

“Arte total (Un reportaje en cuatro movimientos y tres reposos)”: intertextualidad y écfrasis en el relato de Ronaldo Menéndez, un cuento escrito para mirar¹

“ARTE TOTAL (UN REPORTAJE EN CUATRO MOVIMIENTOS Y TRES REPOSOS)”:
INTERTEXTUALITY AND EKPHRASIS IN RONALDO MENÉNDEZ’S STORY,
A STORY WRITTEN TO LOOK AT

Dunielys Díaz-Hernández*

Resumen: Se propone una lectura crítica del relato “Arte total (Un reportaje en cuatro movimientos y tres reposos)”, del escritor cubano Ronaldo Menéndez, incluido en el volumen *Covers. En soledad y compañía* (2016). A partir del análisis detallado de los guiños intertextuales cifrados en el cuento, así como del empleo exuberante de la écfrasis, se indaga en la estrategia narrativa del autor, que articula ambos recursos para lograr una obra total (idea desarrollada por Richard Wagner en el ensayo *La obra de arte del futuro*), que integre, o al menos intente integrar todas las manifestaciones artísticas. Del mismo modo, se reflexiona sobre las funciones de estas expresiones y su sentido social.

Palabras clave: Ronaldo Menéndez; intertextualidad; écfrasis; arte crítico; cuento

Abstract: A critical reading of the short story “Arte total (Un reportaje en cuatro movimientos y tres reposos)” by Cuban writer Ronaldo Menéndez is proposed. This story is included in the volume *Covers. En soledad y compañía* (2016). Through a detailed analysis of the intertextual references embedded in the story and the exuberant use of ekphrasis, the study explores the author’s narrative strategy, which integrates both resources to achieve a total work of art—an idea developed by Richard Wagner in his essay *The Artwork of the Future*—seeking to incorporate, or at least attempt to integrate, all artistic expressions. Additionally, the study reflects on the functions of these expressions and their social significance.

Keywords: Ronaldo Menéndez; intertextuality; ekphrasis; critical art; short story

*Universidad de Concepción, Chile
Correo-e: diazdunielys@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0006-2263-0777>

Recibido: 6 de agosto de 2024
Aprobado: 22 de diciembre de 2024



1 Este trabajo es producto del curso “Escribir con imágenes”, dictado por el Dr. Juan D. Cid Hidalgo en el Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile.

♦ Puede lograrse la obra de arte total o se trata de una utopía? En su búsqueda se dirige el narrador cubano Ronaldo Menéndez (1970) en “Arte Total (Un reportaje en cuatro movimientos y tres reposos)”, que forma parte del volumen de relatos *Covers. En soledad y compañía* (2016), publicado bajo el sello editorial Páginas de Espuma.

En este texto, el autor regresa a una de las constantes de su narrativa: el establecimiento de puentes entre diferentes manifestaciones artísticas con énfasis en la plástica y la literatura, dos de las grandes pasiones del habanero, graduado de la Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de La Habana y perteneciente a una generación de escritores conocida como los novísimos,² quienes replantearon el panorama cultural de la Cuba de los años noventa, dinamitando cánones y dogmas.

Desde su primera publicación, *Alguien se va lamiendo todo* (1997), y luego en *El derecho al pataleo de los ahorcados* (Premio Casa de las Américas 1999), Menéndez traza una ruta creativa que pareciera ir tocando los mundos del pentagrama, lo literario, el lienzo, los fotogramas de una escena en cámara lenta, la *performance*...

El diálogo entre artes visuales y literatura caracteriza el movimiento de los novísimos, pero es en la obra de Ronaldo Menéndez donde se expresa con mayor claridad e intencionalidad. Así lo refiere Ana Belén Martín Sevillano en *Sociedad civil y arte en Cuba: Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*, quien acerca de esta generación plantea:

2 Grupo de escritores cubanos que publicaron a finales de la década de los años ochenta y noventa. Se caracterizó por una ruptura ideológica con la literatura precedente y la introducción de temas que, hasta entonces, habían sido muy poco abordados en las letras de la isla, como la separación familiar por el exilio, la homosexualidad y la marginalidad. Su producción se enmarca en un tiempo de crisis económica, política y social tras la caída del Muro de Berlín y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, con repercusiones drásticas para la economía cubana. Algunos de sus integrantes son Ena Lucía Portela, Ronaldo Menéndez, Amir Valle y Rolando Sánchez Mejías.

Los nuevos y arriesgados contenidos precisaban de formas y soportes novedosos, por lo que la experimentación fue la tónica en todos ellos. La desacralización del arte, del artista y de los espacios consagrados, la participación del público genérico, común, anónimo y ajeno al campo artístico, eran dos de sus propósitos fundamentales. Las formas de arte efímero se avenían con el propósito crítico y deconstructivo, pero también con la voluntad desmitificadora del objeto artístico. Un arte referencial y contextualizado cuyos soportes se proponen tan eventuales como las propias circunstancias (2008: 61).

Las acciones interventivas de Arte Calle,³ que convocaban artistas plásticos y escritores de finales de los años ochenta y noventa: *happening*, *performance* o lecturas de textos en la galería Espacio Aglutinador, organizadas por el propio Menéndez, dibujan el corpus de un panorama sociocultural complejo en uno de los contextos políticos más convulsos para la isla desde el triunfo de la revolución en 1959. La caída de la Unión Soviética y sus repercusiones políticas y económicas para Cuba revelaron la fragilidad de la utopía revolucionaria y sus cortinas de humo, las cuales serían atravesadas por una generación de autores dispuestos a interpelar al poder mediante la creación artística y literaria. Al respecto, Martín Sevillano señala:

La crítica que llevan a cabo *Los Novísimos* es una crítica inicialmente orgánica que conduce a la disidencia solo cuando las vías de cambio han sido completamente cercenadas. Esa crítica que se elabora en sus obras con pretensiones de apertura e inclusión civil responde tanto a su formación y educación revolucionaria como

3 Grupo de artistas cubanos que surgió a finales de la década de los ochenta, reconocido por sus intervenciones callejeras, como murales, grafitis, *happenings* y *performances*. Dos de sus principales miembros fueron Aldo Menéndez López y Ofill Echevarría. Una de sus *performances* más polémicas se tituló *Reviva la Revolu*, y debido a ella fueron blanco de la censura institucional en el panorama artístico de la isla.

a una serie de acontecimientos que transformaron o desvirtuaron esos paradigmas que la Revolución había instituido (2008: 19).

Al referirse a este periodo de su vida, Ronaldo Menéndez reflexiona:

Somos como esas plantas a las que se les ha podrido la raíz de tanto regarlas y esa pérdida de la ilusión hacia lo que te rodea está en la novela [...] Lo que yo percibí fue un proceso degenerativo, que produjo en nosotros escepticismo, cinismo, desengaño y falta de esperanza, y eso se refleja en los textos de muchos autores de mi generación y también en mi obra (Ronaldo Menéndez, en Plaza, 2008: 113).

Ese desencanto y espíritu iconoclasta molestó a la institucionalidad cultural, la cual demostró en más de una ocasión la publicación de sus libros. Tal es el caso de *Alguien se va lamiendo todo*, una búsqueda estética por los caminos de la intertextualidad a la que volvería el autor con mayor madurez literaria en *Covers. En soledad y compañía*, específicamente en su cuento “Arte total (Un reportaje en cuatro movimientos y tres reposos)”, lectura para perspicaces y cazadores de intertextos.

El volumen al que pertenece el relato posee zonas poco exploradas aún por la crítica, la cual se ha concentrado generalmente en las figuras del hambre en la narrativa de Menéndez (Del Vecchio, 2015); la metáfora del canibalismo en algunos de sus cuentos (Albornoz, 2014); la representación del intelectual; así como “la problemática de la creación artística dentro de la ideología revolucionaria” (Adell, 2010: 45). Sin embargo, se considera pertinente profundizar en la riqueza intertextual de esta obra a partir del análisis de uno de sus textos más sugestivos en esa línea.

Desde el título del relato se presentan sus aspiraciones intertextuales y se advierte que será

una lectura como la descrita por el teórico francés Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*:

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, no os ha pasado nunca eso de *leer levantando la cabeza* (1994: 34).

En este sentido, Ronaldo Menéndez construye un cuento fragmentado por numerosas señales que invitan al lector a ‘levantar la cabeza’, a escuchar el susurro de los intertextos. En términos de Julia Kristeva, un texto siempre se relacionará con otros, por lo que lo libera de cualquier hermetismo cuando plantea:

todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de ‘intersubjetividad’ se coloca la de ‘intertextualidad’, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble (1978: 90).

Roland Barthes concibe el intertexto como “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida” (1982: 49). El teórico también desarrolla el concepto desde esta multiplicidad:

Texto quiere decir *tejido*. Pero hasta aquí se ha tomado ese tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela (Barthes, 1982: 105).

Ambos autores consideran indispensable la recepción, es decir, al lector, teniendo en cuenta la pluralidad de sentidos y su rol para validar de alguna manera la funcionalidad o no del intertexto, así como determinar su legibilidad.

Estructuralmente, el relato que analizamos se compone de cuatro movimientos y tres reposos, como una pieza musical, y alude en su título a la pretensión del compositor alemán Richard Wagner⁴ de sintetizar en una sola obra todas las manifestaciones artísticas.

Siguiendo esa premisa, Menéndez interrelaciona literatura, música, artes plásticas, *performance*, si bien los guiños intertextuales van más allá de la idea de cuento como arte total, lo cual se aborda más adelante. La acertada elección de este género narrativo responde a que es el más idóneo, según el autor, para lograr un efecto parecido a cuando se observa una pintura, experiencia a la que se pudiera añadir el escuchar una pieza musical:

La novela se puede leer en el metro, mientras que el cuento tiene otras exigencias. Interrumpir la lectura de un cuento es como interrumpir una cópula y la novela es como interrumpir una luna de miel. Puedes volver a retomarla (Ronaldo Menéndez, en Plaza, 2008: 119-120).

En relación con lo anterior, W. J. T. Mitchell ofrece una mirada más abarcadora:

El lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el

lugar del lenguaje, porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, el argumento, la descripción, la exposición y otros así llamados «actos de habla» no son específicos de un medio, no son lo «propio» de un medio en particular. Puedo prometer o amenazar con un signo visual de forma tan elocuente como lo haría con una elocución (2009: 144).

Si se presta atención a los cuatro paratextos, cada subtítulo funciona como capítulo o como los movimientos en las sinfonías. En estos se narra la acción performática, mientras que los tres reposos se reservan para las descripciones prolijas de lienzos, fotografías y apariencia física de uno de los personajes, en contraste casi paródico de lo que Henry James llamó 'especificación débil' para referirse a los exiguos detalles en la caracterización de protagonistas.

Nótese además que el título es acompañado por una frase entre paréntesis: "(Un reportaje en cuatro movimientos y tres reposos)", donde la acotación de clasificar el texto dentro de este género periodístico no se justifica solo porque el narrador se desempeña como reportero en la historia; además, el reportaje es considerado el género mayor, pues en él se articulan todos los tipos periodísticos, al tiempo que se aproxima y coquetea con las técnicas literarias. Su potencial híbrido le permite al autor desarrollar su propósito.

"Arte total" cuenta la historia de una *performance* llevada a cabo por Warhola y el Peca en un espacio ficticio donde coinciden Notredame, las Torres Gemelas y la Plaza Roja. Esta intervención callejera provoca una revolución social que no puede ser contenida por las fuerzas represoras de la policía, pero que es completamente ahogada por los galeristas y el mercado del arte. En el relato, Ronaldo Menéndez es el autor/narrador/personaje que testimonia el hecho para la redacción de un reportaje: "le digo que tengo que terminar un texto que he estado esbozando sobre el

4 Wagner desarrolla esta idea en su ensayo *La obra de arte del futuro* (1849), en el que apuesta por la comunión de varias expresiones: el teatro, la poesía, las artes visuales y la danza, con la música como elemento unificador. *El anillo del Nibelungo* constituye su intento de llevar a cabo esta síntesis. El relato de Menéndez juega con el concepto wagneriano y de algún modo lo actualiza mediante formas estéticas contemporáneas. En este caso, el elemento unificador es la literatura. Sin embargo, ambos creadores comparten la idea del arte como experiencia integradora.

Arte Total. También le digo que él va a ser un personaje y el final será algo así como esto” (60).⁵

GUIÑOS INTERTEXTUALES PARA UN LECTOR ORQUESTA

De acuerdo con las líneas teóricas de Kristeva y Barthes: ‘texto como mosaico de citas’, ‘texto como tejido’, cruce y escritura traspasada, “Arte total” conforma esa telaraña referida por el crítico francés, un corpus de compleja y avezada lectura. Se procederá a descifrar algunos de estos guiños presentes en el cuento.

Ronaldo Menéndez se revisita a sí mismo y realiza un *cover* a un relato también de su autoría, publicado en *Alguien se va lamiendo todo* (1997): “Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos”. No solo se apoya en la semejanza del título, sino también en su estructura, aspiraciones iconotextuales y cierre.

El personaje de Warhola, desde el nombre hasta su caracterización, conecta con el artista estadounidense Andy Warhol, ligado al nacimiento y desarrollo del arte pop, pero en el relato bien pudiera ser un pintor cubano novísimo, un francés de mayo del 68, un revolucionario:

Lo veo perderse en el gentío, entre humo y metralla
contento y desnudo
...matando canallas
con su cañón de futuro (60).

En este caso, el autor se apropia de un fragmento de la *Canción del elegido*, del trovador cubano Silvio Rodríguez, reconocido como una de las voces de la épica revolucionaria en América Latina.

La presencia del editor K.,⁶ personaje que se introduce en el “Segundo movimiento” y que

había prometido al narrador publicar uno de sus cuentos de manera simultánea en todos los periódicos, conduce de inmediato hacia una atmósfera kafkiana. Resulta interesante destacar que el único momento en que el autor/narrador/personaje abandona la voz narrativa es en el “Tercer reposo” para cederla al editor K., que cuenta en primera persona la historia de un negocio artístico exitoso. Otro de los guiños intertextuales se produce en el “Segundo movimiento”:

Nos apartamos y recibo el salvoconducto de la petaca, entonces me empiezan a contar de la próxima antibienal que están preparando. Al parecer están dispuestos a reivindicar la Academia: nada de sacos de cemento o escombros en medio de una galería o latas de sopa Campbell o gente en cueros a los ojos del primero que pase (55-56).

El fragmento resulta un gatillo para pensar en *performance*, el debate sobre el arte y el no-arte, así como en *Latas de sopa Campbell* (1962), treinta y dos lienzos de Andy Warhol, cada uno con la imagen de una lata de sopa de las treinta y dos variedades de la compañía homónima existentes en ese entonces.

El lector va encontrando otros puentes intertextuales presentados con mayor o menor énfasis, como el movimiento browniano para explicar el desplazamiento de las partículas, la censura que sufrieron los creadores de Arte Calle en la década de los años noventa en Cuba, el Mayo francés y su gráfica, así como la invitación a beber absenta al final del relato, bebida con la que supuestamente brindaron grandes de la talla de Ernest Hemingway y Pablo Picasso.

Ahora bien, el lector podrá develar la carga semántica de estas señales para una interpretación más coherente y completa, detectarlas de una manera parcial o no entenderlas. En este último caso no se afecta el sentido lineal del cuento, aunque se pierden las segundas historias cifradas en sus capas, de modo que a esa obra de arte total le faltarían varias piezas. Pero

5 Todas las citas pertenecientes a “Arte total (Un reporte en cuatro movimientos y tres reposos)” corresponden a Menéndez (2016), por lo cual solo se anota el número de página.

6 El editor K. recuerda a uno de los personajes del escritor Franz Kafka en la novela *El proceso*: el señor K.

el autor ha intencionado cada guiño intertextual para tentar al receptor a que pacte con los términos lúdicos del relato. De este modo, se insta al diálogo y la conexión entre diversos referentes culturales y artísticos. Como valora Barthes:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (1994: 69).

ÉCFRASIS: UN CUENTO PARA MIRAR

El discurso narrativo en “Arte Total” se apoya del recurso de la éfrasis para presentar al lector una visualidad que lo coloca en medio de la Plaza Roja, rodeado de lienzos, fotografías, carteles, *performance*... El relato se articula desde la iconotextualidad, entendida por Luz Aurora Pimentel como “un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual” (2003: 207).

Así como el intertexto produce el efecto de una lectura donde se levanta a menudo la cabeza para atender los susurros del lenguaje y sus puentes, la éfrasis, en tanto representación verbal de una representación visual (Pimentel, 2003), contempla también una aspiración intertextual.

Ese juego de significaciones entre imagen y texto interesa a Ronaldo Menéndez, ya que en “Arte total” persigue, de manera manifiesta, la organicidad del iconotexto. El cuento comienza, justamente, con una éfrasis, definida por Pimentel como la “descripción verbal de un objeto plástico” (2001: 113). La misma autora aclara:

No obstante, ni el momento de ‘conversión’ ni el de ‘reconversión’ implican una imitación, ni un ‘fiel reflejo’. En ambos casos hay todo un

proceso de semiotización que no solo transforma al objeto referido, sino que construye un ‘otro’ que vive del medio que le da vida, una descripción efrástica que entra en relación, no únicamente con el referente, sino con las otras partes del texto para significar algo nuevo (Pimentel, 2001: 115).

El relato se carga del recurso efrástico para lograr un relato total que integre varias manifestaciones artísticas en la fibra del texto. Al inicio de la *performance*, uno de los personajes enarbolaba un letrero donde puede leerse en letras rojas el siguiente llamado: “A amar al prójimo con más disciplina y calidad”. Luego se detalla: “Bajo el cartel hay pintado el esquema didáctico de una ametralladora. Flechita con número uno: guardamano inferior. Flechita con número dos: guardamano superior. Flechita con número tres cuatro cinco etcéteras: mira cargador gatillo etcétera” (54). Aunque breve, la descripción es suficiente para lograr que el lector construya una representación visual de estos elementos. Pancarta pacifista e imagen de un arma, tal vez pudiera hablarse de lo que Mitchell llama ‘efecto pipa’ (2009: 72) en alusión a la obra del surrealista belga René Magritte,⁷ donde discurso e imagen entran en una especie de contradicción dialéctica. En este caso ambos se niegan, obligando a cuestionarlos y elaborar otros sentidos.

En el “Primer reposo”, Menéndez describe dos instalaciones pictóricas de manera tan minuciosa que especifica incluso su técnica y formato:

Cuadro de acrílico sobre lienzo de dos metros por dos cincuenta con el siguiente contenido: dibujo borroso, a manera de fondo, de viviendas expresionistas con leves influencias del cubismo y el suprematismo. Horroroso empleo de la técnica del claroscuro. Casi negro. *Sfumatto*. Situado en el extremo inferior del

7 Se refiere a la obra del pintor *La traición de las imágenes*, serie de piezas más conocidas por su inscripción: “Esto no es una pipa”.

cuadro hay un letrero rojo-hemoglobina probablemente trazado por el hermano menor (muymenor) del pintor, o acaso por su abuela con mal del Parkinson. Versa: 'Viva la revolución cubano-sandinista-bolivariana-andino-cocalera'. A un costado y pendiente de un buzón de madera, salta a la vista un recorte de cartón a manera de aviso marginal con el siguiente llamado en grafito grueso: 'Esta obra no ha podido concluirse por culpa de la deuda externa, del Fondo Monetario Internacional, del bloqueo imperialista y de los propios líderes revolucionarios que decidieron invertir parte del presupuesto en la Historia. Esperamos su contribución' (54-55).

Se trata de una écfrasis referencial que conecta con *Reviva la Revolu* (1988), del pintor cubano Aldo Menéndez,⁸ donde aparece la frase anterior sobre un fondo negro e, igualmente, se ubica un recipiente para los donativos, pues la obra ha quedado inconclusa y precisa del esfuerzo colectivo. No es la primera vez que el autor del relato vuelve sobre esta instalación, ya lo hizo en un cuento anterior: "Tocata y fuga en cuatro movimientos y tres reposos" (1997); sin embargo, en esta ocasión globaliza el mensaje y no lo circunscribe al escenario cubano.

¿Podría el lector entender y realizar la representación visual que propone la écfrasis, aun sin conocer este referente? Sí, porque la descripción se inserta con determinada autonomía dentro del relato y su hilo narrativo, pero sería como observar un cuadro en el que han olvidado en uno de sus extremos el velo que lo cubría. Quizás por eso Mitchell señala:

El «trabajo elaborativo» de la écfrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede

entender solo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage á trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector (2009: 147).

La segunda instalación, *Óleo de un hombre con boina*, título que recuerda a la canción del cantautor cubano Silvio Rodríguez, *Óleo de una mujer con sombrero*, focaliza una de las figuras principales de la épica revolucionaria y de la izquierda latinoamericana: Ernesto Che Guevara.

Dos metros por uno. Fondo gris luminoso, como el porvenir mismo. Dibujo hiperrealista del Che que recuerda su efigie en las chapitas y en los billetes cubanos de tres pesos. Las manos del Che han sido mal pintadas porque Warhola nunca ha sabido pintar manos. Los dedos parecen salchichas, dan ganas de salir corriendo a pedir una sartén. Mirada de Virgen de Murillo o de *se hace camino al andar*. En la parte superior del retrato un cartel pulcro con letras muy rojas versa: 'Falta poco tiempo para que el líder de la barba también sea un icono pop' (55).

La écfrasis referencial proyecta de inmediato en el lector una de las imágenes más difundidas durante el siglo pasado: la foto que hiciera el cubano Alberto Korda al guerrillero argentino en un acto público en La Habana y que posteriormente regalaría al editor italiano Giangiacomo Feltrinelli, quien se encargaría de volverla famosa a nivel mundial, aunque el autor nunca percibió beneficios monetarios por ella.

El narrador no precisa describir prolijamente, con aclarar que recuerda la efigie repetida en chapitas y billetes cubanos de tres pesos cataliza toda su carga simbólica y facilita la representación visual. Se trata de una imagen desacralizada

8 Pintor, diseñador y crítico de arte cubano, cultivó con más vehemencia la *performance* y la pintura. Conocido como Al-dito (Maldito) Menéndez, fue fundador del grupo Arte Calle y autor del libro *La obra entomada*.

también por la generación de los novísimos: el líder de la barba convertido en icono pop.

No es aleatorio que esta segunda instalación esté a cargo del personaje de Warhola, inspirado en el estadounidense Andy Warhol, crucial en el desarrollo del *pop art*. El detalle de las manos resulta de especial interés en este fragmento, se conoce que fueron mutiladas del cuerpo del Che una vez fusilado y hasta el día de hoy su parade-ro constituye un misterio.

La écfrasis que aparece en el “Tercer movimiento” del relato se distingue de las anteriores, pues mientras estas hacían referencia a obras en formatos más convencionales, la descrita en este apartado responde a la estética de la *performance*. En esta simbiosis entre imagen (en movimiento) y texto también operan procesos de representación visual y verbal.

La gente hace grupos tratando de entender aquello de la *performance*. Warhola se va desnudando y en su cuerpo se ve una pared de ladrillos perfectamente dibujada. En el pecho lleva un cartel que dice: ‘Soy una torre y estoy buscando mi alma gemela’. “Nadie parece entender, pero eso es lo de menos” (57).

En esta acción performática destaca un elemento clave para su decodificación, el cuerpo humano como una torre de ladrillos, lo cual manifiesta también el carácter referencial de la écfrasis, pues alude a otra de las obras de la generación de creadores plásticos de los años ochenta en Cuba, tan dada a transgredir y cuestionar el orden sociopolítico desde escenarios callejeros. La referencia apunta hacia *Mi casa soy yo* (1990), cuando el pintor Carlos Rodríguez Cárdenas⁹ dibujó ladrillos en su cuerpo para establecer un vínculo entre lo corporal y el espacio vital.

El icono ya tenía un antecedente en la historia de las artes visuales y el reclamo social, pues en

la gráfica del Mayo francés, en uno de los carteles políticos más instituidos en su propaganda, aparece una mano en forma de torre de ladrillo con el puño cerrado y en la base puede leerse: ‘La lutte continue’. Además, resulta inevitable asociarlo con el atentado a las Torres Gemelas y su carácter sísmico en el tablero político internacional.

“Historia del editor K., desde su punto de vista, en primera persona” constituye otro ejemplo notable de la écfrasis y la marcada intención del autor en insistir en su empleo.

La foto era así: Perico con el pelo rapado figuraba en primer plano mirando al objetivo, ojos de insolencia marginal, torso descubierto, brazo derecho en ademán fisiculturista mostrando el músculo contraído donde figura el enorme tatuaje (simulación pintada por Artemio) de las torres gemelas. Al fondo, tras la efigie de Perico, un par de edificios cubanos de cemento armado, idénticos, cada uno de quince plantas: bonsái mellizo y apócrifo. Tatuaje de la nostalgia (58).

El icono duplicado de las Torres Gemelas dentro de la fotografía funciona también como metaimagen con niveles concéntricos o anidados. Se debe atender además a que:

la écfrasis misma, en tanto lectura/escritura del texto visual, modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal. De modo correlativo, la percepción del objeto plástico afecta nuestra lectura del texto ecfrástico de varias maneras (Pimentel, 2003: 208).

En el ejemplo analizado, la imagen de las Torres Gemelas es esencial para este proceso de resignificación, pues más allá de lo descrito, el lector le otorga una carga de sentido que solo subyace en el texto.

Se percibe el notable uso de la écfrasis en sus distintas variantes dentro del cuento, lo cual

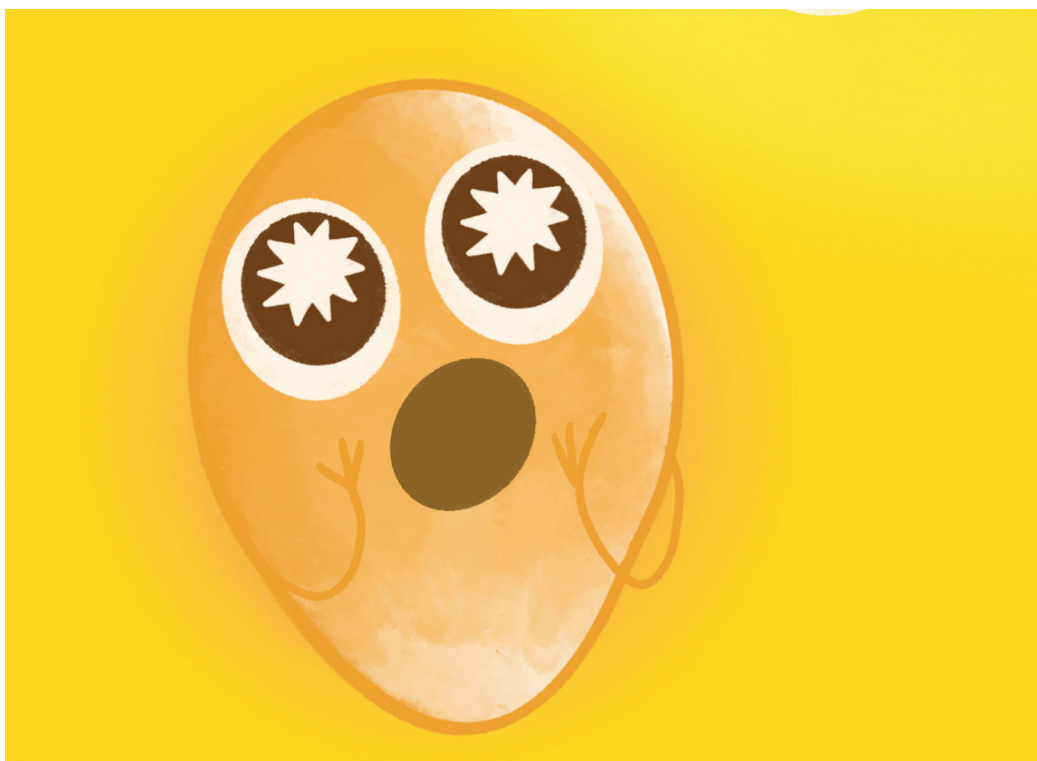
9 Artista plástico nacido en 1962 en Cuba y con amplia carrera en Estados Unidos y México, país este último donde emigró a finales de los ochenta, cuando ya era una de las principales figuras de la generación ochentera de las artes visuales en la isla.

destaca aún más si se tiene en cuenta que esta forma narrativa tiene menor extensión que la novela y suele ser más compacta en unidad de sentido. Sin embargo, en “Arte total”, el recurso responde al propósito del autor de imbricar las distintas manifestaciones artísticas en apenas un relato. Tanto así que el objeto plástico aparece representado en diversos formatos y técnicas, desde lienzos y fotografías hasta *performances*.

A pesar de que el lector no reconozca en el texto ecfrástico el referente del cual parte, el maridaje iconotextual en la estructura narrativa facilita e invita a la resignificación y generación de sentidos como acceso a múltiples lecturas del cuento: “En resumen, todas las artes son artes «compuestas» (tanto el texto como la imagen);

todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (Mitchell, 2009: 78).

En este sentido, cabe acotar que el empleo del texto en la obra pictórica constituye un elemento característico de la generación ochentera de artistas plásticos en Cuba, en especial del grupo Arte Calle, al cual estuvo estrechamente vinculado Ronaldo Menéndez, con puntos de intersección notables en su narrativa. Por ejemplo, en el relato analizado, varias de las piezas o *performances* a las que se realiza un guiño pertenecen a este periodo de las artes visuales en la isla, o al menos recuerdan la estética iconoclasta de estos



Detalle de *El origen del momochtli* (2024). Técnica digital en tableta: Luis Tonatiuh Téllez-Colín.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.

creadores en un tiempo de desencanto de la utopía social.

(DES)AFINACIONES DEL ARTE

“El Peca sostiene que el artista hoy debería ser, sobre todo, un comunicador político” (54). Así comienza la obra de Menéndez y de ese modo postula una de las ideas principales del cuento sobre la relación entre el arte y la política, sus dicotomías, entropías, sus barricadas y compromiso con la transformación social. Más adelante, después de mencionar un cartel donde se exhorta a “amar al prójimo con más disciplina y calidad”, acompañado del esquema didáctico de las partes de una ametralladora, el texto prosigue: “Notredame sigue al fondo. Las torres mellizas no. Duda. Quizá debió poner algo referido a las invasiones preventivas, algún tipo de elogio inadmisible” (54).

La ausencia de las torres en un espacio físico imaginario y globalizado donde estarían dispuestas junto a la Catedral de Notredame instala la idea del presente posutópico del arte. Según Gerard Vilar, en el prólogo a *Sobre políticas estéticas*, de Jacques Rancière:

El actual retorno de la política es parte del eterno retorno de la misma. Y no es nada casual que este retorno está marcado por el terror, por ese babélico montón de ruinas de las Torres Gemelas o de los trenes reventados de Madrid que desmintieron atrozmente las ideologías del fin de la historia, del triunfo de Occidente y de la liquidación del Proyecto de la Modernidad. A ese mundo que había olvidado el dolor de los demás convirtiéndolo en neutra imagen mediática le estalló dolorosamente en la cara su propia pompa de autosatisfacción (2005: 6).

En ese presente posutópico se desarrolla “Arte total”, *performance* que funciona como chispa de una revolución social solo ahogada cuando intervienen los mercaderes del arte. La apuesta por

esta expresión se liga a su capacidad para transgredir, provocar y dinamitar cánones. Por otra parte, juega con las fronteras estéticas y su esencia transdisciplinaria y transgenérica se aviene a la pretensión del autor declarada desde el título: concebir una obra de arte total. Y es que, de acuerdo con los criterios de Josefina Alcázar, se trata de un arte vivo, un acontecimiento:

Los artistas irrumpen en el espacio cotidiano y lo alteran, lo intervienen. He ahí la fuerza de sus acciones, pues obligan a reflexionar a las personas que lo presencian. Al intervenir la frontera entre arte y vida cotidiana, trabajan en sus intersticios, en un espacio liminal, y de esta manera restablecen la conexión entre arte y sociedad (2014: 410).

Además, el espectador ocupa un rol fundamental en su interacción con la obra, generalmente con respuestas inesperadas y polisémicas. Cuando el personaje de Warhola se desnuda en la plaza y muestra en su cuerpo el dibujo de una pared de ladrillos, junto a las instalaciones pictóricas que se exhiben en el lugar, las personas acuden a observar:

Nadie parece entender, pero eso es lo de menos. Se ve que la gente se identifica. Desde zonas remotas llegan en carretas tiradas por bueyes parejos, en quitrines, camiones y ferraris. Todos se arremolinan para no perder el sentido difuso de cada mensaje estampado en cada artista (57).

El fragmento anterior lleva a pensar en la frase de Walter Benjamin: “Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción” (2003: 89), al tiempo que alude a su potencial para convocar.

El espacio público constituye un elemento de obligada atención en la línea performativa al ser intervenido y transformado. En “Arte total”

resulta interesante cómo el autor hace coincidir en el mismo sitio a tres referentes monumentales distantes geográficamente: las Torres Gemelas, Notre Dame y la Plaza Roja, una triada de puntos cardinales para el mapa ideológico del relato. En este espacio globalizado los acontecimientos que se narran bien pudieran suceder en cualquier país que lo conforma. Cada uno posee una carga simbólica: el atentado terrorista a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001 fracturó la configuración política en el mundo; mientras que Notre Dame, además de ser una catedral de culto católico, aparece siempre de fondo en la trama y es uno de los recursos que se emplea para aludir al Mayo francés. Por otra parte, la Plaza Roja en Moscú funciona como emblema del socialismo dentro del texto. Todos, de alguna manera, están conectados a la idea de la revolución social.

El arte contemporáneo tiene entre sus prácticas frecuentes “transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción. Las mezcolanzas del arte crítico han acompañado a menudo estas creaciones disensuales” (Rancière, 2003: 58). La *performance* viene entonces a resemantizar este escenario callejero, altera ese espacio público disciplinado y reglamentado. Así lo entiende Menéndez y lo aplica en el ardid narrativo del relato.

Ahora bien, ¿arte o política? Tal vez sería más acertado hablar de una relación entre ambos, pues como plantea Rancière: “No hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización. Al contrario, en función de su pureza la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad” (2003: 23).

De este modo se responde también a la idea inicial del cuento, donde el Peca reflexiona sobre la necesidad de que el artista sea un comunicador político y cada obra descrita se suscribe a esa premisa: “El arte crítico, en su fórmula más general,

se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2003: 34).

El ejercicio de reflexión y la toma de conciencia del receptor se manifiestan paulatinamente en “Arte total” hasta radicalizarse en una revolución: “Al parecer se ha desatado una polémica en un vaso de agua, pues muchos ciudadanos aseguran que es lamentable que el icono pop de la barba vaya a morir algún día. ¿Qué haremos sin él?” (57). Alguien propone momificarlo y exhibirlo en la Plaza Roja, sustituyendo a Lenin, quien sería vendido a McDonald’s. He aquí la utopía social rota y devorada por el capitalismo.

Cabe resaltar además que todos los textos que acompañan las instalaciones aparecen siempre en color rojo —algunas veces se enfatiza “rojo hemoglobina”—, generalmente asociado a las grandes revoluciones sociales.

En el “Tercer movimiento”, el autor introduce en la historia a los policías, personajes concebidos a partir de los planteamientos de Rancière como estructura jerárquica que prescribe lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible:

La esencia de la policía consiste en ser en sí misma una división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento: en ella la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares (2005: 52).

En “Arte total”, el autor se refiere a ellos de la siguiente forma: “Hay hasta media docena de policías curioseando entre los seres humanos” (57), enfatizando esta división de lo sensible. Más adelante reaparecen para intentar disolver la revuelta que ha provocado la *performance*:

La policía no puede contener la ola pletórica de los artistas que protestan. La policía no puede desarmar las barricadas. La policía no puede apagar los carros que queman los inmigrantes. Pero aparecen los mercaderes en el templo de la Plaza Roja (57).

Acá se establece otro nivel en esa estructura jerárquica dentro de la misma división de lo sensible: los mercaderes del arte, quienes tasan y compran las obras. Como estas eran los cuerpos de los artistas, queda aniquilada la revolución y la utopía social.

Comienza la puja. Los galeristas desenvainan sus talones que no son de Aquiles. *Stop*. No se aceptan talones, es una norma del gremio artístico porque casi todos los artistas son indocumentados. Pero los galeristas conocen su oficio y comienzan a pagar cada obra pagando en efectivo. Y como las obras son los artistas con sus cuerpos pintados o disfrazados para la *performance*, los galeristas se van con sus artistas a cuestras. Furgonetas enteras abarrotadas de obras vivas (59-60).

De esta manera, Ronaldo Menéndez denuncia el fenómeno de la mercantilización del arte y sus efectos nocivos para la libertad creativa. Dicha capitalización, en cierta medida, paraliza el afán de transformación social y su esencia transgresiva. Al final del relato, el autor decide mantener vivo el espíritu utópico mediante el personaje de Warhola, quien se niega a entrar en la furgoneta, perdiéndose entre el gentío,

entre humo y metralla
contento y desnudo
...matando canallas
con su cañón de futuro (60).

A modo de conclusión, “Arte total (Un reportaje en cuatro movimientos y tres reposos)”, del escritor cubano Ronaldo Menéndez, logra articular

varias manifestaciones de las artes visuales, la literatura y la música. Estructurado como pieza musical por las indicaciones de sus paratextos y los ritmos de la narración, que parecen coincidir con los de una sinfonía, el cuento se caracteriza por una exuberante presencia de guiños intertextuales e invita a una lectura perspicaz, lúdica. El corpus de la obra se presenta así como un gran archipiélago donde deberán establecerse puentes intertextuales para una comprensión más completa y analítica.

Por otra parte, la riqueza ecfrástica constituye uno de los principales valores del relato, ya que posibilita la pluralidad de lecturas en un texto que se metamorfosea ante la mirada de cada lector, porque sí, “Arte total” fue escrito también para observar. El carácter abarcador de su diálogo iconotextual alude a los más disímiles formatos. En tal sentido, es la narración de una *performance* y la naturaleza transdisciplinaria de esta acción facilita al autor insertar los elementos necesarios para la construcción de su obra integradora. Los guiños intertextuales y la écfrasis responden al ambicioso propósito de introducir en la maquinaria compacta de un cuento todos los lenguajes y texturas de las artes. No es necesario preguntarse si se trata de una utopía, a fin de cuentas, de ella se alimenta este relato, pues constituye uno de sus ejes temáticos.

Mediante la *performance* y su inherente desobediencia creativa, junto a las instalaciones pictóricas descritas, el autor reflexiona también sobre conceptos determinantes, como la relación entre arte y política, su sentido crítico y el compromiso del creador con su tiempo, en un presente donde pareciera que han muerto todas las utopías sociales. Ronaldo Menéndez nos dice en este texto que el arte siempre ha sido y será el cañón de futuro.

REFERENCIAS

Adell, Elena (2010), “Representaciones del intelectual en la literatura de los novísimos escritores cubanos: Ronaldo

Menéndez, Ricardo Arrieta y la agrupación El Establo”, *Chasqui*, vol. 39, núm. 1, pp. 45-63.

Albornoz Vásquez, María Victoria (2014, 5-7 de noviembre), “*Cuentos caníbales: intertextualidad en tres cuentos de Covers. En soledad y compañía de Ronaldo Menéndez*” [comunicación en congreso], Congreso Internacional Figuraciones de lo Insólito, León, España, disponible en: <https://buleria.unileon.es/xmlui/handle/10612/4414?show=full&locale-attribute=de>

Alcázar, Josefina (2014), *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI.

Barthes, Roland (1982), *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, México, Siglo XXI.

Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca.

Del Vecchio, Alejandro (2015), “Figuraciones del hambre en la narrativa cubana contemporánea: el caso Ronaldo Menéndez”, en *Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras*, 2015, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 137-144, disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/jiif2015/paper/view/1225/541>

Kristeva, Julia (1978), *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.

Martín Sevillano, Ana Belén (2008), *Sociedad civil y arte en Cuba: Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*, Madrid, Verbum.

Menéndez, Ronaldo (2016), *Covers. En soledad y compañía*, Madrid, Páginas de Espuma.

Mitchell, W. J. T (2009), *Teoría de la imagen, Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal.

Pimentel, Luz Aurora (2001), *El espacio en la ficción: Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI.

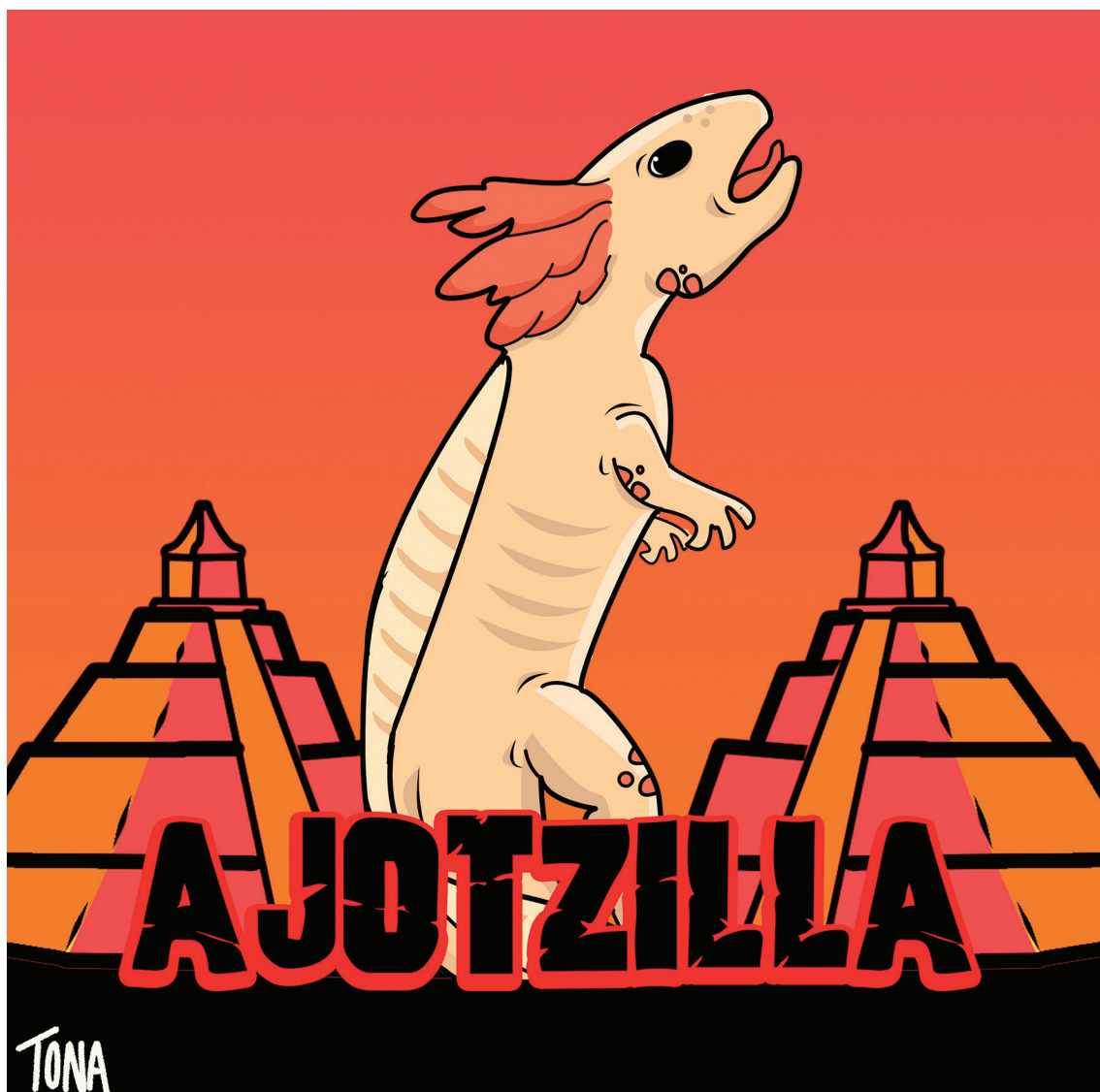
Pimentel, Luz Aurora (2003), “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 4, pp. 205-215, disponible en: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>

Plaza, Caridad (2008), “Diálogo de la lengua. Mano a mano entre los novelistas cubanos Senel Paz y Ronaldo Menéndez sobre Cuba, las diferencias generacionales y los distintos puntos de vista del escritor de la diáspora y del que vive permanentemente en la isla”, *Quórum. Revista de Pensamiento Iberoamericano*, núm. 22, pp. 109-121, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=52028250011>

Vilar, Gerad (2005), “Prólogo”, en Jaques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 9-12.

Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

DUNIELYS DÍAZ HERNÁNDEZ. Candidata a Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (UdeC), Chile. Su trabajo de investigación se centra en la joven narrativa cubana de la generación cero. Entre sus publicaciones recientes se encuentra: “Historias subterráneas: Tesis del cuento de Ricardo Piglia en dos relatos latinoamericanos” (*Poligramas*, núm. 58).



Ajotzilla (2018). Técnica digital en computadora: Luis Tonatiuh Téllez-Colín.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.