencia heard herself saying to Him. "There's nothing like it in the world... It is like being in a laboratory where, every day, experiments are carried out to produce the New Man."

"And the New Woman," added, pensively, the not-so-younganymore Stallion-in-Chief.

"And the New Children of a new fairy tale," added Florencia, in a truly corny outburst.

"You make films?

"Yes, Commander."

"Revolutionary cinema must be made!"

"Yes, Commander, revolutionary cinema must be made, but I'm afraid I make petit bourgeois cinema!"

The Great Leader's eyes opened wide.

"But, why would you do such a thing?"

"Because I can't help it, Comandante!"

The Hope of the People honestly did not know what to say.

"It's stronger than I am," Florencia confided, like one who suddenly opens her heart not to a bartender or a girlfriend, but a priest. "No matter how hard I try, or how sincerely, to make revolutionary cinema, I can't: totally petit-bou cinema comes out."

"But radical petit-bou, at the very least?" Inquired the Hero of Moncada, with a touch of concern.

"Oh, yes, definitely: very radical petit-bou," Floriencia rambled on, despite the fact that she was normally more stony than Stone itself, realizing that she was at a loss, unsure whether she was making fun of the Great Stallion unintentionally, or whether she was making a spontaneous confession, as if he were a psychoanalyst whose blameless patient finds herself compelled to recall dreams or, if all else fails, to invent them.

It is a serious, a very serious, an extremely serious matter to disappoint psychoanalysts, priests, and leaders of the People; after all, they are doing it for us.

The New Martí looked at Florencia distractedly and fixedly at the same time.

"I suppose (I have observed, I have noticed) that where art is concerned, it is difficult to maintain a fully revolutionary consciousness."

"Yes Comandante, ever so difficult."

"What's more," he added, more firmly, "coming from a once admirable country like Mexico, where the Counterrevolution has taken hold so cynically, so shamelessly, so brazenly in every corner, every day... It must be very difficult, so as not to say impossible, to preserve one's revolutionary consciousness, faith, willpower!"

"Oh, Mexico is a very difficult country, Comandante! We don't have... how shall I put it... we don't have the same idealistic frenzy as you do here on the Island!" she exclaimed, on the verge of paroxysm.

At that moment, a historic one for her, the gods were generous with Florencia and saved her from having to compulsively respond to all of the Heroic Stallion's reflections: a mulatto man of exquisite beauty appeared, doted with as great a purity as the Archangel Gabriel, as well as a sublime set of buttocks, to usher the Comandante away after whispering a few concepticos and palabricas in his ear.

"I have to go now, Comrade. The Revolution never sleeps," the Great Bearded One said, and in a notoriously old-fashioned gesture, took her hand and kissed it, leaving behind (inadvertently, no doubt) a tiny drop of saliva somewhere between her index and ring fingers.

Like a wandering jasmine tree, the Horse strode off, leaving behind an intoxicating aroma of gravity and nobility and faith formerly known as the odor of sanctity.

People were staring at Florencia in repudiation (in case she had offended the sacred Leader) or with envy (in case he had been pleased). It was not clear which of the two emotions ran stronger at the cocktail party, where nothing more was going to happen that could possibly be, forget about unforgettable, memorable even.

Some filmmakers and actors and actresses were deprived of the pleasure of shaking the great leftist leader's right hand, and yet another Latin American deity, García Márquez himself-who just now rushed in, smiling-would be bereft this night of publicly mingling with his dear old friend, Fidel.

He-who made public appearances on very rare occasions, slightly more often than Our Lady of El Cobre-seemed to have singled Florencia out, as God does His saints; which was precisely why none of the other guests dared approach the interloper, who decided to down a second and then a third daiguiri in six gulps, a practice most unusual for her.

"The Comandante must have thought I was drunk... better get just a little tipsy."

And then, as Comrade Florencia made a beeline for the door, no one daring to address or detain her as she crossed the room, the revolutionary potency of the daiquiri inspired her to murmur with a silly, gleeful giggle:

"Just like Cinderella!"

• The above is the first of three sections that comprise "Florencia en la Habana", published in the short-story collection Anoche dormí en la montaña (Ediciones Era, 2013).

## Los más felices

#### **Ernesto Hernández Busto**

Excitada la curiosidad de Creso por este discurso de Solón, le preguntó de nuevo a quién consideraba después de Tello segundo entre los felices, no dudando que al menos este lugar le sería adjudicado. Pero Solón le respondió: "A dos argivos. llamados Cleobis y Bitón".

HERODOTO. Los nueve libros de Historia. I. XXXI.

Incluso para los otros peregrinos, acostumbrados a esa especie de circo de las maravillas en que se transforma la calzada el día del Santo, el espectáculo del carromato tirado por una yunta de dos negros forzudos resulta sorprendente. El día amanece fresco, propicio, aunque desde la noche anterior el camino al templo ya está abarrotado con todo tipo de santones y mendigos: el viejo sin camisa, con un mocho de tabaco en la boca, que se arrastra de espaldas con un bloque de piedra colgándole del pie, como una estampa medieval, y una pequeña caja de cartón donde lleva comida y bebida para el trayecto. Los pagadores de promesas traen consigo su picaresca, y hay figuras que se repiten todos los años: el joven que avanza de rodillas, cargado de collares con los colores de Babalú Ayé y ayudándose con las manos embadurnadas de colores simbólicos; el mulato tristísimo, vestido con un traje mal cortado de yute; la mujer que resopla mientras avanza a gatas tratando de conservar intacto su manojo de girasoles; todo tipo de desahuciados, desarrapados, descalzos, y gente que camina, cojea o avanza serpenteando sobre el asfalto hasta la iglesia mientras unos devotos intentan limpiarles el camino con ramas y haces improvisados. El carromato, entretanto, prosigue su marcha hipnótica, esquivando a los peregrinos que se arrastran demasiado cerca de las ruedas, y a otros con bastones o llevados casi en volandas.



Foto / Rose Mary Salum: Cuba

Los manchones de cera derretida se multiplican a medida que se van acercando a la pequeña capilla. Hay muchos ciegos, mancos, cojos: todos enseñan orgullosos su manera de pagar por algún favor recibido. Exhiben sus retazos de una felicidad pasada, expiándola. Sobre el carromato, arrodillada y envuelta en un ropón color lila, va la sacerdotisa de rostro plácido, rodeada de bultos en los que cualquier creyente puede reconocer todo lo necesario para el rito. A cada rato, su mirada se posa sobre los cuerpos sudorosos que sustituyen a los animales de carga. Hay en esos ojos una mezcla de ternura y orgullo, pero también el temor a un desmayo o un accidente, quién sabe. Hay ráfagas de posesión y de celos, un deseo oscuro y negado, saturado de cautelas. Llevan casi treinta kilómetros desde la ciudad, y han visto caer a otros por el camino. Enseguida viene la Cruz Roja a llevárselos, bajo la mirada ceñuda de los militares, omnipresentes. Entre el improvisado público que se agolpa a ambos lados de la vía dolorosa corren susurros, frases multiplicadas, aspiradas, robadas de boca en boca: "Son los hijos, que vienen arrastrando el carro desde La Habana". Y de la multitud, como de un coro griego, empiezan a llegarnos fragmentos de la historia, animados contrapuntos de la escena principal: el paso lento y sin pausa de la carreta: "Ha criado a sus dos varones a pulmón", "le salieron buenos", "son atletas de alto rendimiento", "el mayor estuvo en las Olimpiadas", "tienen nombres rarísimos, de esos que se usan ahora". El cielo incorruptible diluye el rumor de las voces y las habladurías, mientras la tarde, lenta y gloriosa, va cayendo sobre las horas de esfuerzo recompensado. Marcando el ritmo, con la testuz baja, van aquellos dos corpachones, de músculos trenzados y tendones fibrosos, sin ceder, con un extraño resplandor líquido en los ojos. Cada hora que pasa los acerca más al campanario, ya presienten la llegada y la fiesta. Y llegan, y reciben aplausos, y se hacen ver entre la multitud, con sonrisas generosas de dientes blanquísimos. El crepúsculo parece pensado para ellos y su júbilo; hasta el límite se mantiene una tersa claridad, una belleza sacada de operáticas arias desconocidas por esa muchedumbre, o ciertos colores del mar irrepetible, que irrumpe en la fiesta bajo la figura de un gigantesco pez asado sobre una bandeja brillante por el aceite. Felicidad del pobre, que hace su mejor festín en las afueras del templo. Comen, bailan, beben, juegan. Flota entre ellos el aura de lo escaso compartido y, aún exhaustos, los dos hijos trasmiten una sensación de dicha irrepetible, casi dolorosa. Minutos antes de que los dos negros buenos se acurruquen a dormir pacíficamente entre las reliquias del patio, la madre se acerca a la glorieta, a hablar con el Santo. Pide por sus hijos: que él los premie concediéndoles la mayor dicha que pueda tocar a unos mortales. Así lo dice: la mayor dicha, con palabras que parecen sacadas de un misal tan antiguo como los ritos que han venido a cumplir. Hace los debidos sacrificios, y poco antes de salir, cree ver en la sonrisa del santo una respuesta afirmativa. Se retira, abandona la escena con esa mezcla de satisfacción y soberbia propia de quien habla o cree estar en tratos

Y los dos cuerpos felices, tendidos al ocaso, ya no despertaron.

#### Los cuentos más realistas del mundo

#### Kafka en La Habana Vieja

#### Carlos Espinosa Domínguez

El Período Especial en Tiempos de Paz ha proporcionado material temático a un considerable número de obras literarias y cinematográficas, de autores y artistas tanto cubanos como extranjeros. El común denominador de la mayoría de esos libros y filmes es el interés por dejar testimonio de la realidad de la isla tras la caída del Muro de Berlín, la desmembración de la antigua Unión Soviética y el desmoronamiento del otrora llamado campo socialista.

Los cortes de electricidad, el surgimiento del fenómeno de las jineteras, las dificultades y estrecheces materiales que padecen los cubanos, constituyen motivos recurrentes sobre los cuales se incide en esas obras. El tratamiento que predomina es marcadamente realista, como si los autores estuvieran preocupados por dejar un registro lo más cercano posible a la realidad. Entiéndase esto como la simple constatación de un hecho, y no necesariamente como un juicio que lleva implícito valoraciones cualitativas. Si lo señalo es más bien para destacar la presencia de un grupo de filmes y textos narrativos que se apartan de esa estética normativa para abordar esas mismas temáticas a partir del absurdo, el humor kafkiano, el surrealismo, el grotesco. Significativamente, muchas de esas obras fueron creadas por escritores y cineastas que residen o residían en la isla, lo cual nos lleva a interrogarnos sobre las razones que explican ese tratamiento de la realidad.

Nancy Alonso (La Habana, 1949) sugiere la que podría ser una de las posibles respuestas en su libro de cuentos Cerrado por reparación. Lo hace a través de una cita de Oscar Wilde que pone al inicio del mismo: "El mundo se ha reído siempre de sus propias tragedias como único medio de soportarlas". Es decir, en su caso el humor y el absurdo son recursos literarios que promueven una carcajada que actúa a manera de exorcismo y de elemento subversivo. Puestos en la situación de tener que enfrentar la pesadilla que significa el día a día en la Cuba de hoy, lo más inteligente es reírse de esos problemas, poner buena cara al mal tiempo, como recomienda el refrán popular. Y eso es lo que lleva a la práctica Nancy Alonso en las once narraciones.

"César", uno de los cuentos, comienza así: "Era la época en que todos criábamos o cultivábamos algo. Cayéndose el Muro de Berlín e inundándose esta isla de jaulas, canales y cercas fue la misma cosa. Mientras los europeos derrumbaban barreras, acá las levantábamos. Cuestión de subsistencia". (12) De ese modo, Alonso nos ubica en el tiempo y el espacio donde se ambientan sus recreaciones de la existencia cotidiana de los cubanos. En principio, casi todas se refieren a personajes sencillos y a actos, en apariencia, también sencillos: hacer una llamada desde un teléfono público, llegar puntualmente al trabajo, reparar una gotera que ha empezado a caer en la cocina, conseguir leche para desayunar, hacer las gestiones para que arreglen un bache en la calle, usar el baño en la casa de una prima. El problema viene cuando esas situaciones tan intrascendentes y nimias ocurren en un país donde el surrealismo tiene su reino natural y en el que la escasez y las necesi-

dades materiales de la población se han ido acercando cada vez más a las de las naciones más empobrecidas de América Latina.

En todos los cuentos, Alonso parte, como se advierte, de situaciones comunes y cotidianas. No duda incluso en incorporar elementos costumbristas, recurso habitual en la literatura cubana desde sus inicios. Esas situaciones, sin embargo, adquieren otro rumbo cuando en ellas se introduce el humor. Sus gradaciones y matices varían de un cuento a otro, de acuerdo al carácter de las historias. Asume un tono más suave en "Yo te voy a explicar" y "César". Se torna más amargo en "La prueba". Deriva hacia el absurdo en "Historia de un bache" y al humor negro en "Nunca se acaba". Por último, en narraciones como "Motín a bordo" y "Una visita informal" se vuelve decididamente paródico y sarcástico.

Además del humor, son igualmente importantes las estrategias y mecanismos literarios que emplea Alonso. Un buen ejemplo de ello es el juego metaficcional mediante el cual estructura la breve narración titulada "Una excursión". En él se describen los preparativos de un joven que va a realizar una excursión. Para no olvidarse de nada, la noche anterior redacta una lista con las cosas que deberá llevar. El listado incluye ropa (camiseta, bermudas, zapatos cómodos, gorra, espejuelos oscuros), alimentos (dos panes con tomate, un termo con limonada, una botella con agua), medicinas y productos para la higiene (desodorante, pañuelos, aspirinas, diazepam, pastillas para la úlcera, curitas), así como cigarros, fósforos, un libro de Milan Kundera, dos periódicos, un juego de cartas, una revista con crucigramas, un walkman, un mapa de La Habana, una banquetita plegable y el manuscrito de un cuento suyo sin terminar. En el penúltimo párrafo es cuando viene a revelarse el objetivo de la excursión: el joven va a salir en busca de un teléfono público que funcione para poder hablar con Felicia antes de la una de la tarde. En las tres últimas líneas se revela además el doble uso que puede llegar a tener la imprescindible soga, mencionada al inicio del cuento: "Esta vez sí se ahorcaría si no lograba comunicar a tiempo. Y esa podría ser la solución final del cuento sin terminar". (11)

El absurdo es, sin embargo, el recurso que predomina en el libro. En "César" y "Yo te voy a explicar", sus respectivas narradoras en primera persona se ven llevadas al difícil trance de explicar situaciones para ellas cotidianas, pero inverosímiles para otros. En "César", ante la escasez de alimentos y la proliferación de sucedáneos para sustituirlos una familia decide criar un cerdo en su apartamento, ubicado en el quinto piso de un edificio. Pero como señala Alberto Garrandés, la convivencia da al traste con sus planes y hace que la comunicación le gane la partida al hambre. Cuando ya el animal alcanza el tamaño suficiente para sacrificarlo, todos se han encariñado con él. Los comentarios maledicentes y la necesidad de que el cerdo se criara en mejores condiciones, los llevan a permutar el apartamento por otro en una planta baja. De ese modo, César tiene acceso al terreno del



Foto / Rose Mary Salum: Cuba

fondo, aunque eso implica que en el cambio tenga que perder una habitación. Pero ninguno de ellos protesta ni lo lamenta, pues como expresa al final el padre, para ellos "este puerco es como si fuera un miembro más da la familia" (20).

Un poco más fácil lo tiene la narradora de "Yo te voy a explicar", quien recibe en su casa la visita de un primo suyo que se fue de niño para los Estados Unidos y ha regresado a Cuba por primera vez. Su problema consiste en hacerle entender cuestiones para él incomprensibles, como que "pongan el agua", en qué consiste un "ladrón de agua" o que, después de varios años de luchar inútilmente por solucionar el goteo de la llave del lavamanos, su esposo y ella habían descubierto que "la mejor zapatilla del mundo era la tapita de un pomo de penicilina" (88). Como ha comentado Marithelma Costa, ambos cuentos giran en torno al binomio explicación (el cómo y el porqué viven así) versus la comprensión deseada del otro, el vecindario en el caso de "César" y el primo de Miami, en el de "Yo te voy a explicar".

En "Historia de un bache", el non-sense, como acertadamente ha comentado Alberto Garrandés, "se rinde a una metamorfosis y es encauzado mediante el tránsito del absurdo (vecino aquí de lo total) a una especie de lirismo de resistencia" (388). En ese cuento se narran los avatares de una mujer que un día casi se cae en un hueco, entonces pequeño, en una calle habanera. Luego de ir a quejarse ante el delegado del Poder Popular de su circunscripción, comienza a enviar cartas a distintos funcionarios e instancias, todo un via crucis burocrático que deja al del José K de Kafka en un juego de niños.

Durante el tiempo que duran sus infructuosas gestiones, el hueco va creciendo y cambiando de apodos. La protagonista va a parar finalmente a un hospital, a consecuencia del infarto que le provoca la lectura de una comunicación en la cual le informan que, mientras lleguen de China los tubos necesarios para la reparación del bache, se procederá a clausurar la acometida del agua y que "su bache será incorporado al mapa de baches crónicos, publicado periódicamente en la revista *Viales*, del Ministerio de Transporte, con el objetivo de alertar a los choferes y evitar lamentables accidentes" (55-56).

Es en el desenlace cuando el cuento se hace más singular, al incorporar el lirismo de resistencia al que se refiere Garrandés. Al salir del hospital, la protagonista descubre que en el interior del bache, que ha alcanzado ya dimensiones de furnia, ha empezado a crecer un flamboyán. A partir de entonces, pasa a cuidarlo y regarlo los días alternos, y con ayuda de los niños del barrio coloca una cerca y siembra otras plantas. Si no logró que repararan el bache, por lo menos ahora podrá tener el pequeño jardín con el que siempre soñó. Se cumple así lo expresado en otra de las citas que Alonso sitúa al principio del libro: "La solución del problema cambia la naturaleza del problema".

El gran sedimento de tristeza que suele haber detrás de todo absurdo se cumple admirablemente en "La prueba" y "Nunca se acaba". En el primero de esos cuentos, el más breve de todo el libro, una mujer a la que definitivamente no le gusta fumar se somete durante dos meses a un régimen similar al de una fumadora empedernida –"una caja de cigarrillos se esfumaba entre sus manos en menos de veinticuatro horas" (28). Lo hace con el propósito de impedir que su úlcera estomacal cicatrice, ya que así le renovarán la dieta alimenticia que le garantizará otro año de desayunos con leche.

En "Nunca se acaba", una pareja de ancianos debe hacer frente a un problema que inicialmente tuvo la apariencia de una mancha en el techo de la cocina. Con el primer aguacero de mayo, la mancha se convierte en una gotera que demuestra ser resistente a todos los intentos de reparación. Un albañil les recomienda una solución que según él será eficaz, cambiar todas las tejas del techo o levantar las que ahora tiene y aplicar un impermeabilizante, pero como de inmediato agrega, "ese tipo de trabajo cuesta mucho dinero, aparte de que los materiales no aparecen ni en los centros espirituales" (63). El matrimonio decide entonces permutar la casa, pero el cambio que les propone una familia es tan descabellado, que al final desisten. Optan entonces por resolver el dilema de la gotera de un modo más rápido y sencillo: cuando entren en la cocina usarán cascos y capas de agua cuando esté lloviendo. Al igual que la protagonista de "La prueba", también ellos inventan dispositivos para la sobrevivencia.

Ese mundo sin razón, que no se rige por leyes lógicas, está también en el cuento que da título al libro. El absurdo parece ser la pauta a partir de la cual realiza su trabajo el director de una oficina del Poder Popular donde se reciben y tramitan las quejas de los ciudadanos. Para dar solución a la impuntualidad de los empleados, "un mal difícil de vencer y con el cual no había tenido más remedio que coexistir" (90), dispone que se recibiría al público entre las diez de la mañana y las tres de la tarde, con un receso de doce a una para almorzar. De esa manera y aunque la jornada laboral seguía siendo de ocho a cinco, no se afectaba la quintaesencia del trabajo del departamento, esto es, atender a la población.

Asimismo al cabo de un año de haber iniciado su mandato, el director siente que sus esfuerzos han sido premiados con alentadores resultados. De acuerdo a las estadísticas, el promedio para tramitar las demandas disminuyó de quince a ocho días, e igual mejoría se nota en el índice de error de dichas tramitaciones, que de un cuarenta por ciento había bajado a un treinta. Y en cuanto al índice de reincidencia de los demandantes, "lo interpretó como una expresión de confianza de la población que acudía más de una vez al departamento buscando que los ayudaran a aliviar sus malestares" (91). Son esos datos,

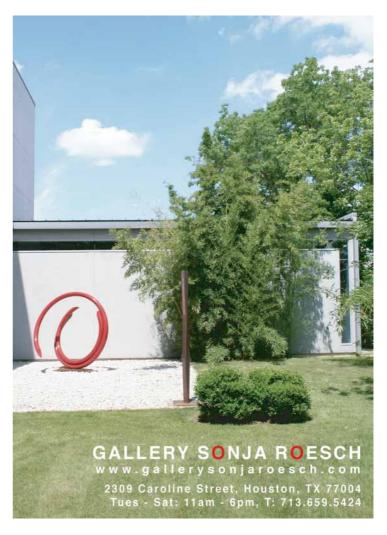
resumidos en tablas y gráficos, los que tiene preparados para mostrar a la inspección cuya visita está esperando.

Alonso reserva ese cuento para cerrar con él el libro, y ello se justifica por la función aglutinadora que desempeña. Retoma así el juego metaficticio que empleó en "La excursión", con el cual se abre la colección. Ahora, sin embargo, no se trata de un texto narrativo que incluye su propia redacción, sino de un cuento que incorpora las vicisitudes de los personajes que antes desfilaron por el libro. El recurso que utiliza es la ausencia masiva de los empleados del Departamento de Atención a la Población, justo el mismo día cuando se espera la inspección. A través de la secretaria, el director se entera de las justificaciones dadas por los empleados ausentes, "que iban desde la eterna falta de guaguas y de agua, una prueba médica y un accidente en bicicleta por un bache, hasta las gestiones de un viaje al exterior y los preparativos de un bautismo, pasando por la impermeabilidad del techo de una casa y la enfermedad repentina de un puerquito de ceba" (92).

Por otro lado, "Cerrado por reparación" termina significativamente con un detalle que reinicia el interminable círculo de problemas y dificultades que constituye la existencia diaria en La Habana del Período Especial. El hombre que en varias ocasiones ha venido a la oficina a quejarse cada vez que se incumplía el plazo para reabrir el círculo infantil de su barrio, que fue cerrado por reparaciones, viene a ver al director para darle la buena noticia de que por fin el círculo infantil fue reinaugurado. Y en agradecimiento a sus gestiones le trae el cartel que durante todo ese tiempo estuvo colgado en la puerta. Es ese mismo cartel el que el director pone a la entrada de la oficina, una solución que le permite salir decorosamente del atolladero de la visita de la inspección.

Esas pesadillas que viven los personajes de estos cuentos llevarán a los lectores no familiarizados con las dificultades que conlleva la vida diaria en la Cuba de hoy, a aplicarles etiquetas como las de absurdo o surrealismo. Poco tienen que ver, sin embargo, con esas corrientes. A Alonso le sucede lo mismo que a Virgilio Piñera cuando escribió Aire frío: de haberlos escrito al estilo de Ionesco o Beckett le hubieran salido los cuentos más realistas del mundo. Las situaciones de las cuales parte cada una de las narraciones de su libro suceden de modo cotidiano en la isla. Como narradora, Alonso ha tenido, en primer lugar, la inteligencia de captar sus posibilidades literarias. Ha sabido además acentuar convenientemente la nota delirante o kafkiana, le ha dado a las historias un tratamiento más imaginativo y, en resumen, sometió esa materia prima al proceso de reelaboración artística que se espera de toda obra de ficción.

La referencia a Kafka, pese a las notorias diferencias que hay entre sus textos narrativos y los de la autora de Cerrado por reparación, no es tan arbitraria como puede parecer. A su manera, Nancy Alonso también recrea la humillación del ser humano al ser vapuleado por poderes invisibles, por situaciones sin aparente razón de ser. Como Kafka, desea además que riamos a carcajadas de la esencia trágica de



nuestra existencia. Ajena a cualquier denuncia política y a cualquier retórica de la angustia, sabe convivir con ésta y mantenerla a raya. Y como comentó Claudio Magris sobre el autor de La metamorfosis, muestra cómo la vida y la supervivencia consisten en convivir, acrobática y jocosamente, con aquellos problemas que la amenazan.

#### BIBI IOGRAFÍA

Nancy Alonso. Cerrado por reparación. La Habana: Ediciones Unión, 2002; Closed for Repairs, traducción de Anne Fountain, Curbstone Books, Willimantic CT. 2007. Marithelma Costa. "Cerrado por reparación". Encuentro de la Cultura Cubana, n. 30/31, Otoño-Invierno 2003-2004

Alberto Garrandés. "Tradiciones cubanas de hoy". Presunciones. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005

#### La isla como balsa

#### Cuba fuera de los mapas

#### **Mabel Cuesta**

"Cuba, Cuba en este mapa está en todas partes sin jerarquías y por esta razón, no está en ninguna"(29). Así lo asegura Iván de la Nuez en *La balsa perpetua* (Casiopea, Barcelona, 1998), libro de ensayos que ayudaría a repensar los imaginarios cubanos a partir de la década de los noventa, cuando las cartografías mundiales mudaron colores y nombres de capitales. Sin embargo, Cuba siempre anduvo desplazada. Baste asomarse a la historia de los siglos XVIII y XIX cuando bullían primero y se armaban después los alientos de una nacionalidad que aún no pudo hilarse, que acaso no será ya hilada...

No fue posible a pesar de los forzosos intentos republicanos en el período de 1902 a 1959 en donde por concebir identidades fijas terminamos pariendo hasta un apóstol. A Martí –el más trasnacional de los sujetos en la imposible sociedad civil decimonónica– le fue adjudicado el rol concentrador de "cubanías" con un sentido modélico de pensamiento y praxis específicos. Asumiendo dicho rol como posible y a Martí como su continente, cubanía serían entonces: austeridad, vocación de servicio, lucha indefinida contra el poder –cualquier poder–, verbo galopante –y en cierto sentido delirante–, viajes, laboriosidad, genialidad, gestión... Pero tampoco.

El propio Martí sería reusado (como bolsa plástica de compra que deviene envoltorio para chismes domésticos inservibles y más tarde eventual y final tacho de basura) por el discurso y otra vez las prácticas de quienes se establecieran en el poder para 1959; aquellos que todavía permanecen allí. Entonces el apóstol republicano pasó a ser: miliciano, cortador de caña, luchador clandestino, rosa blanca en las manos de los pioneros en cada uno de sus natalicios, sacrificio, botas, verde olivo y patria.

De modo que las imposibles definiciones para un Martí apostólico, quizá, sólo quizá podrían ser por decantación las más cercanas a esa Cuba que le han forzado a simbolizar... a esa nacionalidad que todavía hoy pugna (con todos los inconvenientes de la sociedad global) por alcanzar su lezamiana "definición mejor". Sería aquel un Martí-cubanía que es sobre todo: cambiante camaleón del trópico, desajustado, conveniente, olfateador de aventuras, arriesgado, resistente, febril, marinero, adúltero, alcohólico y ocasional paridor de ripios literarios... ensayo/error/ensayo/error.

Pero en todo caso, si no vale Martí, valen al menos las preguntas: ¿Qué es Cuba? ¿Dónde queda? ¿Cómo apresarla? ¿Imaginarla? ¿Soñarla? ¿Qué fue de ella en los últimos ciento diez años? ¿Si ya no es española, ni americana, ni soviética, ni venezolana, qué sería? Cierta obra de teatro estrenada hace poco en La Habana apunta a esa indefinición desde el futuro. Su título "¿Y por fin Cuba en qué paró...?" deja clara la incertidumbre de esos pasados imposibles, presentes agónicos y futuros perpetuados aún para las fechas de 2059... ah, la incertidumbre y su productividad. Su conveniencia. He ahí otra clave de cómo representar mejor la ansiedad-saltarina mariposa que sería Cuba en el pecho de sus hijos.

Pero no todo está perdido. Las diásporas que por naturaleza suponen lucha, sobrevivencia, reinvención, refundación vienen a equilibrar un tanto la incierta permanencia de aquellos íconos de "hombre nuevo", "nueva escuela", "nueva casa" que los hacedores de 1959 intentaron forzar como únicos y que para 2059 alguien se estaría preguntando "qué fue de ellos".

Con tal de violar esos determinismos del poder aparecerá en el múltiple escenario identitario de hoy una chica habanera en Noruega. Ella cuelga videos en un canal de YouTube. Da igual su nombre, importa que se autodenomina Azucala Latinviking y combina la venta de maní y pasos de salsa en sui generis intervenciones callejeras que protagoniza en un centro comercial del poblado de Farsund. Es allí la única cubana. Es de raza negra y en cada uno de sus videos insiste en "despertar" al barrio. Habla imaginariamente con vecinos a los que ordena irse si no les gusta el ruido de su casa. Intenta patentar el desenfreno como marca ineludible de lo cubano y convocarnos a la complicidad, a la risa. Suele gritar, bailar de modo obsceno, decir malas palabras, entender el reggaetón y la salsa como las únicas síntesis melódicas posibles para expresar su "ser cubana" como condición que apareja excepcionalidad y ruido. Sin embargo toma las calles de su noruego pueblo de adopción, con un clásico de la era republicana: "El manisero" de Moisés Simons al que añade coreografía de acentuados giros de cadera y cintura que no parecerían acompasarse con la melodía original.

Azucala Latinviking no carece entonces de interés. Con más de diez mil seguidores en Facebook y otras miles de visitas a sus videos en YouTube, su gesto y proyección impactan de modo real a ese nuevo imaginario nacional reduplicado, desplazado, recreado e inestable que revisando el pasado va pariendo un futuro desigual y un presente que desorienta a varios.

Una pregunta sobre la mesa sería la de qué entienden las últimas cuatro generaciones nacidas y criadas en la isla por "cubanidad" y asimismo qué entienden los exiliados, emigrantes y descendientes de ambos grupos bajo esta misma etiqueta imaginaria. Quizá la respuesta se divida entre las catorce millones de posibles experiencias que cada ciudadano cubano que habita el planeta detentaría como exclusiva. Otra vez ese Martí inapresable que habita en cada uno de nosotros podría resumir y cerrar aquel círculo imposible.

Pero hay un personaje humorístico en la televisión de Miami que de modo lateral pareciera encerrar algunos rasgos dominantes y conciliatorios. Tentar alguna respuesta desde el choteo, el vernáculo, la hipérbole, el color, otra vez la risa y largos intervalos de tristeza. Mujer, como la isla, viste ropajes que en nada sientan a su amorfa y velluda figura que rezuma abandono, destierro, homelessness e ingenua picaresca. Su ficticio nombre importa tanto como el de Azucala Latinviking... esta vez Cuba podría llamarse Magdalena la pelúa y Cuba podría reducirse al nombre de su pueblo perdido en la isla "Bollo manso".



Foto / Rose Mary Salum: Cuba

Bollo manso: quietud que adjetiva al modo popular con que los cubanos llamamos al sexo femenino. He aquí un apunte de interés para otra "definición mejor". Cuba-mujer como elemento contrario a Cubasoldado-barbas-botas-fusil-guerra-enemigo invisible. Cuba mansa frente a las consignas que hablan de un pueblo enérgico y viril. Cuba sexo femenino frente a un machismo de Estado que fálicamente se duplica y anuncia herencias más fálicas y dinásticas aún per secula seculorum.

Frente a los estancos discursivos emitidos desde la isla: Magdalena, la pelúa. Cándida en su manera de contar cómo hubo de abandonar su pueblo en una balsa y que como crecieron tanto sus pelos se enredaron en los arrecifes y casi se ahoga en la travesía. Magdalenacampesina deslumbrada en los supermercados de Hialeah, Miami Beach, Kendall... Magdalena que aún llora por sus ochenta parientes en la isla a quienes saluda desde la pantalla y les dice "te quiero, primo Agapito, Anastasio, Venancio, Yurismal" cargando en esos nombres y ese saludo de niña sin tierra el dolor de los millones que habitan el sur de la Florida, California, Texas, New York, Kentucky..., esos que con remesas, envíos de electrodomésticos y comestibles saludan también a sus muchos parientes en la isla.

Magdalena heredera directa de la "quajira" Eloísa Álvarez-Guedes quien hizo reír a más de cinco generaciones en Cuba y también de su exiliado hermano Guillermo Álvarez-Guedes quien nos hizo a reír a todos en todas partes. Magdalena en los circuitos imaginarios de la capital, la ciudad de provincia, el pueblo, el batey y el monte cubanos y también en la risa nocturna de la trabajadora de factoría en la sawesera Calle 8 de la pequeña Habana, del estibador del puerto de Miami, de quien limpia mesas, carga maletas y sirve pastelitos en el aeropuerto de la misma ciudad. Magdalena mofándose salvaje y sin prejuicios de las cirugías plásticas que exhiben las estrellas del mundo latino con quienes interactúa y llorando un segundo después en transiciones semiviolentas porque no tiene carro para salir del estudio de televisión o nunca pudo celebrar su quinceañera o echa de menos a un novio que cayó del último piso de un hotel en La Habana porque era ciego y mientras caía iba alargando las vocales de su nombre.

Martí-Azúcala Latinviking-Magdalena la pelúa tres aristas para un triángulo que no cierra ningún ángulo. Triángulo posible mas intrazable. Triángulo que inconsciente intenta contestar en geométrica disidencia a los círculos cerrados que emite el poder y sus lentas formas de estrangularnos con lazos de seda -tal y como Oriana Fallaci nos recordara que sucede en su Entrevista con la historia.

Ese mismo poder que identifica suelo patrio con naciónrevolución-bandera-himno-escudo-milicia-estoicas jornadas al solsempiterno discurso de sacrificio y rigor. El círculo que cambió de una noche para otra las tradicionales y nocturnas parrandas, las entregas hedonistas a la rumba y el carnaval por las marchas de un pueblo combatiendo aún no sabe contra quién.

Cuba en todas partes sería entonces ese mismo triángulo imposible y fuera de los mapas. No puede encontrarse en las leyendas al pie. No es aquel que sugiere riqueza mineral, tampoco es siquiera esa línea delgada que desprendida del intento triangular – desapareada ya- pudiera devenir huso horario claramente delineado y estático. No. Cuba en formas cartográficas y geométricas sería acaso y no más que esas pequeñas rayitas discontinuas que aparecen anunciando trópicos y también círculos polares. Es la discontinuidad y también cuánto va al centro de los límites. Es la botella de algún alcohol impreciso que acompañara las travesías invernales de Martí en Nueva York. Es la esquina de Farsund que se estremece ante un cucurucho de maní que nadie compra mientras Azucala latina y vikinga insiste en despertarlos a su grandeza caribeña. Es la errancia malvestida que se compensa con el vello protector de Magdalena; un vello que evoca el pueblo manso y sexual que un día la expulsara, que casi la hace perecer en el trayecto hacia la otra Cuba más norteña, más inapresable aún.

Cuba, raya discontinua, dolor y gozo, concilio imposible... Cuba en nosotros, perdidos y disueltos entre referentes opuestos. Cuba fuera de los mapas que no habrán de dibujarse. Aquellos que no muestran a la isla como balsa... A la deriva en fin, a la deriva siempre.

## Postales de Cuba

Como complemento del *dossier* dedicado a Cuba de este número de *Literal*, invitamos a varios autores y artistas plásticos mexicanos a colaborar con breves impresiones sobre viajes a la Isla. Aquí, el resultado:

#### Rowena Bali

Una maleta llena de regalos para la familia, un aeropuerto, una mujer ceñuda abriendo la maleta, una regalo para la ceñuda mujer. Una larga fila, un taxi a precio de oro, un regalo para el taxista. Un viaje a Varadero, arena blanca, largas caminatas con el azul en las rodillas. Cerveza y galletas con sardinas a la orilla del mar. Un hombre hermoso. Dos hombres hermosos. Muchos hombres hermosos. Una tienda para turistas a la que no puede entrar la familia. Pantalones de mezclilla y tenis de marca para un ceñudo adolescente. El caballo no morirá pero hay ladrillos para reparar La Habana Vieja. Una heladería llamada Coppelia, la nostalgia de una niña madre y de un adolescente padre; nieve de coco que llega a sorbos desde el pasado y se derrite en el presente. Una Habana veracruzana cruza por mi ineludible mexicanidad. Un aeropuerto, una maleta, un ceñudo hombre... unos billetes para el ceñudo hombre. Despedida, lágrimas y sonrisas para la familia... Al viejo reloj de la abuela, siempre fiel a la revolución, aún le funciona la cuerda.

#### **Alberto Chimal**

En 2000 fui a Varadero. Nunca había salido de México y el primer impacto al llegar fue, simplemente, el de notar lo diferente que era yo mismo. ¡Qué vergüenza! Intentaba "conducirme como en casa", "no darme a notar" y descubrí que todo –no sólo mi acento sino mi complexión, mi ropa, mi modo de caminar— me delataba como extranjero. Y en Varadero, claro, el contraste era aún mayor entre la "prosperidad" clasemediera del hotel y la realidad más allá de sus puertas. En una playa sucia, en el borde de un barrio prácticamente en ruinas, un hombre quiso venderme una penca de plátanos negros y flacos, medio echados a perder. La compré, la tiré a la basura de inmediato y luego pasé horas recriminándome: nunca sabré si aquellas fueron las reacciones adecuadas.

#### Verónica Gerber Bicecci

De mi único viaje a Cuba, en 1995, sobrevive solamente un *souvenir* (si es que puede llamársele así). Es un cerdito de cerámica barnizada, parado en dos patas, y con una oreja rota. No recuerdo muy bien cómo fue que nos invitaron a cenar con una familia en La Habana. La señora de la casa me llevó hasta un enorme altar que tenía en la sala, sacó de ahí el cerdito y me lo dio. Ahora pienso que fue un error no haberle preguntado por qué o para qué, pero en ese momento tenía

tanto miedo que no se me ocurrió (era raro comer en casa de desconocidos y todavía más extraño recibir un regalo de ellos). Lo tuve en mi tocador muchos años y después me armé de valor y lo escondí en el fondo de una caja dentro de un closet.

#### Claudia Guillén

Una noche del 1990 visité La Habana y me dirigí al hotel Pico Blanco St, John ya que me auguraba alguna posibilidad de insertarme en ese mundo de la bohemia que se respiraba en cada uno de sus muros. Ubicado en el centro del Vedado, el Pico Blanco, se erguía como una figura que albergaba la memoria del sentimiento. En último piso del hotel estaba el bar El Rincón del Feeling donde grandes trovadores, como José Antonio Méndez —quien murió un año antes en un accidente que le quitó la vida al salir del lugar—, Bola de Nieve y César Portillo de la Luz, se erigieron como una suerte de juglares que lograron que ese espacio estuviera repleto del buen sentido de la música para, así, llenar la noche con sus melodías que traspasaron fronteras emocionales y geográficas. Fue un buen augurio pues aquella noche me convertí en testigo y cómplice del feeling del Rincón en el momento que escuché el primer acorde de "Contigo en la distancia" interpretada por César Portillo de la Luz.

#### **Alejandro Magallanes**



TUVE LA FORTUNA DE PRESENCIAR UNO DE LOS MEJORES PARTIDOS DE BEISBOL EN MIVIDA FUE HACE UNOS AÑOS EN CALLES CÉNTRICAS EN LA HABANA. LA PÉLOTA ERA DE TRAJO Y PLÁSTICOS FL JOM Y LAS BASES: LADRILLOS Y PIEDRAS, JUEGO EN ESTADO PURO, BÉLLEZA, A.M.



#### **Fernando Mata Rosas**

De mi serie Centro Habana, lo más complicado fue traspasar lo que yo llamo el primer plano del lugar común, esta franja imaginaria donde se encuentra todo lo atractivo de la isla, su paisaje, su arquitectura, su luz, su gente, su música, la sensualidad, los cuerpos, su ron y su tabaco. Cómo lograr no caer seducido ante la mirada turística y superficial de la cual es muy difícil abstraerse, cómo resistirse a formar parte de esa "fiesta" permanente, cómo lograr apuntar la cámara hacia otro lado, cómo traducir en imágenes las contradicciones y angustias que me causa la idea de la Revolución cubana con la cuál mi generación creció.

# **Santo Domingo**

### **Nathalie Handal**

A multicultured coat. A motorbike. A star like Jupiter. A mirror of unfinished voices. A drawing of blue feathers. A dancelike night in coco. Breath-air out of bamboo drums. A canvas of yellow suns. The bells dreaming of nights before a colony of clouds. Music sinking in wings, rivers keeping hope tight. Cities hiding cities. A thousand nunca te olvidarés on the wall. A simple Qué tal following. This place remembers where stars die and resurrect-on walls of old churchs in the Colonial Zone or on the Malecón. River reveries want speed that sing twice for pleasure, for Ripiao. An ancient morning announcing a miracle, a history gone mad, a carnival of stanzas, valleys of trees-ceibas and guamas-rooted and unnoted. The glory of folk in whisperings. Enigma in street songs on hushed corners of endless rain, where women console men. Where bodies transport grief. Songs played on cans. Uncombed hearts. Citadels of legends. A small field of bees. El Turko counting pasts. Sammy Sosa in a guayabera. Juan Luis Guerra drinking Fonbella. Jaragua y Embajador lit up, asking the difference between dioses y fuegos.

Dime compañera-

Where else could space imagine the shape of silence, and silence contemplate the color green, but en el Jardín Botánico?

Where else do parks confuse us better, in other words, give us more direction than Parque Colón, Parque Duarte y Parque Mirador?

*Dime*, where else can you find mannequins with such huge boobs as in Plaza Central or Acrópolis? Where else do birds find such red chairs but in Plaza de España?

A beautiful woman in a black dress beside an old woman watching a telenovela in a hair salon in Piantini.

A man with a Yankees cap taking his children in school uniforms to watch a game in Gazcue.

*Dime*, did you see the walls filled with water in the Acuario Nacional? Did you hear the boy ask, why pay to see a fish?

Why stand on land when swimming teaches us arriving, or is it hoping?

*Dime*, did you find a bag of unsung *areitos* in Villa Duarte, a colony of colibrís in La Zurza or by the Zoologico Nacional?

Who's playing the maraca outside of Carrefour, and saving the secrets of the maguey in Las Caobas?

Who collects hamacas in Arroyo Hondo, and old tickets stubs from past shows in the Teatro Nacional?

Who keeps asking us if evenings end en el Barrio Chinowhere else in Santo Domingo can you find wonders touched by these streets?

Men smoking a cojiba in Plaza Simón Bolívar ask me: *Compañera*, is it true it all started en Casa de Teatro—the perfect love—the bachata playing, the silhouette of a dress half made of stars telling us, this city will keep moving us?



Nathalie Handal's most recent books include *Poet in Andalucia*, which Alice Walker praises as "poems of depth and weight and the sorrowing song of longing and resolve"; and *Love and Strange Horses*, winner of the Gold Medal Independent Publisher Book Award. *The New York Times* says it's "a book that trembles with belonging (and longing)." She is a Lannan Foundation Fellow, winner of the Alejo Zuloaga Order in Literature, and Honored Finalist for the Gift of Freedom Award, among other honors. She writes the literary travel column The City and the Writer for *Words without Borders*.

Erratum: We regret to inform our readers that the poems published on page 20 of Literal's Fall Issue do not belong to Nathalie Handal. Please, find the correct poem above. We apologize for the mistake.



Take it from here, 2009. Acrylic on canvas

## The Stripe Revolution

## **Jonathan Leach**

▶ Images Courtesy of Gallery Sonja Roesch

### John Zotos ▶

# Jonathan Leach, Abstract Painting in Context

Does the historical avant-garde persist as an inspiration to young artists today, and how exactly might it do so? Jonathan Leach, an artist who lives and works in Houston, paints abstract images on canvas and plexiglass objects as well as geometric abstractions informed by modernist and contemporary architecture and urbanism. His work seems to offer a somewhat commensurate view about aesthetics in comparison to art movements between the wars.

Specifically, the Bauhaus school in Germany and the Di Stijl movement in the Netherlands both advanced a fusion of fine arts with technique through a strong emphasis on abstraction. They hoped to bring the fruits of art into both design and architecture so as to make a difference in everyday life. The main difference between them being that Leach chooses to remain in the realm of fine art and has no interest, up to now, in the functionalist program at the heart of either of these design schools.

In addition, his work illustrates a debt to the hard edge geometric abstract painting of Frank Stella in the late 50's and 60's with the stripe aesthetic and shaped canvases. Furthermore, a strong comparison can also be made to the work of Peter Halley by way of his day glo color palate, assymetrical diagonals, and the critique of architectural space.

In *Recent Resonations*, 2007, Leach remains within the verticality of the modernist canon in his format, but he counters with strong multicolored lines in the horizontal. He allows the planes to meet with one vertical gap in the middle of the composition, interlocking the two planes with a series of diagonals in the upper right. This leads to a comparison with Bauhaus artist Joseph Albers' *Upward*, 1926, which, allowing for a completely different color arrangement, has similar tension with the vertical format of repetitive horizontal elements covering the picture plane. Albers uses a unifying vertical of color to break up the horizontal, as can be observed in Leach's piece, and the work differs because he gives the complete image the notion of an abstraction from architecture.

A source for the strong diagonals that Leach utilizes can be found in the work of the Di Stijl artist Theo Van Doesburg whose dogmatic tenor made him the philosophical mouthpiece for the movement. In contrast to Piet Mondrian's theorization of neoplasticism as an abstract art of stasis and a rigid horizontal/vertical dichotomy, Van Doesburg offered his theory of *elementarism* that privileges dissonance, asymmetry, and most importantly the diagonal. This formulation led to the famous break with Mondrian and a new resource for Van Doesburg's art. In Di Stijl magazine volume II, number 78 (1927) Van Doesburg writes:

Elementarism is, therefore, the purist and, at the same time, the most direct means of expression of the human spirit, which recognizes neither left nor right, neither symmetry, nor statics, nor the exclusively horizontal-vertical but is always in revolt, in opposition, to nature. The construction method of Elementarism is

based upon the abolition of positive and negative by the *diago-nal* and, in respect of color, by the *dissonant*.

In *Simultaneous Counter Composition*, 1929, Van Doesburg renders a perfect example of his aesthetic postulations about the diagonal in an abstract painting with four squares and two stripes. The squares retain the primary colors of neoplasticism being red, yellow, and blue, but here he adds a black square into the mix and tilts everything so that the composition has no center and the elements create a sense of motion and tension that counter the stasis and symmetry found in Di Stijl.

Leach uses diagonal stripes in order to reference contemporary culture and urbanism so his color palate shies away from primary colors in preference for a lighter range unthinkable in the 20's. What comes through, though, is the debt to the avant-garde by way of animating the surface through endless intersections of stripes and planes of color. In Broken Line, 2013, Leach sets up a complicated abstraction with gray, blue, green, red, and white elements. The lines intersect inside the plane; some flow beyond the surface as if hurling toward infinite space. Here, as in many of his works, the stripes describe three-dimensional spaces that confuse the viewer's equilibrium as to what representations are at hand. In this piece the lines seem to indicate lines of force usually at work in physics as vectors that identify energy in specific directions. For Leach, they perform several functions thematically by suggesting real space in the social landscape and also possibly a virtual space like the web. In this he leaves the Bauhaus and Di Stijl behind.

In the late 1950's Frank Stella unveiled his first monochromatic stripe paintings. From these works followed countless examples by other artists inspired by the new possibilities of the medium, one pathway leading to minimalism. For Stella this new work was a reaction against the painterly expressionism of the New York School. By executing his pieces inductively according to a preconceived plan he debunks their dependence on spontaneity and expression, chance and subjectivity. Stella achieved this, and here we can see comparisons to Leach, not only by the formal design of the pieces so that the execution is an afterthought, but also through an insistence that an essential aspect of the works of art is their quality as objects themselves, rather than the two dimensionality that determined the reception of the New York School. The first of these stripe paintings, known as the black paintings, were executed on unprimed canvas with black industrial paint such that the pinstripes were the actual canvas as in Tomlinson Court Park, 1959.

In *Object 'F.T.'*, 2012, recently included in an exhibition at Gallery Sonja Roesch in Houston, Leach takes his stripe aesthetic into the realm of sculpture in an engaging composition of two triangular pieces of Plexiglas on a base exhibited in a pedestal format. Violet, blue, orange and yellow stripes compete with the triangular geometry forming an object that is really a three dimensional painting reminiscent to themes in Stella's work.

Leach leaves the postmodern indeterminacy behind, recuperating and reinventing geometry as a contemporary descriptive language for today's world. Halley was responding to the rise of neo-expressionism in painting, a time when abstract art waned.

Leach's stripe paintings grasp more than just the stripe revolution instigated by Stella, they are indebted also to Stella's subsequent innovations involving shaped canvases, most famously in the protractor series, a perfect example being Hiragla III, 1968. A large scale composition of roughly 300x600 cm, Hiraqla III was named after a middle eastern city and inspired by Islamic geometries in architecture and textile design. The shape of the painting includes two semicircular forms joined at the center resembling a reel-to-reel film shape or even eyeglasses. The fluorescent colors vibrate, creating motion that seeks to defy the two-dimensional.

By comparison, Leach's painting Give it a Shot, 2011, includes several panels that form a shape that defies the standard rectangle/ square formulation. His lines of black, pink, blue, and green traverse the surface from one panel to the next, unifying the surface with the assymetrical the vector energy directions mentioned above. Where Stella investigated pattern and sometimes symmetry, Leach retained the dissonance of Di Stijl while moving beyond his forebears into the contemporary world of the Internet and the science of non-verbal communication and icon signaling so prevalent in our world today.

A comparison to Peter Halley, by way of considering a prominent artist from the preceding generation, may clarify the turn to the postmodern and the presence of a hint of media and urban information transmission in Leach's work. Looking at Broken Line, Recent Resonations, and Dark Device, 2011, the unwavering repetition of stripe elements in a cross hatch in long or short pulsations on the surface offer Leach's signature style. This has a source in Peter Halley's work from the 80's in his cell and conduit series. In Blue Cell with Triple Conduit, 1986, three black parallel power stripe lines enter the surface from the left, turn upwards and pass through a blue square dead center, and exit through the top of the square turning right to exit the field. The formal similarities to Leach's work are unmistakable.

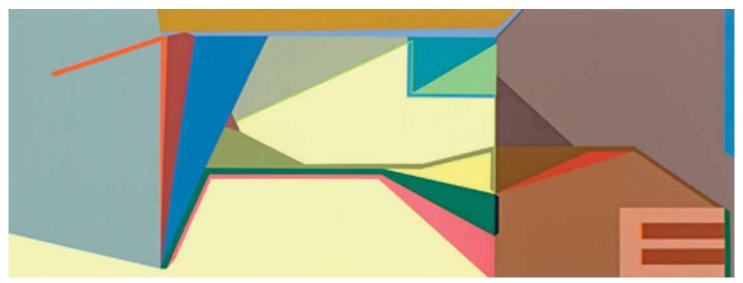
Halley contends that conduits and the cells that they supply with energy and other resources play a part in the confinement, restriction, and administered aspects of human existence. This is pure postmodern theory straight from Foucault to Baudrillard. In The Deployment of the Geometric written by Halley in 1986, the same year he painted Blue Cell, he writes, "The regimentation of human movement, activity, and perception accompanies the geometric division of space," and "we can live in spectral suburbs or simulated cites." The cells can represent dwelling spaces or virtual mental ones that humans occupy



Recent Resonations, 2012. Acrylic on canvas

or visit in an unknown state of confinement. This was long before the Internet and the digitalization of today.

When Jonathan Leach paints his stripes and geometric spaces he references Halley's imagery and day glo palate, perhaps thinking about video games and the internet; but also, he ruminates on the vicissitudes of the phenomenal experience of navigating real and virtual space and how the geometry guides participants through a rapidly changing social system. Leach leaves the postmodern indeterminacy behind, recuperating and reinventing geometry as a contemporary descriptive language for today's world. Halley was responding to the rise of neoexpressionism in painting, a time when abstract art waned. Now the pendulum has turned round and Jonathan Leach puts geometries at work in his paintings for the specific purpose of describing and critiquing current realities surrounding urban space, perception, information flow, and the narratives that construct meaning.



Chicago Halstead, 1998/2007. Acrylic on canvas



Untitled, 2009. Acrylic on canvas

## La aventura de Antonioni

### **Mario Bellatin**

¿Le gusta el vacío dejado por Bellatin? No permita que la sociedad lo corrompa.

Siento el deseo de informar que no es la primera vez que estoy en el fin del mundo. No me refiero al sentido simbólico de encontrarme en una situación límite – "esto es el fin del mundo" se suele oír exclamando a ciertas personas frente a una catástrofe- sino que busco expresarme en sentido literal. Quiero decir que no es mi primer intento de llegar a Ushuaia, que como se sabe es el último poblado si uno se dirige al sur.

Vine por primera vez hace cerca de quince años acompañado por Edgardo Cozarinsky, quien me invitó a emprender una aventura semejante atenazado por el remordimiento que le causaba no haber cumplido con la promesa que le hizo, antes de que muriese, a una escritora de la que fue secretario particular.

Todo comenzó para mí el día del estreno de Squash –obra creada y dirigida por Edgardo Cozarinsky-. Luego de la función, donde un practicante de squash en la vida real realiza –durante cerca de dos horas- un recuento de su existencia tanto de jugador como sus incursiones en el teatro, me acerqué donde el propio Edgardo Cozarinsky -a quien sólo conocía por referencia- para preguntarle sobre la clase de espectáculo que nos acababa de ofrecer. Me explicó entonces que estaba cansado ya de la ficción tal como se le suele entender. Que durante buena parte de su vida había escrito distintos libros y dirigido algunas películas basado en ese principio, y que sentía ahora que un recurso semejante era poco lo que podía expresar en tiempos como los actuales. Con una amabilidad peculiar -tenía la idea de que se trataba de alguien distante- me explicó que el verdadero teatro se encuentra en lo cotidiano, en la vida de todos los días, y que las personas debemos aprender a mirar la realidad de otra manera para apreciarla en su auténtica dimensión. Puso como ejemplo el intercambio de palabras que sosteníamos en ese momento. Lo único que haría falta para que fuera teatro la acción de haberme acercado a su persona para preguntarle qué tipo de teatro era el que acababa de ofrecernos, hubiera sido la presencia de un público que lo apreciara como tal. Que sólo necesitaríamos en ese instante de alguien que lo verificara. Es decir, que tuviéramos un testigo presente que diera cuenta, desde su perspectiva, que nuestra conversación era una manera de representar la realidad y no la realidad misma. Desde hacía algún tiempo había acometido experiencias semejantes, incluso colocándose él mismo como personaje. Una de las temporadas más exitosas de este tipo de puesta en escena se había titulado precisamente Cozarinsky y su médico, cuyas funciones habían conllevado un éxito de público rotundo. En aquella obra, tal como el título lo señala, aparecían en escena tanto Edgardo Cozarinsky como su médico. A lo largo de la puesta en escena se iban contando ciertas verdades. Ambos, Cozarinsky v su médico, eran aficionados al cine, y la obra comenzaba mientras ellos miraban la película Un verano con Mónica de Ingmar Bergman, e iban recordando el impacto que

causó en el público durante su estreno por la potente carga sexual de muchas de sus escenas. Algo insólito para ese tiempo, oía el público que conversaban Edgardo Cozarinsky y su médico. En cada una de las funciones que ofrecieron fueron cambiando las películas que iban comentando. Antonioni, Visconti, obras de la Nouvelle Vague. El sentido de estas funciones era que, por una extraña razón, tanto Edgardo Cozarinsky como su médico se atrevían a expresar delante del público asuntos y verdades que nunca habían tenido la valentía de decirse en privado. En una de las funciones de este tipo de teatro, me dijo Edgardo Cozarinsky en cierto momento que dejó de hablarme para tomar una copa del vino que estaban sirviendo un grupo de meseros, se confesaron mutuamente asuntos que les sorprendió pensara uno del otro. Ciertas veces esto generaba en los protagonistas sentimientos de enojo, ira, lástima y repudio. Pero Edgardo Cozarinsky me confesó que la situación más crítica que enfrentaron tanto Edgardo Cozarinsky como su médico fue el día que ambos decidieron comenzar la función discutiendo sobre la película La Aventura, de Michelangelo Antonioni. Como muchos deben saber, la trama de la película transcurre durante un paseo en yate que realiza un grupo de burgueses italianos con destino a una isla desierta situada relativamente cerca de la costa. Los tripulantes bajan del yate para recorrer la isla, y uno de los personajes desaparece: la famosa Anna. Esto ocurre poco antes de la primera mitad del film y luego de esa desaparición toda la cinta se centra en la búsqueda infructuosa del personaje. La acción se enfoca en la pesquisa, y el diálogo se reduce a la repetición incesante del nombre de Anna.

- -Anna.

Comienza a oírse en una diversa variedad de tonos.

Pocos días antes de esa función, que como se sabe tuvo como eje de discusión la película de Micheangelo Antonioni, Edgardo Cozarinsky había comenzado a sentir algunas molestias con respecto a su salud. Un dolor intenso lo atenazaba especialmente durante las noches. Como era de esperar lo había consultado con su médico -el mismo que aparecía en escena- quien le prescribió una serie de exámenes clínicos a los cuales Edgardo Cozarinsky se sometió con celeridad. Fue precisamente mientras contemplaban la búsqueda de Anna cuando el médico se atrevió a darle –frente al público presente– a Edgardo Cozarinsky el resultado de los exámenes por los que había pasado.

- -Anna...
- -Anna...

Continuaba oyéndose salir la voz del pequeño aparato en donde habían instalado el DVD con la película.

En un instante de silencio –parece que los personajes acababan de encontrar una cueva en el centro mismo de la isla, suceso que los dejó mudos de manera momentánea-el médico le dijo en forma directa y contundente a Edgardo Cozarinsky.

-Me llegaron los resultados. Sufres un cáncer avanzado.

Las palabras fueron dichas así, de manera rotunda. Antes de expresarlas el médico había volteado ligeramente el cuerpo hacia el público como para que se creara la sensación de que no era sólo a Edgardo Cozarinsky a quien se le daba la noticia sino a la comunidad entera.

Mientras tanto, la película seguía su rumbo.

- -Anna
- -Anna...

Se repetía el nombre sin cesar.

Edgardo Cozarinsky me dijo, allí de pie con la copa de vino en la mano, que dejaron de comentar de manera tajante la película que estaban viendo. Antes de que esto sucediera le contaba al médico que algunos años antes, recién llegado a vivir a Europa, había pedido a unos amigos italianos que lo llevaran a conocer esa isla. Cuando apareció la cueva en la pantalla, Edgardo Cozarinsky le estaba informando al médico que en la vida real no ofrecía el aspecto que mostraba en la cinta. Parece que Michelangelo Antonioni había tratado de crear un efecto de misterio, pues la cueva no era para nada amenazante, fue lo último que opinó Edgardo Cozarinsky antes de enterarse del dictamen que el médico le soltó a bocajarro.

El público enmudeció, me siguió contando Edgardo Cozarinsky sin tomar todavía ni un trago de su copa de vino. El murmullo constante que había acompañado la obra desde su origen cesó de pronto. Edgardo Cozarinsky también, como sabemos, enmudeció.

Luego de cerca de un minuto el médico continuó hablando.

-Te tienes que someter a un tratamiento que no garantiza que te vayas necesariamente a recuperar, pues el mal se haya hasta cierto punto extendido.

Edgardo Cozarinsky siguió callado. El público en un estado de expectación total.

Eso es de lo que se trata el verdadero teatro, me dijo Edgardo Cozarinsky cuando ya por fin tomó un sorbo del vino que le habían servido. Saludó a un par de conocidos y de pronto los presentes comenzaron a aplaudir al jugador de *squash* y actor ocasional, que en ese instante apareció en el salón después de haberse dado una ducha en los camerinos.

Luego de unos diez minutos, Edgardo Cozarinsky se me acercó de nuevo. Parece ser que entre todos los reunidos yo era el único que ignoraba la clase de teatro que en esa época Edgardo Cozarinsky llevaba a la práctica. Quizá por eso su interés por contarme de manera detallada en qué consistía. Me dijo que una vez que oyó las palabras de su médico de cabecera se puso de pie y se dirigió al público. Me volvió a expresar que aquello era el verdadero teatro, porque en ese entonces el público ignoraba si lo que estaba sucediendo en escena era real o no. Sólo Edgardo Cozarinsky y su médico eran los únicos que sabían en esa sala que en ese instante se estaba dando un diagnóstico real de un cáncer un tanto complicado.

La duda del público fue subsanada por el mismo Edgardo Cozarinsky cuando le informó a la gente reunida que lo más preocupante de la situación que acababa de plantear el médico era el efecto que aquella noticia podía producir sí llegaba a oídos de su madre, una anciana de 98 años de edad que en ese momento dormía en su habitación de un departamento del barrio de Palermo.

-Por favor, imploró al público, les pido discreción ante esta noticia y solicito que cuiden ustedes que mi madre no se vaya a enterar del estado de salud de su único hijo.

Mientras tanto, la película *La aventura* de Michelangelo Antonioni continuaba siendo proyectada.

Los personajes ya habían abandonado la cueva y ahora volvían a llamar a la desaparecida con insistencia.

- -Anna....
- -Anna...

Una vez que oyeron las palabras de Edgardo Cozarinsky –a partir de las cuales muchos supieron que la verdad estaba fluyendo, por decirlo de cierta manera, en tiempo real— volvió el murmullo del público. El suspenso motivado por el silencio casi absoluto fue cesando y la sala recobró la atmósfera necesaria para que se estableciera el choque imprescindible entre la verdad y lo verosímil, elementos fundamentales para que, según Edgardo Cozarinsky, exista eso que se conoce como teatro.

Luego de aquel suceso la obra *Cozarinsky y su médico* continuó hasta que la película finalizó. Edgardo Cozarinsky me dijo que en ese momento dudó sí repetir o no la advertencia con relación a la madre, pero pensó que una reiteración de esa naturaleza podía romper el estado de tirantez escénica que se había logrado en esa función.

La tirantez escénica, era lo que creía como lo único capaz de transformar en ficcionales aspectos de la vida cotidiana. Tiempo después supe que aquella manera de haberse enterado de su enfermedad había sido sumamente beneficiosa para que Edgardo Cozarinsky encontrase la forma adecuada de sobrellevar su mal. Cuando lo conocí en aquella función de *Squash* no hubiera podido imaginar que se trataba de una persona enferma. Había pasado ya por la serie de tratamientos prescritos, y había logrado de alguna manera recuperarse. Me contó que tuvo que soportar momentos sumamente dolorosos que llevó también a la escena, con el título de *Cozarinsky y su enfermedad*. Recurrió a tratarse al interior del país para que su madre no sospechase de que algo extraño estaba ocurriendo. Según me cuentan, el público obedeció de manera puntual con su pedido de no desperdigar la noticia con el fin de que la madre se mantuviera en la ignorancia.

Pero el mal no se había curado. Permanecía en una suerte de estado gel, que en cualquier momento podía desatarse y llevarse a Edgardo Cozarinsky de este mundo en cuestión de semanas.

Edgardo Cozarinsky lo sabía bien. Incluso me lo dijo el día en que nos conocimos. Con la copa de vino en la mano afirmó que nadie pensaría que estaba vivo no tanto de milagro, lo sostuvo, sino con una vida que podía considerar más bien como prestada.

Mientras lo escuchaba, comencé a pensar en muchas de las ideas que en ese tiempo buscaba darles una forma determinada –un libro, una película, una acción plástica– para entenderlas mejor. De alguna manera estaba indagando con el fin de establecer las relaciones que pueden existir entre el arte, la enfermedad, la mutilación, las prótesis ortopédicas.

Lo que me acababa de relatar Edgardo Cozarinsky tocaba algunos de esos puntos. Fue muy curioso que precisamente en esa época yo estuviera tratando de investigar el trabajo de dos creadores que tocaban esos temas: Rudolf Steiner y Joseph Beuys.

## Poema

### José Pulido

Lo esencial del mundo al cabo de once años de vagabundeo, una buhardilla debajo del tejado, ladrillos huecos, nadie, ciertos momentos de la historia, al menos una vez la única idea creativa los rostros que has ido abandonando

y todo va como la seda se me ha dicho, están matando gente en todas partes no me he cansado nada lo que ocurre es que se me apetecen los mapas que dibuja la conciencia las vidas que has ido abandonando

a veces me pregunto sobre los bordes de la tierra los geólogos modifican el paisaje y todo es silencio, salvo por el zumbido de la única cuestión que importa, la calle iluminada por la tenue luz de los faroles que algún día te asaltarán como una vida

no me lo explico, sin embargo, esta noche hice todo cuanto pude conduje los esbozos, las versiones suprimidas, decía algo de la lluvia que caía oblicua sobre el buen razonamiento

no ocurre nada, nadie viene, nadie se va

### La crítica de arte en México

### **Cuando el futuro nos alcance**

### Miriam Mabel Martínez

La primera década del siglo XXI sucedió tan rápida como los cambios de los sistemas operativos de Apple: antes de que me percatara, mi computadora exigía el siguiente. ¿En qué momento pasé de Lion, a Leopard a IOS6.01? Diez años en los que ese futuro tecnológico planteó otra manera de concebir el mundo, sintonizándonos en "tiempo real" a todo el planeta. Un tiempo real plano, sin husos horarios. Un mundo global en el que la cultura, la moda, la música, la pobreza y la riqueza se suman a un fin común: consumir. Esta homogenización de búsqueda aflojó el desarrollo del acto creativo. El proceso se ha convertido en una acción demasiado lenta para las demandas de un público que siempre quiere más. La vieja idea, en albores del siglo XXI, de que "no hay nada más viejo que lo nuevo", se ha convertido más que en una certeza, en el sentido sinsentido de la cotidianidad post-posmoderna.

Trato de encontrar mi lugar en este nuevo paradigma. No me hallo, me debato entre mi formación cronológica y mi cotidianidad temática. La realidad se ha rendido, ganó la esquizofrenia, así que una pastillita no me caerá mal. De cualquier manera, la vida sucede como si fuera ajena. Ya lo advierte Coca-Cola: hay que vivir la vida sin consecuencias.

"La vida loca", prometida al inicio de los dosmiles, tuvo su primer encontronazo con la vida real el 11 de septiembre de 2001. Las Torres Gemelas se desplomaron en un ataque terrorista digno de las megaproducciones hollywoodenses, causando la envidia de James Cameron y perfeccionando la escena final de *Fight Club* (1999), de David Fincher. La tediosa "vida real" pasó la factura con IVA desglosado, para luego recuperarse del knout conectado por su rival la simulación. Pero aún faltan más rounds.

En primera fila observo la pelea, preguntándome ¿qué hago aquí? De pronto, me entiendo en un futuro que no sólo me alcanzó, sino que me rebasó y, al mismo tiempo y paradójicamente, no es el imaginado. Así, persigo la nostalgia de un futuro retro con el que soñé y que se niega a cumplir –inspirado en la estética de Eero Aarnio–. No viajes a la luna ni guías intergalácticas ni autos voladores; en lugar de viajar a las estrellas, nos fugamos en tercera y cuarta dimensiones y jugamos a ser otros en las redes sociales. La posibilidad de guardar todo –hasta mis recuerdos– en el iCloud me hace un ser portátil y, en teoría, inmortal. La virtualidad, como la posibilidad de ser quien yo quiera (hasta yo misma) por tiempo indefinido y sin arrugas, me plantea otra manera de ser y estar. Aquí no ha pasado nada. Pero eso también es una ilusión.

El arte, como dijera Yves Michaud, se gasificó y ha permeado todo y a todos. La oferta define la demanda. The show must go on. Las reglas del juego cambiaron aniquilando lo ya ganado. No se trata de sumar, sino de competir, de aprovechar la debilidad ajena –que no las ventajas— y desperdiciar las fortalezas. Aprovechar la desventaja del otro es la manera "inteligente" de posicionarse. Generar necesidades para producir objetos cuya función es darnos identidad. No se trata de construir el futuro; no hay tiempo, así que la solución más rápida y eficaz

es arrebatar y exigir la bonanza que todos estamos obligados a gozar. La democratización del confort ha generado inconformes wannabíes, buscadores de éxito y frustrados de clóset. Disfrutar lo que se tiene ha pasado de moda, es una postura mediocre: los chicos de hoy aspiran.

En este futuro, que ya es pasado, añoro la diversidad de publicaciones impresas, la ilusión del pre-boom fallido del internet, la variedad de suplementos culturales, la aparición de voces en el hacer y registro de la cotidianidad de la cultura y su coexistencia con otras más consolidadas. Y no es que no existan opciones: así como han cerrado proyectos, se han estrenado otros, pero la homogenización —esa evidente en los escaparates de las tiendas y en los outfits uniformados— también atacó a la cultura. No sólo los grandes museos parecen tener la misma misión y visión, sino que presentan —en un acto democrático— las mismas exposiciones. Los diseños editoriales son similares. El graffiti parece una sola marca. Los bestsellers del arte marcan la pauta internacional.

El ejercicio de la contemplación enfrenta, desde hace ya tiempo, una crisis. Algunos se sienten a gusto en esta comodidad contemplativa y maniquea que ha generado una crítica subjetiva y emocional basada más en el gusto y del capricho que en el argumento. Las empatías ideológica y estética son un hecho y no deberían afectar a la crítica, sino promoverla. El prejuicio como método: si no me gusta -o no le entiendo- es basura, si me agrada -y soy capaz de descifrarla- es una obra maestra. Ambas posturas están cerradas a la búsqueda, al cuestionamiento, al matiz. Entre "el no me gusta y el sí" se despliega una variedad de posibilidades que plantean otras maneras de ver el mundo y de cuestionar el arte. En este sentido, aunque pudiera marcar "agenda", la columna de arte de Blanca González, en el semanario Proceso, resulta anticuada y resentida. Pudiendo tener razón en algunos cuestionamientos, su planteamiento es tan visceral, tan desde el enojo, que debilita su posición; más que el desarrollo de un argumento es la imposición de una mirada criticona de los efectos "políticos" de una propuesta, una exhibición o un artista. Algo parecido, pero desde otro ángulo, sucede con Cuauhtémoc Medina, quien nos hace el favor al "público en general", al convidarnos de su sabiduría en su colaboración en el periódico Reforma. Con gustos diferentes, ambos coinciden en que el arte es un hecho político. Para Medina, en cuanto a tema y tratamiento, por algo hace sociología del arte; para González continuación de una afiliación política. Para ambos, la estética está fuera de la ecuación (uno niega su significado coloquial y el otro el filosófico), no importa la obra ni el proceso ni la propuesta, sólo el hecho, perdiendo de vista que el goce estético está implícito y que es, al fin de cuentas lo que atrapa no sólo a una emoción (aunque, también se vale), sino también a un concepto y a una reflexión. El espectador también puede conmoverse por una idea.

La visión de Avelina Lésper, colaboradora de *Milenio Diario* generaliza y niega al arte contemporáneo; si bien hay charlatanes,

como en todas las áreas humanas, existen propuestas valiosísimas que no considera (dónde deja la segunda mitad del siglo XX, qué de Joseph Beuys, de Fluxus, de Donald Judd, de Cy Twombly, de los conceptualistas, de los minimalistas, de los artistas povera... o creadores más jóvenes como Olafur Eliasson). Lésper entiende el acto creativo únicamente como un efecto del mercado, pero un bestseller no es automáticamente basura (El nombre de la Rosa, de Humberto es un ejemplo, la obra de Lucian Freud, también). La calidad y la propuesta inteligente no están peleadas con una producción más compleja, y digamos, menos manual (qué es el cine); tener una idea y proyectarla es un talento. La mejor cámara no hace a su usuario un gran artista, ni el instagram nos convierte en fotógrafos ni "rebaja" al artista. La lectura de Avelina se limita una lectura descontextualizada del arte, le borra toda su interacción con la vida. A ella también se le olvida el arte. Niega el quehacer artístico y su desarrollo como una respuesta a la problematización del mismo quehacer: ese es el legado de Leonardo Da Vinci, de Veermer, de Turner, de Mondrian... Su postura es tan cerrada y conservadora que niega la parte lúdica, experimental, filosófica y reflexiva del arte; pero su visión es parte de la diversidad, aunque no contribuye a ampliarle las posibilidades del espectador de a pie. Pero, qué se puede esperar de alguien que afirma que "el readymade no es creación". Para esta clase de escéptico con iniciativa está la lectura del libro Why your five year old could not have done that, de Susan Hodge; así como a los devotos ortodoxos del concepto no les vendría mal una relectura de los escritos de Piet Mondrian, como Realidad natural y realidad abstracta. Lo cierto es que es desconexión entre crítico y artista pareciera un lugar común, tal vez lo es, pero también es una certeza triste, tal como lo transmite Julio Cortázar en su cuento El Perseguidor, en el que su personaje el músico Johnny Carter le reclama a su biógrafo, Bruno, que en su libro "le falta el vestido rojo Lan".

A diferencia, Magali Tercero (colaboradora de Arteven.com y del suplemento Laberinto de Milenio Diario, entre otros) se ha ido definiendo como "una cronista del arte" que enamora al lector invitándolo a mirar, a descifrar, retándolo a contemplar sin prejuicios. De una forma más intelectual, aunque enfocada a un lector más exigente, María Minera, en la revista Letras Libres, plantea una forma inteligente y documentada de observar, que es más un reflejo y consecuencia de la época, un entendimiento de la estética relacional como una forma de creación y, parafraseando a John Berger, de ver.

La democratización del arte ha derivado en la piratería del arte. Ante la mala educación de la mirada, la falta de espacios de reflexión más accesibles, la agonía de los impresos, la extinción de suplementos culturales, la transformación editorial en una guía de "estilo de vida", aparecen publicaciones gratuitas de barrio para "gente como uno", además de revistas electrónicas con voces más audaces y pequeñas casas editoras que promueven esa otra forma de hacer libros inspirada en Ulises Carrión, convidándonos de estrategias distintas y presentando a otros autores. Estas posibilidades resultan un alivio frente a las publicaciones que para sobrevivir deben hipotecar su ADN a la publicidad, ya no importa la circulación ni los seguidores, sino el valor de una página o de un banner, el papel es un lujo y como tal deben transformarse en escaparates elegantes, aunque nadie los vea, al fin y al cabo todo se trata no de fe sino de simulación. Una vez más el lector, el espectador o el cliente son lo de menos. Se trata de publicar textos bonitos con fotos bonitas sobre temas bonitos en un papel

bonito diseñado bonitamente. El arte ya está en todas partes (dice Yves Michaud que hasta los cadáveres son bellos), esta situación no está bien ni está mal, es; y las reflexiones antropológicas y sociológicas alrededor nos plantean nuevas incógnitas. Es esa comunidad ilusoria de la que habla Mark Augé. Sin embargo, esta actitud limita el campo de acción, la diversidad se encoje (tal como la percepción del mundo) y las opciones simulan ser muchas, pero sólo es eso: una simulación. Se ha marginado al espectador, que ciudadano de la era diletante, se asume sibarita, culto y trendy; esta figura, paradójicamente, sirve de disfraz del extremista de ocasión. Y una vez más: ¿dónde queda el arte?

Pero dicha mirada "política" no es exclusiva de los "críticos" y escribanos del arte, es compartida por curadores; de pronto, pareciera que en un afán historicista por analizar cualquier cosa, la vertiente política se hubiera impuesto sobre otra perspectiva. Sol Henaro opina que todo arte es político, personalmente creo que la mirada es la politizada o la filosófica o la estética. Si todo arte es político, su diversidad queda limitada, por lo que este enfoque resulta arbitrario. La obra de Francis Alys puede tener una lectura política, pero no por ello es buena, lo es porque propuesta artística en sí es sólida y creativa en su planteamiento formal, conceptual y estético; aunque no trabaje géneros tradicionales es un retrato de los usos y costumbres actuales, un documento antropológico, así como la obra de Juan Iván González de León es una lectura estética de la intelectualidad del dibujo, es una ventana para entenderlo como un línea del pensamiento o como la literatura es otra manera de leer la historia.

Entender nuestro presente siempre será un reto. La nostalgia por el pasado, la urgencia por el futuro impiden ver a los contemporáneos de frente. Sin embargo, una vez que nos percatamos de que el futuro nos ha alcanzado, la prisa disminuye y la necesidad de entender el pasado inmediato nos invita a la revisión. Quizá por ello en esta primera década del siglo XXI destacan ejercicios revisionistas como la exposición México 70, curada por Erik Castillo y Antonio Calera Grobet, que se presentó, en 2005, en la Casa del Lago; La era de la discrepancia. Arte y cultura visual 1968-1997, curada por Oliver Debroise, Cuauhtémoc Medina y Teratoma A.C., que se presentara en 2007 en el MUCA UNAM; Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, que se exhibe recientemente (26 octubre 2012-11 de marzo 2013) en el Museo Reina Sofía, fue curada por Red de Conceptualismos del Sur (Sol Henaro se encargó del capítulo de México). Estas "revisiones" son un vistazo a un espectro que debido a la homogenización de pensamiento crítico, dejan fuera a buena parte de artistas que no cumplen con los requisitos exigidos por los curadores al mando; en este sentido, ellos toman el protagonismo, su gran pieza es la exposición, y el espectador acude a ver no la obra de ciertos artistas, sino el concepto de un curador; como cuando uno lee una antología: la atracción es conocer el mundo secreto del antologador. Sin duda, estas colectivas muestran un hecho: la tónica dominante es que el arte importa ya como un fenómeno sociopolíticoeconómicoculturalantropológico, no como una expresión o una apuesta estética, ya no importa lo que se genere, la lupa está en cómo se ve detrás del microscopio.

• Este texto es la continuación de un ensayo escrito en 2005, "Apuntes para enfrentar el destino". Ambos formarán parte del ebook Apuntes para enfrentar el destino, de próxima aparición en Editorial Ink.

## **Mar mineral**

### Francisco Segovia (poema) / Selma Ancira (fotos)

El mar mineral -mármol malaquita y obsidiana- extenso como una plaza mayor un zócalo que pone y quita sin término adoquines y baldosas -cosa de arquitectos y canteros ... El mar que muele tercamente esa mano de metate que es el sol al mediodía -el que es polvo y pigmento de mortero para teñir la yema el agua o el aceite y empapar o embadurnar un muro un lienzo unas pupilas y sus almas -cosa de pintor o de alquimista ... El mar color de vino el que florea como plúmbago hacia el cielo y ahí desaparece o es un campo de espliego trufado de alehelíes y violetas ... El mar también que es un desierto con sus dunas y hace alucinar a los sedientos un oasis -agua clara en mitad de agua salada ... "El amarillo amargo mar" que hurga en la memoria y en ella halla otra vez los siete mares -que son un mismo mar estas orillas donde amarran los barcos y fondean los recuerdos -llegados de más y más lejos mientras más se pone viejo y los menea y mece y mete a ritmo de marea sus cascos amarrados sus mástiles y remos recogidos como si la vida vivida y la vida recordada fueran un mismo vaivén y no pudieran distinguirse ... "La mar bibliotecal [...] sus infoliables páginas de espuma" salmuera de la historia que conserva triunfos y derrotas como un mismo naufragio un arrecife donde medran los colores del coral y el coral mismo ... Y el que es un cementerio un mundo mudo el cadalso gris en donde quedan ya sólo los despojos ... El joven mar que rompe a reír de pronto en los peñones y en sus arenas deja que las grullas ensayen su escritura cuneiforme ...





Pero también el mar viejo de esteros y marismas el que deja









la sábana manchada -hilos de baba lenta y rancia espuma ... El mar que lucha con fantasmas en las costas y el que lame en la playa las heridas de la tierra. El que no hace caso nunca y está siempre en su asunto ensimismado

y el que llega manso a tus pies para entregarse a ti o te levanta con suavidad como un gigante bondadoso (no flotas: levitas). Pero también el mar rabioso que echa espuma sobre el puente y mil manos con que atrapa y secuestra marineros pescadores y guerreros porque aprendan la paz de lo profundo -los ojos abiertos ahí donde a los hombres se los quema el agua ... El mar en donde vive la otra laya -ésa que tiene en él su atmósfera y su cielo el sitio donde alumbra en sordina un sol superficial -la luz somera- y donde corre el agua como viento: los peces vuelan las medusas son globos aerostáticos ... El mar -pobre en sus andrajos- masticando con sólo las encías el mendrugo que mojan y menean sus quijadas

de vaca y su paciencia ...

El que vuelca escombro -siempre en ruinascomo una ciudad que se levanta después del terremoto y huele acedo y ácido a mortero y muerto y cosa amarga y derrumbada ...

-No el puerto: el mar sepulto ... Ése que está preso tras la reja de reflejos y que un día romperá el espejo -la tensión superficial en que se ahogay entonces va a llenar el aire como un diluvio inverso y entonces -sólo entonces- soltará al fin el aliento ...



Kenko, Templo principal (Cusco, Perú)



Ollantayrambo (Cusco, Perú)

## **Archeological Photography**

## Fernando La Rosa

▶ Images Courtesy of the Artist

### Fernando Castro ▶

## The Silent Cities of Peru: The Archaeological photography

The Archaeological photography of Fernando La Rosa

When I began my journey into photography it was not very clear to me how the different genres, or what I later called "modes" of photography, all fit in. Most confusing was the idea of documentary photography because *prima facie* it seemed that the medium could do nothing other than document. Later on I came to understand that not everybody photographs in order to document, and that to document photographically has an affinity with what some Enlightened explorers and surveyors did from the time of the *Encyclopédie*. The idea of documenting was not only to record, but to know what is recorded, and to document with a purpose.

In the seventies La Rosa became the scion of Peruvian photography at a time when the medium had been relegated for years to the vapidity of elegant portraiture, commercial advertising, and journalistic opportunity. La Rosa offered a vision of photography that made it akin to literature. First of all, it was an art form; and within that art form, as in literature, there were many approaches. Some approaches are closer to what was then called the "colloquial language tradition," while in others the subject matter endured a poetic transformation that made it simultaneously more present, and less recognizable.

Slowly different words came into my lexicon that began to clarify the blooming, buzzing confusion of the medium. There was "straight photography," a term that described an approach to the subject matter where there was to be no manipulation; e.g., no double-exposure, no photo-montage, no printing from two negatives, etc. The only allowed manipulation was the technique of the hard-core photographers called "the zone system." In its defense, one could argue that it was not manipulation at all but a way to control the shortcomings of the photochemistry that, if left un-zoned, would not be able to deliver a scene with details in the shadows and the highlights, the way human vision swiftly accommodates for. However, it also allows for spectacularly illuminated objects that are rendered with poetic prowess. La Rosa is a master of that technique and one of the great exponents of an aesthetic that runs parallel to it. It is with that craft that he began to re-present to us a familiar world with such freshness that made us feel guilty for not having seen its beauty before. Even ordinary objects like a wall or a chair were transfigured in such a way that could have pleased T.S. Eliot and Octavio Paz simultaneously.

Four of La Rosa's images in this exhibit deserve special mention. One is *El Lanzón* (1972) at Chavín de Huantar —a 3,500 year old site (3,000 years before the Inca Empire), where in an underground crypt stands one of the most iconic pieces of pre-Columbian sculpture. The 4.5 meter-high granite *Lanzón* shows a carved image of a deity half-human half-feline, with snakes as hair, that smiles tauntingly. If you add to its contemplation the religious beliefs of those who sculpted it, it must have had a terrifying effect on those who were forced to confront it. An additional piece of relevant information is that Chavín de Huantar was also an oracle. In order to photograph *El Lanzón* La Rosa waited until noon when the light entered the chamber through a vertical tunnel. Only then the idea of the *axis mundi* that probably



El Lanzón (Chavín de Huántar)

drove its conception can be made evident: the darkness of the finite earth terrifies, but the vertical ascent to the heavens by means of spoken prophecy liberates us (them) from uncertainty.

In the Inca citadel of Machu Picchu there is an unusual piece of carved stone that sticks out of the ground and is identified as a condor. However, most of the time the viewer can walk around it and see nothing ornithological about it. It is the kind of pre-Columbian "abstract" shape that inspired artists like Jackson Pollock and Joaquín Torres García. La Rosa's photographic rendering *Machu Picchu* (2000) of that carved stone in the light and shadows of the correct time of the day reveals the condor in the sculpture; and also how the original artists used the earth as a sky across which the great bird soars.

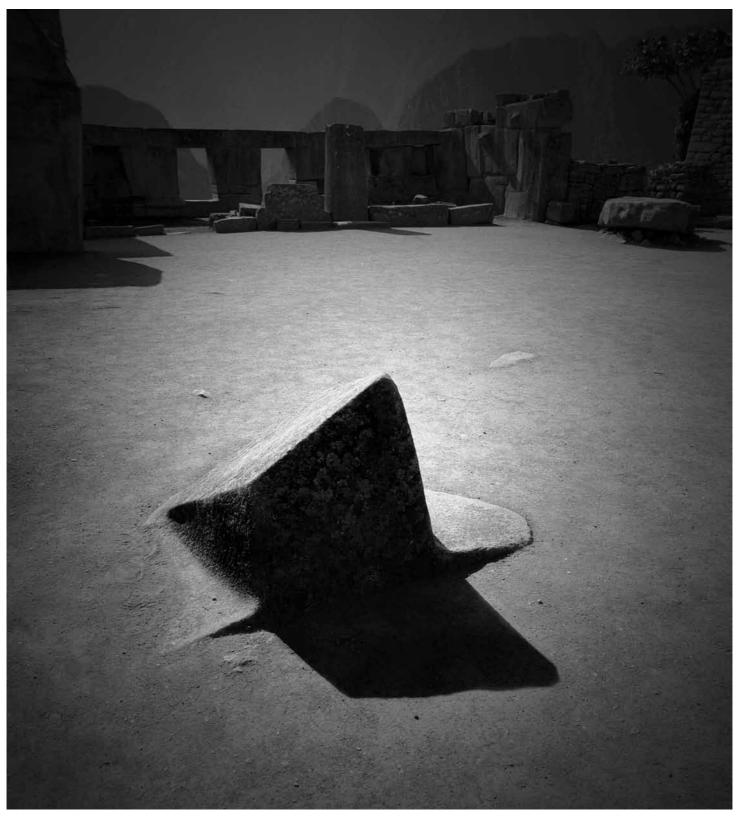
Thirdly, there is Kenko, one of the most awe-inspiring Inca sites. It is a natural rock formation that was used architecturally to mark a gate to the underworld (The Hades of the ancient Greeks). La Rosa dedicates several images to it. One of them is titled *Kenko, Temple Interior* (1999). It is a diagonal composition where the illuminated manmade geometry is pinned against the natural amorphousness of the cave's rock. La Rosa's image crystallizes the Inca *Weltanschauung* centered in the sun whose architecture establishes a symbiosis with the earth and with the ancient cults of mountains and stones.



Moray I (Cusco, Perú)

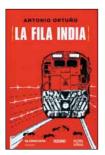
The hitherto most silent city of Peru has been Caral, hidden in plain sight on the coastal desert of the Supe Valley, it has kept its silence for over 4,600 years. It was re-discovered by Peruvian archaeologist Ruth Shady who zealously controls access to the enormous citadel. The challenge for La Rosa was not only to abide by the strict access regulations but to photograph a structure with the brightness of sand in the unmerciful desert sun. His work Caral, Central Pyramid (2012) shows a circular open space whose function is yet to be determined, and one of the many pyramids in the citadel. Caral, currently believed to be the most ancient city in the Americas, defies the hypothesis that cities around the world were established as a result of warfare, because no weapons, nor mutilated bodies have been found there. Instead, the evidence suggests it was built for commerce and pleasure. Indeed, 32 flutes made of condor and pelican bones and 37 cornets of deer and llama bones have been uncovered so far, suggesting that friendly trade deals may have been celebrated with musical carousal. It was a style of living that may have been suddenly ended by still unknown forces.

La Rosa's current exhibit The Silent Cities of Peru: Archeological Photography satisfies two modes of photography and therein resides the enigmatic power of the works. In the documentary mode there is an exact depiction of the ancient Pre-Columbian buildings in Peru. On the other hand, there is a more poetic mode that recreates the aesthetic experience (as elusive as that phrase may be) that inspired poets like Martín Adán and Pablo Neruda, and other artistically-minded photographers Linda Connor, Javier Silva and Edward Ranney. Like La Rosa's, the artistry of these photographers becomes even more evident in a time of instant photographic gratification: where we save or delete an image two seconds after we shoot it. They, on the other hand, had to have the deftness to capture, and the imagination to visually anticipate what was going to turn out. The Silent Cities of Peru covers civilizations across a 4,500 year period, and a time span of La Rosa's works of over forty-years. The next venue for this exhibit will be the Georgia Art Museum (Jan 18th - March 20th, 2014).



Machu Picchu IX Cóndor (Cusco, Perú)

### **LOS MUERTOS AJENOS ▶ Iltze Bautista**



• Antonio Ortuño, La fila india. Oceáno, 2013

En los últimos diez años la muerte se ha convertido en pan cotidiano. Poco a poco hemos aprendido a digerir, casi como autómatas. notas sobre pobreza, violencia y uno que otro chisme. Miramos de reojo, nos resigamos, olvidamos y seguimos.

Tan acostumbrados estamos a la tragedia que mencionamos orgullosos nuestra nacionalidad, no por las características agradables del país, sino porque sobrevivimos a toda clase de historias. Sin embargo, como todo grupo marginal, nos refugiamos en el dolor de víctima sin reconocer nuestra capacidad como victimarios.

Antonio Ortuño (Zapopan, 1976) maneja con destreza las más mordaces emociones humanas. Su debut en el panorama literario lo destacó como uno de los narradores contemporáneos más prometedores, siendo incluido por la revista Granta en la lista de los mejores novelistas jóvenes de habla hispana. Si en su segunda novela (Recursos humanos, Anagrama, 2007) revela el microcosmos de la vida oficinista, es La fila india (Océano, 2013) quien amplía la visión situando a sus personajes en el limbo de las instituciones.

Cuatro voces narrativas describen la vida en un pueblo fronterizo: Santa Rita, entidad ficticia situada al suroeste mexicano, cuyo lema ("Santa Rita, lo que se da no se quita") imprime un carácter árido a sus habitantes.

La Negra, protagonista e hilo conductor, nos coloca frente a la tarea de regresar a sus países de origen a los sobrevivientes de un atentado. En medio del caos, desarrolla una aventura amorosa con un compañero de trabajo encargado de elaborar los reportes oficiales, pieza clave a lo largo de la trama, tanto por su trayectoria como por retratar la cínica hipocresía de los burócratas de alto nivel.

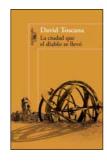
Irma no sólo se desenvuelve en las cuatro paredes de la CONAMI (Comisión Nacional de Migración), también se adentra en la vida de Yen, importante personaje femenino alojada en un refugio descuidado. Es a través de ella que se nos cuentan las baiezas contra quienes atraviesan "los siete círculos del infierno mexicano".

Otra voz significativa es la del Biempensante, representación de las ideologías y actitudes de una clase media racista e intelectualoide. Entre una narración v otra, se intercalan comunicados de prensa emitidos por la CONAMI, textos con la tediosa estructura con que se elabora toda redacción gubernamental; así como descripciones limpias de un narrador omnisciente.

La fila india aborda con crudeza la cara oculta del camino al sueño americano. No se trata de mexicanos intentando llegar al otro lado, sino de centroamericanos cuyo rostro elegimos no mirar porque "interesan ligeramente menos que las mascotas de los futbolistas y mil veces menos que los muertos verdaderos, los muertos nacionales".

Los personajes de Ortuño poseen un carácter ácido, matizado por la lujuria, el desencanto y la violencia. Sus frases caen sobre el lector como balde de agua fría, orillándolo a reflexionar sobre la relación con sus semejantes, enmarcando los vínculos en un contexto agrietado donde toda posibilidad de renovación se fuga por los orificios de nuestro inacabado sistema político.

### LOS FANTASMAS DE VARSOVIA Bruno Ríos



• David Toscana. La ciudad que el diablo se llevó, Alfaguara, México, 2013

Siempre que termino una novela de David Toscana se hace el silencio. Después, tras unos momentos, comienza la ardua tarea de hilvanar lo leído, de comprender el absurdo. Lo mismo pasó con La ciudad que el diablo se llevó, la última entrega del escritor regiomontano. Y es que desde el comienzo uno como lector se enfrenta a un cúmulo extraño de personajes que terminan por extrañarse. Con una voz contundente, tragicómica y melancólica a la vez. Toscana dibuia los restos de Varsovia: "Se hablaba de seis millones de polacos muertos a causa de la guerra. ¿De qué hubieran muerto si no? Otra vez comenzarían a llegar los que se atragantaron con un salchichón, resbalaron de una azotea, los que no quisieron llamar al electricista para ahorrarse unos zlotys, los niños que se beben el keroseno" (50).

¿Qué hacer con una ciudad que ha dejado de serlo, con los restos de una ciudad desierta? A veces pienso que la respuesta a esta pregunta está en las líneas invisibles del texto, en lo subterráneo de una novela que se escribe casi al azar. Con un absurdo fino, Varsovia no está ya poblada de una pujante economía europea, ni de una diversidad de personas, ni de los tan cotidianos actores. Casi en un teatro, los personajes de La ciudad que el diablo se llevó no son personas sino fantasmas que siguen un diálogo, un destino que no se explica sin un guión. Un barbero sin una pierna, un hombre que sin razón aparente vende globos en la plaza de la ciudad, una mujer que vive en el olvido, una prisión llena de esbozos de hombres, un sacerdote que levanta a los muertos: "Tenemos un grupo. Nos emborrachamos para celebrar que estamos vivos. Suena mejor que ir a la iglesia. ¿Dónde se reúnen?" (102). Estos son los fantasmas de Varsovia.

En capítulos breves, que bien pueden tener un orden u otro, Toscana fragmenta los pedazos de la ciudad que quedan a la vista. Tanto en su narración como en sus espacios, después de que cayó la primera bomba, todo se volvió curvo. La ciudad se torna tan absurda como sus habitantes, tan sitiada como sus fantasmas. Con gran agilidad y un tono demasiado ligero para sus temas, Toscana entrega en esta novela el temor a lo perdido.

¿Cómo se extraña lo familiar, lo que se recorre y se antoja tan cotidianamente? El extrañamiento de Varsovia no solamente está en el hecho de que no es, y no volverá a ser nunca lo que era, sino que sus personajes han dejado de ser lo que eran. Pareciera que Toscana trata de buscar, tanto como su personaje novelista, la manera de darle cohesión a una ciudad derruida. Su narrador, en un imperativo, le ordena al novelista la tarea de crear algo de entre las ruinas: "Escribe unas

## LIBROS • BOOKS • LIBROS • BOOKS

líneas y haz sonar en tus palabras el llanto y el viento, la risa y el tiempo y el amor. Cántale a Varsovia, amigo mío, la ciudad que el diablo se llevó" (97).

Con gran maestría, Toscana construye un espacio en donde no cabe una novela, caben fragmentos de una novela. En esta ciudad, que alguna vez fue Varsovia, no cabe la memoria. Como lector, nos encontramos con historias que no se complementan todo el tiempo. Esto, diría yo, es una virtud, ya que nos permite reconstruir lo que pudiera llegar a ser la historia olvidada de Varsovia. Toscana no nos da todos los recursos, sólo pone las ruinas sobre la mesa. En medio del trauma, los fantasmas de esta novela nos invaden con una singularidad terrible; nos hacen sentir culpables de su indiferencia.

Al final, esta obra termina en un silencio con sabor agridulce. Le queda al lector reconstruirla, llenar los huecos y hacerla propia, como toda buena historia, y con nostalgia responder todas las preguntas: "¿Por qué los días felices se acaban? ¿Por qué se oxidan los juguetes? Los presos más curtidos lloran sin pudor" (145).

## NOVELA Y MÚSICA → Jorge Brash



• Asdrúbal Flores, Los apretados infiernos, Universidad Veracruzana, México, 2013

**Introducción.** Allá por el siglo VI a. C., Pitágoras, con el apoyo que le brindaban las matemáticas, postuló que todo es número y que la armonía universal se enseñorea de los astros y la música. Desde entonces la ciencia que no duerme, aunque a veces no falten quienes se empeñan en administrarle poderosos somníferos, no ha quitado el dedo del renglón, traduciendo en fórmulas y ecuaciones el lenguaje de la naturaleza.

**Preludio.** La novela *Los apretados infiernos* viene disfrazada de misterio policiaco. Pero luego de haberla examinado con los ojos de

la imaginación, he podido ver en ella los trazos compositivos de una obra musical.

En las primeras páginas se desarrolla la introducción, en un tempo de obertura francesa, pausado y solemne, en el cual se exponen de manera sucinta los fundamentos teóricos de la partitura que estamos a punto de escuchar. La realidad, nos dice el autor, no importa, "es una bruma tan tenue que el menor soplo de la imaginación puede disiparla".

Sin embargo, para que el lector consiga meterse de lleno en la trama, es necesario que el novelista se la presente convenientemente aderezada con ingredientes de la realidad, lo que en este caso se consigue de la mejor manera remitiéndonos a la compleja segunda mitad del siglo veinte y principios del veintiuno.

El vasto escenario abarca la agonizante Unión Soviética y el convulso país que nos tocó vivir, si bien, a decir verdad, en un momento histórico relativamente amable. Ese momento cuando en México podíamos ofrecer mejores condiciones de vida a los músicos de allende la cortina de hierro. Unos músicos eslavos y de Europa oriental, en busca de horizontes más amables, cruzan el Atlántico para venir a recalar entre nosotros. Es de todos sabido que gracias a aquel exilio las principales orquestas mexicanas enriquecieron y diversificaron su acervo artístico y humano. Por momentos, el autor nos deja atisbar la realidad mexicana desde los ojos de un músico inmigrante de la ya desaparecida Unión Soviética, músico a quien, a su arribo a la Ciudad de México, lo primero que le llama la atención son nuestras azoteas con sus grotescos tinacos y, más adelante, la gran variedad de frutas. El clima tropical, donde las ciudades nevadas son punto menos que desconocidas, no habrá sido el menor atractivo que les ofrecía este país. Skleranikov llega a México gracias a que las orquestas de acá tienen necesidad de mejorar su planta y ofrecen una oportunidad de superación económica, con el añadido de los palomazos o huesos que, como trabajos eventuales, representan un ingreso complementario.

Para darse una idea de la visión de un exiliado ruso de entonces, nada como las cartas de Amaria a Natasha. Téngase presente que las que siguen son opiniones de una chelista, por lo que llama la atención más que su mirada, su oído de extranjera. Un botón de muestra:

En la calle de este nuevo país se escuchan pisadas con ecos diferentes a los del nuestro. El verano septentrional debe ser acústicamente diferente del trópico... [...] Hemos pasado nosotros, los rusos, los últimos veinte años recorriendo demasiados y multiformes caminos: desde brillantes prospectos del Komsomol y ciudadanos de una patria que era la igualdad, la justicia y la luz del mundo, al menos en los discursos oficiales, hasta la triste condición de exiliados en latitudes extremas, bastante diferentes de las nuestras.

Adagio meditativo. No bien abrí la novela, el epígrafe de Witold Kula, el historiador y economista polaco, suscitó una de mis primeras reflexiones: "Hasta que llegue el día en que nos comprendamos bien, tan bien, tan perfectamente bien que nada tengamos que decirnos." En ese comprenderse al colmo de la perfección asecha la tan peligrosa uniformidad en la opinión y el pensamiento. Diríase que algo peor: el pensamiento anquilosado. Para movernos necesitamos espacio; para pensar, silencio. De manera análoga, la música, la literatura y, salvo la mejor opinión de Asdrúbal, la ciencia misma, no podrían entenderse sin el silencio. La lectura sin reflexión no aporta absolutamente nada. Pensemos por un momento en un caso extremo, el silencio que se hace en la sala de conciertos después de la última nota del Quinteto en do mayor, el último que compuso Franz Schubert. Si a ese silencio sigue el aplauso inmediato, la obra misma se duele ante la incomprensión del milagro musical por parte del infractor. Luego de esa última nota el oyente queda en la absoluta indefensión porque aunque su entorno se empeñe en demostrarle que nada ha cambiado, él mismo, como sujeto de la experiencia estética, ya no está en el mismo lugar al que llegó a sentarse, toda vez que ha sido transportado a una dimensión que si bien poco tiene que ver con la nuestra de todos los días, le confiere pleno sentido a la existencia.

Déjenme contarles algunas resonancias y evocaciones que me ha traído de regalo esta novela. Al igual que su inolvidable protagonista (Nuri Montserrat), conocí al maestro Francisco Savín al principio de la adolescencia. El por entonces titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa ofrecía conciertos dominicales a los que los estudiantes asistíamos pagando un boleto que nos costaba un peso. Y quien no lo llevaba

siempre podía colarse al amparo de la indulgente complicidad de los vigilantes de la entrada. En esos conciertos didácticos el maestro Savín nos permitía familiarizarnos con el repertorio clásico y frecuentemente nos daba una probadita de música contemporánea, no sin antes explicarnos los principios de la teoría. Había veces en que yo, quien por entonces incursionaba en la actuación y ensayaba con mis compañeros en los bajos del Teatro del Estado, conseguía colarme al patio de butacas durante los ensayos de la orquesta. Nada meior para entender una obra que ver al director ensayarla una y otra vez al frente de la orquesta.

Scherzo. La juguetona inventiva de nuestro autor presenta los personajes con la objetividad de que hicieron gala los novelistas del XIX. Y para ello nos permite ver a un mismo actor desde la mirada de los otros. El autor ilumina por todos lados su personaje para delinearlo mejor ante nosotros, y para ello recurre a la visión de los otros actores del drama e incluso a las muy diversas perspectivas de los lectores. Asdrúbal Flores consigue sobradamente uno de los principales objetivos de cualquier escritor: que cada lector pueda ver algo de sí mismo en la obra y que esta lo invite a la reflexión.

Debo reiterar que en Los apretados infiernos escucho ecos de mi propia biografía. Nuri Montserrat (la protagonista a que aludía hace un momento) y yo, ambos a edad temprana, tuvimos el nada desdeñable privilegio de conocer a Gerardo Muench, a quien Nuria describe como "un alemán muy flaco y muy horrible (parecía el mismísimo Lucifer) que interpretaba piezas diabólicas y como muy atropelladas de un señor que se llamaba Scriabin..."

Recuerdo que fue precisamente el maestro Savín quien trajo a Gerardo Muench a Xalapa, a estrenar un concierto para piano. Muchos años después vendría yo a enterarme, leyendo a Henry Miller, que en aquella ocasión pude ver y oír a uno de los más grandes prodigios musicales del siglo XX. El escritor estadounidense dedica un pasaje conmovedor de Big Sur o Las Naranjas de Jerónimo Bosch al compositor y pianista alemán quien, por cierto, murió en Tacámbaro, Michoacán, en 1988, luego de largos años de vida productiva entre nosotros.

Nuri, como toda heroína de novela que se respete, es un personaje bastante compleio. En consideración a los lectores que prefieren descubrir el misterio de la historia por sí

mismos, no les contaré la trama. Sólo les diré que estén atentos al desarrollo de este personaje en torno del cual, en cierto sentido, gira la trama de esta historia.

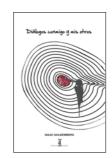
Allegro, digresión y fuga. La novela podría verse, grosso modo, aparte de como una tragedia moderna, como una divertida y sabrosa intriga pasional, pasión que a mi manera de ver se intensifica por cuanto quienes la protagonizan han ejercitado las neuronas musicales en la apreciación de las más nobles y complejas obras del repertorio universal. Sin embargo, en esa misma trama van urdiéndose incidentes, pensamientos y consideraciones de lo más variado, todo ello sazonado con las debidas dosis de ironía y sentido crítico del autor. Un rasgo de esta novela que me llama especialmente la atención es que se cuenta en buena parte desde la perspectiva de los personajes. Las páginas dedicadas al diario de Nuri me parecen de gran fuerza y verosimilitud. En ellas asistimos a la formación de una jovencita provinciana hija de un padre con inquietudes científicas y una madre que, a riesgo de simplificar, podríamos calificar de practicante de la doble moral que caracteriza a la clase media mexicana.

Paralelamente nos enfrascaremos en observar los progresos de una joven prodigio del violonchelo, Ana Skleranikova, Ánushka, personaje encantador, heredera y continuadora de la más sólida y brillante tradición musical rusa.

Coda. No soy experto en géneros literarios pero creo que nos hallamos ante un extraño caso de tragicomedia. Cada uno de los personajes que desfilan ante nuestros ojos trae consigo sus dioses y demonios. Cupido, aunque no haya sido invitado a la fiesta, prueba su arsenal ineluctable y esta vez ha decidido emplear, a más de sus afrodisiaco dardos que anuncian el drama, un arma de fuego para el fatal desenlace, la Luger Parabellum 914 de 9 mm, acaso la pistola más famosa que se haya empleado a lo largo de cuando menos la primera mitad del siglo XX.



### ONDAS CONCÉNTRICAS **▶** Francisco Laguna Correa



• Isaac Goldemberg, Diálogos conmigo y mis otros, Literal Publishing/ANLE, Houston, 2013

Diálogos conmigo y mis otros es un poemario que se decanta por el placer del diálogo y la discusión. Se trata también de un libro construido con la paciencia del lapidario, donde cada arista, cada destello, cada tonalidad, tiene un propósito preciso que no escapa a la voluntad totalizadora de la voz poética de Isaac Goldemberg. El título mismo sugiere y afirma una especie de aporía, en la que la aparente individualidad del autor se desdobla y refleja una multiplicidad de voces que abarca diferentes registros, desde la seguridad porfiada del narrador omnisciente, pasando por la ironía, el comentario sagaz, la crítica despiadada, hasta el pesimismo esperanzador de un peruano errante que se afirma a sí mismo en la naturalidad de ser latinoamericano y judío.

Estos Diálogos... del poeta chepenano articulan el abandono momentáneo de la voluntad y del destino propio, y en esta actitud –en la que el asombro proviene no de la novedad, sino de las certidumbres del propio autor- el lector encuentra una sabiduría mortecina que ilumina caminos difíciles de transitar. Estos poemas de Isaac Goldemberg dejan entrever que incluso en la derrota hay brillos destinados para los que han caído, como el poema "Caídas" hace evidente: "De dónde/ tanta tristeza/que te persigue/Andas por el filo/y caes con ella/aplaudiendo/el espectáculo/de la caída" (82). Este poema, en cuya imagen final confluyen el desenlace ominoso y la clarividencia poética, es una buena muestra de la dinámica intertextual e intratextual que Diálogos... presenta al lector atento: cada uno de los poemas está precedido de uno o varios epígrafes. Esta peculiaridad formal provee al volumen la apariencia de un rompecabezas donde se esconde y se cifra el destino de la individualidad, de la unidad, de su autor. Pero como ocurre con toda individua-

## LIBROS • BOOKS • LIBROS • BOOKS

lidad escanciada lenta y fragmentariamente, la unidad es sólo una impostura espiritual, un atisbo, la seguridad que la voz poética tiene de que su estructura óntica responde a más de una pregunta y que muchas veces no hay una sola respuesta para satisfacer las heridas que el tiempo y las certidumbres imprimen en los moradores de la tierra.

Diálogos... de Isaac Goldemberg también semeja las ondas concéntricas que produce la piedra cuando hiere la superficie, en apariencia pasiva, de un espejo de agua. Se podría pensar que la voz poética, afianzada en su destino y origen judaico-peruano, cultiva ciertas obsesiones íntimas, donde está en juego la identidad del autor. Esto, me parece, es sólo una apariencia, la vibración más superficial que la piedra ha producido en la quietud del agua. Goldemberg, más que obsesiones, procura al lector alumbramientos, como si soplara haces de luz hacia sus propias palabras con el propósito de guiar al lector en las discusiones y los diálogos que habitan en la polifonía persuasiva de esta colección poética. Tras la lectura de "Ecos" o "Fool them twice, shame on them" o "Retratos y autorretratos", uno tiene la impresión de sumergirse en un diálogo antiguo donde voces de diferentes texturas se mezclan para crear una sola incertidumbre: los epígrafes que preceden a los poemas se enroscan en la piel clara de los versos de Goldemberg y sus otros, acaso Isaac, acaso un púber deseado por una cristiana dama, quizás un judío errando en la geografía del vasto continente americano, epígrafes -voces impostadas- que recubren, como hiedra, los versos de Isaac Goldemberg: poeta.

## UNA PROPUESTA LÍMITE Anadeli Bencomo



• Daniel Herrera, Melamina, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2013

Una fortuita circunstancia hizo que un ejemplar de la más reciente novela del escritor coahuilense Daniel Herrera llegara a mis manos. Digo fortuita pues los títulos del Fondo Editorial Tierra Adentro generalmente no forman parte de las ofertas accesibles en las principales librerías del país.

Con Melamina asistimos a una narrativa de autoficción, a ese tipo de novela cuyos narradores funcionan como alter egos textuales de los autores. La historia admite al menos dos asuntos centrales: la reacción del narrador ante el embarazo indeseado de su esposa y la trayectoria de este personaje que deambula sin rumbo cierto. Daniel Hernández es un aspirante a escritor acostumbrado a trabajos de poca monta y a jefas insoportables. Vive con su mujer en un apartamento chico en el barrio Providencia de Guadalajara y va sufriéndola sin mayores percances hasta el momento en que se entera del embarazo de su mujer. A partir de este evento se inicia una espiral descendente: pérdida del trabajo, enfermedad repentina, visita de la madre controladora, borracheras con los amigos...

Daniel está molesto con todos y con todo. Con su mujer por salir en estado, con su insoportable jefa tiranosauria, con su apartamentucho plagado de cucarachas que se alojan bajo la plancha de melamina de la cocina, contra su ciudad nativa a la que se ve obligado a regresar, contra el ginecólogo y otros practicantes oportunistas, contra el vecino triunfador que le recuerda su propia decadencia, contra su madre castradora que le educó de acuerdo a principios comunistas y feministas. En pocas palabras, la vida para este personaje se ha tornado en algo insoportable, en una sucesión de lugares comunes que él aborrece, como ese detalle de convertirse en padre cuando no lo desea, por tener que escribir notas banales para la publicación para la que trabaja, por verse obligado a observar cómo se transforma irremediablemente el cuerpo atractivo de su mujer bajo la gestación. Sin embargo, estas circunstancias no le arrojan a la desesperación suicida o al arranque nihilista. En su lugar asistimos a una historia narrada a través de una prosa realista y un tono sarcástico. Y hay que decirlo aquí, que Daniel Herrera domina la prosa con un estilo directo y eficaz. Sus oraciones son breves y sin ambages: "estoy aquí para contar cómo cada vez la paso peor". No quiere esto decir que Melamina no tenga unos cuantos altibajos. Aunque el narrador acierte al lograr cierta cadencia plañidera, ésta se suena redundante en el último cuarto de la novela que adolece de repeticiones de acciones o eventos innecesarios, como el prolongado apartado sobre las molestias de la casa en Torreón, o ese embarazo de la mujer que casi se vuelve paquidérmico. Mejor tratado resulta a mi juicio el otro eje de la novela, ese de la historia del personaje sin mayores expectativas, que alcanza bastantes buenos momentos como en el episodio que contiene su análisis de las distintas etapas anímicas que sufre un individuo desempleado.

Daniel Herrera y su Melamina son una muestra más de cierta temática v de una inflexión narrativa mordaz que recurre al humor negro y que encontramos en otros de sus congéneres narradores. Resulta interesante, por ejemplo, señalar el parentesco entre títulos recientes como Autos usados de Daniel Espartaco Sánchez, Recursos humanos de Antonio Ortuño, Canción de tumba de Julián Herbert y esta novela de Herrera. Todos estos autores nacidos en México en la década de los setenta, escriben sobre esos hombres de a pie que nos recuerdan a ellos mismos, personajes sobrevivientes de un par de décadas perdidas, escritores que se formaron en las ciudades de la provincia, voces que nos hablan de una generación que creció sin mayores expectativas, incrédulos de los relatos épicos o nacionalistas que habían funcionado en otras épocas. Sus novelas son testimonios de una generación emergente de narradores que ha apostado a la literatura a pesar de las escasas promesas que este oficio ofrece a los autores jóvenes. Narradores que no se han doblegado a las demandas editoriales de temáticas de moda (como la narconarrativa), o al formato del libro abultado que abunda en tantas mesas de novedades.

Como crítica y como lectora me alegro de que así sea, que contemos en México con un puñado de narradores que no le temen a la prosa biliosa del desencanto o del personaje mediano, de ese hombre de a pie que parece estar marcando con brío los rumbos de la ficción que no claudica ante los retos de nuestros tiempos.

