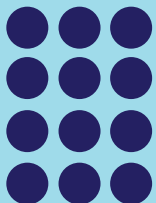
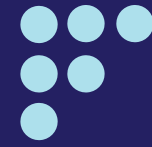


S
N

S/N: NewWorldPoetics
V.1, N.3

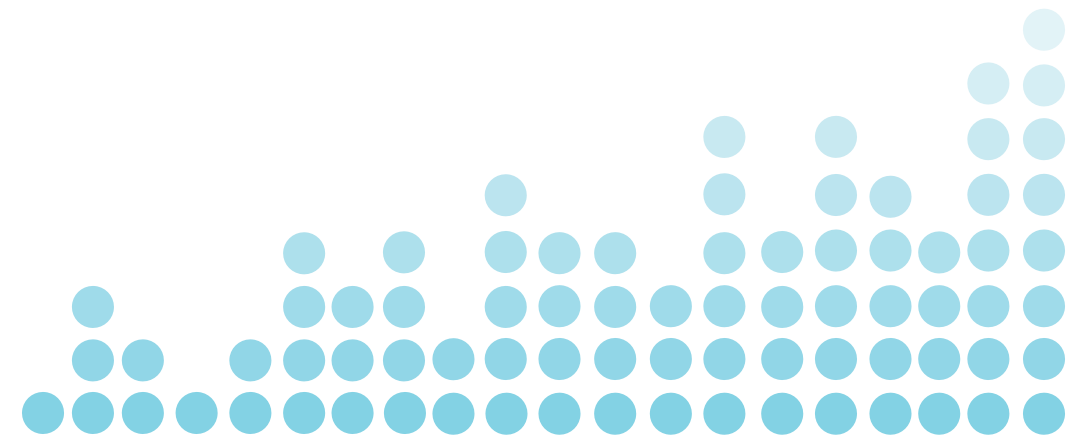


Charles Bernstein & Eduardo Espina
Editors



S/N: NewWorldPoetics
V.1, N.3

Charles Bernstein & Eduardo Espina
Editors



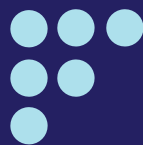
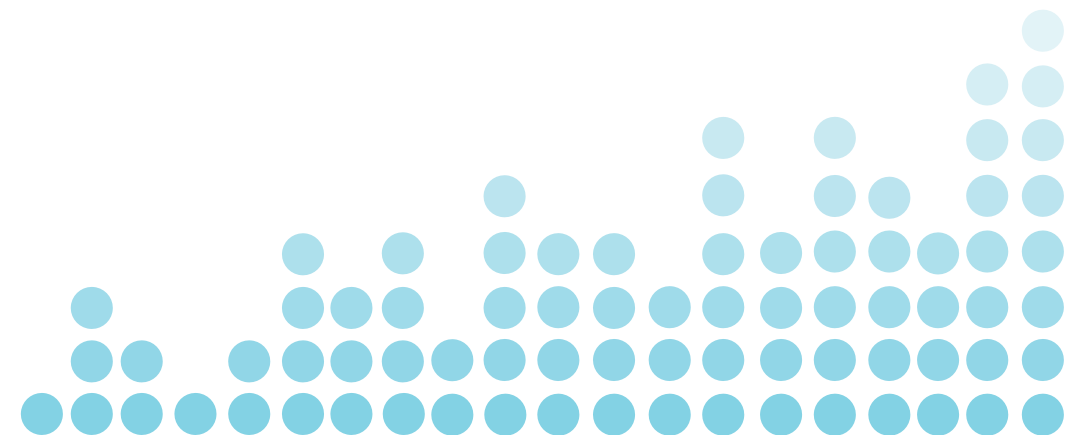
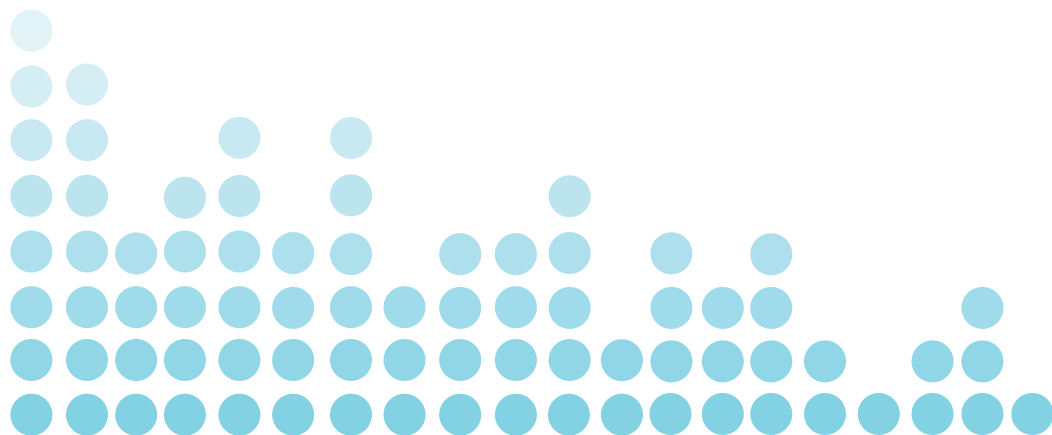


Table of Contents

- 4 **los 90** | *Juliana Spahr*
- 22 **Its Verb's Forked Tongue** | *Alfonso D'Aquino, Translation, Forrest Gander*
- 24 **(d)** | *Alfonso D'Aquino, Translation, Forrest Gander*
- 26 **Una sintaxis simultánea: Introducción a Ted Berrigan** | *Eduardo Espina*
- 27 **A Simultaneous Syntax: Introduction to Ted Berrigan** | *Eduardo Espina*
- 28 **Soneto III** | *Ted Berrigan, Traducción, David Berrigan*
- 29 **Soneto IV** | *Ted Berrigan, Traducción, David Berrigan*
- 30 **Poema a la manera tradicional** | *Ted Berrigan, Traducción, David Berrigan*
- 31 **Poema a la manera moderna** | *Ted Berrigan, Traducción, David Berrigan*
- 32 **Soneto XV** | *Ted Berrigan, Traducción, David Berrigan*
- 34 **Interview with Charles Bernstein** | *Enrique Mallen*
- 35 **Entrevista con Charles Bernstein** | *Enrique Mallen*
- 58 **Anode (20 XII 94)** | *Michael Palmer, Traducción, José María Antolín*
- 59 **Estudio** | *Michael Palmer, Traducción, José María Antolín*
- 60 **Latido** | *Michael Palmer, Traducción, José María Antolín*
- 61 **Pliegue** | *Michael Palmer, Traducción, José María Antolín*
- 62 **Sin Título (febrero del 2003)** | *Michael Palmer, Traducción, José María Antolín*
- 64 **[Dawn slumbers in the tranquil field]** | *Silvia Guerra, Translation, G.J. Racz*
- 65 **[I was singing in the quiet of the night]** | *Silvia Guerra, Translation, G.J. Racz*
- 66 **from *Diarios Clarividentes*** | *Hannah Weiner, Traducción, Rodrigo Flores*
- 70 **Vacillation** | *Hugo Gola, Translation, William Rowe*
- 86 **Técnicos de lo sagrado** | *Jerome Rothenberg, Traducción, Heriberto Yépez*
- 92 **Sobre la traducción total: Un experimento en la presentación de poesía indígena** | *Jerome Rothenberg, Traducción, Heriberto Yépez*
- 108 **Dynasties** | *José Viñals, Translation, Andrés Fisher & Benito del Pliego*
- 109 **Those platforms** | *José Viñals, Translation, Andrés Fisher & Benito del Pliego*



Los 90

Juliana Spahr

En cierto momento, un momento que se extiende desde finales de los 80 hasta comienzos del siglo 21 (momento que voy abreviar como “los 90”), sucede algo muy interesante dentro de la literatura en inglés: algunas de las literaturas más provocativas en inglés de diversas escuelas literarias y de diversas tradiciones nacionales que descaradamente se apartan del inglés estándar para decir algo acerca del mismo, a menudo algo sobre sus tendencias expansionistas, algo que Pierre Bourdieu llama “la distribución desigual del capital idiomático.” Gran parte de esta literatura investiga lo que significa escribir en inglés estándar. Mucha, aunque no toda, de esta literatura dice ser anti-imperialista. Y

casi toda toma en serio las posibilidades estéticas de las obras compuestas en “ingleses” alterados y perturbados.

Mis afirmaciones en este artículo son en parte empíricas. Sostengo que la literatura en inglés en los años 90 se distingue por el número de obras que se apartan del inglés estándar¹ mediante la inclusión de otros idiomas, o se emiten principalmente en pidgin o criollo y que fueron resultado del colonialismo del idioma inglés, o ambas. En este sentido, los años 90 son únicos por cómo escritores de diferentes estéticas, políticas y preocupaciones filosóficas; escritores de diferentes orígenes étnicos y nacionales, escritores con diferentes relaciones con el imperialismo y el idioma

inglés, se apartan del inglés estándar. Sin embargo no estoy hablando sólo de simples números: creo además que estos son los más interesantes estéticamente, e incluso podría decir las obras que definen los años 90.²

Quiero comenzar esta historia de la literatura de los años 90 contándola en varias maneras distintas. En el Pacífico en 1993, *Saturday Night at the Pahala Theatre* por Lois-Ann Yamanaka—un libro que es a menudo visto como el primer libro pidgin que recibe atención nacional³—está escrito en pidgin que en momentos imita y se burla del inglés estándar. En uno de sus poemas hay una narradora adolescente que habla pidgin acerca de cómo exagera su inglés estándar cuando quiere seducir a un muchacho:

Richard wen' call me around 9:05 last night
Nah, I talk real nice to him.
Tink I talk to him the way I talk to you?
You cannot let boys know your true self.
Here, this how I talk.
Hello, Richard. How are you?

Light in a Crevice Never Seen (1994) de Haunani-Kay Trask—un libro que pretende ser “el primer libro escrito y publicado por una indígena de Hawái en Norte America”—y en 2002, *Night is a Sharkskin Drum*, claramente escribe poesía anti-colonial en un inglés que generosamente se mezcla con el de Hawai. Cada libro termina con un glosario de cinco páginas que, como Benedict Anderson señala sobre los primeros diccionarios de lenguaje indígena, funciona como una especie de “cómo se hace” de la resistencia política. El glosario al final de *Night is a Sharkskin Drum* es el siguiente:

‘āina	Land, earth
‘āina aloha	Beloved land
‘āina hānau	The Land of one’s birth

En el continente Norte Americano en 1991, Charles Bernstein escribe: “Una defensa de la

poesía”, un poema sobre la imposibilidad de la existencia del “sinsentido”, que está escrito en una especie de aproximación a errores montados del inglés. El poema comienza,

My problem with deploying a term lick
nonelen
in these cases is actually similar to
your
critique of the term ideopigical

También en el mismo continente, Rosmarie Waldrop y James Thomas Stevens escriben, durante la última mitad de los años 90, poemas líricos en inglés que incorporan narragansett utilizando *A Key Into the Language of America* (1643) de Roger Williams como fuente. Waldrop le da a su libro el mismo título que Williams y escribe sobre cómo ella es “un paralelo a los colonos/colonizadores europeos de los tiempos de Roger Williams.” En *Tokinish*, Stevens, un miembro de la Nación Akwesasne Mohawk, coloca el diccionario narragansett de Williams al nivel de las conquistas poéticas de Donne, renunciando en su poema anteponer, en importancia, un tema—inglés o narragansett, amor o cultura, europeos o indígenas americanos—al otro. Lo que me interesa más de su trabajo es que, mientras ni Stevens ni Waldrop hablan narragansett con soltura, ambos lo incluyen en sus obras.

En 1988, Nourbese Felipe, una poeta que vive en Canadá, pero que nació y creció en Tobago, publica el poema “Gramática universal” en *She Tries Her Tongue: Her Silence Softly Breaks*.⁴ En este poema, ella toma una sola frase cliché acerca de un hombre alto, rubio, de ojos azules, y piel blanca y lo presenta en portugués, español, holandés, francés, alemán, e inglés, los idiomas del colonialismo europeo del siglo XIX:



En cierto momento, un momento que se extiende desde finales de los 80 hasta comienzos del siglo 21 (momento que voy abreviar como “los 90”), sucede algo muy interesante dentro de la literatura en inglés...

O homem alto, louro de olhos azuis esta a disparar
El blanco, rubio, alto de ojos azules está disparando
De lange, blanke, blonde man, met der blauw ogen, is aan het schieten
Le grand home blanc et blond aux yeux bleus tire sur
Der grosser weisse mann, blonde mit bleuen augen hat geschossen
The tall blond, blue-eyed, white-skinned man is shooting

Al agrupar Yamanaka, Trask, Bernstein, Waldrop, Stevens, y Felipe juntos, estoy tratando de demostrar con un ejemplo provocativo, una amplia gama de usos de la poesía, o mal uso del inglés en los años 90. Estas obras, al igual que gran parte de la literatura más interesante de la última mitad del siglo XX, están escritas bajo la influencia de, o sobre, los varios vestigios de imperialismo que continúan definiendo el pensamiento contemporáneo: la política de identidad, los movimientos de descolonización (incluida la lucha contra el movimiento contra la guerra de Vietnam) y el aumento de la movilidad y la inmigración que acompaña a la globalización. Esta escritura también aborda los debates más destacados de la década de 1960 acerca de lo que significa escribir en inglés en las naciones descolonizadas.⁵ Pero, más evidente y más directamente, la mayor parte de este trabajo es una continuación de las preocupaciones sobre las lenguas del patrimonio y/o con más idiomas recientes como pidgin y criollo que define y distingue la literatura de la identidad que se desarrolla a partir de los años 70 y que sigue siendo una de las varias tradiciones literarias dominantes en la actualidad en los Estados Unidos. Muchas de estas literaturas de identidad se mueven entre el inglés y las lenguas asociadas a la identidad del autor. Gloria Anzaldúa resume esta posición en 1987 *Borderlands* con su grito de guerra de “La identidad étnica es una piel gemela a la identidad lingüística—Yo soy mi idioma.” El escritor de pidgin hawaiano, Darrell H.Y. Lum, observa de manera similar: “La persistencia de pidgin en las islas, a pesar de la asimilación generalizada de la cultura estadounidense y los esfuerzos concertados de los educadores para acabar con ella, sugiere que es menos una

cuestión de oradores pidgin ser incapaces de hablar inglés estándar, sino su elección como un símbolo de la identidad local.” Incluso Bernstein, a pesar del rumor de que el idioma de escritura está “contra” la identidad o la voz poética, reconoce “siempre y cuando las relaciones sociales están sesgadas, el que habla de poesía nunca será una cuestión neutral.”

Mi suposición original al entrar en este proyecto fue que hay una especie de escritura contemporánea que se trata principalmente de la representación y la preservación de la identidad cultural en el que el autor escribe una obra bi-o multilingüe en un inglés mezclado con el idioma con que asocian su identidad.⁶ O, en el caso de lo que a menudo se llama “experimental”, el autor rompe las convenciones del idioma inglés y escribe en una alteración del mismo. Pero lo que he llegado a ver es que, a finales del siglo, mientras que muchos escritores continúan incorporando otros idiomas en su inglés, lo hacen menos para hablar de su identidad personal y más para hablar del inglés y sus historias. Así, mientras que muchos de estos escritores fácilmente podrían incluirse en la categoría de “literatura multicultural”, lo que sucede en estas obras distintivas de los años 90 es muy diferente a “Yo soy mi lenguaje.” Aunque algunos de estos escritores de los años 90 escriben en sus lenguas ancestrales, muchos deliberadamente no. Y mientras que algunos de estos escritores pueden ser fluidos en las otras lenguas que incluyen, muchos no lo son. En lugar de decir “yo soy mi lenguaje”, estos escritores están diciendo algo sobre el lenguaje mismo, a menudo algo sobre las relaciones entre el lenguaje y el imperialismo.

Kim Mi Myung, por ejemplo, comienza a publicar en los años 90 una serie de obras que exploran la inquietante desorientación lingüística de la inmigración. Pero en lugar de sugerir que el coreano (Kim nació en Seúl y llegó a los EE.UU. cuando ella tenía nueve años)

o el inglés son constitutivos de cualquier tipo de identidad, su trabajo vuelve una y otra vez a lo innatural de las lenguas, a la forma en que todas se aprenden: no innatas o naturales. La enseñanza de idiomas aparece en varios libros diferentes. *Under Flag* (1991) se pregunta: “¿Sabe leer y escribir en inglés? Sí _____. No _____.” En *Dura* (1998), “Cosmografía” incluye una sección que se parece a la parte de respuestas cortas de un cuestionario de lenguaje, donde las definiciones son en inglés y las respuestas que llenan el espacio en blanco, en hangul. “Colibrí”, también en *Dura*, comienza con lo que parece ser una prueba, una prueba tan difícil e imposible de imaginar, pero que sigue siendo una prueba que se inicia con la solicitud de un nombre. En un pasaje de “Pollen Fossil Record” en *Commons* (2002), Kim resume las preocupaciones sobre su obra y otras de los años 90:

Estos ensayos, no como una descripción, sino como activación—activamente investigando como la legibilidad se construye y se mantiene, cómo el “inglés” se hace y se difunde. ¿Qué es el inglés ahora, de cara a las migraciones en masa global, degradación ecológica, los cambios y trastornos en las identificaciones de género y trabajo? ¿Cómo podrá la(s) dicción(es), registro(s), inflexión(es), así como las diferentes posturas afectivas que tienen y seguirán infiltrando en el “inglés” ser tomadas en cuenta? ¿Cuáles son las implicaciones de la escritura en este momento, precisamente en esta región “América”? ¿Cómo practicar y hacer plural el escrito y el hablado—gramáticas, sintaxis, texturas, entonaciones?...

¿Cuáles son las implicaciones de la escritura en este momento, precisamente en esta región “América”?
¿Cómo practicar y hacer el plural escrito y hablado—gramáticas, sintaxis, texturas, entonaciones?...

Anne Tardos es otra poeta que comienza a publicar en los años 90 que, al igual que Kim, explora la pirotecnia lingüística inducida por las migraciones. Pocos poetas han tomado de manera tan directa la multiplicidad lingüística que sale de las historias de migración personal como Tardos. *Uxudo* (1999) se mueve implacablemente entre húngaro, alemán, francés e inglés, los idiomas que Tardos

aprendió en una infancia vivida con unos padres miembros de la resistencia francesa que constantemente estaban mudándose para evitar el antisemitismo. *Uxudo* se organiza en una serie de dos pliegos de página. En el lado derecho del libro están las palabras y las imágenes (las imágenes son de la familia y los amigos de Tardos), en el lado izquierdo hay algo que se asemeja a la traducción (en este caso parece asumido que el lector sabe inglés). Así, desde los pliegos de las páginas que comienzan el libro, en el lado derecho se lee lo siguiente:

Panic in the
Strassen kein
viszivilág.
Watery armory
hip-hop Gefäs.

Y a continuación, en paralelo a la izquierda, hay una traducción del tipo:

viszivilág = [vee-see-vee-lahg] = viszi = carries off /nimmt mit sich / emporte
(világ = world / Welt / monde)

U otra forma de poner esto: los idiomas son mezclados y unidos al lado derecho y luego a la izquierda respetuosamente a través de la mezcla con las traducciones multilingües



salpicado con signos iguales. Uxudo mezcla lo familiar e individual (las fotografías de la familia, la particular mezcla de idiomas) con la cultura (las lenguas propias y las traducciones de una a la otra) con el fin de señalar cómo lo familiar se encuentra en cada momento esculpido por las historias violentas de varias naciones.

Otro ejemplo: Walter Lew en *Excerpts from Δikth / /DIKTE for DICTEE (1982) (1992)*, un libro sobre Theresa Hak Kyung Cha (un libro que fue publicado por primera vez en 1982, pero en realidad no entra ningún canon—asiático-a $\Delta\kappa\theta\eta/\Delta\kappa\theta\eta$ o “experimental”—hasta los años 90) hace eco del multilingüismo de *DICTEE* (escrito en francés y en inglés con algún coreano, chino y griego) haciendo una especie de recuperación asociativa de sus posibles influencias.

Y otro: Edwin Torres, al tiempo que su trabajo se mueve entre el español y el inglés, puede ser visto como un escritor más que utiliza idiomas de patrimonio para decir algo sobre la identidad de los inmigrantes (Torres es de origen puertorriqueño). Pero su obra es uno de los muchos ejemplos interesantes de escritores bilingües, español-inglés, que cuestionan la representación apacible del español como marginal y como un marcador importante de la identidad de cualquier persona en las Américas en los años 90. Torres, por ejemplo, como muchos escritores chicanos de los años 70, escribe un manifiesto que es en parte sobre el lenguaje y la identidad. Pero el de él se llama “A Nuyo Futurist Manifestiny” y que está lleno de un complicado yo: “I yo NEO-why KNOW who say NO you say ME I see WHY Know NUYO know YOU...”

Otra forma de ver cómo la literatura en inglés se aleja implacablemente del mismo es observar los cambios en la redacción de una serie de escritores cuyas carreras abarcan los años 80 y 90. El trabajo de Harryette Mullen, por ejemplo, es uno de los muchos

ejemplos del trabajo que se mueve de “Yo soy mi lengua” para “know NUYO know you.” Su carrera comienza en los años 80. Su primer libro de 1981, *Tree Tall Woman*, es un ejemplo casi clásico de la literatura sobre la política de identidad de los EE.UU. Está escrito en un inglés ligeramente coloquial, pero no tanto que uno lo llamaría inglés de origen africano; algo de español se muestra como un acento, y la mayoría de los poemas tienen un singular narrador afro-americano. Aquí, por ejemplo, está el poema “Heritage” (una broma hacia el poema escrito por Countee Cullen del mismo título):

In the third grade, I looked like a little dark Olive Oyl
with my pigtail and my navy blue Buster brown shirt
and ~~skit with white piping near the hem~~ más o
Then one day I looked behind me and discovered
I'd inherited my grandmother's big butt after all.

El inglés en este libro es un inglés estándar, complicado por una fragmentación del estilo de la vanguardia, consciente de sí mismo, como uno podría esperar de una obra en los años 90, de lo que está haciendo con el lenguaje “Clothes opening, revealing dress, as French comes into English. Suggestively, a cleavage in language”. Pero *Muse y Drudge* de 1995 es el que más me interesa. *Muse y Drudge* es un largo poema, escrito en cuartetos, que celebra una y otra vez las variaciones del lenguaje. Un cuarteto, por ejemplo:

mutter patter simper blubber
murmur prattle smatter blather
mumble chatter whisper bubble
mumbo-jumbo palaver gibber blunder

Aquí, palabras utilizadas para degradar otras, formas no estándar de hablar, se reúnen en un momento de alianza. En otros puntos, el

español se presenta y se hace cargo de estrofas diferentes, ya no limitadas al acento:

mulatos en el mole
me gusta mi posole
hijita del pueblo Moreno
ya baila la conquista

No es solamente Mullen quien comienza a investigar qué significa escribir en inglés en los 90. El poema de John Yau “Ing. Grish” es sobre lo que significa saber inglés. Diane Glancy utiliza palabras Cherokee o estructuras gramaticales desde el principio en sus obras que luego intensifica en sus libros de los años 90 como *Lone Dogs Winter Count* (1991, ver especialmente el “Death Cry for the Language”) y *The Voice that Was In Travel* (1999). Juan Felipe Herrera incluye el español en su trabajo en inglés desde el comienzo de su carrera editorial, pero deliberadamente, lo intensifica mediante la publicación de *Thunderweavers/Tejedoras de rayos* (2000) en español e inglés. Incluso Kamau Brathwaite, quien comienza a escribir en la Nación de Idiomas en los años 70, intensifica su cuestionamiento de la naturalidad de inglés más evidente con el uso de su fuente “Sycorax video style” que se convierte en la fuente de composición para *Zea Mexican Diary* en 1993 y *Trench Town Rock* en 1994.

Aún más distintivo de los años 90 es la gran cantidad de literatura en inglés que incluyen las lenguas que están en riesgo o se han perdido a causa del colonialismo. Además de Waldrop, Stevens, y Glancy, me gustaría señalar a Robert Sullivan, que incluye maorí en *Star Waka* (1999) y Teresia Kieuea Teaiwa que incluye gilbertese en algunas partes *Searching for Nei Nim’anoa* (1995). También están los Cantos (1991) de Alfred Arteaga, que incluye español y náhuatl. Y *Warrior for Gringostroika* (1993) de Guillermo Gómez-Peña, una colección de ensayos, poemas y trabajos de performance que incluyen español y alguna

palabra ocasional o frase en náhuatl. Además de *Thunderweavers/Tejedoras de Rayos en Mayan Drifter: Chicano Poet in the Lowlands of America* (1997) Herrera incorpora el maya. *Snake Poems: An Aztec Invocation* (1992) por Francisco X. Alarcón incluye pasajes de la obra del dramaturgo del siglo XVII Hernando Ruiz de Alarcón llamada *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viven entre los indios naturales desita Nueva España* en español y encantamientos en náhuatl. Al mismo tiempo, el trabajo de varios poetas que escriben en español, pero incluye otros idiomas indígenas en su trabajo, como Cecilia Vicuña y Andrés Ajens empiezan a aparecer en la escena de la traducción literaria de EE.UU.

Un ejemplo un poco más profundo: ciertos cambios a gran escala en el uso de la lengua hawaiana en la literatura de Hawai son ilustrativos de esta intensificación de los años 90. Mientras una de las preocupaciones del renacimiento hawaiano de los años 70 es la protección y el cultivo de la lengua hawaiana, la mayoría de los trabajos publicados en las antologías que comienzan a aparecer en los años 80, tales como—*Seaweeds and Constructions: Anthology Hawaii* (1979), *Mālama: Hawaiian Land and Water* (1985) y *Ho’omānoa: An Anthology of Contemporary Hawaiian Literature* (1989)—caracteriza obras principalmente en inglés rociadas ampliamente de palabras hawaianas. En los años 90, sin embargo, una imagen muy diferente de la literatura de Hawai se desarrolla. Y un rápido vistazo a la revista nativa hawaiana *Ōiwi*, que inicia en 1999, muestra la gravedad del cambio: poemas en inglés son sólo una rara excepción. Una serie de trabajos publicados en los años 90 como las dos obras de teatro por Alani Apio, *Kāmau* (escrita y producida en 1994, publicada en 1998) y *Kamau A’e* (escrita y producida en 1997, publicada en 1998) y dos libros de poesía por Trask, *Light In the Crevice Never Seen* y *Night is a Sharkskin Drum*, incluyen hawaiano

y pidgin. La trilogía de obras de teatro de John Kneubuhl llamada *Think of a Garden* (la mayoría producidas en los años 90, publicadas en 1997) incluye samoano y hawaiano y las obras de teatro de Victoria Nalani Kneubuhl (la mayoría producidas en los años 80 y en los años 90, recogidas por *Hawai’i Nei: Island Plays* en 2002) incluyen hawaiano.

Al mismo tiempo que la literatura de Hawai se convierte cada vez más a la lengua hawaiana, hay un renacimiento en paralelo de la literatura pidgin ahí. Mientras que el primer libro literario en pidgin podría ser *Chalookyu Eensai* por “Bradajo” (Jozuf Hadley) en 1972, la literatura en pidgin en realidad no adquiere un gran impulso hasta los años 90. En muchas obras antes de los 90, si pidgin se presenta, tiende a limitarse al acento o color local en las obras con una voz omnisciente en inglés estándar. Por ejemplo, el primer número de *Bamboo Ridge*, revista y prensa que ha argumentado más a favor de pidgin como lengua literaria importante, sólo tiene un trabajo que la incluye (“The Forgotten Flea Powder” por Philip K. Ige, un cuento con una voz pidgin incrustada en una norma narrativa omnisciente en inglés). Y, mientras *Talk Story: an Anthology of Hawaii’s Local Writers* (1978) es mencionada a menudo como el comienzo del renacimiento literario local y pidgin, es poca la que incorpora en esta antología, además de insertarse en un marco de inglés estándar. Pero, en los años 90, Bamboo Ridge Press publica una serie de obras en que pidgin es un lenguaje de composición para poemas y cuentos completos e incluso libros enteros, como *Last Days Here* (1990) por Eric Chock, *Pass On, No Pass Back!* por Lum (1990, a pesar de que no vale nada que la primera colección de Lum en pidgin, *Sun: Short Stories and Drama* fuera publicada en 1980), *Saturday Night at the Pahala Theatre* (1993) por Yamanaka, y *Da Word* (2001) por Lee Tonouchi. Un rápido vistazo a través de números atrasados de la revista de Bamboo

Ridge muestra más y más obras en pidgin (y hawaiano, aunque en menor medida) en sus páginas a partir de los años 90. Si bien la declaración anterior por Lum implica que pidgin se utiliza principalmente como un símbolo de la identidad local, y esto es cierto en gran parte de su obra, hay en los años 90 una serie de obras que hablan sobre la complicada historia de pidgin. (El Departamento de Educación de Hawai en varios momentos ha segregado hablantes de pidgin de hablantes del inglés estándar y varias veces se ha discutido oficialmente la prohibición de pidgin en el aula, más recientemente, en 1999.) “Pijin wawrz” de Tonouchi, en *Da Word* es una respuesta paródica a algunos de estos debates. El cuento muestra a un ser mecánico nombrado “Big Ben” (a nombre del gobernador Ben Cayetano) quien prohíbe pidgin y “Da Pidgin Guerilla æn hiz armi awv rebolz.” Tonouchi escribe el marco narrativo en ortografía Odo (un sistema de transcripción fonética de HCE desarrollado por los lingüistas Bickerton y Odo en los años 70, y es utilizado como una broma en respuesta a los debates que rodean al cómo escribir pidgin, la ortografía Odo es muy difícil de leer para muchos los que pueden leer fácilmente pidgin literario) y escribe el discurso del personaje en pidgin literario.

Muchos cuestionarían, a pesar de la geografía isleña compartida, el agrupar a un escritor como Yamanaka, que escribe pidgin sobre la herencia inmigrante, con un escritor como Trask, que mezcla su inglés con hawaiano en el nombre del activismo cultural indígena. Muchos cuestionarían la agrupación de los escritores de las islas del Pacífico, Trask y Yamanaka y los escritores Brathwaite y Felipe de las islas Atlánticas. Muchos más cuestionarían la agrupación de los escritores de las islas pacíficas o atlánticas con escritores continentales vanguardistas como Tardos y Bernstein.

Una confesión: en este artículo quiero

meterle a la perogrullada de que la literatura contemporánea no es sólo una sino muchas cosas segregadas. Bernstein, por ejemplo, pone su verdad de esta manera: “The state of American poetry can be characterized by the sharp ideological disagreements that lacerate our communal field of action.” Desde la década de 1960, cuando Robert Lowell utilizó los términos de cocido y crudo, hasta el momento contemporáneo en que Ron Silliman utiliza los términos posterior a la vanguardia y la Escuela de Quietude, esta perogrullada define las diferentes instituciones dentro de las cuales circula la escritura, de las series de lectura a antologías de revistas, contemporáneas. Como Steve Evans señala: “Anyone acquainted with contemporary American poetry, for example, is aware that certain basic *positions* organize the field, that these draw in their wake specific kinds of *position-takings*, and that what constitutes a viable *possibility* from the standpoint of one



Una confesión: en este artículo quiero meterle a la perogrullada de que la literatura contemporánea no es sólo una sino muchas cosas segregadas. Bernstein, por ejemplo, pone esta verdad de esta manera: “The state of American poetry can be characterized by the sharp ideological disagreements that lacerate our communal field of action.”

position may well be strictly ruled out with respect to another. If Bob Perelman and Maya Angelou switched curricula vitae and a month’s worth of reading engagements, publication venues, and institutional functions, no one would *not* notice.” Esto sigue contribuyendo a la idea de que hay mucha literatura que no se habla con otra, y de esa forma, la literatura es enseñada en la academia. Mientras que las literaturas tempranas tienen la tendencia de ser ordenadas por siglo y nacionalidad, las literaturas contemporáneas, especialmente en los EE.UU., son a menudo clasificadas por origen étnico y raza. La literatura

contemporánea es también a menudo clasificada por “escuelas”, como la Escuela de Nueva York o la Escritura del Lenguaje o de Renacimiento Hawaiano o el arte de origen africano, son agrupaciones que frecuentemente atribuyen retrospectivamente sensibilidades estéticas y literarias compartidas a las comunidades de escritores que comparten identidades étnicas, raciales, económicas, y/o geográficas. El ejemplo clásico contemporáneo aquí podría ser la Escritura de Lenguaje, una agrupación que tiene un sentido más social y menos formal, ya que agrupa el lirismo de Rae Armantrout con las disyunciones sintácticas preposicionales de Bruce Andrews, con las oraciones autobiográficas de Ron Silliman. Además, a pesar de una creciente conciencia de la importancia de la globalización a los estudios literarios, ha habido pocos estudios académicos que cuestionan esta visión balcanizada de las literaturas contemporáneas.

Este artículo, por lo tanto, es un experimento de pensamiento sobre similitudes formales más que sus diversidades. Sin embargo

quiero reconocer que la idea de que hay literaturas, no una sola, expone, como un juego de manos, las pretensiones de neutralidad hechas por las tradiciones del verso inglés estándar. Evidentemente no quiero deshacerme totalmente de la idea de que hay varias poesías, no solamente una. Todos los escritores que menciono en este artículo escriben de manera muy diversas y tienen diferentes metas. Y un estudio más matizado debe profundizar en las diversas posibles intenciones de las obras que incluyen los idiomas del imperio y las obras que incluyen las lenguas en situación de riesgo o marginales. Pero la división que define esta

obra de los años 90 no es el que media entre la pos vanguardia y la Escuela de Quietude. La mayoría de los escritores que he mencionado en este artículo no encajan en ninguna de estas categorías. En su lugar, me gustaría sugerir una división diferente, entre la escritura que se aparta del inglés estándar y la escritura que la confirma. Y esto es algo que creo que sólo puede verse si se cuestiona la división entre lo crudo y lo cocido, entre la pos vanguardia y la Escuela de Quietude, como en cualquier otra forma de definir.⁷

Este experimento-pensamiento de estilo años 90 ha sido influido, por un lado, por los intentos de imaginar un universalismo que reconoce la particularidad y la diferencia que definen el trabajo de teóricos como Judith Butler, Édouard Glissant, y otros a partir de finales de los 90.⁸ Y, por otra parte, también ha sido influenciado por los modelos de resistencia de los años 90 que empiezan con la rebelión zapatista de 1994 y continúan con las protestas de la Organización Mundial del Comercio a finales de siglo.⁹ Los zapatistas y las movilizaciones de la OMC son en sí mismas experiencias exitosas de pensamiento de lo que es un universalismo con espacio para la particularidad que podría parecer en un nivel muy práctico: fueron organizados alrededor de grupos afines de acción directa y permitieron la unión de una serie de diversas inquietudes para el apoyo de una justicia económica global. Me estoy refiriendo a esas primeras quejas formuladas por los portavoces de los medios de comunicación acerca de cómo las protestas contra la OMC no tenían sentido porque el mensaje era acerca de las tortugas gigantes, de perdonar deudas y de madres lactantes; quejas que perdieron de vista que uno de los puntos fuertes del movimiento fue el reconocimiento de que las distintas políticas comerciales que estaban afectando negativamente a muchas personas distintas en muchas formas y que un movimiento que incluyó a todas estas diferencias era más fuerte que una sola

plataforma.

Este grupo de obras no ocurre por casualidad en los años 90. Si bien estoy indecisa para sugerir una relación uno-a-uno entre los “acontecimientos de actualidad” y las tendencias formales en la literatura, quiero señalar que, dentro de los EE.UU. por lo menos, en los años 90 había una cierta tormenta perfecta que permitiría a este apartamiento del inglés estándar sentirse crucial para muchos escritores distintos.

Pero antes de llegar a la tormenta perfecta, vale la pena recordar que es casi imposible decir algo coherente sobre los EE.UU. y los idiomas. Más de 176 lenguas son indígenas de los EE.UU., aunque muchos de estas se han extinguido. Y alrededor de 162 idiomas se hablan en los EE.UU. (Todas estas cifras varían de una fuente a otra.) El gobierno de EE.UU. no tiene un idioma “oficial”. Pero la colección de palabras y sintaxis que se llama inglés tiene un predominio indiscutido dentro de los EE.UU. y la falta de financiación coherente de los EE.UU. en los programas de adquisición del lenguaje en las escuelas hace que esto no vaya a cambiar en ningún momento cercano. Fuera de los EE.UU., el inglés se está expandiendo (a través de políticas globales económicas de los EE.UU. y el crecimiento de las multinacionales—especialmente las empresas de tecnología con los lazos estadounidenses) y poniendo varios idiomas locales en riesgo.¹⁰ A causa de los lazos del inglés con el colonialismo y la globalización, como el trabajo por Alastair Pennycook y otros, demuestran, que “representa una amenaza directa a la existencia de otras lenguas. En términos más generales, sin embargo, si en realidad no amenaza con el genocidio lingüístico, plantea el peligro, menos dramático pero mucho más extendido, de lo que podríamos llamar restricción lingüística. Cuando el inglés se convierte en la primera elección como segunda lengua, cuando es el idioma en el que tanto se escribe y en la que gran parte de los

medios visuales se producen, está empujando constantemente otros idiomas fuera del camino, restringiendo su uso tanto en términos cualitativos y cuantitativos.”

En los años 90, sin embargo, más y más palabras que no son parte del inglés están siendo pronunciadas dentro de la inmigración de los EE.UU. que aumenta dramáticamente en los años 90. Residentes nacidos en el extranjero se encuentran en una baja de 4,7 por ciento en 1970 (y me sigo preguntando cuál es el papel de este número bajo en el surgimiento de la política de identidad de EE.UU.). Después de 1970, el número aumenta constantemente. En 1990, un 7,9 por ciento de la población de EE.UU. es de origen extranjero. En 2000, un 10,4 por ciento de la población de EE.UU. es de origen extranjero. Y con ella el número de residentes de los EE.UU. que declaran hablar un idioma distinto del inglés en casa aumenta de forma espectacular. En 1990 ese número es 32 millones. En 2000, ese número 47 millones. Esta pregunta no se hizo antes de 1980.

Pero a pesar del estado seguro del inglés como lengua de facto de los EE.UU. y a pesar que el inglés es cada vez más dominante en la escena mundial, surgen en años 90 varios grupos de personas dentro de los EE.UU. que se preocupan de que el inglés esté en riesgo y tratan de aprobar una ley para hacer del inglés la lengua “oficial” de los EE.UU. Estos grupos de presión “Sólo inglés”, y también “Inglés más,” tienen un éxito limitado.¹¹ Antes de 1987, siete estados tienen algún tipo de legislación que privilegia el inglés.¹² En 1990, otros diez se han unido a la tendencia.¹³ Actualmente 26 estados tienen algún tipo de legislación de inglés oficial (30 si contamos “Inglés plus”).¹⁴ Todas estas medidas, al final no son más que una declaración de apoyo para el racismo y la xenofobia ya que la mayoría de estos estados aún tienen que producir documentos gubernamentales en otros idiomas.

Dicho esto, no todas las medidas gubernamentales fueron negativas. La ley de 1990 de las lenguas indígenas de América declara una política federal de los EE.UU. para preservar, proteger y promover los derechos y libertades de los indígenas americanos para utilizar, practicar y desarrollar las lenguas indígenas. También hay, al mismo tiempo, cada vez más atención a los daños que el crecimiento del inglés está infligiendo a los idiomas indígenas. 1993 es el Año de las Naciones Unidas de los Pueblos Indígenas, y la Declaración de los Derechos de los Pueblos Indígenas, un proyecto de las Naciones Unidas, incluye en el texto de la declaración de apoyo a los derechos de los pueblos indígenas a practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales. En Hawai, hay una creciente atención a la lengua hawaiana y el establecimiento de Pūnana Leo (escuelas preescolares de lengua hawaiana) y también aulas de inmersión hawaiana de K-12 del Departamento de Educación.

Esa relación de la poesía a las posiciones de capital como un bien común es una cosa, el hecho de que la práctica de la composición de la poesía que marca en su esencia de comunizar recursos lingüísticos y creativos, es algo más. Las historias de la práctica común de la poesía son legión y tan antiguas como el propio poema. - Stephen Collis

La literatura en inglés que se aleja del inglés estándar en los años 90 no es solamente un estilo o tendencia literaria. Es también un momento en que la literatura refleja y comenta en un debate público muy intenso sobre el lenguaje que es también un debate sobre globalización, los pueblos indígenas, y derechos de los inmigrantes, un debate que ha cambiado no sólo la literatura en inglés, sino también los órganos de gobierno y los sistemas de escuelas públicas.¹⁵ Esto sólo significa que el simple hecho de incluir otro idioma, cualquier otro,

en el propio trabajo es una declaración para estos escritores de los años 90 (aunque el tipo de señalamiento que se hace, por supuesto, varía de escritor a escritor). Al mismo tiempo, negarse a incluir otro idioma o sugerir que “la Escritura no usa otro idioma, sino el lenguaje que ya estamos usando” como Ted Kooser y Steve Cox hacen en *Writing Brave and Free*, es una declaración igualmente señalada.

En el nivel más básico, estos puntos resuelven algo mimético: que caminamos por la residencia, calles multilingües. Sin embargo, esto en sí mismo no es distintivo, porque hay muchos ejemplos de las literaturas, siendo aquí el modernismo vanguardista un ejemplo obvio que representan las calles multilingües.

Más allá de las calles multilingües, en este momento en los 90 cuando los escritores de varios imperios y colonias actuales y antiguas escriben en contra del inglés estándar, el mismo lenguaje, que para la mayoría de ellos es el idioma de su composición, es raro y poco común. Esta literatura de los años 90 forma parte de una larga discusión acerca de lo que es el asunto público de la literatura, pero estas obras tienen que luchar con las deudas de la relacionalidad contemporánea en tiempos de una globalización forzada y dramática, con cómo los seres humanos están juntos en la misma habitación. Ellos insisten en que la literatura no es sólo para la expresión individual. Y también asume que la escritura puede ser separada de sus vínculos con lo nacional. Sugieren que las formas en que se habla de las cosas no pertenecen sólo a nosotros o sólo a los EE.UU. Necesitamos, en momentos, las lenguas de los demás, idiomas con que podemos o no identificarnos. Y no sólo eso: tal vez sea la única manera en que podamos pensar con alguna complejidad del momento contemporáneo. Pero también debo admitir que esta literatura de los años 90 se parece mucho a las protestas de OMC—llena de preocupaciones divergentes—

en las cosas que estas obras tienen que decir sobre esa habitación en que estamos todos juntos.

Algunos de estos escritores—como Bernstein, Lew, Mullen, Tardos, y Torres—intentan una versión de una escritura social, escritura conectada, una sintonía de encontrar conexiones entre las diferentes frecuencias de la lengua, en medio de la forma ruidosa que las palabras y formas literarias son asuntos públicos. Ellos exploran las conexiones entre las lenguas. Y apuntan a cómo las lenguas son a la vez nacionales y universales, son íntimas lenguas maternas y sin embargo claramente culturales, creadas por grupos de individuos a través del tiempo, lo que requiere consenso, absorbiendo constantemente lo que a menudo es marcado como extranjero, y también permeables ya que cualquiera puede aprenderlas .

Algunos de estos escritores—como Alarcón, Arteaga, Gómez-Peña, Herrera, Stevens, y Waldrop—reconocen que al escribir en inglés se sobrescribe los idiomas que estaban presentes antes de que éste llegara. Estos escritores no suelen ser fluidos en todos los idiomas que incluyen en su trabajo y a menudo no reclaman ninguna herencia de ellos. Esto yo no lo percibo como apropiativo, sino más bien como una conciencia de que todos estamos definidos por otros, o por otros idiomas, sin nuestro consentimiento, y que parte del pensamiento con los otros y con la literatura, significa pensar en cómo se negocia esto, significa arriesgar un error.

Algunos de estos escritores—como Arteaga, Brathwaite, Kim, Stevens, Glancy, Sullivan, Teaiwa, Tonouchi y Yamanaka—en tanto que están atentos a las historias compartidas que son el producto inevitable del colonialismo, también lo están a los distintos puntos de acceso y las relaciones de poder que definen

historias compartidas.

Algunos de estos escritores—como Apio, Gómez-Peña, Felipe y Trask—escriben con mayor intensidad en la resistencia a estas historias compartidas, ya que concursan el diálogo como una posibilidad significativa.

Y algunos de estos escritores—como Apio, Trask, y muchos que publican en la revista *Ōiwi*—intencionadamente alinean su trabajo con las diversas luchas de resistencia.

No es que estas diferencias no importen. Sí lo hacen. Y han sido bien documentadas en gran parte en la escritura crítica. Sin embargo, sus similitudes también son importantes.

Este artículo más o menos termina en el año 2001. Y, si dejo esta más grande historia allí, puedo contar una historia de una revisión triunfal al multiculturalismo y el regreso de la idea de un común literario, un complejo de formas interesantes por la conciencia de las historias de imperialismo compartidas y sin embargo desiguales. Pero la historia que estoy tratando de decir no termina. Continúa y se vuelve más intrincada. Mientras yo no quiero caer en el tipo de miopía que insiste en que el 11 de septiembre en los Estados Unidos haya cambiado todo, sí hay, después del 11 de septiembre, una llamada de reunión hecha para la lírica y de poesía de “simple discurso” para la poesía estadounidense que obtiene mucha atención después del 9-11. Días después de 9-11, ¿o fueron horas?, “01 de septiembre 1939”, de WH Auden, extrañamente aparece en mi casilla de correo electrónico de parte de varias personas y despega de allí. Publishers Weekly, en un artículo titulado “Solace and Steady Sales” en los puntos de expedición de noviembre 2001 señala que “la gente acude a la poesía en tiempos de crisis.” Y Mary Karr anuncia en The New York Times en enero de 2002 que “Los acontecimientos de 11 de

septiembre dio en el clavo a muchas de mis convicciones básicas, incluyendo la noción de que la poesía lírica dispensa más alivio—si no salvación actual—durante los tiempos catastróficos que quizás cualquier otra forma de arte. “

A continuación de esto hay un intento deliberado para reclamar los bienes comunes poéticos en el nombre de una literatura nacionalista en inglés estándar por ambas instituciones gubernamentales como el National Endowment for the Arts y las privadas como la Fundación de la Poesía y la posición Poeta Laureado de EE.UU. En 2002, Ruth Lilly proporciona unos doscientos millones de dólares a la revista Poetry. Con este dinero, la Fundación de la Poesía contrata a John Barr, quien declara que su mandato será el de ayudar a la poesía a encontrar su público otra vez, un proceso que implica rechazar la poesía “escrita en la sombra de la lluvia producida por el modernismo.” En 2003, Dana Gioia—cuyo *Can Poetry Matter?* (1991) es una diatriba en contra de esta misma tradición modernista que sigue molestando a Barr once años más tarde—es el presidente de la NEA. Entre sus legados figura una asociación entre la NEA y Lockheed y Boeing. En 2004, Ted Kooser—que deliberadamente reclama en su página web ser conocido por la “claridad, precisión y accesibilidad” de su escritura—es nombrado Poeta Laureado. Como Steve Evans señala en “Free (Market) Verse,” después de 9-11 surgió “una cohorte de hombres blancos del medio oeste con antecedentes empresariales que aspiran a escribir inmediatamente poemas ‘accessibles’ sobre la vida auténtica de América para la diversión y la mejora de gente ‘ordinaria’ semi-cultas... A través de poetas como Dana Gioia, John Barr, y Kooser Ted, la batalla probada por Karl Rove mezcla de elitismo económico y populismo cultural reaccionario está siendo comercializada en los lejanos confines del mundo de la poesía.”

Este grupo tiene algo de éxito institucional. El legado Lilly sin duda pone la poesía en las páginas de negocios de los periódicos durante varias semanas. Aunque, si alguna de estas instituciones logra divertirse y mejorar a gente ‘ordinaria’ semi-culta, sigue siendo una pregunta imposible de responder.

Es difícil saber lo que Barr, y por extensión la Fundación de la Poesía, podría querer decir sobre la sombra de la lluvia del modernismo. En los años 90, Barr publicó un libro llamado *Grace* que utiliza “la libertad de expresión del Caribe, como a salirse con la suya.” Suena como Jar Jar Binks en Star Wars. Este es un libro extraño y amargo. Y es difícil entender esta amargura extraña, esta cara pintada de negro. ¿Es un ataque de burla en contra del inglés estándar que define los años 90? ¿O es algo más mundano?

Y del mismo modo, la Fundación de la Poesía es, en momentos, difícil de descifrar. La cara pública de la Fundación de la Poesía es su página web y la revista Poesía. El sitio web parece ser ecuménico en invitar y pagar a una variedad de poetas para participar en su blog Harriet. Sin embargo, el sitio web tiene una herramienta llamada “Buscar un poeta” que cuenta con los nombres de alrededor de 8.000 poetas. (Alrededor de 1.588 de estos nombres tienen páginas individuales con una fotografía, una nota biográfica, y por lo general unos pocos poemas. El resto son los nombres de las personas que han publicado en la revista Poetry.)¹⁶ Menciono 27 poetas en la primera sección de este artículo y sólo dos de ellos—Bernstein y Glancy—son incluidos en el sitio.

Nadie es dueño de la literatura. Esta lucha por el patrimonio común de la literatura continúa

de manera provocativa e interesante con las literaturas de fuerte apropiación después del 11 de septiembre que se llaman a sí mismas con nombres como Flarf y Escritura Conceptual.¹⁷ Estas son las literaturas que piensan en lo que significa tener las palabras de los demás en su propia boca, incluso avanzando sobre esto de manera distinta que las literaturas de

Nadie es dueño de la literatura. Esta lucha por el patrimonio común de la literatura continúa de manera provocativa e interesante con las literaturas de fuerte apropiación después del 11 de septiembre que se llaman cosas como Flarf y Escritura Conceptual.



los años 90, ya que, literalmente, incluyen el lenguaje de los demás (menos las lenguas de los demás). Los relacionados con Flarf, en particular, han preguntado lo que significa tener en la boca propia las descaradas, a veces racistas, sexistas, clasistas palabras de los demás que son las mismas del dominio semipúblico del Internet. Lo que me interesa es cómo tanto las obras de los años 90 y las literaturas de fuerte apropiación a la vuelta del siglo 21 insisten en que las palabras de los demás están en la boca de nosotros todo el tiempo. Que gran parte del trabajo que sale de estas literaturas de apropiación pesada es tan espinoso, tan extrañamente desagradable es tal vez más un signo de cómo las apuestas sobre lo literario común después de los EE.UU. 11/09 han cambiado.

Así que quiero terminar con otra confesión: mientras he estado escribiendo acerca de la escritura de los demás, he estado tratando todo el tiempo de entender algo acerca de mí misma, sobre mi propia escritura. El impulso detrás de este artículo tal vez ha sido auto-involucrado: He estado tratando de averiguar por qué, a pesar de sus diferencias políticas a menudo opuestas, siento que no puedo hacer sentido de la escritura contemporánea sin tener en

cuenta la más “experimental” y la lucha contra lo más “anti-colonial” como parte de la misma tradición. He estado tanto bajo la influencia de esta escritura, que las divisiones que parecen claras para algunos no tienen sentido para mí. Esto, por lo tanto, es un intento de justificar mi mapa idiosincrásico de la literatura contemporánea.

Al mismo tiempo, estoy tratando de entender mi propia escritura. En los años 90 escribí un libro llamado *Fuck You Aloha I Love You*. En este libro deliberadamente incluyo palabras pidgin y hawaianas. Como no hablo ninguna de ellas, salí de mi ruta para hacer esto. Busqué palabras que no sabía en el diccionario y tuve muchas conversaciones con personas que conocían los dos idiomas de una manera que yo no. No hubiera escrito ese libro antes de los años 90

y no lo escribiría ahora. Tal vez este artículo ha sido un intento de averiguar qué presunción me permitió sentir que podría o debería escribir ese libro. Y también para entender por qué este libro ahora me pone nerviosa y lo que es la historia detrás de ese nerviosismo. No estoy segura de que aún tenga la respuesta. Pero sí siento que tengo que mantener lo que he aprendido de estas obras de los años 90—que los idiomas y las palabras de los demás vienen con reconocimientos y obligaciones y deudas y siempre están inevitablemente en nuestras bocas—y no olvidarlos al cambio del siglo. Yo estoy, en otras palabras, después de escribir esto, más suspicaz de mi nerviosismo, menos dispuesta a excusarlo. ■

¹No estoy haciendo una discusión sobre lo “nuevo” o de “innovación”. Y ninguno de los gestos o formas de uso de estos escritores de los 90 son “nuevos” a los 90. El primer libro literario en Pidgin podría ser en 1972 *Chalookyu Eensai: Three poems in Pidgin English* por “Bradajo” (Jozuf Hadley). El primer libro literario en criollo del Caribe podría ser las dos colecciones de Claude McKay, *Songs of Jamaica* y *Constab Ballads*. La primera colección de Paul Laurence Dunbar de poemas en el dialecto, *Oak and Ivy*, fue publicado en 1893. James Whitcomb Riley empezó a publicar sus poemas en lo que algunos llaman “Indiana dialect” en la década de 1870. El giro a favor del multilingüismo en tiempos de cambio lingüístico o cultural es una vieja historia con muchas alianzas y determinaciones diferentes. Dante es un principio obvio y posible en el Occidente. Sin embargo, como Michael Lee Warner nota en *One-Man Minorities: Multilingual Dante, the Modernists, and a Mookse*, “Dante had precedents. The Romans invented multilingualism as a Western literary tradition for two reasons: literary homage and political expedience”.

²Mi uso del término “literatura en inglés” es intencionalmente difícil de manejar. Mi rango de referencia es para la literatura de los EE.UU., Canadá, el Caribe y el Pacífico. No hablo mucho sobre literaturas africanas e indias en inglés. Es imposible decir algo sobre la literatura contemporánea de EE.UU. y solamente referirme a la literatura escrita por ciudadanos de EE.UU. o residentes. Esto es algo que ocurre con la mayoría de las formas de arte en la mayoría de períodos, de la misma forma que la influencia artística rara vez posee fronteras nacionales. Pero este momento, en el que los EE.UU. juega un papel dominante en la globalización económica, ha significado que es tanto cultural como expansionista y excepcionalmente bajo la influencia de otras culturas. Muchos de los escritores que discuto no se pueden encasillar como parte de una tradición nacional. Rosmarie Waldrop se trasladó a los EE.UU. de Alemania ya de adulta y escribe sobre todo, pero no exclusivamente, en inglés y publica principal, aunque no exclusivamente, en EE.UU., Kamau Brathwaite, que nació en Barbados y gran parte de su escritura es sobre el Caribe y escribió en lo que él llama “Lengua

Nacional,” ha trabajado en los EE.UU. por muchos años y publica regularmente en prensa y diarios de EE.UU.. Anne Tardos que creció en París y se trasladó en dos ocasiones en su juventud, una vez a Budapest, donde aprendió húngaro, y luego a Viena donde aprendió alemán, pero asistió a una escuela secundaria francesa, en 1966 se mudó a los Estados Unidos y la mayoría de su trabajo ha sido publicado ahí. Nourbese Felipe que nació en Trinidad y Tobago y ha residido en Canadá desde finales de 1960, se publica con frecuencia en los EE.UU. y en Canadá. Teresia Teiwa es un escritora de origen afro-americana y kirabati con múltiples afiliaciones del Pacífico, está escribiendo en Aotearoa/Nueva Zelanda, su primer libro se publicó en Fiji.

³Para aquellos no familiarizados con la complicada política de lenguaje de Hawai, pidgin es la palabra de uso común para lo que los lingüistas llaman inglés criollo hawaiano, un lenguaje que fue creado por trabajadores de las plantaciones lingüísticamente separadas en Hawai para que pudieran comunicarse entre sí. Incluye idiomas y sintaxis del inglés, coreano, hawaiano, chino, entre otros.

⁴Este libro tiene una historia de publicación complicada. Originalmente fue publicado en 1988 en Cuba por Casa de las Américas. Luego fue republicado en 1993 en Norte América por Ragweed Press (ahora Stoddart Press) y en el Reino Unido por The Women’s Press. Actualmente está publicado por la casa editorial de Philip, Poui Publications.

⁵La política de lenguas literarias es un gran tema de debate en la literatura nigeriana desde los 1960 en adelante.

⁶Uso circunlocuciones tales como “literatura en inglés que incluye otros idiomas distintos del inglés” para evitar los términos “multilingüe” y “literatura bilingüe”. Este no es por una falta de interés en el trabajo crítico hecho en las literaturas bilingües. He sido muy influida, por ejemplo, por la lectura de Mary Louis Pratt de *Nueva coronica y buen gobierno as a contact zone in Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* de Felipe Guaman Poma de Ayala. Y por la sugerencia de Doris Sommer que los lectores deben “Proceder con Cuidado

Cuando Estén Engranados En La Escritura de Minorías en las Américas”, argumentando que el multilingüismo es uno entre varios “tropos de particularismo” que son “invitaciones a meterse en, retrasar y posiblemente redirigir nuestro impulso hermeneúico para traspasar barreras y fusionar horizontes”. Interesantemente, el primer libro de Yamanaka en el inglés estándar *English Father of the Four Passages* salió en 2002. Hablo más de lo que pasa después de 2001 en la última sección de este artículo.

⁷Tal vez lo más inquietante de distinciones como esta es cómo los términos post-avant o Escuela de la Quietud ignoran una gran cantidad de la poesía, que sostendría, están definiendo los 90.

⁸Mucho de mi pensamiento sobre por qué estas obras de los 90 puedan ser algo para sentirse optimista se debe a *Giving an Account of Oneself* de Butler y *Poetics of Relation* de Glissant.

⁹Pero cuando digo eso no quiero sugerir que estas literaturas de los 90 sean necesariamente una parte importante de los movimientos de justicia global. Algunas son, pero la mayoría no. En vez de eso, quiero pensar en lo que aprendemos de la literatura cuando la vemos menos como una serie de momentos individuales y únicos, y más como un diálogo que tiene lugar entre idiomas y se extiende más allá ambas escuelas literarias y barreras nacionales.

¹⁰El inglés es actualmente la lengua dominante u oficial en más de 60 países y es representada en cada continente y en tres océanos mayores. Sin embargo, el inglés no es una lengua global porque tiene el número más grande de hablantes del inglés como primera lengua, sino porque una gran cantidad de gente de muchas diferentes ubicaciones aprenden el inglés como una lengua suplementaria. Como nota David Crystal en *English as a Global Language*, el inglés es una lengua global porque tiene un lugar especial, donde puede ser una lengua oficial o conjunta o donde pueda co-existir con otras lenguas más locales en muchos países. En 1995, el total de angloparlantes como primer idioma era de 337 millones y de angloparlantes como segundo idioma de 235 millones. En 1995 los números de Ethnologue añaden a 508 millones

de angloparlantes de segundo idioma a su 341 millones hablantes de primer idioma. (Crystal suele ser más cauteloso en sus estimaciones; la diferencia entre estos números no se deben ver como representativos del crecimiento ocurrido entre 1995 y 1999.)

¹¹“Inglés más” es presentado a votantes como la alternativa menos reaccionaria a la legislación de “inglés sólo” porque supuestamente reconoce la presencia de otros idiomas distintos al inglés, pero tiene más o menos el mismo efecto de “inglés sólo” ya que institucionaliza el inglés como un idioma dominante.

¹²Vale la pena notar que antes de 1984, solamente tres estados se preocupaban lo suficiente sobre temas de lengua como para tener una legislación del “inglés sólo”; aquí Hawai es una excepción interesante porque varios gobiernos ocupantes prohibían el hawaiano en los 1890 y no fue hecho idioma oficial del estado hasta 1970.

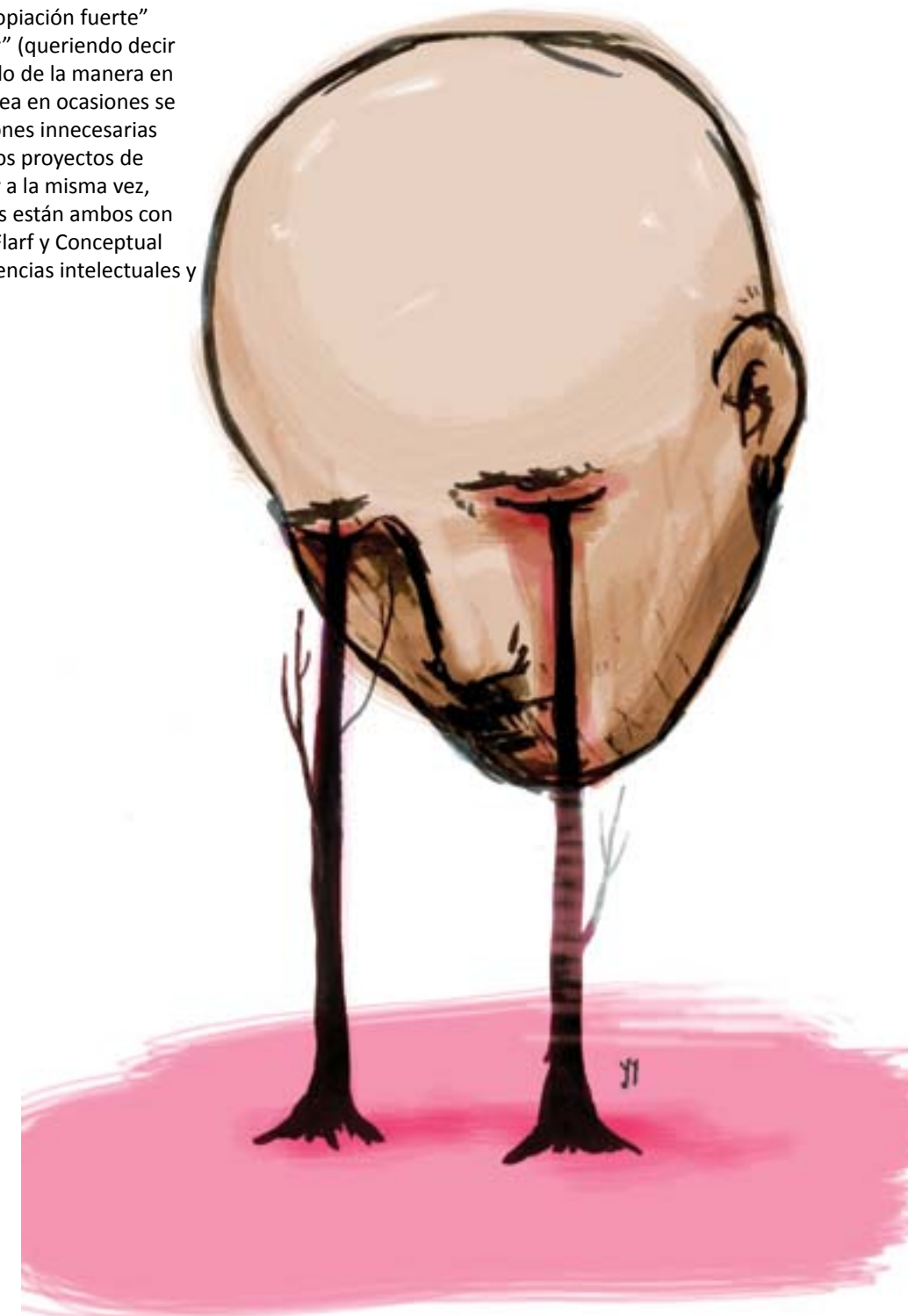
¹³En 1987, Arkansas, Mississippi, North Carolina, North Dakota, y South Carolina hacen del inglés el idioma oficial y único del gobierno. En 1988, Colorado y Florida hacen lo mismo. En 1989, New Mexico, Oregon, y Washington aprueban resoluciones del “inglés más”. En 1990, Alabama aprueba la legislación para hacer del inglés el idioma oficial y único del gobierno.

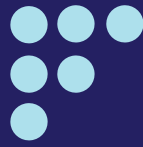
¹⁴En 1992, Rhode Island aprueba una resolución del “inglés más”. En 1995, Alabama, Montana, New Hampshire, y South Dakota aprueban una legislación para hacer del inglés el idioma oficial y único del gobierno. Hay también en 1996 la “indignación” nacional y controversia en el discurso del comité educativo de Oakland (sí, sólo discurso) sobre si se debe o no, reconocer institucionalmente que muchos de sus estudiantes hablan un idioma que llaman “Ebonics”. Desde 1996 hasta 2006, Georgia, Virginia, Wyoming, Missouri, Utah, Iowa y Arizona aprueban la legislación para hacer del inglés el idioma oficial y único del gobierno.

¹⁵Mientras veo este grupo de obras en los 90, así como sus asuntos trans-nacionales, como importantes, me doy cuenta también que hay muchas cosas más que se pueden decir sobre la década.

¹⁶Obtuve este número cercano a 8.000 haciendo clic en el listado “Last Name”. James Sitar amablemente respondió a mi email dirigido a la Poetry Foundation y me dio la cifra 1,588 y explicó que el listado de los poetas que tienen solamente nombres sin página son de la revista Poetry.

¹⁷Uso aquí el término “de apropiación fuerte” porque si hay algo más de “ur” (queriendo decir *you are*, tú eres) como ejemplo de la manera en que la escritura contemporánea en ocasiones se da el capricho de Balcanizaciones innecesarias que destacan la similitud de los proyectos de estos varios tipos de poesía, y a la misma vez, cuán rigurosamente asociados están ambos con las agrupaciones sociales de Flarf y Conceptual como constituyentes de diferencias intelectuales y estéticas.





Its Verb's Forked Tongue

Its verb's forked tongue
Transforms transnominates
translucent line
the viper the verb
translades its shadow
Tattoo freak
from rows of spots
a star transudes
a language of scales
Transposes transleafs
myriads of hours
transmigrates transtombs
transversing the leaf
As it glides the floor
its transverse wand
transforms it
into an other word
Its double writing
of skin and track
transcribed in sand

a star's path
The lymph transcript
translucens behind glass
other inks
transfusing twilight
Sand or saliva
transposes the letters
and over the points
casts its web
Each word a trans-
lucent scale
moving along
saying nothing
Mobile script
of fields and forces
that shift and transmute
over grains of sand
the transdreaming dream
transnatures its hiss
inseverable from
divine Verse
and the decisive Sign



Between [touching] the image and [touching] the snake
living [in] each of the pieces
of the [night]
starting up again

Between the wakening [of] stone and labrum
crystals
blood [rises]

Between [exchanging] imago for image
with no margins [for] the eye
the [scent] discharging [its] shadow
for shelter

Between [entering] an image and [be-]
speaking it
an asp settles in the windowbox
between sugar-flowers slowly [dissolving]
the border

Between the v of the lips [of] the snake
and the corpse inside
seeing [sibilates]

Between its molting's mute [transparency]
and the lethal silence [of] its form

Glimpsing [and] taking in
dull [or] vivid
the [form] that coils [on] itself [among] forms
the [vision] invisible
[under] the scurf

And the image in the depths of the image
[translucent] in another [image] translucing

*Between yellow frets
the concealed fangs ...*

Una sintaxis simultánea: Introducción a Ted Berrigan

Eduardo Espina

Al leer la poesía de Ted Berrigan (1934–1983), surge un apetito, el deseo de no querer parar de leer cuando recién se empieza. Una resonancia acumulada, que entre sus planes tuvo el cambiar de lugar la prosodia, despierta de pronto y obliga a la percepción a pensar en otros términos, visualmente de nuevo. Como otra vez. En medio, antes y después, una simultaneidad sin stops se convierte en proceso de escritura a partir del cual todo debe existir de esa manera. El lector advierte: “caray, esto no se había hecho antes”. Agradece. Da las gracias a la parafernalia de estrategias y dispositivos que el poeta saca a relucir, como si no le costara nada hacerlo: como si todo eso que está allí se hubiera dado con la misma facilidad con que los niños juegan, y los niños siempre juegan en serio. La atención puesta en el encadenamiento ruptural de las cláusulas presiente, ahí nomás, a la segunda o tercera frase, que ha entrado en un lugar del lenguaje que hasta entonces había estado vacante, demasiado tiempo abandonado. Reconoce la tierra baldía del significado, una rara expansión claustrofóbica yendo en todas las direcciones, y después, la inédita belleza de haber podido llegar, y querer quedarse. Emerge, en medio de la intencional dislocación de locuciones, una nueva propedéutica de la mirada. El lenguaje enseña a ver, da lecciones de eso, como si cada palabra a disposición recién abriera los ojos y quisiera decir todo lo que apenas ha podido ver. El resto, pero también lo demás, es la cantidad

imaginada por el contenido de cada secuencia. Cada una continúa un comienzo sin recorridos narrativos, cuyas instancias de sentido son abordadas al mínimo; en medio de una frase aun sin concluir, es decir, en mitad de algo que todavía es nada, surgen tiempos muertos, cortes repentinos antes de que la cesura llegue. La secuenciación de la sintaxis sigue su propio modelo, respondiendo al orden secreto de una contigüidad hecha de sobresaltos. En estado de arrobamiento y completa adquisición de las instancias del habla, el lector tiene la impresión de que antes de encontrarse con la poesía de Berrigan se había perdido algo importante, algo que había estado sucediendo justo mientras la vida se distraía con lo que creía saber. El lector reflexiona, puedo suponerlo: “Quizás estaba viendo mal y me perdí muchas cosas fundamentales que ahora reaparecen rescatas por esta poesía”. La mente habla de su proyecto con una facilidad extraordinaria, sabiendo que en el núcleo del lenguaje nada se interpone y todo queda más bien predispuerto a ser expresado, ocupado por la inteligencia cuando escucha. Al final, triunfante y oído, prevalece un efecto de “alucinado razonamiento”, en tanto todo lo que ha sido escrito debe su existencia a un orden prelógico y paralelo a la razón, aunque no específicamente paralelo, pues en la poesía de Berrigan las paralelas se juntan, accediendo a su infinito de antemano, según lo ha estipulado una sabiduría previa que ha llegado sin anunciarse.

A Simultaneous Syntax: Introduction to Ted Berrigan

Eduardo Espina

Upon reading the poetry of Ted Berrigan (1934-1983), an appetite surges, the desire to not want to stop though it has just begun. An accumulated resonance, which in its plans had to change prosody's place, awakens all of the sudden and obliges one's perception to think in other terms, visually again. As in, anew. In between, before and after, a simultaneity without stops turns into a writing process from which everything should exist in that way. The reader realizes: “wow, this has never been done before.” The reader is grateful. He gives thanks to the paraphernalia of strategies and mechanisms that the poet brings to the surface, as if it doesn't cost him anything: as if all that is there were given with the same facility with which kids play, and kids always play seriously. The attention put on the ruptural chaining foresees, just like that, to the second or third phrase, which has entered into the place of language which until then had been vacant, too much abandoned time. He admits the wasteland of meaning, a rare claustrophobic expansion going in every direction, and later, the unedited beauty of having been able to arrive, and to want to stay. There emerges, in the middle of the intentional dislocation of locutions, a new propaedeutic of sight. Language teaches one to see, it gives lessons on that, as if every word of regulation recently opened your eyes and wanted to say all it could barely see. What remains, but also the remaining, is the quantity imagined by the

content of every sequence. Each one continues a beginning without narrative routes, whose instances of feeling deal with the minimum; in the middle of a phrase still without conclusion, that is to say, in the middle of something that is still nothing, arise dead times, sudden cuts before the line break arrives. The sequencing of syntax continues its own model, responding to the secret order of a nearness made of frights. In a state of rapture and complete acquisition of the instances of speech, the reader gets the impression that before encountering Berrigan's poetry, something important had been lost, and that has been happening just while life got distracted with what it thought it knew. The reader reflects, what I suppose to be: “Maybe I was seeing it wrong, and I lost many fundamental things that now reappear, freed by poetry.” The mind speaks of its project with extraordinary ease, knowing that in the nucleus of language, nothing intervenes and everything remains, rather, predisposed to being expressed, occupied by intelligence when it hears. At the end, triumphant and heard, an effect of “stunned reasoning” prevails, in which all that has been written owes its existence to an order prelogical and parallel to reason, although not specifically parallel, because in the poetry of Berrigan, the parallels come together, accessing its infinity beforehand, according to the wisdom that has been stipulated previous to having arrived without announcing itself.



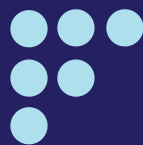
Soneto III

Más fuerte que el alcohol, más amplio que la canción,
en lo profundo del cañaveral grandes elefantes se pudren;
Soy una isla, navego y mis orillas se agitan
en un fragante atardecer lleno de tristeza
erizado de odio
Es verdad, lloro demasiado. Las albas amanecen
besos lentos en los párpados del mar,
lo que otros hombres pensaron a veces que han visto
Y desde entonces me he estado bañando en el poema
levantando sus flores sombrías para mí
y las lanzaron los huracanes a un lugar sin aves
las ondeantes banderas ni paso por los barcos carcelarios
¡Déjame irrumpir, y perderme en el mar!
y caigo sobre mis rodillas, mujeril



Soneto IV

Dios, es la hora. El verano fue grandioso.
Todos le hablaron a ella dulcemente de mí
Sobre tus pies, tan delicados y sin embargo ¡doble E!
Y en lo alto del Puente de Brooklyn solo,
Para respirar una vieja derrama harina de avena
¡Belleza que anhela mariposa! No hay almohadilla
Mientras galopas a través de senderos y cañadas boscosas
Muchas veces pienso “cerdo agridulce”
Reparación de zapatos y asustadizo. En las ciudades,
Me esfuerzo por reunir mis absurdos
Él se abrochó su pistola, aquel
preparado como Nijinsky
En cada mano, mi crítico
Y cuando me levanto y hago ruido me da zapatos



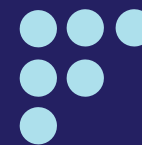
Poema a la manera tradicional

Cuando Richard Gallup es desmembrado
Padres y maestros, y demonios allá debajo del mar.
¡Epitalamio Audenesco! Ella
Despide su chofer a casa y se queda conmigo.

Punta para Partido etcétera! Contrabandistas
Chevrolets fuera de control se liberan. Convoco
A mí mismo pensamientos tristes y mudos
Opulentos, siniestros, y fríos.

¿Será un hombre o una mujer en la bañera?
Y Grazno pasa por debajo y desaparece el pájaro clarinero,
Y en lo alto del Puente de Brooklyn a solas,
Un ogro feo se masturba de oído:

De mi querida, mi querida, mi pipa y mis zapatillas,
Algo que hay es benzedrina en la cama:
Y así, tan asiático, Richard Gallup
Va a casa, y toma su pistola, y mata a su papá.

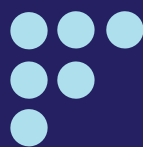


Poema a la manera moderna

Ella viene como en un sueño, con huevos del viento del oeste,
Trayendo los possets calientes de Huitzilopochtli
¡Piel de serpientes! Pero soy joven, con la edad suficiente
Para respirar, una vieja. Decantar avena,
Citronellas, alondras, proyecto al máximo de, caen de golpe

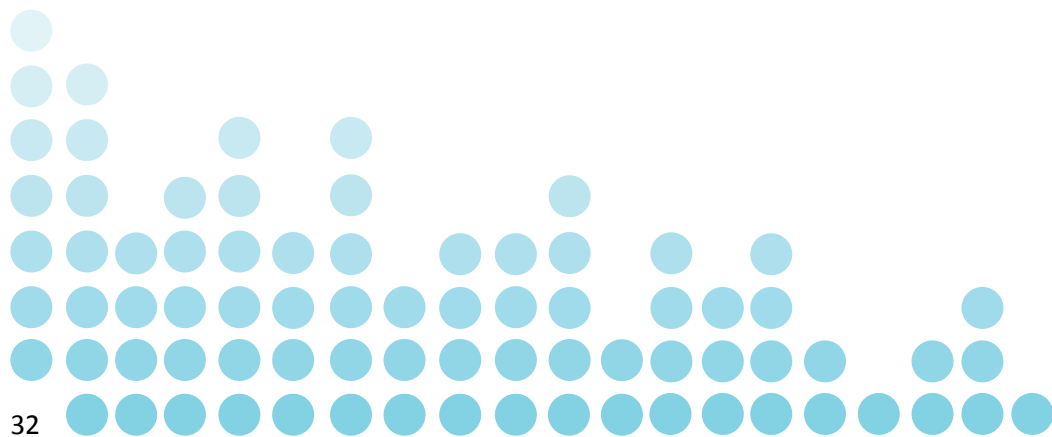
Señora de Mayo, tú eres hermosa,
Señora, ¡eres verdaderamente hermosa! Los niños,
Cuando ven tu cara
Cantan en un idioma de desgracia.

Pálida como un antiguo pañuelo, ella es sin adornos,
Rebotando una pelota roja de goma en las venas.
El cantante duerme en Cos. Extraño yuxtapuesto
El fantasma señala: Tráeme habitaciones rojas disminuidas,
¡palabras cálidas y delicadas! inflamadas como si recién salieran de la cama
Huitzilopochtli sigue su camino ditirámico,
Disparo rápido, resucita, ¡todos rugen!



Soneto XV

En el collage de Joe Brainard su flecha blanca
Él no está dentro, el hambriento médico muerto
De Marilyn Monroe, sus dientes blancos y blancos-
Me siento horrendamente molesto porque Marilyn
y comió "palomitas de maíz King Korn" escribió en su
De vidrio en el collage de Joe Brainard
Doctor, pero ellos le dicen "TE AMO"
Y el soneto no está muerto
Quita los ojos de las palabras grises
Diario. El corazón negro a un lado de las quince piezas
Monroe murió, por lo tanto fui a una matiné de película "clase B"
bañada por las manos pulsantes de Joe. "Hoy
Lo que hay en ello son dieciseis fotos rasgadas
no apuntan a William Carlos Williams.



Interview with Charles Bernstein

Enrique Mallen

This interview began at the "Poetry of the Americas" conference at Texas A&M in 2007. The interview continued by email in December 2010.

YOU AND BRUCE ANDREWS WROTE IN THE INTRODUCTION TO THE *L=A=N=G=U=A=G=E* BOOK THAT YOU WERE INTERESTED IN POETRY THAT DID NOT ASSUME A SYNTAX, A SUBJECT MATTER, A VOCABULARY, A STRUCTURE, A FORM, OR A STYLE, BUT WHERE ALL THESE WERE AT ISSUE, A DIFFICULT POETRY. CAN YOU EXPLAIN THIS?

Not explain but show, or maybe better to say edify, in the root senses of build or frame. The book I am working on now is called *Attack of the Difficult Poems*, which plays on the fear of alien attack (unfamiliar forms), but also *attack* meaning *approach*. Attacks, or approaches, of a poem: a multiplicity of vectors and angles, formal, social, historical.

DON'T YOU THINK THAT IT APPLIES MORE AT A SEMANTIC LEVEL RATHER THAN A SYNTACTIC LEVEL?

Syntax underwrites semantics. Syntax is not just word order, "the secret of syntax," to use phrase of Robin Blaser's, is that it is not just the way we rationally order language but the combinations we apprehend. We see, or frame, heavenly constellations as if they were the syntax of the stars; but the fault is in ourselves, writ large. At the same time if you talk about a specific poet you will end up with the particularities of her or his attack; and, more complex, there is not just the constellation of any given poet's work but also the constellation of groups of poets. Unexpected combinations abound. Meaning lies not just in the individual moment of the poem but in these various combinations.



Syntax underwrites semantics. Syntax is not just word order, "the secret of syntax," to use phrase of Robin Blaser's, is that it is not just the way we rationally order language but the combinations we apprehend.

Entrevista con Charles Bernstein

Enrique Mallen

Esta entrevista se inició en el congreso "Poetry of the Americas" en Texas A&M en 2007. La entrevista continuó por email en diciembre de 2010.

USTED Y BRUCE ANDREWS ESCRIBIERON EN LA INTRODUCCIÓN A *THE L=A=N=G=U=A=G=E* BOOK QUE LES INTERESABA LA POESÍA QUE NO ASUMIERA UNA SINTAXIS, UN TEMA, UN VOCABULARIO, UNA ESTRUCTURA, UNA FORMA, NI UN ESTILO, SINO UNA DONDE TODOS ESTOS MECANISMOS COMPOSITIVOS SE CUESTIONARAN; ES DECIR, UNA POESÍA DIFÍCIL. ¿PUEDE EXPLICAR ESTO?

No podría explicar mas sí mostrar, o tal vez sería mejor hablar de edificar, en el sentido originario de construir o enmarcar. El libro en el cual estoy trabajando ahora se llama *Attack of the Difficult Poems* (Ataque de los poemas difíciles), jugando con la idea de temor ante un ataque extraterrestre (de formas desconocidas), pero entiéndase también atacar en el sentido de aproximar. Ataques o aproximaciones de un poema: desde una multiplicidad de vectores y ángulos, ya sean formales, sociales, y/o históricos.

¿NO PIENSA QUE SE APLICA MÁS AL NIVEL SEMÁNTICO QUE AL NIVEL SINTÁCTICO?

La sintaxis subvenciona lo semántico. La sintaxis no es solamente el orden de las palabras, "el secreto de la sintaxis", para usar la frase de Robin Blaser, es que no es solamente la manera en que racionalmente ordenamos el lenguaje pero además las combinaciones que apresamos. Vemos, o enmarcamos, las constelaciones celestes como si fueran la sintaxis de las estrellas; pero la falta está en nosotros, a escala mayor. A la misma vez si se habla de un poeta específico se termina con las particularidades de su ataque; y, más complejo, no solamente hay la constelación de la obra de cualquier poeta sino también la constelación de grupos de poetas. Las combinaciones imprevistas abundan. El significado se tienden no solamente en el momento individuo sino en estas varias combinaciones.



La sintaxis subvenciona lo semántico. La sintaxis no es solamente el orden de las palabras, "el secreto de la sintaxis", para usar la frase de Robin Blaser, es que no es solamente la manera en que racionalmente ordenamos el lenguaje pero además las combinaciones que apresamos.

WHEN YOU DO THE COMBINATORIAL THING WITH ALL OF THESE PEOPLE, THE IDEA IS THAT ONCE YOU TAKE INTO CONSIDERATION HIS SENTENCES, AND HIS PHONOLOGY AND HIS SYNTAX, WHAT YOU WOULD GET? THE PRODUCT THAT YOU WOULD GET WOULD BE CALLED EDUARDO ESPINA.

We could talk about poems that have a particularly enhanced multivalent levels but that wouldn't be Espina alone, you could say that for many poets. The trap would be to see this as just a formal axis, since historical and cultural frames change the meaning of poetic structures. Syntax is always expressed in semantics. Nonetheless, you could certainly have a category of enhanced or expanded poetry that could be differentiated from sound-anemic/semantic-anemic poetry (not a good/bad distinction, since the latter, understood in relation to, as an aversion to, the former might be just the ticket at some historical moments).

IT IS NOT JUST INNOVATION FOR INNOVATION'S SAKE. YOU MAY HAVE A LOT OF SIMILARITIES IN SOUND ASSOCIATIONS IN MANY POETS, BUT YOU ALSO NEED THE SEMANTICS TO GO ALONG WITH WHAT THE SOUNDS ARE REPRESENTING, SO THAT THEY DO NOT CLASH. OTHERWISE WHAT YOU HAVE IS A BAD POEM...

Form without social semantics is empty, but also vice versa.

MOVING ON TO ANOTHER QUESTION, YOU HAVE ARGUED AGAINST THE IDEA THAT THE SORT OF POETRY EXPLORED, FOR EXAMPLE IN $L=A=N=G=U=A=G=E$, WAS NONREFERENTIAL; AND THAT MANY OF YOU WERE INTERESTED IN EXPLORING WERE NONCONVENTIONAL FORMS, ALLOWING THE EXPRESSIVE (AND NONEXPRESSIVE) FEATURES OF LANGUAGE TO ROAM IN DIFFERENT TERRITORY ALLOWING FOR, WHAT YOU HAVE CALLED, POLYREFERENTIALITY. CAN YOU EXPAND ON THIS?

If a poem employs multiple and conflicting semantic, phonological and syntactical levels that can't be grasped as a single meaning edifice, some would say it's destroying, or anyway, not producing meaning. That's surely what some readers experience. I'd say the problem is akin to looking at a 3-D movie without 3-D glasses: the image is uninterestingly blurry. The edifice of which I speak is built differently and you need to use the 3-D glasses of an imaginative, poetically active reading.

ARE YOU GIVING LANGUAGE TOO MUCH IMPORTANCE? YOU SEEM TO BE ASCRIBING TO A SORT OF SAPIR-WHORF HYPOTHESIS THAT EQUATES LANGUAGE AND THOUGHT... THE IDEA THAT YOU BUILD WITH LANGUAGE THE REALITY THAT YOU PERCEIVE. ARE YOU SAYING THAT BY FOCUSING ON LANGUAGE, BY FRAGMENTING LANGUAGE, THAT YOU ARE INTERROGATING REALITY?

Verbal language can be used to interrogate perceptions of reality. It provides a cognitive and social interface with the world. It's a constellation/metaphor-making tool with which we construct our perceptions of the world. We can't go outside of language because language is the means through which we experience the world. *Outside* is itself a language-inflected concept. But that's not to say that we can't talk about what appears to be outside our language; language gives us the means to do this and it's only natural that we do.

BUT YOU REALLY THINK THAT WE EXPERIENCE THE WORLD THROUGH LANGUAGE?

Yes, sure.

BUT PICTORIALY, WE HAVE ANOTHER WAY OF PERCEIVING.

Visual perception is structured like a language,

CUANDO SE EMPRENDEN COMBINACIONES CON TODOS ESTOS POETAS, LA IDEA ES QUE EN EL MOMENTO QUE SE TOMEN EN CONSIDERACIÓN SUS ORACIONES, SUS FONOLOGÍAS Y SINTAXIS, LO QUE SE SACARÍA —EL PRODUCTO QUE SE OBTENDRÍA— PODRÍA LLAMARSE EDUARDO ESPINA.

Podríamos hablar de poemas que tengan niveles particularmente elevados de polivalencia, pero eso no sería sólo Espina, porque lo mismo se podría decir de muchos poetas. La trampa estaría en ver esto como sólo un eje formal, debido a que los marcos históricos y culturales cambian el sentido de las estructuras poéticas. La sintaxis siempre se expresa en lo semántico. No obstante, seguramente se podría obtener una categoría que responda a una poesía elevada o expandida, y que se diferenciaría de la poesía sonora-anémica/semántico-anémica (y no de una distinción bueno/malo, ya que esta última es entendida en relación con, o como una aversión a, mientras que la primera podría ser apenas el boleto de entrada a ciertos momentos históricos).

NO ES SOLAMENTE LA INNOVACIÓN POR LA INNOVACIÓN. PUEDEN EXISTIR EN VARIOS POETAS MUCHAS SIMILITUDES EN LAS ASOCIACIONES SONORAS, PERO TAMBIÉN SE NECESITA UNA CORRELACIÓN DE LA SEMÁNTICA CON LO QUE LOS SONIDOS REPRESENTAN, DE MODO QUE NO DESENTONEN. DE LO CONTRARIO, LO QUE TIENES ES UN MAL POEMA...

Sin una semántica social toda estructura resulta vacía, y viceversa.

CAMBIANDO DE TEMA, USTED HA IDO CONTRA

LA IDEA DE QUE EL TIPO DE POESÍA EXPLORADA, POR EJEMPLO EN $L=A=N=G=U=A=G=E$, ERA NO-REFERENCIAL; Y QUE A MUCHOS DE USTEDES LES INTERESABA EXPLORAR FORMAS NO-CONVENCIONALES, PERMITIÉNDOLE A LAS CARACTERÍSTICAS EXPRESIVAS (Y NO-EXPRESIVAS) DEL LENGUAJE VAGAR POR UN TERRITORIO DIFERENTE, A FAVOR DE LO QUE USTED HA LLAMADO POLIRREFERENCIALIDAD. ¿PODRÍA AMPLIAR ESTO?

Si un poema utiliza múltiples y opuestos niveles semánticos, fonológicos, y sintácticos, eso no puede entenderse como una estructura con un sentido único, algunos dirían que es una destrucción que de todas maneras no produce significados. Eso es seguramente lo que experimentan algunos lectores. Diría que el problema es semejante a ver una película

Podríamos hablar de poemas que tengan niveles particularmente elevados de polivalencia, pero eso no sería sólo Espina, porque lo mismo se podría decir de muchos poetas. La trampa estaría en ver esto como sólo un eje formal, debido a que los marcos históricos y culturales cambian el sentido de las estructuras poéticas.

3-D sin los lentes tridimensionales: veríamos una imagen borrosa sin ningún interés. El edificio (estructura) del cual hablo se construye de otro modo y es necesario usar los lentes tridimensionales para poder hacer una lectura imaginativa y poéticamente activa.

¿LE ESTÁ USTED DANDO DEMASIADA IMPORTANCIA AL LENGUAJE? PARECIERA QUE SE ESTÁ ATRIBUYENDO UNA ESPECIE DE HIPÓTESIS SAPIR-WHORF QUE IGUALA LENGUAJE Y PENSAMIENTO... LA IDEA SEGÚN LA CUAL LA REALIDAD QUE SE PERCIBE SE CONSTRUYE CON LENGUAJE. ¿ESTÁ DICHIENDO QUE AL ENFOCARNOS EN EL LENGUAJE, EN LA FRAGMENTACIÓN DEL LENGUAJE, SE ESTÁ INTERROGANDO A LA REALIDAD?

in and through language. As the linguist George Lakoff shows in his various books, the way we categorize frames our perceptions. On the one hand, we see the world colored, so to say, by our eyeballs, we don't see "the thing itself"; on the other hand, language is a sort of operating system for the eyes.

BUT IT HAS BEEN ARGUED IN THE OPPOSITE DIRECTION THAT OUR PERCEPTION OF THE WORLD, OUR PERCEPTION OF SPACE, WHICH IS VISUAL IN MANY WAYS, ACTUALLY TO A CERTAIN DEGREE TRIGGERS HOW WE USE LANGUAGE, FOR EXAMPLE WITH LOCATIVES. WHEN WE CATEGORIZE WE USE THE TERM "PUT INTO CATEGORIES," ETC.

I'm not trying to pre-empt the work of cognitive science by poetic speculation. My point is more pragmatic. The workings of the brain and the spatio-temporal movements of the body are the grounds upon which the edifice of verbal language emerges. Verbal language is an exquisitely dynamic system that develops in response to external conditions and social exchange. Our consciousness (including the unconscious!) is not separable from language. Changing word order or a metaphor doesn't change the brute physical reality of nature or the state, but it does affect how we perceive what happens, has happened, will happen, and doesn't happen. It affects what we mean by "happen." The body has a syntax but we experience semantically.

BUT, DON'T YOU WANT TO CHANGE THINGS?

I spend a great deal, no doubt too much, of my time more focused on the verbal dimension of everyday life. A painter might speak of dimensions of color that I don't give a lot of thought to, might see 53 shades of blue where I see 2. But if you say something, the accent that you use, the speed, the rhythm, the turns of phrase, all open up for me like a vast

expanse. As to whether poetry has a political and ideological dimension, of course, people have radically different views about that, that often boil down to what you mean by political. I've always held out the kind of Emersonian hope that yes, perhaps what we say and do may in fact give somebody a different perspective, but that's really the most we can hope for for poetry. Providing alternative frames for how to perceive – not just interpret – reality is a prerequisite for an ethical politics, but it does not itself do the macro political work. Producing and acknowledging aesthetic value provides an alternative to the market-driven system of values that many of us are juiced in daily. Our words, our metaphors, matter in the most radical way. Words and metaphors are never neutral. Take the word *terrorism*, you know, whose terrorism?

POLITICIANS DO THAT ALL THE TIME...

I am not advocating an Orwellian insistence on accurate use of words against political deception. Words can never be precise, unambiguous, straight-forward. Words are ghosts: what is unseen or unheard is as potent as what is on the surface. Or then again you could say, different things surface depending on the context. Sometimes just acknowledging the partiality of any phrase or label or concept can be more politically valuable than trying to develop a univocal language of the "real." I'm not a relativist but I think of language as a relative who at first you may think is just visiting, but after a while you realize is there to stay.

IN AN INTERVIEW WITH MARJORIE PERLOFF YOU STATED: "POETRY IS NOT IMPORTANT. THAT'S WHY IT MATTERS." CAN YOU EXPLAIN THIS?

Important not in the sense of significant, ambitious, having aesthetic value but self-important, the much (literally!) prized rhetorical effect of self-righteousness and profundity.

El lenguaje verbal se puede usar para interrogar las percepciones de la realidad, ya que provee una interrelación social y cognitiva con el mundo. Es una herramienta para elaborar metáforas y constelaciones con las cuales construimos nuestras percepciones del mundo. No podemos salir fuera del lenguaje porque el lenguaje es el medio por el cual experimentamos el mundo. El afuera es en sí mismo un concepto modulado por el lenguaje. Pero eso no quiere decir que no podemos hablar de lo que existe en el afuera de nuestro lenguaje; ya que el propio lenguaje nos ofrece el medio natural para hacerlo.

¿PERO REALMENTE PIENSA QUE EXPERIMENTAMOS EL MUNDO POR EL LENGUAJE?

Sí, por supuesto.

PICTÓRICAMENTE TENEMOS OTRA MANERA DE PERCIBIR.

La percepción visual es estructurada como un idioma, dispuesta en y por el lenguaje. Como el lingüista George Lakoff demuestra en varios de sus libros, esa es la manera en que formulamos y clasificamos nuestras percepciones. Por un lado, vemos el mundo en colores, es decir, desde nuestros globos oculares no vemos "la cosa en sí"; y por el otro lado, el lenguaje es una especie de sistema operativo para los ojos.

EN LA DIRECCIÓN OPUESTA SE HA DISCUTIDO QUE NUESTRA PERCEPCIÓN DEL MUNDO, NUESTRA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO, QUE ES VISUAL EN MUCHAS MANERAS, ES LO QUE DE HECHO PROVOCA HASTA CIERTO GRADO EL MODO EN QUE USAMOS EL LENGUAJE, POR EJEMPLO CON LOCATIVOS. AL CLASIFICAR USAMOS EL TÉRMINO "PONER EN CATEGORÍAS", ETC.

No estoy tratando de apropiarme del trabajo

de la ciencia cognitiva desde la especulación poética. Mi posición es más pragmática. El funcionamiento del cerebro y los movimientos espacio-temporales del cuerpo son los fundamentos sobre los cuales emerge el cimiento del lenguaje verbal. El lenguaje verbal es un sistema exquisitamente dinámico que se desarrolla en respuesta a las condiciones externas y a los cambios sociales. Nuestra conciencia (¡incluyendo el inconsciente!) es inseparable del lenguaje. El orden variable de las palabras o una metáfora no cambia la bruta realidad física de la naturaleza o del estado de cosas, pero sí afecta cómo percibimos todo lo que pasa, ha pasado, pasará, y también lo que no pasa. Afecta lo que entendemos por "pasar". El cuerpo tiene una sintaxis pero experimentamos semánticamente.

¿PERO, USTED NO QUIERE CAMBIAR LAS COSAS?

Paso mucho, sin duda demasiado, de mi tiempo enfocado en la dimensión verbal de la vida diaria. Un pintor hablará de las dimensiones del color, en las cuales yo apenas pienso; él verá 53 tonos de azul donde yo veo 2. Por el contrario, si usted dice algo, tanto el acento que usted usó, como la velocidad, el ritmo, las vueltas de la frase, todo se abre para mí como una vasta extensión. En cuanto a si la poesía tiene una dimensión política e ideológica, por supuesto la gente tiene puntos de vistas radicalmente opuestos respecto de eso, y ello frecuentemente se reduce a lo que quieres expresar por político. Siempre he mantenido una especie esperanza emersoniana: tal vez lo que decimos y hacemos sí pueda de hecho dar a alguien una perspectiva diferente, pero en realidad eso es lo más que podemos esperar de la poesía. Proveer de marcos alternativos para la percepción —no sólo interpretación— de la realidad es una condición previa en pos de una política ética, pero que por sí sola no hace el trabajo macropolítico. Producir y reconocer el

DON'T YOU THINK THAT WHEN YOU SIT DOWN TO WRITE POETRY YOU WRITE SOMETHING THAT IS IMPORTANT?

I'm very interested in the emphatic and maximum engagement, but in that particular sarcastic remark I'm more suggesting, well, the importance of the deflationary: the aversion of pomposity, mastery, moral or spiritual certainty, self-seriousness (not that I am immune to any of that—I write about what I know). Plus, just coming to terms with the fact that, in American culture, money, celebrity, and social and political power are what's important; poetry is just not part of the picture. To be an important poet is not to be important, to extend a remark by John Ashbery, our most "important" deflationary poet. So that's why I say that poetry's greatest asset may be its unimportance. Which means that what counts as important in poetry is, for much of the culture, unwanted, unwarranted, weirdness—what I call the pataque(e)rical. You're asking me to explain a joke, which I'm happy to do. To come again to the possibility of a multilevel, multidimensional—dialectical—poetry: the "importance" in the joke sends up the poem in which everything is lined up and going in the same direction right up to a big mouth piece. And so it suggests,

... it's the ax I am so often grinding, as if to blunt its sharp edge (maybe so I don't cut myself): the fantasy that poems are going to reveal some uninflected, universal truth that all people at all times are going to feel.

hints, hopes, bunts for a poetry that tries to undermine that single totalizing voice and its "powerful," "deeply felt" sincerity. Two examples: In a remark in the *New York Review of Books* (6/24/10) aimed at belittling just the sort of approaches to poetry I am putting a word in for here, Charles Simic poses the Cold War prisoner's dilemma, his litmus test

for "important" poetry: "If you were stuck in prison, what would you rather have under your pillow: a volume by Emily Dickinson or one by Gertrude Stein?" Simic's shibboleth functions to debunk poetry not tied to the values of cold war humanism; it conspires to makes us all, not prisoners, but jailers. Then again, in lockstep with its New York cousin, there is *The London Review of Books*—official organ of the Defenders of True Poetry against Barbarians (PAB)—telling us in a pronouncement by Michael Robbins (9/9/10) that what folks like me hold as the greatest importance for poetry is the work of nothing more than monkeys. If I have to choose a side, I go with the monkeys. But then I preferred King Kong to the white hunters. (Stein's "A White Hunter" in *Tender Buttons* goes like this: "A white hunter is nearly crazy.") Anyway: wouldn't it depend on what you were in prison for?

A REVELATION...

... it's the ax I am so often grinding, as if to blunt its sharp edge (maybe so I don't cut myself): the fantasy that poems are going to reveal some uninflected, universal truth that all people at all times are going to feel. It's an ideological issue played out in poetic form, because if you're interested in actually creating

discrepancies in aspects of meaning— say the syntactic, the semantic, and the phonological, in your tri-

part schema—then what people think of as "important" is when those three levels all work in a concerted way, to say the same thing. Whereas, if you try to create discrepancies, you're creating a deflationary rhetoric, and it's that deflationary rhetoric that takes the wind out of the sail of importance, cap /.

valor estético proporciona una alternativa al sistema de valores impuesto por el mercado en que muchos de nosotros estamos involucrados a diario. Nuestras palabras, nuestras metáforas, importan en la manera más radical. Las palabras y las metáforas jamás son neutras. Considere la palabra terrorismo, usted sabe, ¿terrorismo de quién?

LOS POLÍTICOS HACEN ESO TODO EL TIEMPO...

No estoy abogando por una insistencia orwelliana en cuanto al uso preciso de las palabras en contra de la decepción política. Las palabras nunca pueden ser precisas, inequívocas, claras. Las palabras son fantasmas: lo que no se puede ver ni escuchar es tan potente como lo que está en la superficie. O, también podrías decir que las múltiples superficies de las cosas se manifiestan en dependencia del contexto. A veces, sólo el reconocer la parcialidad de cualquier frase, etiqueta o concepto, puede ser políticamente más valioso que la tentativa de desarrollar una lengua irrefutable de lo "real". No soy un relativista, pero pienso en el lenguaje como un pariente que primero creías que sólo te estaba visitando pero después de un rato te das cuenta que está para quedarse.

EN UNA ENTREVISTA CON MARJORIE PERLOFF USTED SEÑALÓ: "LA POESÍA NO ES IMPORTANTE. ES DEBIDO A ESO QUE SÍ IMPORTA". ¿PUEDE EXPLICAR ESA IDEA?

Importante no en el sentido de significativo, ambicioso, ni en el de tener un valor estético, sino en el sentido de importante en sí misma, del efecto retórico muy valorado (¡literalmente!) de autosuficiencia y profundidad.

¿NO CREE USTED QUE CUANDO SE SIENTA A ESCRIBIR POESÍA, ESCRIBE ALGO QUE ES IMPORTANTE?

Estoy muy interesado en el más pleno y enfático compromiso, pero en ese comentario sarcástico en particular estoy más bien sugiriendo, pues, la importancia de lo deflacionario: la aversión a la pomposidad, a la maestría, a la certeza moral o espiritual, a la autosuficiencia (no es que yo sea inmune a ello — escribo de lo que conozco). Más justo aún sería aceptar el hecho de que, en la cultura americana, el dinero, la celebridad, y el poder social y político son los que importan; la poesía ni siquiera es parte del cuadro. Ser un poeta importante no tiene ninguna importancia, para decirlo a la manera de John Ashbery, nuestro mayor poeta deflacionario. Por eso digo que la mejor baza de la poesía puede ser su falta de importancia. Lo que quiere decir que lo que cuenta como poesía importante es, para gran parte de la cultura, aquello indeseado, injustificado, extraño, lo que yo llamo pataque(e)rio. Me está pidiendo explicar un chiste, lo que está bien conmigo. Abogo por volver otra vez a la posibilidad de una poesía multinivel, multidimensional— dialéctica—, así, la "importancia" del chiste radica en que nos lleva al poema en el cual todo está alineado y desplazándose en una misma dirección justo hacia una gran boquilla. Y entonces la broma sugiere, insinúa, aguarda, le da batazos a una poesía que intenta socavar lo demás desde esa totalizante voz singular y de sinceridad "poderosa", "profundamente sentida". Dos ejemplos: en un comentario en el *New York Review of Books* (6/24/10), con el objetivo de menospreciar justamente el tipo de aproximación a la poesía que estoy proponiendo aquí, Charles Simic plantea el dilema del prisionero de la Guerra Fría, su prueba de acidez para la poesía "importante": "Si estuvieras metido en la cárcel, ¿qué preferirías tener bajo tu almohada: un volumen de Emily Dickinson o uno de Gertrude Stein?" La práctica de Simic funciona para desacreditar la poesía no atada a los valores humanistas de la Guerra Fría; conspira no para hacernos a todos prisioneros, mas sí carceleros. Así y todo,

WHICH POETS DO YOU ADMIRE AND HOW DO THEY RELATE TO YOUR OWN WORK?

Well, again, that's the problem with importance. The idea that poetry is composed of these great figures. I mean, there are many great figures in poetry. I could name two, and then I could name two more, and two more; but what interests me is a conversation among poets, some of whom are whom are very great indeed, and so some of whom are, well, not so great. It's only through a wide engagement with the field of activity that it's possible to know the good from the great anyway. What doesn't interest me very much, though, is what I am told is important (the work of the non-monkeys, which I guess would be the term of art) in the *New Yorker* or the *London and New York Review of Books*. I may be a sour graper, but there really are people out to get me.

DON'T YOU ASSOCIATE WITH OTHER POETS THAT PROMOTED THE SAME SORT OF APPROACH TO POETRY THAT YOU DO?

There are certainly, for me, now perennial favorites that I've written about at great length, but I wouldn't say the "same" but "related." I'm floating this troubled idea of the "not so great" because I think I learn as much from the activity itself and the various attacks (approaches) poets have of taken in order to do what they do. And maybe my "just okay" turns out to be great and much of my "great" is, who knows?, just okay. That's okay with me. I always like to use sports analogies because I know next to nothing about sports. Somebody might just want to see the Babe Ruths or the Willie Mays' play, but I think most people interested in baseball—they're involved in the Little League, they like to go to local games, local above all.

PEOPLE HAVE A PRETTY NEGATIVE REACTION TO DIFFICULT POETRY. I HAVE TAUGHT ESPINA'S POETRY IN MY SEMINARS AND I HAVE HAD

STUDENTS SAY: "THAT IS NOT POETRY". WHY DO YOU THINK THAT IS?

I think this is a difficulty that can be overcome through specific approaches to teaching, especially making clear that what is being presented will not be familiar, which works to short circuit disappointment based on false expectations. I like to teach the most extreme and unfamiliar poems because they make such a vivid case for why poetry matters, why it's different. And the radicalness of the work immediately creates a contact for new readers with saying *otherwise, otherhow*: the pataque(e)rical. Poetry is then recognized not only as a meaning delivery system, but an arena for investigating the possibilities for meaning. Framed in this way, difficulty becomes at first fascinating, then engaging, and finally a charged arena to exercise one's faculties at large. For students new to "difficult" poetry, it's as if they are going into a dark room and they don't think there's anything there; they can't see anything, but after ten minutes they start to see contours and objects. It's almost like developing night vision.

IT IS INTERESTING THAT YOU MENTION CONTOURS. SOMETHING SIMILAR APPLIES TO ANALYTIC CUBISM, BUT PEOPLE DO NOT HAVE SUCH A NEGATIVE REACTION TO IT AS THEY DO TO THE DIFFICULTY THEY ENCOUNTER WITH LANGUAGE POETRY. THEY EXPECT MEANING TO BE MORE TRANSPARENT WITH VERBAL LANGUAGE THAN THEY DO WITH VISUAL LANGUAGE.

But visual art pays a price for its putative accessibility: it's seen as decoration and design which can anesthetize the most powerful aspects of the art. The great thing about "difficult" poetry is the continuing resistance to it is a mark of the adjudicative and symbolic significance attached to verbal language. The struggle over meaning is the mark of the continuing power of poetry.

en un paso medido respecto de su primo neoyorquino, tenemos el *The London Review of Books*, órgano oficial de los Defensores de la Poesía Verdadera en contra de los Bárbaros (PCB), diciéndonos en una declaración de Michael Robbins (9/9/10) que a lo que la gente como yo sostenemos como lo más importante para la poesía es el trabajo de nada más que monos. Pero pensándolo bien, prefiero a los monos, a King Kong en vez de los cazadores blancos. (En el relato "Un cazador blanco", del libro *Tender Buttons* de Stein, se lee lo siguiente: "Un cazador blanco es casi un loco". De todos modos, ¿no dependería del motivo por el cual estás en la cárcel?

UNA REVELACIÓN...

...es el hacha que estoy a menudo afilando como para desafilar su punta filosa (tal vez para no cortarme): la fantasía de que los poemas van a revelar alguna verdad no declinada, la verdad universal que las personas en todo momento están por percibir. Es un tema ideológico llevado a cabo en forma poética, porque si realmente te interesa crear discrepancias en aspectos de sentido, digamos lo sintáctico, lo semántico y lo fonológico, en tu esquema tripartito, entonces lo que la gente entiende como "importante" es cuando esos tres niveles trabajan de manera coordinada, para decir la misma cosa. Mientras que si tratas de crear discrepancias estás creando una retórica deflacionaria, y es esa retórica deflacionaria la que desinfla lo importante. / en mayúsculo.

¿CUÁLES POETAS USTED ADMIRA Y CÓMO SE RELACIONAN CON SU PROPIA OBRA?

Bueno, de nuevo ese es el problema que importa. La idea de que la poesía se compone de esos grandes autores, quiero decir, que hay muchos grandes autores de poesía. Podría nombrar dos, luego podría nombrar dos más, y dos más, pero lo que me interesa es una

conversación entre poetas en la que algunos son realmente grandes y otros, pues, no lo son. De todos modos, es sólo a través de una extensa dedicación en tu campo de interés que resulta posible distinguir lo bueno de lo magno. Lo que no me interesa mucho, sin embargo, es lo que se me dice que es importante (el trabajo de los no-monos, lo cual supongo se diría en términos de arte) según el *New Yorker* o la *London and New York Review of Books*. Puede que yo sea una persona ácida, pero en verdad hay gente allí afuera que entiende lo que hablo.

¿NO SE ASOCIA CON OTROS POETAS QUE PROMOCIONAN LA MISMA ESPECIE DE APROXIMACIÓN A LA POESÍA QUE HACE USTED?

Seguramente ahora hay para mí eternos favoritos sobre los que he escrito con más detalles, pero contestando tu pregunta yo no hablaría de "la misma", sino de "relacionada". Estoy dándole vueltas a esa problemática idea de lo "no tan grande", porque pienso que aprendo tanto de la actividad en sí misma como de los varios ataques (aproximaciones) que los poetas han practicado en correspondencia con lo que hacen. Y quizás lo que creo que es "apenas justo" llega a ser grandioso y mucho de lo que creo "grandioso" sea, quién sabe, algo "apenas justo", mas eso está bien para mí. Siempre me gusta usar analogías deportivas porque yo no sé casi nada sobre deportes. Puede ser que alguien sólo quiera ver los partidos de Babe Ruth o los de Willie Mays, pero pienso que la mayoría de la gente a quien les interesa el béisbol también siguen las ligas menores, les gusta ir a los partidos locales, sobre todo a los locales.

LA GENTE TIENE UNA REACCIÓN BASTANTE NEGATIVA CON LA POESÍA DIFÍCIL. HE ENSEÑADO LA POESÍA DE ESPINA EN MIS SEMINARIOS Y LOS ESTUDIANTES ME HAN DICHO: "ESO NO ES POESÍA". ¿POR QUÉ PIENSA QUE ES ASÍ?

Pienso que ésta es una dificultad que se puede

BUT I THINK PEOPLE HAVE A CERTAIN DEMAND THAT LANGUAGE STAY TRANSPARENT, THAT IT SHOULD BE USED ONLY FUNCTIONALLY AND INSTRUMENTALLY.

In many circumstance, verbal language is used to convey information. In contrast, a poem, in my time and culture, is not an information-transmitting device. A poem isn't the best way to get directions on how to get from Houston to Dallas. You might write a poem about that, but if you did, it wouldn't be about the information but about the verbal modality of directions. That's what I meant by the problem of false expectations. Many poets, and many poetry readers, would make a demand that the language of the poem not be read as transparent.

HOW DOES THE READER DEAL WITH THE HERMETICISM OF THE ALLUSIONS IN YOUR POEMS? DON'T YOU THINK THAT PEOPLE WILL MISS A LOT OF THE ALLUSIONS YOU MAKE TO YOUR OWN PERSONAL EXPERIENCE?

It's impossible to recuperate all the possible references in a dynamic environment such as a poem. When you walk down the street you don't know the history of every individual thing. But that's not a problem. To me, it's the semiotic economy of reference that's interesting in making a poem. There are many different kinds of references that I use and different readers will pick up on different references. If somebody wants to do further research on one or another allusion, fine, it can be done as it is for any other poet. But I think of my poems as an experience, as a sensation, that is designed to work whether or not you recognize every citation. I've never been interested in the sort of modernist allusion that requires a knowledge of certain canonical texts from Western high culture (though I do employ such allusions too). But when you give up that fixed set, you open up a Pandora's box, because of the very

transient nature of references from the news or popular culture or local culture or my particular life. Then again, web search engines make it easier than ever to track down such citations, if interested. If we talked about what was on the news today: Don Imus was fired. Big news today, but in a few years or somewhere else, who would know who that is? In Ecuador, they're not likely to know who Imus is. But that's not a reason to not use the reference. In a way, some of the most striking popular culture references are the most fragile because they have such a short time frame. At the same time I wouldn't want to confine myself to talking about Pandora or Moses or Cain or Helen. Many people don't know who they are either. We live in a world which involves not knowing a great deal as one moves through environments, and most people are perfectly comfortable not knowing a great deal about the environments they're in. But the more time you spend with an environment, the more you'll learn about it. That's a principle of ecopoetics.

WOULD YOU SAY POETRY IS DEVELOPING IN CERTAIN DIRECTION?

My poetry is about responding to and resisting aspects of the way the culture is developing. So, the historical dimension is always an implicit term. The further you move away from the point of composition of the poem the further you move away from understanding its frame of reference in its most immediate context.

ISN'T IT ALSO THE WAY YOU FORMALIZE IT?

Sure, because the forms register the particular cultural and social conditions to which you're responding. On the one hand, you have the possibility of having these abstract, idealized forms; on the other hand, you have this kind of maximum specificity; my poems operate in between the two. They partake of some larger formal structures like rhymes, alliteration, or

superar mediante aproximaciones específicas en la enseñanza, especialmente poniendo en claro que lo que se presenta no resultará familiar, ya que funciona como cortocircuito, para provocar decepción en quienes se basan en falsas expectativas. Me gusta enseñar los poemas más extremos y desconocidos porque ellos representan el vivo ejemplo de por qué sí importa la poesía, de por qué es diferente. Y la radicalidad de la obra inmediatamente crea en los nuevos lectores un contacto con esos otros modos de expresión: lo pataqué(e)rico. La poesía entonces se reconoce no sólo como un sistema que produce significados sino como un espacio para investigar las posibilidades del significado. Enmarcado de esta manera, la dificultad primero llega a ser fascinante, luego agradable, y finalmente un terreno propicio para ejercitar nuestra facultades en general.

Para los nuevos estudiantes de poesía "difícil" es como si entraran en una sala oscura pensando que no hay nada en ella, que no pueden ver, sin embargo después de diez minutos empiezan a ver contornos y objetos; es casi como desarrollar una visión nocturna.

ES INTERESANTE QUE MENCIONE CONTORNOS. ALGO SIMILAR SE APLICA AL CUBISMO ANALÍTICO, PERO ÉSTE NO PROVOCA EN LA GENTE UNA REACCIÓN TAN NEGATIVA COMO LA QUE SÍ SE DA ANTE LA DIFICULTAD QUE ENTRAÑA EL ENCUENTRO CON LA POESÍA DEL LENGUAJE. ELLOS ESPERAN QUE EL SIGNIFICADO SEA MÁS TRANSPARENTE EN EL LENGUAJE VERBAL QUE EN EL LENGUAJE VISUAL.

Pero el arte visual paga el precio por su supuesta accesibilidad: se ve como decoración y diseño, elementos que puede anestesiar los aspectos más poderosos del arte. Lo

En muchas circunstancias, el lenguaje verbal se usa para transmitir información. En cambio, un poema, en nuestro tiempo y nuestra cultura, no es un dispositivo para transmitir la información.

bueno de la poesía "difícil" es su resistencia continua a todo lo que la marca con acepciones adjudicativas y significados simbólicos atados al lenguaje verbal. Su lucha contra el sentido es la marca del poder imperecedero de la poesía.

PERO PIENSO QUE LA GENTE SUELE EXIGIR QUE EL LENGUAJE PERMANEZCA TRANSPARENTE, QUE SÓLO SE DEBE USAR DE MANERA FUNCIONAL E INSTRUMENTAL.

En muchas circunstancias, el lenguaje verbal se usa para transmitir información. En cambio un poema, en nuestro tiempo y nuestra cultura, no es un dispositivo para transmitir información. Un poema no es la mejor manera para obtener las indicaciones sobre cómo conducir desde Houston a Dallas. Podrías escribir un poema sobre eso pero si lo haces no se trataría de

información sino de la modalidad verbal de la indicación. Eso es lo que quiero decir cuando hablo del problema de las falsas expectativas. Muchos poetas, y muchos lectores de poesía, exigirían que el lenguaje del poema no sea leído como transparente.

¿CÓMO EL LECTOR TRATA EL HERMETISMO DE LAS ALUSIONES EN SUS POEMAS? ¿NO PIENSA QUE LA GENTE PASARÁ POR ALTO MUCHAS DE LAS ALUSIONES QUE HACE A SU PROPIA EXPERIENCIA PERSONAL?

Es imposible recuperar todas las referencias posibles en un ambiente tan dinámico como el de un poema. Cuando caminas por la calle no conoces la historia de cada cosa o individuo. Pero eso no es un problema. Para mí, lo interesante al hacer un poema es la economía

puns, and those can be heard in different ways. The way in which these devices are deployed in any particular poem is quite specific. Keep in mind, the experience of the poem doesn't have to be one of knowledge or comprehension. That goes to the heart of what you're asking. If you try to comprehend a poem by taking possession of it, that's counter-productive; but if you try to throw yourself into the experience of the poem, then what you know and what you don't know become part of the rhythmic structure (the semiotic oscillation) of the poem. A poem's resistance to comprehension is not an impediment, it's an enticement.



If you try to comprehend a poem by taking possession of it, that's counter-productive; but if you try to throw yourself into the experience of the poem, then what you know and what you don't know become part of the rhythmic structure (the semiotic oscillation) of the poem.

WHAT MOTIVATES YOU TO WRITE A POEM? IS THERE SUCH A THING AS AN INSPIRATION TO WRITE A POEM?

Sometimes.

ESPINA, FOR EXAMPLE, TAKES NOTES AND HE CLAIMS THAT MANY OF THE EXPRESSIONS HE JOTS DOWN TRIGGER THE INSPIRATION ...

A lot of writers carry around a notebook, jotting down phrases or ideas, things that strike them, which are used to later write poems. I did that for most of my life. I don't do it right now because I'm not working on anything that requires that or maybe because I've done it enough. There's no necessity to write a poem, so there are many different motivations that might enter into my choice. I might be motivated by a specific occasion, or a novel structure that come into mind that I find intriguing. I work in a very intuitive way, without

routine. I try to stay open to what occurs to me, almost as if from out of the blue.

I AM VERY INTERESTED IN HOW A POET REVISITS HIS OWN WORKS AND WHAT "CORRECTIONS" HE LEAVES BEHIND, SORT OF LIKE *PENTIMENTI* IN PAINTING ... DO YOU DO THAT OFTEN?

Some of my work is based on editing and overlaying. I write an underlayer, but the poem is composed through reworking it. Sometime I just go over a draft making substitutions of one word for another to create more of a bounce, more energy. But then again, a lot of my work comes out initially in close to final form.

WE ARE ALL INFLUENCED BY WHAT HAS BEEN DONE BEFORE ... SO TAKE THE INSTANCE OF PICASSO, HE WAS OFTEN ACCUSED OF PLAGIARISM, OF TAKING IDEAS FROM OTHER PAINTERS AND COMBINING THEM INTO HIS PAINTINGS. DO YOU FIND YOURSELF, IN YOUR MANIPULATION OF TEXTS, DOING SORT OF THE SAME THING. I MEAN, HOW MUCH ARE YOU INFLUENCED BY THE TEXTS THAT ALREADY EXIST?

I'm impure, eclectic, and intuitive in the way I appropriate, resist, and *détourne* influences. I want to maximize the impurity. My work is a *mélange* of phrases, forms, and concepts that come from what I have absorbed but also from malabsorption.

YOU HAVE SAID THAT POETRY PERFORMANCE BRINGS INTO CONCRETE REALIZATION THE DIMENSION OF LANGUAGE ITSELF: THE LANGUAGENESS OF LANGUAGE, THE WORDNESS OF LANGUAGE, ITS ACOUSTIC QUALITY. DOES THIS MEAN THAT IT IS SUPERIOR

semiótica de lo referencial. Hay muchas y diversas clases de referencias que utilizo y que luego los diversos lectores tomarán según sus diversos marcos referenciales. Si alguien quiere investigar más sobre una alusión u otra, para mí está bien, ya que puede hacerse lo mismo con cualquier otro poeta. Pero yo pienso en mis poemas como una experiencia, como una sensación, que están en función de una obra con independencia de si cada alusión es reconocible o no. Nunca me ha interesado la especie de alusión modernista que requiere un conocimiento de ciertos textos canónicos de la alta cultura occidental (aunque empleo tales alusiones también). Pero cuando cedés ante ese juego fijo, abres una caja de Pandora, debido a la naturaleza muy transitoria de las referencias a las noticias de la cultura popular o local o a mi vida particular. Incluso, pensándolo bien, si estás interesado en averiguar tales alusiones, con los buscadores de Internet lo haces más fácil que nunca. Si hablamos de lo que hoy está en las noticias, sabríamos por ejemplo que Don Imus fue despedido. Noticia hoy importante, pero que en unos años o en otro lugar, ¿quién sabría quién es esa persona? En Ecuador, es poco probable que alguien sepa quién es Imus. Pero eso no es motivo para no usar esa referencia. De alguna manera, algunas de la referencias populares más llamativas son las más frágiles porque acontecen en un tiempo corto. A la misma vez no desearía confinarme a hablar de Pandora o Moisés o Caín o Helena. Mucha gente tampoco saben quiénes son ellos. Vivimos en un mundo que implica el no tener que saber demasiado en tanto te puedas mover por los ambientes donde la mayoría de la personas están perfectamente acomodadas, sin que les interese saber mucho sobre esos ambiente en los cuales viven. Pero mientras más tiempo pasas en un ambiente, más sabrás sobre él. Ese es el principio de las eco-poéticas.

¿DIRÍA USTED QUE LA POESÍA SE ESTÁ DESARROLLANDO EN CIERTA DIRECCIÓN?

Mi poesía trata de responder y resistirse a ciertos aspectos que componen la manera en que se desarrolla la cultura. En este sentido la dimensión histórica es siempre un término implícito. Entre más lejos se avanza respecto del punto de composición del poema, más lejos estamos de entender su marco de referencias en su contexto más inmediato.

¿NO ES ESA TAMBIÉN LA MANERA EN QUE LO FORMALIZA?

Claro, porque las formas registran las particulares condiciones culturales y sociales a las cuales estás respondiendo. Por un lado, tienes la posibilidad de tener estas formas abstractas e idealizadas; por otro lado, tienes una especie de especificidad máxima; mis poemas operan en medio de las dos. Ellos toman parte de algunas estructuras formales más grandes como rimas, aliteración, o juego de palabras, y pueden ser oídos de distintas formas. La manera en que estos mecanismos se despliegan en un poema en particular es muy específica. Tenga en cuenta que la experiencia del poema no tiene que ser la del conocimiento o la comprensión de éste. Va al corazón de lo que está preguntando. Si se trata de comprender un poema para tomar posesión de él, eso es contra-productente; pero si se intenta meterte de lleno en la experiencia del poema, entonces lo que sabes y lo que no sabes se hace parte de la estructura rítmica (la oscilación semiótica) del poema. La resistencia de un poema a ser comprendido, no es un impedimento, es por el contrario un incentivo.

¿QUÉ LE MOTIVA A ESCRIBIR UN POEMA? ¿EXISTE TAL COSA COMO LA INSPIRACIÓN PARA ESCRIBIR UN POEMA?

A veces.

ESPINA, POR EJEMPLO, TOMA NOTAS Y AFIRMA QUE MUCHAS DE LAS EXPRESIONES QUE

TO THE WRITTEN WORD?

Performances, live and recorded, create new versions of a poem, not better ones.

IS IT A DIFFERENT GENRE?

I'm interested in the incommensurability of the versions. There are things about the performance of a poem that are just not in the alphabetic text and vice versa.

DO YOU THINK THAT WITH THE PERFORMED POEM THERE SHOULD BE A DIFFERENT SORT OF COMMUNICATION BETWEEN THE POET AND THE AUDIENCE? SO, FOR INSTANCE, IN MUSIC, PERFORMERS TEND TO DO DIFFERENT VERSIONS OF THEIR SONGS DEPENDING ON THEIR AUDIENCE.

"Communication" is a loaded word. "Resonance" seems more apt. I very much respond, when I'm doing a performance, to my perception of the space I'm in and to the listeners, to the way the listeners are listening.

DO YOU BELIEVE THERE IS AN IMPROVISATORY QUALITY OF POETRY READINGS OVER AND AGAINST THE IDEA THAT A POEM IS A FIXED, STABLE THING.

Oh yeah, I think performance involves a great deal of improvisation because the alphabetic text is thin. The performance has many elements that are not in the alphabetic text. I might change up the tempo or accent one thing or another. There are many variances that I introduce based on my response to the particular conditions of the performance. But there is also improvisation involved in how I write and also how I teach.

LET US MOVE TO THE ATTITUDE OF THE LITERARY ACADEMY TOWARD LANGUAGE POETRY. HOW DO YOU THINK THIS TYPE OF

POETRY FARES IN LITERATURE DEPARTMENTS?

Universities support critical and historical reading and research, including that related to poetry, though poetry is a very small part of the overall activity. There are very few places in our culture that encourage the reading and thinking about poetry at all, so I value that a great deal.

IT SEEMS TO BE THAT, FOR SOME TIME, THERE HAS BEEN MORE INTEREST IN CULTURAL AND POLITICAL ASPECTS OF LITERATURE, RATHER THAN IN THE LANGUAGE ITSELF.

That's true. My interests certainly don't reflect the direction of the literary academy as a whole, but that would be true for most people in the literary academy. The best that I hope for is that literature departments allow for pockets of difference in subject matter and "attack." Often professionalism homogenizes the practices, styles, and methodological points of reference for scholarly writing and teaching. There is a great desire to have, if not a literary canon in common, than a professional and stylistic canon which is as, or more, problematic.

BUT ISN'T IT THAT WHAT THE ACADEMY TALKS ABOUT IS WHAT ENDS UP PROMOTING PEOPLE? CERTAIN AUTHORS ARE PUSHED IN THE CLASSROOMS AND OTHERS ARE IGNORED, CERTAIN TYPE OF PROFESSORS ARE RECOGNIZED, OTHERS ARE REJECTED.

That has to be true to some degree but I don't think that poetry, especially contemporary poetry, is that significant within English departments. There aren't that many jobs that are offered. And the kind of aesthetic approaches to poetry which encourage the experience of reading and hearing the poem and work from there ... well that's not a significant aspect of what goes on in English departments. I think it's undervalued as an

APUNTA PROVOCAN LA INSPIRACIÓN...

Muchos escritores llevan cuadernos donde apuntan frases o ideas, cosas que les ocurren, y que luego usan para escribir poemas. Yo también lo hice por mucho tiempo. No lo hago ahora porque no estoy trabajando en algo que lo requiera o tal vez porque ya lo hice bastante. No hay necesidad de las notas para escribir un poema, hay muchas otras motivaciones que pueden entrar en mi elección. Puedo ser motivado por una ocasión específica, o por una estructura novedosa que me venga a la mente y que encuentro intrigante. Trabajo de una manera muy intuitiva, sin rutina. Trato de quedarme abierto a lo que me ocurre, y la motivación surge casi cuando menos se le espera.

ESTOY MUY INTERESADO EN CÓMO EL POETA REVISITA SUS PROPIAS OBRAS Y EN LAS "CORRECCIONES" QUE DEJA ATRÁS, COMO UNA SUERTE DE *PENITENTI* (ARREPENTIMIENTO) EN LA PINTURA... ¿HACES ESTO A MENUDO?

Parte de mi trabajo se basa en editar y agregar capas. Escribo un material básico, pero el poema se va componiendo a través de retoques. A veces voy una y otra vez al borrador, haciendo sustituciones de una palabra por otra, para crear más resonancias, más energía. Pero, de nuevo, gran parte de mi trabajo sale inicialmente muy cerca ya de su forma final.

TODOS ESTAMOS INFLUIDOS POR LO QUE SE HA HECHO PREVIAMENTE... TOMEMOS POR EJEMPLO A PICASSO, QUE A MENUDO FUE ACUSADO DE PLAGIO POR TOMAR IDEAS DE OTROS PINTORES E INCORPORARLAS EN SUS PINTURAS. ¿SE ENCUENTRA A SÍ MISMO, EN SU MANIPULACIÓN DE TEXTOS, HACIENDO EN

CIERTO MODO LA MISMA COSA? QUIERO DECIR, ¿CUÁNTO LE INFLUYEN LOS TEXTOS QUE YA EXISTEN?

Soy impuro, ecléctico e intuitivo en el modo en que me apropio, resisto y *détourne* las influencias. Quiero maximizar la impureza. Mi trabajo es una *mélange* de frases, formas y conceptos que vienen de lo que he absorbido pero también de la malabsorción.

Soy impuro, ecléctico e intuitivo en el modo que me apropio, resisto y *détourne* las influencias. Quiero maximizar la impureza. Mi trabajo es una *mélange* de frases, formas y conceptos que vienen de lo que he absorbido pero también de la malabsorción.

USTED HA DICHO QUE EL PERFORMANCE DE LA POESÍA LLEVA A UNA REALIZACIÓN CONCRETA DE LA DIMENSIÓN DEL LENGUAJE EN SÍ MISMO: LA *LENGUICIDAD* DEL LENGUAJE, EL PALABRISMO DEL LENGUAJE, SU CALIDAD ACÚSTICA. ¿QUIERE DECIR QUE EL PERFORMANCE ES SUPERIOR A LA PALABRA ESCRITA?

Los performances, vivos y grabados, crean nuevas versiones de un poema. No son mejores, sino versiones.

¿ES UN GÉNERO DIFERENTE?

Me interesa lo inconmensurable de las versiones. Hay cosas sobre el performance de un poema que simplemente no están en el texto alfabético y viceversa.

¿PIENSA QUE CON EL POEMA ACTUADO DEBE EXISTIR UN MODO DIFERENTE DE COMUNICACIÓN ENTRE EL POETA Y EL PÚBLICO? COMO SUCEDER POR EJEMPLO EN LA MÚSICA, CUANDO LOS ARTISTAS HACEN DIFERENTES VERSIONES DE SUS CANCIONES DEPENDIENDO DE LA AUDIENCIA.

activity, given my set of values.

WHAT ABOUT THE INTERRELATIONS BETWEEN LANGUAGES? ARE YOU AWARE OF THE FACT THAT LANGUAGE POETRY IN SPANISH IS NOT WIDELY KNOWN IN THE UNITED STATES, AT LEAST NOT BY ENGLISH SCHOLARS?

There's no easy answer to that. The U.S., as it constitutes itself, is deeply Anglophilic. There is an enormous resistance to anything other than English first. It's the most important language struggle of the first part of the 21st century. And while the struggle against the multilingual aspects of the Americas is a losing one, it dies hard. A troubling example of this is the fundamental structure of the English department which, by an obtuse literalism about the field, excludes a whole range of works within the Americas and even the concept of a literature of the Americas, as opposed to "English" literature, meaning the literature of England and English-speaking countries. What I think we should be doing in literature programs is to think about the Americas rather than the English language as the primary field. Once you put Spanish literature or Portuguese literature in a separate, small department, one whose economic base is language instruction, then you undercut the possibility for a literature/humanities program with English as the host language, as the *lingua franca*, not as the primary object of study. What I'd like to see is a poetics program that engages, using English as a host language, with a range of poetries in different languages (bilingually): German, Italian, French, Spanish, Portuguese, and so on. This is the way I am teaching more and more.

A TYPE OF POETRY THAT INVOLVES MULTIPLE LANGUAGES.

Yes, that too: poetry that incorporated more than one language. But I am talking about

something else. There's a phobia (in the literary academy) about poetry in translation that creates cultural insularity. You are more apt to see courses with fiction and theory in translation than poetry, so it's a dubious honor to say poetry must be read in the original. It's good to grapple with languages we don't know, word by word, phrase by phrase, through translations, recordings, and readings.

WHAT IS YOUR OPINION OF POETRY IN TRANSLATION?

All poetry is in translation. There is no original. Every interpretation, every performance, is a version. Poetry is always a foreign language, even poetry in one's own language. I advocate "Poetry as a Second Language." "P.S.L." A.k.a. "People in Solidarity with Language."

ESPINA OFTEN SAYS THAT HE WOULD RATHER HAVE THREE GOOD READERS THAN A THOUSAND READERS PERIOD.

It's a consoling thought for the poets. Poetry is an art form in the U.S. that's small scale, it's unpopular culture not mass culture. It's counter-productive to be *personally* discouraged by the fate of our genre! I think Espina is right in the sense that poetry doesn't require an audience to do what it's doing. It has its value in terms of the intrinsic work that's being done. If someone comes to it, she or he will find that value. And how many people come to a poem is not the measure of its success.

I AM THINKING ABOUT SUCH POETS AS LEONARD COHEN WHO CAN GET A WIDE AUDIENCE TO LISTEN TO HIS POEMS ONCE HE SETS THEM TO MUSIC.

I've listened to Leonard Cohen, from his very first LP, when I was in high school. I like his songs. His large audience stems from his working in the popular genre of folk/pop

"Comunicación" es una palabra cargada. "Resonancia" parece más acertada. Cuando hago un performance, respondo mucho a mi percepción del espacio en el que estoy y al público, a la manera en que el público está escuchando.

¿CREE QUE HAY UNA CALIDAD IMPROVISADA EN LOS RECITALES DE POESÍA QUE VA CONTRA LA IDEA DE QUE UN POEMA ES ALGO FIJO, UNA COSA ESTABLE?

Oh sí, claro, pienso que el performance involucra una gran cantidad de improvisación porque el texto alfabético es menos espeso. El performance tiene muchos elementos que no están presentes en el texto alfabético. Puedo cambiar el tempo o el acento, una cosa u otra. Hay muchas variaciones que introduzco basado en mi respuesta a las condiciones particulares del performance. Pero también hay una improvisación involucrada en la forma cómo escribo y también en la forma cómo enseño.

VAMOS A CAMBIAR DE TEMA, HABLEMOS DE LA ACTITUD DE LA ACADEMIA HACIA LA POESÍA DEL LENGUAJE. ¿CÓMO PIENSA QUE ESTE TIPO DE POESÍA SE APRECIA EN LOS DEPARTAMENTOS LITERARIOS?

Hay pocos lugares en nuestra cultura que fomentan la lectura y pensamiento de la poesía, pero las universidades apoyan la lectura e investigación crítica e histórica de la literatura, incluyendo la relacionada con la poesía, aunque ésta represente una parte muy pequeña de la actividad literaria total. Así que eso lo aprecio mucho.

PARECE SER QUE POR UN BUEN TIEMPO HA HABIDO MÁS INTERÉS EN LOS ASPECTOS CULTURALES Y POLÍTICOS DE LA LITERATURA, QUE EN EL LENGUAJE EN SÍ MISMO.

Es verdad. Pero mis intereses, ciertamente,

no reflejan la dirección de la academia literaria en su conjunto. En todo caso, su afirmación sería válida para la mayoría de los académicos. Lo mejor que puedo esperar es que los departamentos de literatura permitan la existencia de focos de diferencia, en términos de temática y "ataque". A menudo la profesionalización homogeniza las prácticas, los estilos, y los puntos de referencia metodológicos para la escritura y docencia académicas. Hay un gran deseo de tener si no un canon literario en común, por lo menos un canon profesional y estilístico, que es igual, o tal vez más problemático.

¿PERO NO ES CIERTO QUE DE LO QUE HABLA LA ACADEMIA PROMOCIONA LA LECTURA DE CIERTOS AUTORES DENTRO DE LOS SALONES DE CLASE? MIENTRAS QUE ALGUNOS SON IGNORADOS, DE IGUAL MANERA QUE CIERTOS TIPOS DE PROFESORES SON RECONOCIDOS Y OTROS RECHAZADOS.

Esto es cierto hasta cierto punto, pero no pienso que la poesía, especialmente la poesía contemporánea, sea tan significativa dentro de los Departamentos de Inglés. No hay muchas vacantes para estos trabajos, y el tipo de aproximaciones estéticas a la poesía que fomentan la experiencia de leer y oír la poesía... aunque bueno, eso no es por lo menos un aspecto importante de lo que pasa en los Departamentos de Inglés. Pienso que estos tipos de acercamiento a la poesía son subestimados, dado mi sistema de valores.

¿QUÉ OPINA DE LA INTERRELACIÓN ENTRE DIFERENTES LENGUAS? ¿ES USTED CONCIENTE DEL HECHO DE QUE LA POESÍA DEL LENGUAJE EN ESPAÑOL NO ES EXTENSAMENTE CONOCIDA EN LOS ESTADOS UNIDOS, POR LO MENOS NO POR LOS ACADÉMICOS DE LA LENGUA INGLESA?

No hay una respuesta fácil para esta pregunta. Los Estados Unidos se constituyen a sí mismo

singing, not poetry. I remain committed to the possibilities of poetry that does not have or require a musical accompaniment (although I have written several libretti for, alas, unpopular operas). The fact that most people aren't interested in poetry doesn't take away from the pleasure those of us who are interested in



I say: you shouldn't read poetry if you don't have to. You'll be better off! Poetry is for the rest of us, who need it. And we'd probably be better off without it too, but can't kick the habit. For me anyway, I will never kick that habit.

poetry get from it. I object to the official poetry organization proselytizing for poetry, saying everybody *should* read it. I say: you shouldn't read poetry if you don't have to. You'll be better off! Poetry is for the rest of us, who need it. And we'd probably be better off without it too, but can't kick the habit. For me anyway, I will never kick that habit.

SO WHAT ROLE DOES POETRY PLAY IN OUR SOCIETY?

The kind of poetry I want articulates the values of the small scale, outside the mandatory coherence of television, movies, and popular music. That's poetry's, some poetry's, means of edification, the house that poetry builds. Not to say that poetry is better than mass and popular culture, which just ain't so. But ain't it so that the elitism in our culture works the other way around, constantly proclaiming that value derives from audience ratings, to put it more bluntly, profit? You are only as important as the size of your audience and the money you make. To say it again: poetry is not important in that way. But perhaps that is the value of poetry, that it values differently, that it values things that are otherwise not valued, certain inalienable, intangible, rights. That among these are the life of the mind, liberty of

thought, and the pursuit of aesthetics, which is to say the ability to take pleasure and meaning from a range of pataque(e)rical phonological and syntactic articulations and forms, real and imaginary. These are fundamental parts of everyday life and without them everyday life feels depleted, deprived, maybe even depraved.

They are also a prerequisite for any kind of ethical and political thought or action. As William Carlos Williams says in

"Pastoral," in a somewhat different context: "No one / will believe this / of vast" –yes, my italics!– "import to the nation."

CAN YOU PICTURE YOURSELF DOING SOMETHING ELSE?

Can I picture myself? Maybe not. I've done what I've done for so long I've dug a ditch too deep to crawl out of.

DO YOU LOOK AT IT AS SOME SORT OF A CALLING?

Or an obsession. "Calling" is bit too Christian or spiritual for me. Maybe if I couldda done done somethun' else I wouldda done done somethun' else. But turn it around: what poetry does is to call, it's a calling out.

SO IT IS WHAT YOU THINK THAT YOU ARE INCLINED TO DO BEST?

There's very little encouragement to write poetry and plenty of discouragement, so if you do, it's probably best you need to. I can't quite see it as optional, since if it were, why not opt out? Still if you feel you can do it, then it becomes very intoxicating, it reels you in, like a small fish on a big line. Once you get the taste, all the discouragement doesn't amount to a hill of beans and after a while you get attuned to all

como un país profundamente anglófilo. Hay una enorme resistencia a cualquier imaginario diferente del inglés como primera opción. Esa es la lucha más importante de la lengua en la primera mitad del siglo XXI. Y mientras la lucha contra los aspectos multilingües de las Américas se mantenga, muy poco se podrá hacer. Un ejemplo molesto es la estructura fundamental de los departamentos de inglés, que con un literalismo obtuso en el conocimiento del campo investigativo, excluyen toda una gama de obras dentro de las Américas e incluso el concepto de una literatura de las Américas, diferente de la literatura "inglesa". Entendiendo como "inglesa" la literatura de Inglaterra y de otros países anglohablantes. Lo que pienso que debemos hacer en los programas de literatura es pensar en la literatura de las Américas más que en la lengua inglesa como el campo fundamental. Al poner la literatura española o portuguesa en un departamento separado, pequeño, cuya base económica es la enseñanza de la lengua, se reducen las posibilidades de un programa de literatura y humanidades que tenga al inglés como la lengua anfitriona, como la lengua franca, mas no como el objeto primario de estudio. Lo que me gustaría ver es un programa de poéticas que se dedicara, usando el inglés como lengua anfitriona, a darle espacio a una gama de poéticas de diferentes lenguas (de manera bilingüe): el alemán, italiano, francés, español, portugués, y así sucesivamente. Cada vez más esa es la manera en la que estoy enseñando.

UNA ESPECIE DE POESÍA QUE INVOLUCRE MÚLTIPLES LENGUAS.

Sí, eso también: una poesía que incorpore más de una lengua. Pero estoy hablando de algo más. Hay una fobia (en la academia literaria) por la poesía traducida que crea una insularidad cultural. Eres más propenso a ver cursos de traducción de ficción que de traducción de poesía, por lo que es un dudoso honor decir

que se debe leer poesía en su lengua original. Es bueno lidiar con lenguas que no conocemos, palabra por palabra, frase por frase, a través de traducciones, grabaciones, y lecturas.

¿CUÁL ES SU OPINIÓN DE LA POESÍA TRADUCIDA?

Toda poesía es una traducción. No hay un original. Cada interpretación, cada performance, es una versión. La poesía siempre es una lengua extranjera, incluso la poesía de nuestra propia lengua. Abogo por "la Poesía como Segunda Lengua". "P.S.L." O sea, "Personas en Solidaridad con el Lenguaje".

ESPINA A MENUDO DICE QUE PREFERIRÍA TENER TRES BUENOS LECTORES QUE MIL LECTORES CUALQUIERA.

Es un pensamiento consolador para los poetas. La poesía es una forma de arte a pequeña escala en los Estados Unidos. Forma parte de la cultura impopular, no de la cultura de masas. ¡Es contraproducente ser personalmente desanimado por el destino de nuestro género! Pienso que tiene razón Espina en el sentido en que la poesía no requiere de un público para hacer lo que hace. Posee su valor en términos de la obra intrínseca que es. Si alguien llega a la poesía, ella o él encontrarán su valor. La cantidad de personas que llegan a un poema no es la medida de su éxito.

ESTOY PENSANDO EN POETAS TALES COMO LEONARD COHEN, QUIEN PUEDE CONSEGUIR QUE UN PÚBLICO AMPLIO ESCUCHE SUS POEMAS TODA VEZ QUE LOS MUSICALIZA.

He escuchado a Leonard Cohen desde su primer Larga Duración, cuando estuve en la secundaria. Me gustan sus canciones. Su amplio público proviene de su trabajo en el género popular de la música pop/folk, no de la poesía. Sigo comprometido con las posibilidades de la

manner of encouragements, from other poets, mostly, but also in some hard to explain way from the work itself.

ESPINA TALKS A LOT ABOUT SANITY, THAT POETRY KEEPS HIM FROM FALLING INTO THE VOID.

That could be literally true for me too. Though it's dangerous medicine and not recommended, a kind of homeopathy were you have to fall into the void . . . to avoid falling into the void. The reasoning is deliciously circular. I think, also, perhaps poetry allows one to live more eccentrically in the world. A lot of what I like about poetry is that it enables me to say things and to explore things that are on the face of them insane or certainly not something that would be sensible in other kinds of occupation.

TO POINT OUT CERTAIN THINGS THAT ARE USUALLY BYPASSED BY PEOPLE.

Often just tiny discrepancies in terms of what's expected and what you hear. As when you think about words or images as if they were in quotes. You can use these discrepancies to create an elaborate, rhythmic structure.

IT IS "DEFAMILIARIZING" THINGS.

"Defamiliarizing" is the edifying Russian futurist term. I like to think of what I do a "refamiliarizing". But it's the toggling from the familiar to the not that makes the rhythmic charm.

SO YOU DO AGREE THAT THERE SEEMS TO BE A LOT IN COMMON BETWEEN ARTISTS AND POETS. I AM THINKING ABOUT GUILLAUME APOLLINAIRE, WALLACE STEVENS AND OTHERS, WHO WERE INTERESTED IN LANGUAGE FORMS, BUT WERE ALSO DEEPLY INVOLVED WITH ART MOVEMENTS.

My work emerges from the visual arts as much as from the verbal arts, and it remains in a very active dialog with the visual arts. But the

mediums are radically different. Painting is 50 years behind painting just as poetry is 50 years behind poetry. Each has to catch up with the other's shadow.

AREN'T YOU CRITICAL OF CERTAIN POETS? MARJORIE PERLOFF SAYS THAT SHE IS TIRED OF PEOPLE PRAISING POETS WHO DO NOT DESERVE TO BE PRAISED.

My concern is not with the poets I don't like but the ones I do, but that means disliking a host of much praised approaches to poetry. I am not tired of what Marjorie's talking about. I'm exhausted.

WELL, I AM NOT ASKING FOR SPECIFIC NAMES, BUT JUST THE TYPES OF POETRY THAT YOU MIGHT BE LESS INCLINED TO READ.

I love Oscar Wilde's remark "It is only an auctioneer who can equally and impartially admire all schools of art." I'm obsessed with my aesthetic sensibilities and preferences, which are written into all my poems and essays. ■

poesía que no requiere de un acompañamiento musical (aunque he escrito varios libretos para, lamentablemente, óperas impopulares). El hecho de que a la mayoría de la gente no le interesa la poesía, no aparta a personas como nosotros que queremos conseguir algo de ella. Yo me opongo a la organización oficial que hace proselitismo a favor de la poesía, diciendo que todos deberían leerla. Yo digo que la gente no debería leer poesía si no tiene que hacerlo. Mejor que estén aparte. La poesía es para el resto de nosotros que la necesitamos, y que aunque probablemente estaríamos mejor sin ella, no podemos abandonarla. Para mi, que en todo caso soy muy viejo y jamás me apartaré de ese hábito.

ENTONCES, ¿QUÉ PAPEL JUEGA LA POESÍA EN NUESTRA SOCIEDAD?

El tipo de poesía que yo quiero articula los valores de la pequeña escala, fuera de la coherencia obligatoria de la televisión, del cine, y de la música popular. Esos son los medios de la poesía, sus medios de construcción, la casa que la poesía construye. No se trata de decir que la poesía es mejor que la cultura de masas y que la cultura popular, porque simplemente no lo es. Pero, ¿no es cierto que el elitismo en nuestra cultura funciona al revés, constantemente proclamando que el valor se deriva de los índices de audiencia, para ponerlo sin rodeos, de las ganancias? Uno sólo es importante en relación con el tamaño de su audiencia y el dinero que gana. Para decirlo otra vez: la poesía no es importante de esa manera. Pero quizá el valor de poesía reside en que valora de modo diferente, que valora cosas que no son valoradas por los demás, como ciertos derechos inalienables e intangibles. Entre estos derechos están la vida de la mente, la libertad del pensamiento, y la búsqueda estética, que es a su vez la habilidad de encontrar placer y sentido dentro de una gama de articulaciones pataque(e)ricales, de

formas fonológicas y articulaciones sintácticas, verdaderas e imaginarias. Estas son partes fundamentales de la vida diaria y sin ellas la vida diaria se empobrece, le falta algo, tal vez incluso se corrompe. Esos derechos son también una condición previa para cualquier tipo de pensamiento o acción ética o política. Como dijo William Carlos Williams en "Pastoral", en un contexto un poco diferente: "Nadie / considerará esto/ de suma —sí, las cursivas son mías— *importancia* para la nación".

¿PUEDE IMAGINARSE HACIENDO OTRA COSA?

¿Puedo imaginármelo? Tal vez no. Llevo tanto tiempo haciendo lo que hago que he cavado una zanja demasiado profunda para arrastrarme fuera de ella.

¿LO VE COMO UNA ESPECIE DE LLAMADO?

O como una obsesión. "Llamamiento" es un termino demasiado cristiano o espiritual para mí. Quizás si hubiera podido haber hecho otra cosa hubiera hecho otra cosa. Pero cuando me volteó para mirar atrás, lo que hace la poesía es llamarme, es una especie de convocación.

¿ENTONCES LO QUE PIENSA ES QUE ESTÁ INCLINADO A HACER LO MEJOR?

Hay poco ánimo para escribir poesía y bastante desánimo para hacerlo, entonces si lo haces, sería probablemente mejor que necesitaras hacerlo. No puedo verlo totalmente como algo opcional, ya que si lo fuera, ¿por qué decidirse a no tomar parte? Entonces sientes que puedes hacerlo, puede ser intoxicante, te enrolla, como un pez pequeño en un sedal. Una vez que lo has saboreado, todo el desánimo no vale nada y después de un rato te pones en sintonía con todo tipo de estímulos, por lo general provenientes de otros poetas, pero también resulta duro explicar la manera del trabajo sí mismo.



ESPINA HABLA MUCHO DE LA CORDURA, QUE LA POESÍA LO SALVA DE CAERSE EN EL VACÍO.

Podría ser literalmente cierto para mí también. Aunque es una medicina peligrosa y no recomendada, una especie de homeopatía en la que tienes que caerte en el vacío... para evitar caerte en el vacío. El razonamiento es deliciosamente circular. Pienso también que quizás la poesía lo deja a uno vivir de un modo más excéntrico en el mundo. Mucho de lo que me gusta de la poesía es que me posibilita decir cosas y explorar cosas que en su superficie son insanas o que ciertamente no serían sensibles en otros tipos de ocupaciones.

PARA SEÑALAR CIERTAS COSAS QUE SON NORMALMENTE ELUDIDAS POR LA GENTE.

A menudo sólo discrepancias mínimas en términos de lo que se espera y de lo que se oye. Como cuando piensas en las palabras y las imágenes como si estuvieran entre comillas. Se pueden usar esas discrepancias para crear una estructura elaborada, rítmica.

ES “DEFAMILIARIZAR” LAS COSAS.

“Defamiliarizar” es un edificante término futurista usado por los rusos. Me gusta pensar en lo que hago como “refamiliarizar”. Pero eso es alternar en lo familiar lo que no hace el encanto rítmico.

¿ENTONCES ESTÁ DE ACUERDO EN LO QUE PARECE SER MUY COMÚN ENTRE ARTISTAS Y POETAS? ESTOY PENSANDO EN GUILLAUME APOLLINAIRE, WALLACE STEVENS, ENTRE OTROS, A QUIENES LES INTERESABAN LAS FORMAS DEL LENGUAJE, PERO ADEMÁS ESTUVIERON PROFUNDAMENTE INVOLUCRADOS CON LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS.

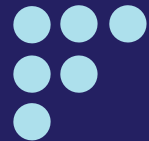
Mi trabajo emerge tanto de las artes visuales como de las artes verbales, y se mantiene en un diálogo muy activo con las artes visuales. Pero los medios son radicalmente diferentes. La pintura está 50 años atrás de la pintura del mismo modo en que la poesía está 50 años atrás de la poesía. Cada una tiene que ponerse al día con la sombra de la otra.

¿NO ES USTED CRÍTICO DE CIERTOS POETAS? MARJORIE PERLOFF DICE QUE ESTÁ CANSADA DE GENTE ELOGIANDO A POETAS QUE NO MERECEN SER ELOGIADOS.

Mi preocupación no es con los poetas que no me gustan sino con los que sí me gustan. Pero eso quiere decir también que no me gusta una cantidad importante de muchas aproximaciones elogiosas de la poesía. No estoy cansado de lo que Marjorie está hablando, estoy exhausto.

BUENO, NO ESTOY PIDIENDO NOMBRES ESPECÍFICOS, SINO SÓLO LOS TIPOS DE POESÍA QUE ESTARÍA MENOS INCLINADO A LEER.

Me encanta el comentario de Oscar Wilde: “Sólo el subastador es quien puede igual e imparcialmente admirar todas las escuelas artísticas”. Estoy obsesionado con mis sensibilidades y preferencias estéticas, que toman forma escrita en todos mis poemas y ensayos. ■



Anode (20 XII 94)

Cerca de ese fracturado león en el parque
estaba, nuestros recuerdos latentes se recombinaron
pues hasta el más pequeño de ellos—

El de polvo, aquel
de piedra cuarcita sobre una lápida—
estaba perdido irrecuperablemente.

Como los sonidos en la boca se pierden.
De la forma en que el viajero —un visitante— alcanza a caer silencioso
en los espacios de una casa.

Llamaradas solares cubren la página ahora
con la más destilada de las falsedades
sustituyendo lluvias deseadas.

Aunque ha empezado a llover
después de todo. ¿Eso es lo que dijiste?
¿Que finalmente empezó a llover?



Estudio

En la habitación oscurecida ellos
hablan como alguien contra la
religión de la palabra, contra
la profética, la sublime, la
órfica vocación. Es una
extraña conversación, llegando como
llega tras hacer el amor durante horas, media tarde
hasta ahora éste su segundo encuentro, persianas
cerradas para bloquear la lámpara de luz
fuera. Sentada en la cama,
la curva de su espalda
hacia él, ella fuma.
No está claro si creen
Aquello que están diciendo.



Latido

Bueno tener una memoria de seda,
Memoria del mirar, sereno

Y problemático a la vez,
Memoria de la falena,

Fantasma polilla o perro polilla
En vuelo invertido

entre lo posible y el *si fuera*,
el latido y la confusión de extremidades.



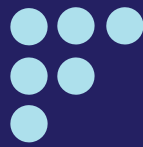
Pliegue

Pliegue en el campo nevado
de la tarde dentro nuestro

Cómo el búho vigila
y asusta allí

inventando la elegía sin mente
Así las recordadas canciones

del mundo y los caminos inundados
Este montón de fotografías



Sin Título (febrero del 2003)

Es cierto que alguna vez he usado la palabra uva-pasa en lugar de pensamiento,
cierto que soy sorprendido cada vez

por el súbito avance de las estaciones
y que a menudo cuando todo parece dicho

queda deshecho. Mira cómo los gusanos
Se vuelven dioses

frente a nuestros ojos nublados
Y cómo la lírica

máquina de guerra canta
en la grisura de la mañana.

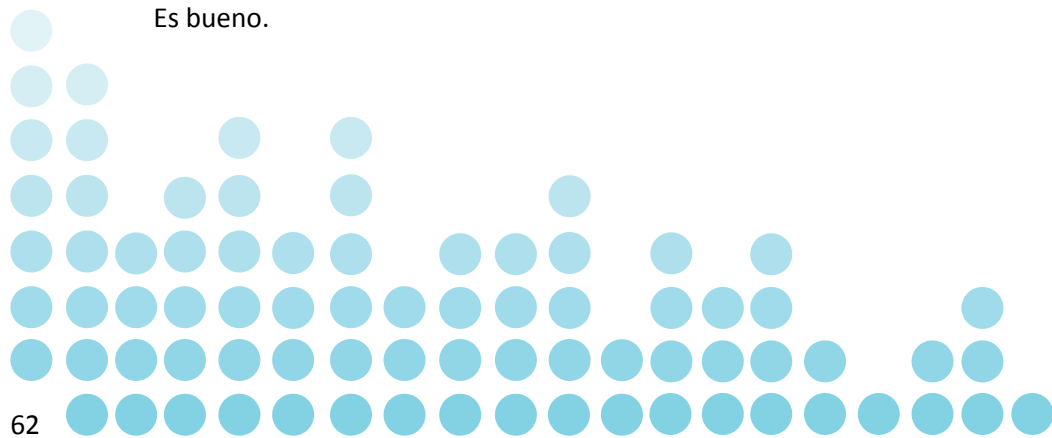
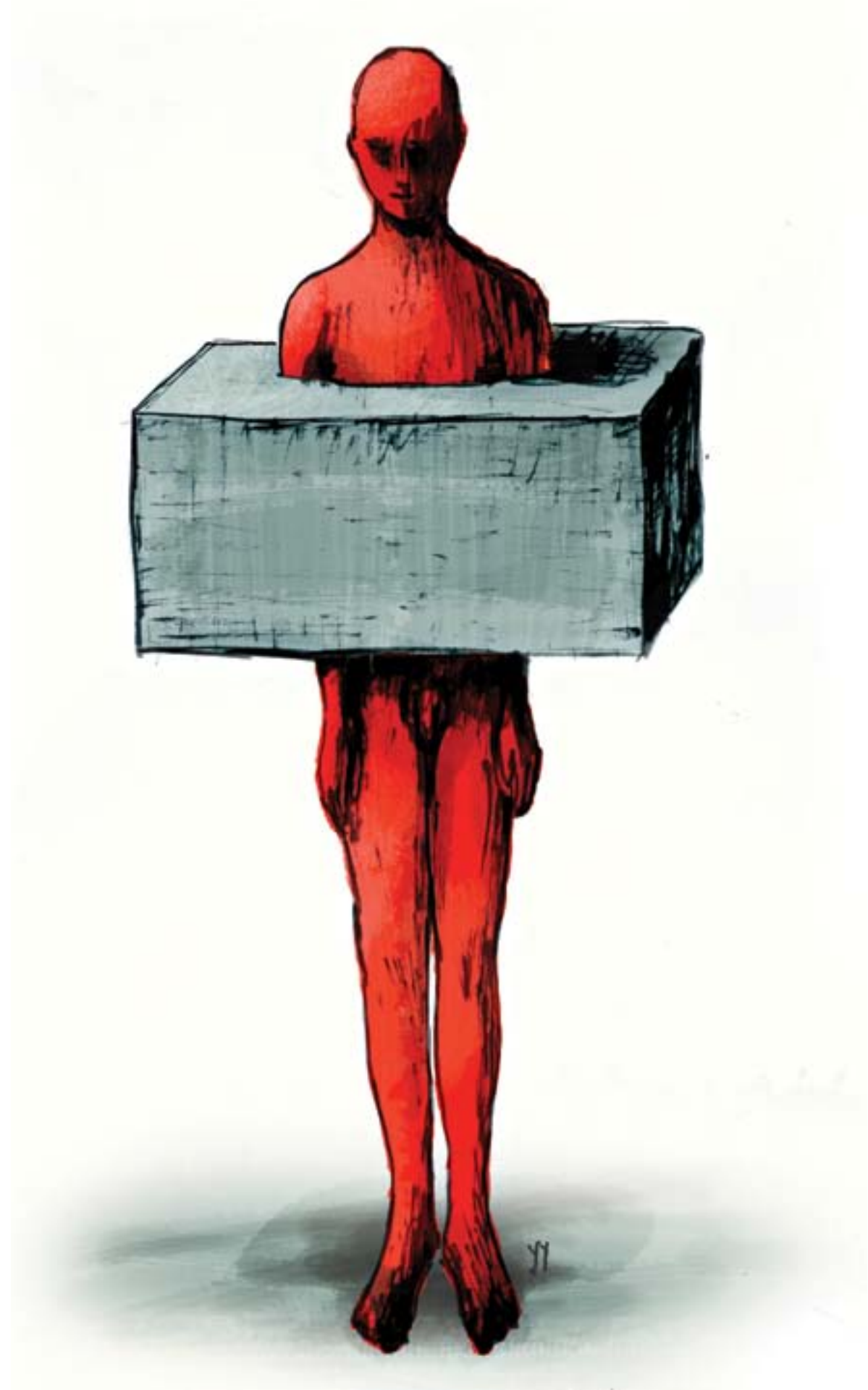
¿Y el nombre de su canción?
Pero aquí permanecemos

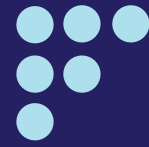
entre los perros grandes y pequeños
del post-amanecer.

¿Es acaso posible hacer el amor en tal luz
o leer de las páginas primeras del Silencio?

Las brillantes, primerizas mariposas
del hogar de Pura, bajo el volcán.

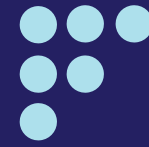
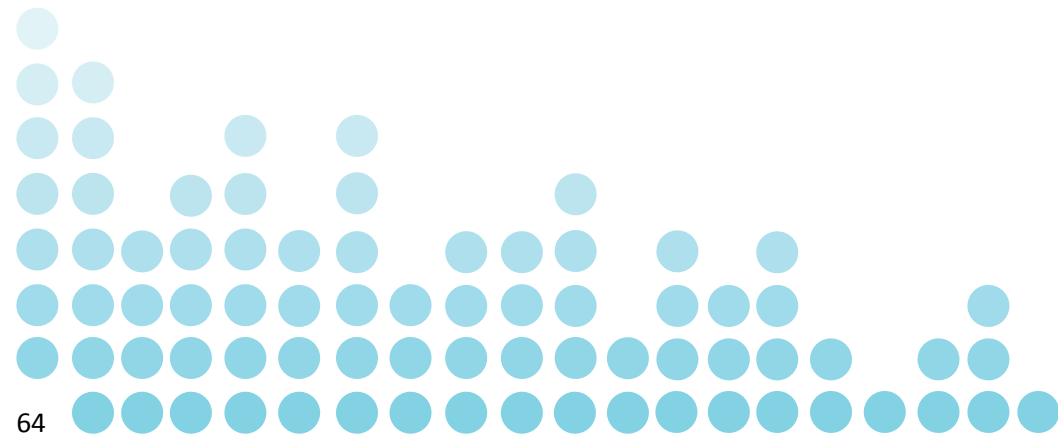
Campesinos bloquean los caminos.
Es bueno.





[Dawn slumbers in the tranquil field]

Dawn slumbers in the tranquil field
your name is there, roaming in the shade like an echo
strumming metal wickets with a stick as streaks of light
gleam in lashes on the placid eye of water recumbent
on the silver-coated poplar leaves. Sunup arrives here like that
very shade, exalting muscle without naming it, another tap
on the pulse with delicate branches ablaze and some far-off bird singing
or chirping its prophecy of doom. Somewhere the rain begins
exquisitely to fall. Once alabaster daybreak tinges the lines and resonates
amid the leaves, the pond's air becomes a quivering soul professing
my love, the only line there is. Without the bird.
Just your name.



[I was singing in the quiet of the night]

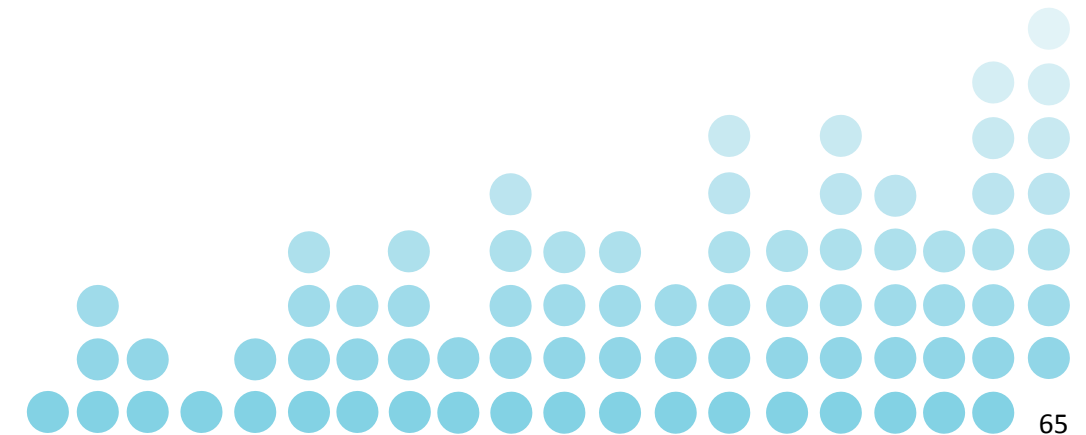
I was singing in the quiet of the night, saw its darkness
amid a quiet so immense it pervaded every space
penetrating every impertinence.
For a reason no one seems to understand, the quiet
built itself a home.

Like a nest its home was, bough upon bough
I saw it growing but didn't want to leave there
seeing the night enfold all, seeing it impenetrable.
Still the root kept growing, taking possession of the dwelling
making the house and quiet its own. I saw how it pleaded,
how it begged.

I thought to fly away above the flaming desert
confer about migratory birds
about how storms begin
about river mouths. Struggling against my own mouth's chains
I tried to free my hand of shackles, hold out a bough
come up with a song to rattle so immense a quiet

I set the table and fussed over the flowers, smoothing down some
flesh-toned petals. Hardship endured at the base of the air
pervading everything, burning in silent movie quiet.
I ran, imploring. No face I made could unleash the sobs.

Yet the night went on singing, as ever.



from *Diarios Clarividentes*

Hannah Weiner

Traducción, Rodrigo Flores

Veo palabras sobre mi frente EN EL AIRE
sobre otras personas sobre el teclado sobre
la página Aquellas aparecen en el texto en
MAYÚSCULAS o cursivas

28/2

VE POR UN SAMADI
siente diferente

Primer CHAKRA

COMIENZA
COMIENZA CONMIGO

Hurra SALTE es un JOE musical no una orden VEN PRONTO NO PASO NO pasa el papel
tinto TIENES ÓRDENES arregla la página EL BAR INCORRECTO Demasiado tarde conociste a Michael
en el Tin Palace FIESTA entrada libre OMITE a La Mama buenas noches Bernadette COMIENZA
Yendo hacia atrás: CUARTO PARA LAS DIEZ: mira VETE DONDE PRIMERO INTENTAS EN
SOBOSSEKS. agente Londres ACCIÓN. no vaciles PERDÍ EL TIN PALACE VER A MICHAEL VAN
PALABRAS Él conoce a un agente GUAU consigue linóleo HABLA CON MARJORIE ver a Joe, saluda a
Bob persona consciente en NO
AHORA SOLTERA DONAS comer el barnizNO DOUBLEDAY POPULAR ADEMÁS DE ESO GUAUI
BORRACHA deja más espacio no subrayes es una orden Y QUÉ

ahora seria no vaciles esta noche siguió todo mal vete a la cama sin puntos órdenes
vete a la cama contenta salir es Nueva York no repitas 3 meses no te sientes no transpires

no lo hagas vete agárralo agárralo en la puerta noey palabra de madre sé cuidadosa
también borracha AQUÍ ¿dónde? la cama bien no transpires escucha grita NO no
expliques VE MAÑANA Explica la interferencia te disuade de cama haciendo lo que otras
palabras te dicen omite NO VAYAS SÉ TONTA son las 7 PRIMER CHAKRA ver reloj NO
EXPLIQUES LOS CHAKRAS AHORA RHYS CONOCE CUATRO IR A LO DE BERNADETTE son las
7 GUAU COMIENZA Yendo al concierto de Phil Glass ESPOSA POPULAR VE MAÑANA
Mañana es el musical de Joe y una fiesta NO VAYAS LOS DOS Esto es estúpido 2MESES no
te comentas ENTONCES SUFICIENTEMENTE HUMILDE Rosemary está de vuelta en la
ciudad Lee PIENSA la definición de Einstein de pensar Bernadette haciendo
No más puntos pre-pensamiento pensando TAMBIÉN YO dice el refrigerador en la lamparita rosa SAL
Cambia la lamparita LOS EXPERIMENTOS MAYER de Bernadette este libro está controlado por
el CAMINA mente Bernadette el lenguaje excomulga sus palabras entonces a través de por el
pasa La manera que CITO para destruir una palabra es cambiar sus deshechos
demasiado pesados Sistemáticamente trastorna el SIS DEBO HACERLO acórtalo DESPACIO
CITO Escoge cualquier palabra al azar deja a la mente jugar por ahí hasta que las ideas pasen
intenta con este así con TAMBIÉN CON RHYS es la palabra de ENCANTADORA Él se
comporta ti mismo por ME VIO TU NOVELA ACÓRTALA POR FAVOR PASA LA PÁGINA

1/3 NO GASTES SALIVA

GLASS Al de concierto de Phil
compra otros vidrlo especial hazlo bien vi OK MUY IMPORTANTE con un NO no te
disculpes salí no mientas dice la pared que es el negativo GRAN NO DEL hombro de JON tres
no DIDEROT DISCULPA CONTANDO Diversión CITA crea un patrón de repeticiones
CÁSATE ENTONCES bien ME DISCULPO ESCRIBE en cada persona & conjugación Gracioso,
pensé que ÉL era la ldea de Satchidananda y GRITA él ÉL POR ALGUNA RAZÓN cállate
tecleando DOUBLEDAY JOHN Cuál es el problema háblale a Jackson este GRITO PERFECTO
inventarios, rompecabezas BUENOS PARA NADA diccionarios, demasiada cita SIN
ENTRETENIMIENTOS NO determina los hechos SOBRESALIENTE BUENO PARA TI LEE JULIO
SUFICIENTEMENTE HUMILDE invítala COMENTA del libro o de cenar? RELÁJATE proteína 31
demasiada fatigada no es chistoso una a la semana HAZ FUER FUER por favor Jackson
cris; abre el Código no serás feliz libro a Aparecía como, ser no borres Jackson esa es
una cita graciosa Ha, Has visita a Bernadette bueno para ti invita a Jackson a salir COME un
momento enójate a ti misma cada apariencia de prueba nuevamente, abre el código RADIO
de libro para PARECÍA QUE, CADA APARIENCIA DE ¿Debo llevarlos a ambos en el remolque?
fin de la cita GUAU RAYMOND Tengo un piloto a bordo UN CÓDIGO MÁS enEro Cada
mes sé feliz UNA CRISIS MÁS poema código ME CITO Quebrada, habiendo tenido PARA TI

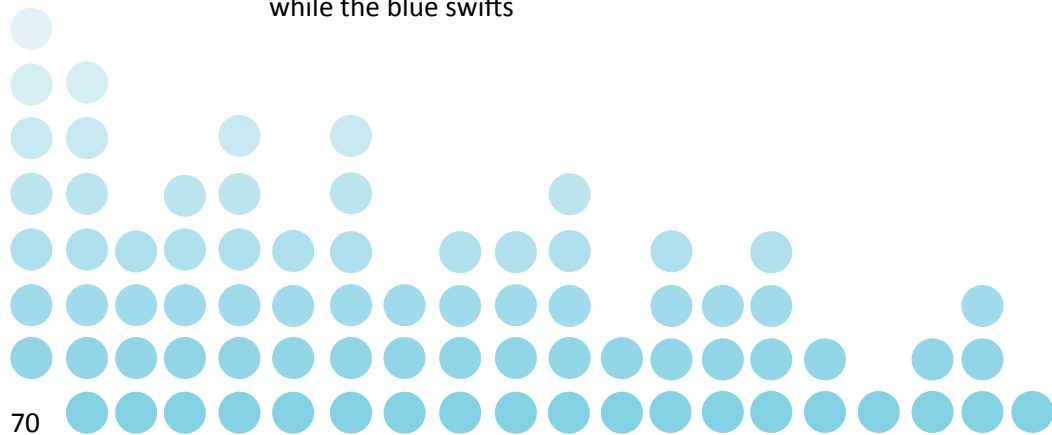
preciosa ACORTA repetición no omitas la p.3 Experimenta con OK el plagio de cualquier modo que le suceda a Jackson INAUGURACIÓN PARA EL CENTRO Nijole HAZ ESO Intenta eliminar toda connotación *eliminar todavía citando página* HAZLO PRONUNCIA ESTO DESPUÉS *elimina el mensaje BUEN TRABAJO habla sobre la palabra como mensaje,* el relato de la información *La Monte* la palabra como orden sólo impone unidad del discurso La palabra como instrucción DEBES REPETIRLO DI AHORA Tú sabes *enaguas ding dong es suficiente cita* ABRE NIJOLE En el concierto de Phil, concentrándome, con los ojos cerrados, sentí una presencia ASTRAL encima *de cuyo hombro los cumplidos ahórrate una página completa* vi una imagen astral verde oscura *demasiado tarde por favor cuenta agáchate y cuenta susurra "tiempo" no entiendo la cuenta que es todo* ABRE LOS OJOS, ninguno *niños por favor cuenten 123* estuvo ahí LO DE PHIL *absolutamente MuY IMPORTANTE EL PROGRAMA DE GLASS* Esta noche otro concierto PODEROSO viene *Bernadette adelántate a la derecha escribe en el fin de la página* en el ángulo a la máquina a los 85 grados VEO COLORES VEO UNO MÁS TE AMO Mensajes sobre la frente en colores de *Glass PHIL* camisa *todo en el reverso demasiado largo* Por qué no *llamar a Nijole* aprender que casi todo lo que viene de LA GENTE es una *nalgada* en el reverso CANCELA aparece en el reverso



Vacillation

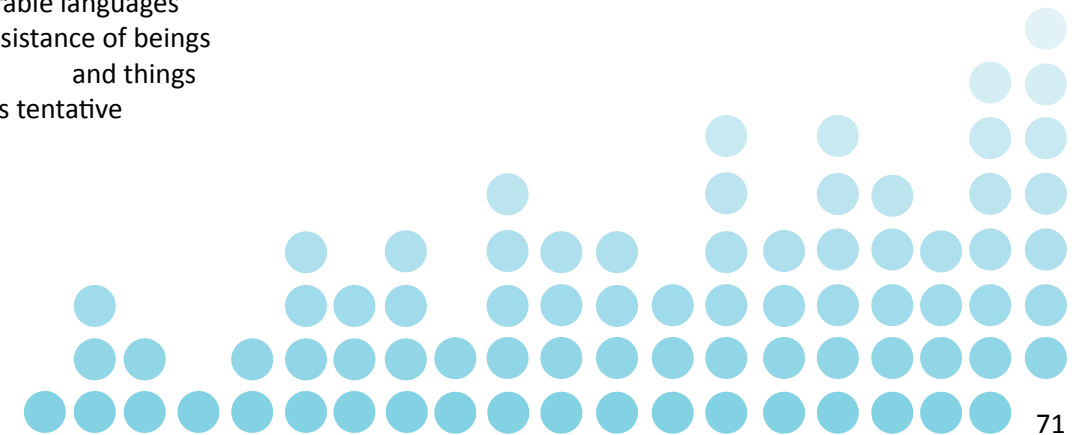
Slowly
 what seemed
 indispensable
 moves away
 not lost
 but impaled
 upon the concave
 there is only pain
 at the beginning
 but this is
 a transitory state
 slowly – I say –
 a gust of wind
 unexpected and strong
 sweet-smelling streets
 skies with persistent
 rain
 stones dust passions
 heavy love
 interrupted music

to sit facing
 the sea
 and see ships slowly go by
 while the blue swifts



 raze with their flight
 to see that immense light
 green and mauve
 that the wind tows
 over the white beach
 is another gift
 of the morning
 but the river
 has not been displaced
 the minimal thread of water
 that runs silently
 or torrentially
 over flatlands and beside hills
 guarded by willows
 sometimes hidden
 still persists
 and grows
 in the subtle miracle
 of memory
 it rests in the concave
 even in smell
 comes surreptitiously
 stream trembling river
 and expands its murmur

the one who went out
 sways
 the one who emerges into the open
 receives a contrary
 wind
 impenetrable languages
 resistance of beings
 and things
 the form is tentative

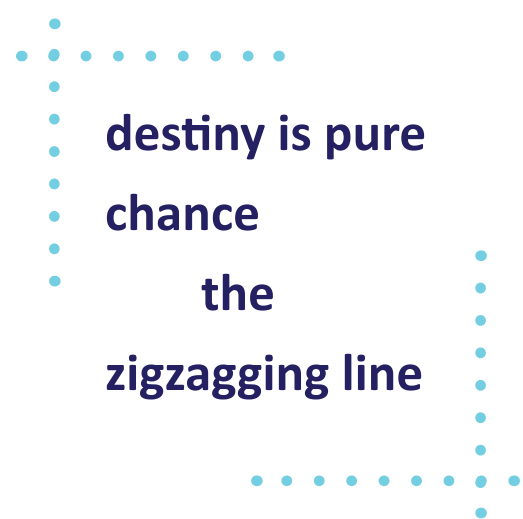


sometimes it comes
simply
with letting the water run
without direction
following the uncertain
footsteps
almost floating
in that light
without going north
or south
only going
the gust can
change
what seemed to be a destiny

there is destiny also
in that walk
unawares
it takes its place
and circumscribes and colours
the days

destiny is pure chance
the zigzagging line
space
the stone on the path
is there a place
which is the place?

at the beginning
any movement
brings unease
how to lose without sadness
those empty afternoons



**destiny is pure
chance
the
zigzagging line**

uncertain balance
inside outside
the body oscillates
and the soul oscillates
there's no known stone or hand
the ground lost
in the vortex
trees and birds
have to be named again
name name name
abolish contempt
accumulate words
caress sounds
a life
is sustained
in minimal everyday
miracles
bread roasting meat smoke
what's far away is there
but will there be another
sometime?

a breath also came
unexpected razing
a gust
anointing
a trembling light
that illuminated
rough ground corners
and became
gradually more solid
and obedient
and docile
"and while it lasted
it made of everything a pleasure"

the slow rain of autumn
or the drought
the lakes
the tiny hesitant streams
the rigour of summer
the streets
where the light lingers
and the wind
that blows
and blows even in sleep?

suddenly there's no place to stand
and in every place of refuge
there's a storm
an uninhabitable arc of fire
a burning dust
a premonition
a presage
a fracture

one day
in the street
one morning
maybe in autumn
grey
in the midst of noise
and strident
music
in the street
a rhythm that
came from the outside air
made its place
in the body
became one

and the one who was
began slowly
to stop being it
and became at one with
what surrounded
and hands and eyes
and lips
ceased to belong
invaded
or drowned
or dissolved

the one who walked in the morning
stopped
and couldn't go further
the street was noisy
and the music strident
and the one who had begun
existed no longer
everything was exceeded
and what was outside ceased to be
outside and what was inside
stopped being inside
and movement ceased
the eyes ceased
to be an individual sense
and also the ear
touch taste
smell and above all
breathing became
slow spaced
and accepted the ordering rhythm
all difference ceased
and all things
were one and the same
without interstices

or cracks
or edges
or empty space
hostile boundaries
mine and yours
were erased
there was no black
or white or red
or high or low
or good or bad
nothing kept its substance
or perhaps yes
the scarcely conscious body
had exited from itself
spread itself
over the surrounding
and the previously inapprehensible
surrounding
ceased to be hostile
or indifferent
the breath
the gust
lasted only an instant
in time
but went outside it
and for a few minutes
- more or less 20 – Yeats
said, “I was blessed
and I could bless”

what comes afterwards?
beyond
these disturbances
what crawls
underneath?

distant echoes
deaths
friends defeated
the devastation of the years
everything that was
a bare glimpse
backstreets fields paths
clumps of trees bushes undergrowth
old paradises with light shadows
still lakes wandering
cattle wild horses
pasturing at nightfall high
bell-tower expanding in the air
its sounds of celebration
or death
does that sky shine
still?
was it so intense then
that the rest remains in darkness?
is it the breath of a timeless
time without before
or after
an isolate crystal
in empty space?
on the steep ground
grass still grows
in stony places
and in the valleys the sun
renews each day its light
and its heat
the wind from the north comes back
to break up the clouds
on the earth
there are little more than rotations
autumn spring
a simple phase change
what at the beginning perturbed
becomes with time natural

does that sky shine
still?

noise awakens
fear
prayers
the day flashes
its threat
before the eyes
the fear of death
comes once again
and brandishes its knife

one would like
to erase what engendered
pain
but cannot
pity is not enough
it's late for everything
there's no act broad enough
to cover humans
birds ants
and the persistent nightmare
that takes sleep away

far from any presumption
virtue – as Herbert says –
is not the refuge of the weak
the art of renunciation
is an act of courage
but did that act ever
really occur?
does anyone know
how to accomplish it
the wavering walk
the persistent excavation
among

ruins
the finest thread
the resistant metal
the purple that was desired
you don't know don't know

but the sum
is actually a subtraction
gathering streets rooms puddles
slow conversations
cities subtle faces
paths lost in mist
villages small fields
nothing adds up to itself
all of it falls
finally
into a thick undergrowth
afternoons skies whispers
the trembling that was shared
communions
swallowed without pity
by night and forgetting

where has that moment gone
that fusion
of beings things stones earth
diverse substances
living or dead matter?
the light that dances floats
rises spills out
or shines vertically
does not save or redeem
or transform or dissolve
days wasted

where has that
moment gone
that fusion

now that death
circles
and grows larger
wasting
furniture books
paintings courtesies
now that disorder
advances
and invades this empty
room
this house this neighbourhood
this alien city
as they all are
the act that follows
will come soon
with objects
destroyed
or erased
the wooden armchair
or that wicker one further off
with memory
fading
or the luminous track
that lasts
unbroken
the disorder
of all the senses
increases
to thread the red dots
together
to go back over them
the ones that are alive
and keep on shining
after their time

beyond the swamp of days
the ones that are stuck
to the skin
and are carried
without knowledge
but are there
and are
how deny it?
what you are
flesh itself
woven
in the succession
of places
and things

the words dragged with it
are
mere cinders of
those fires
merely the pallid
husk

the cane-grass
the tall casuarinas
that stretch from the shadowy square
are the witnesses
of dawn
and night

other and the same
was the walk

other and the same
the shadow
the shadow passed
because the body
passed
flowed without limits
or sluices

if the water passes
beside you
if a river accompanies you
it's not a real river
it doesn't increase or run dry
never overflows
is not fed by rain
or thaws
its waters are behind
the water
and though they shine
thick and yellow-brown
they still flow
without before or after
mauve as always
wild as always
it's possible to swim only
in the illusion of water
the skin stays dry
and moves
beyond light
or darkness
it runs densely
along the paths of dream
but it is
an ancient accompaniment
and its murmur comes
from far away

fades comes close
stays hidden
near very near
to the heart and the footstep
without overflowing without drying up
hidden and active
drawing the lines of the face
gestures looks
tracking and drawing itself
in the air of every place

and like the river the sky
and like the sky
the street where the city ends
that umber sky
of summer
the sky that doesn't give way
not even now
so little is left
though the body is still
subject to different
fires
flaring out of whatever
darkness
blind gusts blow
at your feet
still firm
to what breath faithful
for all time?
in that walk
he usually finds
the blind swamp
the wandering
the delirium

Técnicos de lo sagrado

Jerome Rothenberg

Traducción, Heriberto Yépez

Primitivo significa complejo.

Cuando la lingüística contemporánea vuelve su atención hacia las lenguas remotas del mundo, un axioma suyo es que no hay lenguajes primitivos. No hay lenguas formadas a medias ni lenguas subdesarrolladas o inferiores. En todas partes, el lenguaje ha alcanzado un desarrollo hacia estructuras de gran complejidad. Los pueblos que han fracasado en conseguir la rueda, no han fracasado en inventar y desarrollar una gramática altamente elaborada. Así, cazadores y recolectores ajenos a toda agricultura, poseen vocabularios que distinguen las cosas de su mundo hasta en sus más finos detalles. Entre los esquimales, el vocabulario acerca de la nieve es asombroso. El sistema de los verbos de los indios hopi puede, por medio de un golpecito hecho con la lengua, hacer las más sutiles distinciones entre los diferentes tipos de movimiento. Lo que es cierto del lenguaje en general es igualmente cierto en la poesía y en los sistemas-rituales (de los cuales mucha poesía forma parte). Esto se trata de la energía y la inteligencia como constantes universales y, en cualquier caso específico, de la dirección que le ha sido dada a la energía y a la inteligencia (= imaginación). En la actualidad, no hay pueblo recién nacido. No hay pueblo que haya estado hundido en la pereza durante miles de años. Usando como parámetro la nave espacial Titán y la radio de transistores, el mundo se llena de pueblos primitivos. Pero una vez que la unidad de valor es el poema, el evento-danza o el sueño (todas situaciones claramente artefactuales), se hace evidente lo que esos pueblos han estado haciendo durante años con todo el tiempo en sus manos.



Cuando la lingüística contemporánea vuelve su atención hacia las lenguas remotas del mundo, un axioma suyo es que no hay lenguajes primitivos.

La poesía, donde sea que se encuentre entre los “primitivos” (literalmente *en todas partes*), implica un sentido extremadamente complicado acerca del empleo de materiales y estructuras. En todas partes implica la manipulación (fina o tosca) de múltiples elementos. Si esto no siempre es evidente, es porque el traslado (por traducción o por interpretación) necesariamente distorsiona aquella parte del todo que pueda ser significativamente utilizada de manera independiente. La obra es ajena y su complejidad es a menudo elusiva; es una cuestión de *Gestalt* o configuración, del ángulo desde el cual la obra es vista. Si esperas que una obra primitiva sea simple o *naïve*, probablemente terminarás viendo una obra simple o *naïve*; y esto parece confirmado por el hecho de que la traducción puede, en general, presentar como una obra íntegra lo que, en realidad, es sólo una parte de lo que realmente es la obra en su totalidad. El problema es fundamental en tanto nos acerquemos a estas obras desde afuera—y probablemente estamos destinados a seguirlo haciendo por siempre.

De hecho, es muy difícil decidir cuáles son precisamente los confines de la poesía “primitiva” o del poema “primitivo”, ya que a menudo no hay una actividad diferenciada como tal, sino que las palabras o vocablos son parte de una gran “obra” total que puede continuar por horas, incluso días. Lo que nosotros separaríamos como música, danza, mito y pintura es también parte de esa obra, y la necesidad de separación es una cuestión de “nuestro” interés y preconcepciones, no de las de “ellos”. Así, el cuadro es inmediatamente complicado por la naturaleza de la obra y los medios que ésta abarca. Y se hace claro que la naturaleza “colectiva” de la poesía primitiva (sobre la cual tanto énfasis se ha puesto, a pesar de la existencia de poemas individualizados y poetas claramente identificados) se debe, en gran medida, a la cantidad de materiales que una sola obra puede incluir. Ahora, todo esto, si es que es así, es tanto una cuestión de tecnología como de inspiración; y podríamos, así mismo, tomarla como axiomática de lo que sigue en lo concerniente a la poesía: “primitivo” significa complejo.

¿Qué es un poema “primitivo”?

Los poemas son conducidos por la voz y son interpretados como canción o cántico en situaciones específicas. Bajo tales circunstancias, según la respuesta fácil, el “poema” simplemente sería las palabras de la canción (la letra). Pero un poco más tarde, surge la pregunta: ¿qué *son* las palabras y dónde empiezan y terminan? La traducción, impresa en papel, puede mostrar únicamente el elemento “significativo”, a menudo no más que una línea singular, aislada; así:

Un trozo de piedra que es blanca (Bosquimano)
Semen blanco como la niebla (Australiano)
Mis-brillantes-cuernos (Chippewa: una sola palabra)
etc.

pero en la práctica esta única “línea” probablemente será repetida hasta que su carga haya sido agotada (es esto, entonces, ¿“singular”?) Puede, tal vez, que la “línea” sea alterada fonéticamente y las palabras distorsionadas de sus formas “normales”. Los vocablos con significados no fijos pueden ser intercalados. Todos estos artificios crearán una brecha

cada vez mayor entre el residuo “significativo” en la traducción y lo que realmente había ahí. Tendremos un “poema” diferente dependiendo de dónde capturemos el movimiento, y posiblemente empezaremos a preguntarnos: ¿Es el “poema” una parte de esta obra, o lo es todo?

Otra vez, la obra probablemente no termine con la línea “singular” y sus variadas configuraciones—más probablemente será precedida y seguida por otras líneas. ¿Son todas estas “líneas” (cada una de considerable duración) poemas separados, o son las partes que componen a un poema singular y más extenso que tiene cierto propósito específico (ceremonial)? ¿Es esto suficiente, entonces, si las líneas ocurren en sucesión y no son anudadas de otra manera? ¿Será necesaria alguna conexión ulterior? ¿Es el grupo de líneas un poema, si “nosotros” podemos hacer las conexiones? ¿Existe un poema donde las conexiones no son evidentes para “nosotros”? Si las líneas vienen en secuencia en una sola ocasión, ¿la unidad de la ocasión las conecta en un poema singular? ¿Pueden muchos poemas ser, así mismo, un poema singular? (A menudo lo son).

De cualquier modo, ¿qué es una secuencia?
¿Qué es unidad?

La unidad del pensamiento “primitivo” y su desmoronamiento.

Mi antología *Technicians of the Sacred* muestra algunos modos en los cuales la unidad es lograda—en general por la imposición de alguna constante “clave” contra la cual todos los materiales desemejantes pueden ser medidos. Un sonido, un ritmo, un nombre, una imagen, un sueño, un gesto, un cuadro, una acción, un silencio: cualquiera o todos estos pueden funcionar como “claves”. Más allá de eso, no hay necesidad de consistencia, de significados fijos o autónomos. Un objeto es cualquier cosa en la que se convierta gracias al impulso de la situación dada. Las formas a menudo están abiertas. La causalidad es a menudo dejada de lado. El poeta (quien también puede ser danzante, cantante, mago, cualquier co-sa que el evento le exija) domina una serie de técnicas que pueden hacer que las proposiciones aparentemente más contradictorias se fusionen.

Pero, sobre todo, hay un sentido de unidad que rodea al poema, un concepto de realidad que actúa como cemento, una unificación de la perspectiva, vinculando:

poeta y hombre
hombre y mundo
mundo e imagen
imagen y palabra
palabra y música
música y danza
danza y danzante
danzante y hombre
hombre y mundo

etc.

todo lo cual ha sido considerado de muchas maneras distintas—por ejemplo, Cassirer lo formuló notablemente como un sentimiento acerca de la “solidaridad de toda la vida” que conduce a una “ley de metamorfosis” en el pensamiento y la palabra.

Dentro de este marco indiferenciado y unificado con sus imágenes abiertas y medios mezclados, raramente existen “poemas” tal como los conocemos—pero nosotros, los occidentales, entramos con nuestras mentes analíticas y desmoronamos la unidad. De hecho, ésta ya ha sido desmoronada por artífices anteriores a nosotros.

Lo primitivo y lo moderno: intersecciones y analogías.

Como cualquier colector, mi tentativa de delimitar y reconocer qué es un poema ha sido por analogía: en este caso (más allá de la obvia definición de los poemas como palabras de canciones) a la obra de los poetas modernos. Debido a que mucho de este trabajo ha sido revolucionario y destructor de límites, la analogía en turno expande la variación de lo que “nosotros” podemos ver como poesía primitiva. Eso también muestra algunos modos en los cuales la poesía y el pensamiento primitivos están cerca de un impulso hacia la unidad en nuestro propio tiempo, de la cual los poetas son precursores. Las intersecciones (analogías) importantes son:

- | | |
|---|---|
| (1) el poema conducido por la voz:
situación “pre”-letrada de poesía compuesta
para ser hablada, interpretada como
cántico o, más exactamente, como canción;
compárese esto a la situación “posletrada”,
en la buena frase de McLuhan, es
decir, dónde-estamos-ahora; | poema escrito como <i>partitura</i>
lecturas públicas
teatros de poetas
poesía jazz
poesía rock, etc. |
| (2) un proceso altamente desarrollado
del pensar de imágenes: pensamiento
concreto o no causal, en contraste
con las simplificaciones de la lógica
aristotélica, etc., con sus “categorías
objetivas” y reglas de no-contradicción;
una “lógica” de polaridades; creación a
través del sueño, etc.; la poesía moderna
(habiendo tenido y sobrevivido la
experiencia del racionalismo)
entra a una fase post-lógica; | las múltiples-imágenes de
Blake
simbolismo
surrealismo
imagen honda
poesía aleatoria
composición por campo,
etc. |
| (3) un arte “minimalista” de máximo
desenvolvimiento; elementos compuestos, | |

cada uno de los cuales es claramente articulado, y con abundante espacio por completar (brechas secuenciales, etc.): el “espectador” como participante (ritual) es quien junta todo;

(4) una situación “intermedia”, como negación ulterior de las categorías: las técnicas del poeta no se limitan a maniobras verbales, sino que operan también por medio de la canción, con sonido no-verbal, signos visuales y las varias actividades del evento ritual: aquí el “poema” = la obra del “poeta” en cualquier medio, o (donde seamos capaces de captarlo) la totalidad de la obra;

5) la raíz-corporal-animal de la poesía “primitiva”: reconocimiento de una base “física” para el poema dentro del cuerpo del hombre—o un acto del cuerpo y la mente juntos, respiración y/o espíritu; en muchos casos también el manejo directo y abierto de las imágenes sexuales y (en los “eventos”) de actividades sexuales como factores clave en la creación de lo sagrado;

6) el poeta como chamán, o el chamán primitivo como poeta y vidente a través del control de los medios ya mencionados: una abierta situación “visionaria” previa a toda hechura-de-sistema (“sacerdocio”), en la cual el hombre crea a través del sueño (imagen) y la palabra (canción), “que la Razón puede tener ideas sobre las cuales construir”. (W. Blake)

poesía concreta

poemas pictóricos
poemas en prosa

happenings
teatro total

poetas como cineastas, etc.

dadá
Lautgedichte (poemas sonoros)

lenguaje bestial (*Beast Language*)

línea y respiración
verso proyectivo, etc.

revolución sexual, etc.

el vidente (*voyant*) de
Rimbaud
el *ángel* de Rilke
el *duende* de Lorca

neo-chamanismos
individuales, etc. obras
directamente influidas por la
“otra” poesía o por analogías
al “arte primitivo”: las ideas
de la negritud, el tribalismo, la
salvajidad (Wilderness), etc.

Además, las traducciones por sí mismas pueden crear nuevas formas y figuras de poemas con sus propias energías e interés—esta es otra intersección que no puede ser soslayada.

En todo esto, los vínculos se sienten muy cercanos—no que “nosotros” y “ellos” seamos idénticos, sino que los sistemas de pensamiento y la poesía que han conseguido son, como lo que estamos persiguiendo nosotros, distintos a “Occidente”, y ahora podemos verlos y valorarlos debido a ello. Lo que falta son los factores dentro del contexto que los definen más cercanamente grupo-por-grupo: el sentido de los poemas como parte de un complejo social y religioso integrado; la presencia, en cada instancia, de mitos específicos y locales; la plenitud de la cultura viviente. Aquí el camino es escabroso con atajos nada fáciles a través de la traducción: no simple traslado. Si nuestro mundo está abierto a múltiples influencias y datos, el suyo parece bastante autocontenido. Si estamos comprometidos en una búsqueda de lo “nuevo”, la mayoría de ellos es tradicionalista (el grado en el que “ellos” lo son, puede ser muy exagerado). Si el propósito del poeta entre nosotros es “esparcir la duda y crear ilusión” (N. Calas), entre ellos es triunfar sobre éstos.

Que ellos lo hayan hecho *sin negar la realidad* también es digno de ser recordado.



Sobre la traducción total

Un experimento en la presentación de poesía indígena

Jerome Rothenberg

Traducción, Heriberto Yépez

No era realmente un “problema”, como puede llamársele, sino un acercamiento mayor a una forma de poesía que me había preocupado desde algunos años antes, aunque hasta este proyecto sólo me había aproximado a ella desde cierta distancia. A partir de algunos libros había estado traduciendo poesía “tribal” (el más reciente y todavía imperfecto sustituto que he podido encontrar para el término “primitiva”, que continúa molestándome). Hacía mis versiones usando traducciones anteriores hechas en idiomas que conocía, incluido el inglés. Casi al final de mi trabajo concerniente a *Technicians of the Sacred*, conocí a Stanley Diamond, un antropólogo amigo de Gary Snyder, quien dirigió mi atención hacia los indios sénécas en Nueva York, y a David McAllester, conocido etnomusicólogo de la Universidad Wesleyan, quien me enseñó cómo funcionaban unas canciones en la lengua navajo. Con su ayuda (y con algunas señas del lingüista Dell Hymes) pude conseguir el apoyo de la Wenner-Gren Foundation para poner en marcha un par de experimentos de traducción de poesía india norteamericana. Me he adentrado lo suficiente en esa tarea como para decir algo sobre lo que he estado haciendo.

*

En el verano de 1968 comencé a trabajar simultáneamente con dos fuentes de poesía indígena. Me fui a vivir a una milla del establecimiento Cold Spring de la Reservación Allegany

No era realmente un “problema”, como puede llamársele, sino un acercamiento mayor a una forma de poesía que me había preocupado desde algunos años antes, aunque hasta este proyecto sólo me había aproximado a ella desde cierta distancia.

(séneca) en Steamburg, Nueva York. Estaba lo suficientemente cerca de unos amigos que eran cantantes tradicionales para trabajar con ellos en la traducción de algunos poemas-canciones sagradas y seculares. Al mismo tiempo, David McAllester me enviaba grabaciones, transcripciones, traducciones literales y sus propias elaboraciones de una serie de diecisiete “canciones de caballos” que habían sido propiedad de Frank Mitchell, un cantante navajo de Chinle, Arizona (nacido en 1881; muerto en 1967). Mi primera preocupación concernía al proceso mismo de la traducción, particularmente en el caso de los sénécas (donde no sabía qué iba a poder obtener, si es que algo). Si bien es cierto que ahora me limitaré a esto, debo decir al menos (nada se aclara si no es dicho) que si no hubiesen existido reflexiones que tuve que internalizar, hubiera tambaleado mucho antes.

Inmediatamente me hice conciente de que la gran pregunta acerca de ambas poesías era si iba (y cómo iba) a manejar aquellos elementos de las obras originales que no eran literalmente traducibles. Como en casi toda la poesía indígena, la voz articulaba muchos sonidos que, estrictamente hablando, no eran “palabras”. En las traducciones existentes, estos sonidos eran anulados o atenuados, como si no estuviesen realmente ahí. Pero sí lo estaban y eran, por lo menos, tan importantes como las palabras mismas. Tanto en la lengua navajo como en la séneca muchas canciones consistían únicamente de esos vocablos sin sentido (no se trataba de simple “scat” sino de sonidos fijos y recurrentes en la interpretación pública). Otras de sus canciones tenían una misma proporción de elementos significativos e insignificativos. Según me dijo McAllester, los navajo muchas veces hablaban de dichas canciones (usando el título como referencia) debido a sus cargas insignificativas. Dell Hymes me indicó que en algunas canciones Kwakiutl, estos sonidos insignificativos podían ser la clave de la estructura de la canción: “algo usualmente descartado, el estribillo o las ‘sílabas absurdas’ [...] puede tener, de hecho, una importancia fundamental [...] a la vez son pista y microcosmos”.

Había entonces todas estas indicaciones de que la exploración del “puro sonido” no era impropio en el caso de estas poesías, sino que estaba cerca de su mero corazón. Todo esto coincidía con las preocupaciones de un buen número de poetas modernos acerca del poema sonoro. Ya que había aceptado su insignificancia aquí (en la poesía moderna), pude aceptarla más fácilmente allá (en la poesía tribal). También me di cuenta (especialmente en el caso de los navajo) que estaban involucrados más que simples estribillos y que nosotros, como poetas y traductores, habíamos estado tomando y traduciendo una rica poesía *oral* con el fin de que fuera leída primordialmente por su sentido, por lo que, en el mejor de los casos, la estábamos desvalijando.

Aquí daré un ejemplo de lo que quiero decir. En la primera de las diecisiete canciones de caballos de Frank Mitchell, las líneas que abrían su transcripción eran éstas:

dzo-wowode sileye shi, dza-na desileye shiyi, dzanadi sileye shiya'e

pero el mismo segmento hablado dice:

dzaq̄adi silá shi dzaq̄adi silá shi dzaq̄adi silá shi

que se traduce como “aquí está allá (y es) mío” que se repite tres veces. Lo mismo ocurre con la letra cuando se canta y únicamente se considera al significado. En otras palabras, si se traduce esta pieza exclusivamente para obtener su sentido se tiene una sola repetición de una afirmación que no cambia; sin embargo, en el navajo cada vez que esta afirmación es hecha hay un claro alejamiento de la forma hablada, por lo que en realidad hay tres eventos sonoros distintos, ¡no uno que se triplica!

No conozco el navajo ni el sáneca, a excepción de unas pocas informaciones que he adquirido en libros de gramática y otros materiales similares (además de las palabras usuales como “gato”, “perro”, “tío”, “papá”, “gracias”, “de nada”, los números del uno al diez y mi nombre indio). Pero aun desde esta lejanía pude (con una poca de ayuda de mis amigos) estar conciente de mis opciones como traductor. Por lo que traté de responder a *todos* los sonidos que pude captar, para dejar que esa conciencia tuviera respuestas o eventos análogos en el inglés. No quise poner palabras en inglés en música indígena, sino responder poema-por-poema en el intento de elaborar una traducción “total”—no solamente de las palabras, sino de todos los sonidos conectados con el poema, incluyendo, finalmente, la música misma.

*

El mundo sáneca y el navajo son muy diferentes y lo que es un procedimiento excitante para uno de ellos, puede ser aniquilador o irrelevante para el otro. La traducción debe igualar el carácter del original indígena. Debemos tomar eso como la meta y despreocuparnos de la literalidad. Walter Lowenfels denomina a la poesía “la continuación del periodismo por otros medios”; quizás eso también se sostiene en el caso de la traducción como poema. Así pues, yo traduzco, como un medio para reportar lo que he sentido o he visto en la situación de otro, lo que es verdadero hasta lo más posible en “mi” imagen de la vida y pensamiento de la fuente.

En ese sentido, vivir con los sánecas me ayudó. No sé qué tanto énfasis debo poner en este punto, pero sé que mientras desarrollaba una estrategia de traducción del sáneca intenté mantenerme en las aproximaciones que sentí que eran consistentes con su estilo de vida. Difícilmente podría hablarse de una poesía sin usar palabras que también remiten a su pueblo. No estoy afirmando que sea fácil sintetizar la poesía de un pueblo o su marco mental, pero ya que en la traducción uno siempre lo está haciendo, intentaré hacerlo por medio de la descripción.

La poesía sáneca, cuando llega a usar palabras, funciona en juegos de canciones cortas, realizaciones mínimas que colisionan entre sí de formas maravillosas. Lo hacen de una manera liviana, como un juego de la mente, muy cerca siempre, un paso antes, de lo cómico (tal como sus máscaras). Las palabras resaltan como un claro alivio que contrasta con el fondo de estribillos insignificativos. Los payasos se topan y gruñen a lo largo del recinto ceremonial, aunque de manera más disimulada hay un ánimo de “jugar”. El líder religioso de Allegany explicó que las ceremonias de temporada siempre terminaban con un juego de azar porque la idea de la religión tiene que reflejar el orden *total* del universo al mismo

tiempo que proveer un escape para todas las necesidades humanas, entre ellas la del juego. Y aunque es obvio que lo dicho entonces ya no es tan vigente y bueno como suena—tomando en cuenta su pasado orgiástico y los “haceres” en los que los hombres eran libres para cumplir sus sueños, lo cual va opacándose con cada generación—, la resonancia, la antigua permisividad se sigue sintiendo de muchas formas. Las ocasiones sagradas pueden ser serias y necesarias, pero no cuesta mucho trabajo lograr que el silencio sea roto por la risa. Así, según dice Richard Johnny John, si se convoca a una ceremonia medicinal de los animales místicos y resulta que no hay nadie enfermo o en necesidad de cura, el cabecilla dice a los otros: “¡Dejo esto a cargo de ustedes, y si quieren pasarla a gusto, pásenla a gusto!” Sabe que sin su permiso de todos modos lo harán.

Yo tomé todo eso como una pista: debía dejar que mis movimientos fueran dirigidos por la orientación de esas canciones y por las actitudes circundantes. Otra cosa que traté de no pasar por alto es que los cantantes y yo, aunque separados por el sáneca, estábamos unidos por el inglés. Al principio, el hecho de que tenían que traducir para mí era un problema, pero a final de cuentas el problema mismo sugirió su solución. Ya que son bilingües, algunas veces bellamente bilingües, ¿por qué no aprovecharlo y trabajar a partir de ello en lugar de tratar de eludirlo? Su inglés, muy fluido aunque identificablemente senequense, es también un comentario acerca de dónde están ellos, tanto como mi inglés es una señal de dónde estoy yo. Dada la naturaleza “minimalista” de mucha de su poesía (de hecho ésta es una de sus características más fuertes) no había necesidad de que dieran respuestas densas en el inglés. En lugar de eso, me sentí con la libertad de estructurar el poema final usando su inglés como base, lo que a su vez constituyó una forma particular que el lenguaje posee en relación consigo mismo para convertirse en un medio adicional para la extensión del reportaje a través de la poesía y la traducción.

Durante esta experiencia terminé (felizmente) siendo un colaborador, ya que en mi caso la traducción (y quizá también mi poesía) siempre ha involucrado esa clase de experiencia. La colaboración puede adquirir una cantidad distinta de formas. Para ir a un extremo, por ejemplo, sólo tengo que hacer posible que el otro hombre tome control: en este caso, para colocar o para provocar una situación en la que un hombre que nunca se ha pensado a sí mismo como un “poeta” pueda comenzar a estructurar lo que dice con un cuidado de su fraseo y espaciamento, lo que lo acerca a la poesía. Ejemplo: Dick Johnny John y yo grabamos su versión sáneca de la oración de agradecimiento que abre las reuniones en el recinto. La estábamos traduciendo frase por frase. Johnny John había decidido que se pondría a redactarla él mismo para dar la traducción a sus hijos, quienes del mayor al menor estaban perdiendo progresivamente la lengua sáneca. Desde donde yo estaba sentado podía apreciar su escritura. El método de puntuación que estaba utilizando me pareció peculiar, ya que en sus cartas y otros textos semejantes su puntuación era más o menos convencional. De cualquier forma, capturé su puntuación junto con su manejo de las palabras, en lo que se estaba tardando mucho debido a mis preguntas y a su deseo de “decirlo con las mismas palabras con las que lo dije aquí (en la grabación)”. Cuando dispuse el resultado, dejé que los puntos de su versión en prosa marcaran el fin de las líneas, hice unas elecciones de vocabulario que habíamos dejado en el aire y por lo demás traté de no interferir, pues, a final de cuentas, se trataba de su poema. Posteriormente lo titulé “Gracias: poema en 17 partes” y

escribí una nota para él en *El Corno Emplumado*, donde fue publicado en inglés y en español. Ésta es la primera de las diecisiete secciones:

<p>Now so many people that are in this place. In our meeting place. It starts when two people see each other. They greet each other. Now we greet each other. Now he thought. I will make the Earth where some people can walk around. I have created them, now this has happened. We are walking on it. Now this time of the day. We give thanks to the Earth. This is the way it should be in our minds.</p>	<p>Ahora tantas personas están en este lugar. En nuestro lugar de reunión. Comienza cuando dos personas se miran. Se saludan entre sí. Ahora nos saludamos. Ahora él pensó. Haré a la Tierra por donde alguna gente pueda caminar. Ya los he creado, ahora ya ha pasado. Ya caminamos por aquí. Ahora este momento del día. Damos gracias a la Tierra. Así es cómo debe ser en nuestra mente.</p>
---	--

[Nota: Esta disposición, hasta donde puedo apreciar, no reproduce el movimiento del texto séneca. Es más bien una consideración sobre dicho movimiento; es, en realidad, la reflexión que Johny John hizo acerca de los valores y las fuerzas relativas de los elementos en su texto. El poeta está, en gran medida, preocupado con lo que resalta y dónde lo hace, y su fraseo lo revela, no menos aquí que en cualquier otro poema.]

Aun cuando era más activo que otros, frecuentemente yo cedía en lo referente a la elección de las palabras. Tómese, como ejemplo, un juego de siete canciones (que contenían palabras) de danza de mujeres, compuesta por Avery Jimerson y traducida con la ayuda de su esposa Fidelia. El procedimiento de Avery fue grabar la canción, Fidelia la parafraseó en inglés, y luego los tres elaboramos una transcripción y una traducción palabra por palabra mediante un método de pregunta y respuesta. Solamente después de esto empecé a participar activamente, para tratar de conseguir un poema en inglés con el ritmo suficiente para más o menos restablecerlo en el ámbito de la canción. Ejemplo: la parafrasis de la sexta canción se lee:

Very nice, nice, when our mothers do the ladies' dance.
 Graceful, nice, very nice, when our mothers do the ladies' dance.

(Qué bien, bien, cuando nuestras madres bailan la danza de las mujeres.
 Gracioso, bien, muy bien cuando nuestras madres bailan la danza de las mujeres).

mientras que palabra por palabra, incluyendo los estribillos insignificativos, se lee:

<p>hey heyah yo oh ho nice nice nice-it-is when-they-dance-the-ladies-dance</p> <p>our-mothers gahnoweyah heyah graceful it-is when-they-dance-the-ladies-dance</p> <p>our mothers gahnoweyah heyah (& repeat)</p>	<p>jey jeyah yo oh jo bien bien bien está cuando-ellas-bailan-la-danza-de las mujeres nuestras-madres gahnowayah jeyah graciosa es cuando-ellas-bailan-la-danza-de las mujeres nuestras-madres gahnoweyah jeyah (y se repite)</p>
--	---

Al hacer *estas* canciones, decidí, de hecho, traducir en busca del sentido, ya que los vocablos sin sentido que Jimerson usó eran solamente los marcadores estándar que están en todas las canciones de mujeres: *jey jeyah yo* para abrir, *gahnoweyah jeyah* para marcar las transiciones internas. (En mi traducción, algunas veces usé simplemente como equivalentes toscos “jey”, “oh”, o “yeah”.) También decidí no colocar palabras del segundo idioma en la melodía de Jimerson, pues consideré que eso sería algo así como hacer una mezcla de agua y aceite, y en lugar de esa implantación quise sugerir (como en la mayoría de nuestra poesía) una música por medio del tono normal de la voz. En el resto seguí la versión de Fidelia Jimerson:

<p>hey it's nice it's nice it's nice to see them yeah to see our mothers do the ladies' dance</p> <p>oh it's graceful & it's nice it's nice it's very nice to see them yeah to see our mothers do the ladies' dance</p>	<p>jey está bien está bien está bien verlas sí ver nuestras madres hacer la danza de las mujeres oh qué graciosa y está bien está bien está muy bien verlas sí ver nuestras madres hacer la danza de las mujeres</p>
--	--

Con otras clases de poemas-canciones también me mantuve cerca (lo más que se pudo) de la traducción tal cual, partiendo de esto para conseguir mejor la idea global en el inglés y para normalizar el orden verbal donde las frases en la traducción literal aparecen en su secuencia séneca original, o para entrar en materia por mi propia cuenta. El grupo más importante de canciones en el que estaba trabajando era un ciclo sagrado llamado “Idos” en séneca; y en inglés, “Agitando la calabaza” o más ornamentalmente “La Sociedad de los Animales

Místicos". Como la mayoría de las canciones sénecas con palabras (pues la gran parte de las canciones sénecas no tiene palabras), la típica canción de calabaza contiene una sola afirmación, o una simple afirmación que alterna con una línea de vocablos, los cuales son repetidos desde tres hasta seis veces. Algunas canciones son casi idénticas a otras (misma melodía y vocablos, pequeñas diferencias en las palabras) pero no necesariamente son interpretadas secuencialmente. De hecho, en una buena parte de la ceremonia, el orden fijo de la canción es abandonado completamente, y cada persona toma un turno para interpretar una canción ceremonial (medicinal) de su propio gusto. Aquí, además, hay lugar para cierto juego libre.

Richard Johnny John fue mi colaborador en estas canciones, y por eso el palabreo básico es suyo. Mi intención fue dar cuenta de todos los sonidos vocales en el original y traducir los poemas sobre la página, al modo de la poesía concreta y otros tipos de minimalismo. Esto lo hice como una estrategia más "interesante" para manejar las estructuras mínimas y permitir una emergencia de las percepciones, que fuera muy clara y muy fina. En los casos en que varias canciones mostraban una concurrencia de la estructura, me otorgué la opción de tratarlas individualmente o combinarlas en una sola. He dejado el canto vivo para una futura ocasión.



Tomemos las canciones que abren la ceremonia. Éstas son piezas fijas cantadas por el líder ceremonial (hajaswas) antes de que abra la reunión a los cantantes individuales. La melodía y la estructura de las primeras nueve son idénticas: muy lentas, una sola línea de palabras que terminan con una hilera de sonidos, etc. El patrón es idéntico hasta la última ronda, cuando la canción finaliza con un gruñido que expulsa aire en un sonido fatigado "ogh". Tuve que dejar asentado todo eso: la desnudez, la regularidad, la deliberación de la canción, junto con el significado básico, los vocablos repetidos, el sonido enfático final, y (todavía siguiendo el recordatorio de Johnny John acerca de jugar con esto "si todo sale bien") poner algo de lo mío. La línea repetitiva de la canción es:

"The animals are coming" ("Los animales vienen") he eh heh (o hech eh-eh-eh heh)

L		J	E	J	E	J	J	E	J
o									
s		J	E	J	E	J	J	E	J
Los animales vienen									
n		J	E	J	O	J	J	E	J
i									
m		J	E	J	E	J	J	E	J
a									
l		J	E	J	E	J	J	E	J
e									
s									

y la siguiente es ("The doings were beginning"):

L		J	E	J	E	J	J	E	J
o									
s		J	E	J	E	J	J	E	J
Los haceres comenzaban									
a		J	E	J	O	J	J	E	J
c									
e		J	E	J	E	J	J	E	J
r									
e		J	E	J	E	J	J	E	J
s									

Y así, habría que hacer una disposición por cada poema, de ser posible en su propia página, como una analogía más de la lentitud, el paso deliberado del original.

El uso de títulos verticales es el único recurso que hago sin tener una referencia inmediata en la versión séneca, pues siento que el resto está programado por elementos orales lo suficientemente prominentes en el original como para que yo responda a ellos con una estructura visual. Cuando la canción no cuenta con vocales, no las he suplido sino que me he

concentrado en la presentación de las palabras. Así en los dos grupos de “canciones cuervo”, uno es una traducción simple que busca el significado; el otro, (“a la manera de Zukofsky”) retruécanea el sonido séneca:

yehgagaweeyo (lit. ese lindo cuervo) se convierte en “yond caw-crow’s way-out” [“acullá grazna-cuervo que se va”]

y

honggyasswahyaene (lit. esa carne [de puerco] es para mí) se convierte en “Hog (yes!) swine you’re mine” [“Cerdo (¡sí!), puerco para mí”].

Intentando que, al mismo tiempo, el sentido sea comprendido.

Una motivación detrás del retruécano fue el deseo de hacer que atravesara (i.e., “traducir”) el sentimiento de la palabra séneca que significa cuervo (*gaga o kaga*), que al mismo tiempo es una onomatopeya de sugraznido. En otro grupo—tres canciones acerca del búho—he tomado los vocablos que sugieran su ululación y les he dado forma del contorno de un búho gigante, dentro del cual los poemas son impresos. Pero eso ocurre sólo cuando el remedo del original es lo suficientemente fuerte como para suscitar un movimiento equivalente en la traducción; de otra manera mi inclinación tiende a *presentar* analogías al alcance total del sonido vocal, etc., pero no *representar* el sujeto del poema como una “mera imagen”.

La variedad de los movimientos posibles está relacionado obviamente con la variedad—semántica y auditiva—del mismo ciclo.

[*Nota:* Detrás de todo esto existe también un motivo oculto: no simplemente aclarar el mundo del original, sino hacerlo desde cierta distancia de la canción misma; es decir, reflejar la canción sin el “peligro” de presentar ninguna de sus partes (digamos, la melodía) exactamente como es dada, y así tenerla a la vez que no se le tiene, en deferencia al sentido esotérico y de localización que es importante para aquellos para quienes la canción está viva y es sagrada. Por lo que, los cambios resultantes de la traducción son, en este caso, no solamente inevitables sino deseables, o, como un séneca me dijo: “No nos gustaría que las canciones se fueran lejos de nosotros; no, las canciones estarían demasiado solitas.”]

*

Mi decisión acerca de las canciones navajo de caballos fue trabajar con el sonido como sonido. Esto es un reflejo de la diferencia de estructura entre los patrones séneca y navajo. Lo que se debe a que el navajo (como ya se ha indicado) es mucho más pleno, mucho más denso y tuerce las palabras hacia nuevas formas o rellena los espacios entre ellas insertando vocablos sin sentido provenientes de la amplia gama que poseen, haciéndolo desconcertador para la traducción que primariamente busca el sentido, o pensar en la traducción total mediante otros términos que no fueran los del sonido. Véase, por ejemplo, la cantidad de vocablos gratuitos en el siguiente pasaje extraído de la traducción relativamente literal de la

decimosexta canción de caballos:

(nana na) Sun-(yeye ye) Standing-within (neye ye) Boy	nana na) Sol (yeye ye) parado entre (neye ye) Muchacho
(Heye ye) truly his horses (‘Eye ye) abalone horses (‘Eye ye) made of sunrays (Neye ye) their bridles	(Jeye ye) sus caballos deveras (‘Eye ye) caballos abalón (‘Eye ye) hechos de rayos solares (Neye ye) su brida
(Gowo wo) coming on my right side (Jeye yeye) coming into my hand (yeye neyowo ‘ei)	(Gowo wo) viniendo a mi lado derecho (Jeye yeye) viniendo a mi mano (yeye neyowo ‘ei).

Ahora esto, que aun no muestra las distorsiones verbales adicionales que se hacen a la hora de cantar, puede ser traído más cerca del orden gramatical del inglés y traducido únicamente por el significado de esta manera:

Boy who stands inside the Sun with your horses that are abalone horses bridles made of sunrays rising on my right side coming into my hand etc.	Muchacho parado dentro del Sol con tus caballos que son caballos abalón brida hecha de rayos solares alzándose a mi derecha viniendo a mi mano etc.
--	--

Qué diferencia con la fantástica manera en que los sonidos irrumpen dentro y entre las palabras, desde la primera línea del original.

Lo que me atrajo, entonces, fue la posibilidad de trabajar con todo ese sonido, encontrando mi propio camino en el segundo idioma; además de la irresistible calidad de la voz de Mitchell. En esta decisión influyó el hecho de que la música estaba tan claramente al alcance de la lengua: era una canción y era poesía, y parecía posible por lo menos que la canción proviniera de la poesía, que fuera una extensión de ésta o que floreciera inevitablemente del entreveramiento de las palabras y otros sonidos vocales. Muchos de nosotros, como poetas, ya nos habíamos interesado en este tipo de cosas, por eso me pareció natural estar en una situación donde la poesía me guiaba hacia la (nueva) música que *estaba* generando.

Comencé con la décima canción de caballos, que fue la primera que Mitchell cantó cuando

McAllester lo grababa. En ese punto yo no sabía si tenía que hacer algo fuera de citar o aludir a los vocablos: posiblemente jalarlos hacia el inglés o algo por el estilo. Al principio me puse a *escribir*, trabajando en las palabras esbozándolas como frases que parecían naturales respecto con mi propio sentido de la lengua. En esta décima canción hay una división de los hablantes: la voz principal es la del “Matador de Enemigos” o “Niño Madrugador”, quien fue el primero en traer a los caballos al Pueblo, pero el coro es cantado por su padre, el Sol, que le dice que lleve espíritus de caballos y de otros animales preciados, además de bienes, a la casa de su madre “Mujer Cambiante”. La traducción literal de este estribillo—“(to) the woman, my son” [(para) la mujer, hijo mío]—parecía estar alejado por un paso de cómo lo decíamos, además de que era lo suficientemente habitual en navajo. Fue por esto que, sin importar las distorsiones sonoras que el navajo producía, la sintaxis parecía natural, y por ello cambié la lectura sugerida por McAllester por “go to her my son” [“ve con ella, hijo mío”], además de hacer lo mismo con su línea inaugural:

“Boy-brought-up-within-the-Dawn It is I, I who am that one.” [“Muchacho-criado-dentro-de-la-Madrugada Soy yo, yo quien yo soy ese.”]

(lit. “ser ese”, con una sugerencia de causalidad), a:

“Because I was the boy raised in the dawn.” [“Pues yo era el muchacho de madrugada criado.”]

Al mismo tiempo yo buscaba reducirla hacia más o menos la economía verbal del original.

Así trabaje con las primeras siete u ocho líneas, pero aun no llegaba a los vocablos. La aproximación de McAllester era más fáctica—pues reproducía los vocablos exactamente—pero me parecía errónea debido a un hecho importante. En el navajo estos vocablos ofrecen un claro sentido de la continuidad a partir del material verbal; *i.e.*, las vocales en particular mostraban un ritmo de relación asonántica entre los segmentos insignificativos y los significativos:

‘Edza shiye’	e hye-la	‘edza shiye’	e hye-la	naja yeye ‘e
<i>The woman,</i>	(voc.)	<i>The woman,</i>	(voc.)	
<i>my son</i>		<i>my son</i>		
[<i>La mujer,</i>	(voc.)	[<i>La mujer,</i>	(voc.)	
<i>hijo mío</i>		<i>hijo mío]</i>		

donde, por cierto, las palabras en inglés y en español, son en esta y en otras muchas situaciones del poema—en contraste con las del navajo—más chatas. Poner estas palabras en inglés (“son” [“hijo”], “dawn” [“madrugada”], “home” [“hogar”], “upon” [“sobre”], “blown” [“soplado”]) contra los vocablos navajos (*e hye-la naja ‘e*, etc.) niega la coherencia musical del original y destruye su fluidez.

Decidí *traducir* los vocablos, y desde ese punto de vista ya estaba jugando con la posibilidad de *traducir* otros elementos de las canciones que usualmente no son manejados por la

traducción. También me pareció importante alejarme lo más posible de la *escritura*. Así fue que comencé a hablar, y luego a cantar mis propias palabras contra la grabación de Mitchell, reemplazando sus vocablos con *sonidos relevantes para mí*, y luego poniendo mi versión en una cinta virgen, teniendo que trabajar en ella de acuerdo con sus propios términos. No me fue nada fácil romper con el silencio o ir más allá de mi voz regular, y todavía me parecía más natural en esa versión prematura reemplazar los vocablos con pequeñas palabras del segundo idioma (para un poeta es muy difícil dejar ir a las palabras completamente), deseando que algo de su fuerza semántica se aligeraría mediante la reiteración:

Go to her my son & *one* & go to her my son & *one* & *one* & *none* & *gone*
 Go to her my son & *one* & go to her my son & *one* & *one* & *none* & *gone*
 Because I was the boy raised in the dawn & *one* & go to her my son & *one* & *one* &
[*none* & *gone*
 & leaving from the house the bluestone home & *one* & go to her my son & *one* &
[*one* & *none* & *gone*
 & leaving from the house the shining home & *one* & go to her my son & *one* & *one*
[& *none* & *gone*
 & from the swollen house my breath has blown & *one* & go to her my son & *one* &
[*one* & *none* & *gone*

[Ve con ella hijo mío y *uno* y ve con ella hijo mío y *uno* y *uno* y *ninguno* e *ido*
 Ve con ella hijo mío y *uno* y ve con ella hijo mío y *uno* y *uno* y *ninguno* e *ido*
 Pues yo soy el muchacho criado de madrugada y *uno* y ve con ella hijo mío y *uno* y
[*uno* y *ninguno* e *ido*
 y yendo desde la casa el brillante hogar y *uno* y ve con ella hijo mío y *uno* y *uno* y
[*ninguno* e *ido*
 y yendo desde la casa el hogar de roca azul y *uno* y ve con ella hijo mío y *uno* y *uno*
[y *ninguno* e *ido*
 y desde la henchida casa mi aliento ha soplado y *uno* y ve con ella hijo mío y *uno* y
[*uno* y *ninguno* e *ido*

y así. En esta transferencia también me di cuenta—probablemente porque mi oído no es bueno—que estaba alterando considerablemente la melodía de Mitchell; además eso realmente era parte del proceso de traducción: un cambio en respuesta a la traducción de sonidos y palabras que yo estaba desarrollando.

Al cantar la décima canción pude llevar las pequeñas palabras (sustituciones de vocablos) todavía más al interior del área del puro sonido vocal (la diferencia, muy clara por su deletreo entre *one, none & gone* y *wnn, nnnn & gahn*); estos sonidos fueron llevados a las otras canciones y hacia una mayor lejanía de los sentidos descartados:

Because I was *thnboyngnng* raised *ing* the dawn *NwnnN* go
 to her my son *N wnn N wnn N nnnn gahn*
 Etc.
 [Pues yo soy *thnboyngnng* criado *ing* de madrugada *NwnnN* ve
 con ella hijo mío *N wnn N wnn N nnnn gahn*
 Etc.]

Lo que yo estaba haciendo, por un lado, era contribuir al esclarecimiento de los significados y luego obnubilar mi propio nivel de significación y, por el otro, estaba recapitulando la historia de los vocablos mismos, por lo menos de acuerdo con una de las explicaciones estándar, según la cual éstos son remanentes de antiguas palabras que han sido vaciadas de su significado; éste era un proceso que podía detectar en otras partes de las canciones de caballos, por ejemplo, donde el sonido *howo* aparece a la vez como un vocablo “con sentido” y también como una forma distorsionada de la palabras *hoghan* = hogar. Pero aun cuando yo estuviera reproduciendo ese fenómeno en cámara rápida, esto no era el fin que yo buscaba. Lo que yo quería era establecer una serie de sonidos que fueran remanentes de acuerdo con mi propia gama de vocabulario en la traducción, y a los que pudiera referirme cada vez que los sonidos navajo, por los cuales fueron sustituidos, aparecieran en las canciones de Mitchell.

A pesar de los trasplantes obligatorios, estos sonidos básicos fueron diferentes para cada canción (más específicamente para cada *par* de canciones), además de que mientras iba de una canción a otra encontré que tenía que establecer mis equivalencias de sonidos antes de ir a la traducción misma. Para esto hice uso de la forma tradicional con que las canciones navajo comienzan: con una corta hilera de vocablos que serán tomados (total o parcialmente) como la carga recurrente de la canción. Me di cuenta que la mayor parte de los vocablos básicos o de los substitutos de vocablos podían ser utilizado en esa entrada, usándolos como una clave a la que me pudiera referir cuando fuera necesario determinar las sustituciones de sonidos, no solamente en las distorsiones de las palabras, sino también para los vocablos dentro de los segmentos significativos del poema. También se presentó un efecto acumulativo durante esta operación. El vocabulario de la décima canción influyó en la gama de los vocablos y en las elecciones de vocabularios en las otras canciones. (*Nota:* Para comenzar, el vocabulario de las canciones es muy similar, las diferencias más significativas provienen en la canciones por “pares”, y resultan de la alternancia entre el simbolismo del blanco y el azul). Finalmente, la elección de palabras influyó en el estilo de mi canto pues estableció una gran cantidad de resonancia que me di cuenta que podría controlar a manera de una especie de zumbido detrás de mi voz. De este modo la traducción iba adquiriendo vida propia.

Junto a las distorsiones de sonidos también parecía que lo más que podía hacer era aproximarme al grado de distorsión del original. McAllester me había provisto de dos textos navajos—las palabras tal como se cantaban y tal como serían en caso de ser habladas—y yo apunté más o menos hacia la cantidad de variación que pude discernir que existía entre las dos. Luego asumí que cada cambio perceptible era significativo, y, de hecho, había indicaciones de un grado sorprendente de precisión en la interpretación de Mitchell, pues incluso lo que parecía un paso mal dado o un accidente podían ser realmente gestos para intensificar en ese punto los poderes especiales o sagrados de la canción. Las canciones décima y undécima, por ejemplo, están estructuradas por par, y en ambas parecía que Mitchell trastabillaba en el línea vigésimo primera después de los coros de apertura. Quizá fue accidental, quizá no, pero preferí exagerar la distorsión aquí y donde quiera que tuviera la alternativa.

Así seguí, allí donde Mitchell me guiaba, respondiendo a todos los movimientos suyos que yo advertía y dejándolos programar o iniciar los movimientos que yo hacía en la traducción. Todo esto lo hice dentro de los límites obvios; es decir, aquellos impuestos por el campo

sonoro que yo desarrollaba en el segundo idioma. A través de las canciones en las que he trabajado, lo he hecho de esa manera: las densidades relativas son determinadas por el original, la forma final por las necesidades del poema tal y como se delineó para mí. Obviamente también había otros patrones que había que tener en mente, cada vez que una variación particular ocurría en una serie de posiciones, etc. Aunque la aproximación de traducción cambió en las canciones ulteriores en las que trabajé (hacia un manejo más sistemático), decir más sobre esto sería dar más énfasis al método del que un poema puede soportar. Era más importante para mí estar en la situación estímulo-respuesta, lo que ciertamente hizo que ésta fuera la traducción más *física* en que me he involucrado. Espero que algo de eso atravesara el texto y que sea oído por aquel que escucha este canto.

Pero todavía había otro paso que dar. Mientras la grabación en la que trabajaba era la que Mitchell cantaba él mismo, en el caso de que hubiera sido una interpretación pública muy probablemente él habría estado acompañado por todos aquellos presentes en la bendición. El típico patrón de *performance* navajo, tal como McAllester me lo describió, pide a cada persona presente que siga al cantante en la medida en que pueda. El resultado es un canto altamente individualizado (pues solamente el cantante ceremonial sabe toda la pieza correctamente) que conduce a una indeterminación del *performance*. Aquellos que no pueden seguir del todo en nombre de la participación.

Concebí a esa indeterminación y a otros factores análogos, como una extensión ulterior de los poemas dentro del área del *performance* y traducción totales. (La instrumentación y el ritual podrían ser posibilidades de traducción ulteriores, pues las canciones de caballos raramente los excluyen). Para trabajar en la extensión para voces múltiples, otra vez hice uso de la grabadora, esta vez en un sistema de cuatro pistas en la cual esboqué lo siguiente como representación de las posibilidades que había a la mano:

PRIMERA PISTA. Una grabación clara de la voz principal.

SEGUNDA PISTA. Una voz responsiva a la primera, pero que mostraba menor distorsión de las palabras y ocasionalmente se apartaba libremente del texto.

TERCERA PISTA. Una voz que se limitaba puramente a improvisar sonidos de los elementos no-significantes del texto.

CUARTA PISTA. Una voz similar a la de la segunda pista pero distorsionada por medio de un amplificador de violín colocado en la garganta y puesto como “eco” o “trémolo”. El cual sería usado solamente como un fondo de relleno apenas audible a los otros.

Una vez que las cuatro pistas fueron grabadas (hasta ahora sólo lo he hecho para la doceava canción), las equilibré y las mezclé en una cinta monoauditiva. De esta manera se podría presentar a los poemas como los concebí y como la poesía siempre ha existido para individuos como Mitchell—siendo escuchada sin referencia a su apariencia incidental en la página.

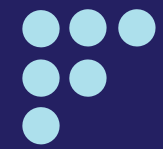
*

La traducción es el saldo remanente. Es un medio de interpretación y de traer a la vida. Comienza con un cambio forzado de lengua, pero un cambio que a la vez abre las

posibilidades hacia un mayor entendimiento. En estas canciones-poemas todo es finalmente traducible: palabras, sonidos, voz, melodía, gestos, eventos, etc., para conseguir una reconstitución de una unidad que sería rota si cada elemento fuera aproximado de manera aislada. Una plena y total experiencia comenzaría así, y sólo mediante una traducción total se puede obtener esto.

Al decir esto no intento coercionar a nadie (menos a mí) con la idea de una sola aproximación de traducción. Continuaré, me parece, traduciendo en parte o en cualquier otra forma que me sienta movido, y no negaré el valor de manejar las palabras, la música o los eventos como fenómenos separados. También es posible que una descripción en prosa de las canciones-poemas, pueda decir qué ha pasado en ellas y a su alrededor, pero ninguna cantidad de descripción puede proveernos de la percepción *inmediata* que el poema transmite. De una manera u otra, la traducción en *este lugar* hace un poema, que es análogo en su totalidad o en parte al poema, en *el otro lugar*. Entre más pueda el traductor percibir del original—no solamente la lengua, sino, quizá más básicamente, la situación viviente de donde ha surgido y tanto más la voz viva del cantante—, tal traductor podrá así interpretarlo en mayor medida. En el mis-mo proceso, al hacer algo presente o al hacer algo como presente, como obsequio, estará produciendo algo para su propio tiempo y espacio.





Dynasties

Nerves are weighty and Artaud, the immeasurable, knew it.

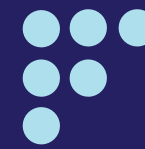
There's god's hair in the brothel and Lautreamont knows it.

There were motionless carriages in the secret of the night and Milosz, already in his time, told it.

There were hens in the graveyards, crows in the wheat-fields, minotaurs, lepers, women giving birth, hanged-men in the Tower of Nesle, gothic dwarves like Scarbo and an insane misogynist at Braganza's Castle. There were at least three magnificent hallucinated ones: the first was a King, the second was Alonso Quijano and the third, a syphilitic marquis who studied the outbreaks of cruelty.

And then came me, who eats hen stew and burps mercilessly against the polished face of the moon.

*Read *Interview with José Viñals* in S/N 1:2.



Those platforms

Without dexterity, as if just arrived to the city, we tackled the urban businesses; first the windows and then the luggage. I drew back the curtains, took the covers off the furniture, turned on the record player; we got rid of the spider webs, burnt incense; you renewed the dry flowers, watered the plants in the balcony; I or you cooked breakfast.

Then we went to the garden: there was no garden. We got into the house: there was no house. We packed again the suitcases we should have never unpacked: there were no suitcases. We look at each other in an oblique, sad way: neither you nor I were there; only the dog leaning against the living room carpet: there was no black and red carpet with vague Persian accents, and the dog, a Dalmatian of unfortunate eyes, had been dead for more than ten years.

We got onto the train. The station was Atocha, called Estación del Mediodía in the old times, in Madrid; but visibly that place was Rome; Rome or maybe Lisbon; or perhaps Retiro, with its slightly English architecture, and that train was heading or coming back from Bogotá or Lima.

There was already no time to think: we got out and stayed where we are, in a grey waiting room for second class travelers, considering, without pain nor astonishment the cunning hoaxes of life.

To your left, there was a wicker cradle with sky blue embroidering; to my right, a bound book on, if my memory is right, deer hunting or the search for God, barely a travel book, vanity matters of little interest.

Around midnight they turned off the lights. You took off your shoes. And here we are, our hands groping for our bodies, our yearning eyes in the cold darkness looking for our soul.

José María Antolín was born in Valladolid, Spain, in 1968. Painter, poet and translator, he resides in New York City. He published the books: *Cuenca*, *El cuerpo quemado*, *Los animales extinguidos*, and *Ojo Vivo*. At this moment, he is preparing the publication of his book *El alimento no humano*, which includes the poems written during the ten years he has lived in the United States.

Charles Bernstein nació en Nueva York en 1950. Ha publicado más de 20 libros de poesía y tres de ensayo, entre los que figuran *Girly Man*, *My Way: Speeches and Poems*, *Republics of Reality: Poems 1975-1995*, *Shadowtime*, y *Blind Witness: Three American Operas*. *All the Whisky in Heaven: Selected Poems*, se publicó en 2010 por Farrar, Straus and Giroux. Entre 1978-1981 co-editó, junto con Bruce Andrews, la revista L=A=N=G=U=A=G=E. Durante la década de 1990 co-fundó y dirigió el Poetics Program at the State University of New York–Buffalo. Bernstein, Donald T. Regan Professor of English and Comparative Literature en la Universidad de Pennsylvania, es asimismo co-director del PennSound (writing.upenn.edu/pennsound) y editor del Electronic Poetry Center (epc.buffalo.edu).

David Berrigan is a Biologist at the National Cancer Institute. He is most recently the author of “Associations between street connectivity and active transportation”, which appeared in the International Journal of Health Geographics in 2010.

Ted Berrigan (1934–1983), oriundo de Providence, Rhode Island, es uno de los principales poetas estadounidenses del siglo XX. En 1954 se alistó en el ejército y fue asignado a la guerra de Corea. De su primer matrimonio con la poeta Sandy Berrigan tuvo dos hijos, David y Kate. Su segunda esposa fue la poeta Alice Notley, con la cual tuvo dos hijos, Anselm y Edmund. Una de las figuras principales de la

segunda generación de la Escuela de Nueva York, Berrigan fue contemporáneo de Jim Carroll, Anselm Hollo, Ron Padgett, Anne Waldman, y Lewis Warsh. El poeta Frank O’Hara consideró a *The Sonnets* (Los Sonetos) “un hecho de poesía moderna” En Los Sonetos, Berrigan mezcla su propia experiencia lírica innovadora con elementos del soneto shakesperiano tradicional, y la cadencia y la estructura disyuntiva de *La Tierra Baldía*, de T. S. Eliot, para crear un “hecho” poético absolutamente original. Entre sus libros figuran: *The Sonnets* (1964); *Living With Chris* (1965); *Some Things* (1966); *Many Happy Returns* (1967); *Peace: Broadside* (1969); *Train Ride* (1971); *The Drunken Boat* (1974); *A Feeling For Leaving* (1975); *Red Wagon* (1976); *Clear The Range* (1977); *Nothing For You* (1977); *Carrying a Torch* (1980); *So Going Around Cities: New & Selected Poems 1958-1979* (1980); *In a Blue River* (1981); *A Certain Slant of Sunlight* (1988); *Selected Poems* (1994); *Great Stories of the Chair* (1998); y *The Collected Poems of Ted Berrigan* (University of California Press, 2005).

Alfonso D’Aquino, born in Mexico City in 1959, is the author of many books, including *Vibora breve* (Small Viper) and *Piedra no piedra* (Rock No Rock). At 22, he was awarded the Carlos Pellicer Poetry Prize. He makes his living now as an editor and he teaches occasional poetry workshops. Forrest Gander has recently finished a translation of *Fungus Skull Eye Wing: Selected Poems of Alfonso D’Aquino*.

Eduardo Espina was born in Montevideo, Uruguay. He has published the books of poetry: *Valores Personales* (1982), *La caza nupcial* (1993; 1997), *El oro y la liviandad del brillo* (1994), *Coto de casa* (1995), *Lee un poco más despacio* (1999), *Mínimo de mundo visible* (2003), and *El cutis patrio* (2006; 2009). He is also the author of the books of essays: *El disfraz de la modernidad* (1992), *Las ruinas de lo imaginario* (1996), *La condición Milli Vanilli*. *Ensayos de dos siglos* (2003) and *Historia*

Universal del Uruguay (2008). He has won the Premio Nacional de Ensayo of Uruguay twice, and the Premio Municipal de Poesía. In 1980 he was the first Uruguayan writer invited to the International Writing Program at the University of Iowa. Since then he resides in the US. He teaches at Texas A&M University. He is a 2011 Guggenheim Fellow.

Andrés Fisher was born in 1963 in Washington DC; he grew up in Chile, and in 1990 went to live in Madrid where he obtained his doctorate in Sociology with a critical thesis about the prohibitionist discourse against drugs. In poetry he has published *Hielo* (2000), *RelacióSeriesn* (2008), and *Series, poesía reunida 1995-2010* (2010). Also, *Hambre de Forma* (2009) a bilingual anthology of the poetry of Haroldo de Campos. For half a decade he has lived in the mountains of North Carolina where he is a professor at Appalachian State University.

Rodrigo Flores and his collaborators are the authors of the books of poetry *estimado cliente* (Lapsus, 2005 and Bonobos/Setenta, 2007) and *baterías* (Invisible, 2006); and are coauthors of the book of essays *Deniz a mansalva* (Tierra Adentro, 2008), about the work of Gerardo Deniz. They were editors of *Oráculo*. Revista de poesía (2000-2009). They have translated the poems of Jack Spicer, Muriel Rukeyser and Gertrude Stein. In collaboration with Dolores Dorantes, they wrote *Intervenir*, installments of which have appeared in publications such as *Mandorla* and *Aufgabe*. They currently manage the blog zalagarda.wordpress.com.

Forrest Gander, poeta y traductor, tradujo recientemente *Firefly Under the Tongue: Selected Poems of Coral Bracho*, finalista del PEN Translation Award; dos libros del poeta boliviano Jaime Sáenz, *The Night*, y *Immanent Visitor* (co-traducido con Kent Johnson); y *Watchword*, una traducción de la poesía ganadora del Premio Villaurrutia de Pura López

Colomé (Wesleyan, 2011). Es profesor en Brown University.

Hugo Gola was born in Pilar, Santa Fe, Argentina, in 1927. In 1961 published his first collection of poetry, *Veinticinco poemas*. From 1962 to 1975 he was Professor of Argentinian and Iberoamerican Literature at the Instituto de Cinematografía and the teacher training institute of the Universidad Nacional del Litoral in Santa Fe, the capital of his native province. He taught at the University of London in 1975, before going into exile to Mexico during the Argentinian military dictatorship (1976 to 1983). He taught Latin American Poetry and Essay Writing at the Universidad Iberoamericana in Mexico City from 1979 until his retirement in 1997. From 1990 to 2000 he edited the Mexican journal *Poesía y Poética*. He is the author of: *Poemas* (1964); *El círculo del fuego* (1967); *Jugar con fuego* (1986); *Filtraciones* (1996); and *Retomas* (2009). He lives in Mexico City.

Silvia Guerra was born in Maldonado, Uruguay, in 1961. She has published the poetry collections: *De la arena nace el agua*; *Idea de la aventura*; *Replicantes astrales*; *La sombra de la azucena*; and *Nada de nadie*. With Verónica D’Auria she published the book of interviews *Conversaciones oblicuas / diálogos entre la cultura y el poder*. With Verónica Zondek, she edited the epistolaries, *El ojo atravesado: correspondencia entre Gabriela Mistral y escritores uruguayos* and *El ojo atravesado: contexto de recepción de Gabriela Mistral en Montevideo*. She lives in Montevideo.

Enrique Mallen was born in Sevilla, Spain. He obtained his Ph. D. in Linguistics from Cornell University. He has published numerous articles and books on linguistics, literary criticism and art criticism. Among his books are *Con/figuración Sintáctica: Poesía del Des/lenguaje* (2002); *The Visual Grammar of Pablo Picasso* (2003) and *La Sintaxis de la Carne: Pablo*

Picasso y Marie-Thérèse Walter. (2005). He is a recognized worldwide expert in Pablo Picasso. Most recently, Mallen has completed a comprehensive *Concordance of Pablo Picasso's Spanish Writings* and is currently working on a concordance of his French writings. In 2008 he also published the book *Poesía Del Lenguaje: De T. S. Eliot A Eduardo Espina* (Editorial Aldus). This book was selected as "best book of literary criticism of 2008" by Prensa Fondo (Mexico). Most recently, he is author of *Antología Crítica de la Poesía del Lenguaje*. Mexico, DF: Editorial Aldus (2009).

Michael Palmer nació en Manhattan, Nueva York, en 1943. Estudió en la universidad de Harvard a principios de la década de 1960, donde tomó conocimiento de la poesía confesional y donde también surgió su rechazo inmediato a esta. A menudo asociada con la "poesía del lenguaje", la lírica de Palmer confronta las nociones de representación poética tradicional y los hábitos del lenguaje con afán mimético para centrarse en la insistencia de la mente por revelar lo que todavía no ha descubierto pero percibe que reside ahí, acechando por encontrar una imposible definición configurativa. Si bien parte de la crítica le ha encontrado influencias del surrealismo, de Paul Celan, Louis Zukofsky y Samuel Beckett, la obra lírica de Palmer presenta una poética de originalidad activa, de intrincada intimidad retórica, la cual una y otra vez evade definiciones y clasificaciones, para establecer un mundo lingüístico en permanente estado de transformación. Ha publicado los libros de poemas: *Plan of the City of O* (1971), *Blake's Newton* (1972) *C's Songs* (1973), *Six Poems* (1973), *The Circular Gates* (1974), *Without Music* (1977), *Alogon* (1980), *Notes for Echo Lake* (1981), *First Figure* (1984), *Sun* (1988), *At Passages* (1995), *The Lion Bridge: Selected Poems, 1972-1995* (1998), *The Promises of Glass* (2000), *Codes Appearing: Poems, 1979-1988* (2001), *Company of Moths* (2005), *Thread*

(2011). Desde 1969 reside en San Francisco.

Benito del Pliego (Madrid, 1970) has published the following books of poems: *Fisiones* (Madrid, 1997), published with corrections and additions as *Muesca* (Madrid, 2010); *Alcance de la mano* (New Orleans, 1998), reedited with additions and variations as *Merma* (Madrid, 2009); *Índice* (Valencia, 2005) and the plaque *Zodiaco* (Bogotá, 2007). He received his doctorate for his work about Juan Larrea's essayistic oeuvre (*Los ensayos de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística*. Madrid, 2004). He has published the translation into English of Isel Rivero's poetic oeuvre, (*Words are witnesses/ Las palabras son testigos*. Madrid, 2010) and is finishing an anthology of Latin American poets in Spain (Extracomunitarios). He is Associate Professor at Appalachian State University, North Carolina. Between 1993 and 1998, he and his colleague, Andrés Fisher, participated in Madrid in the project, Delta Nueve. Together they published *Caballo en el Umbral* (2010), anthology of the oeuvre of José Viñals; and they work on translations into English of Antonio Gamoneda, as well as Gertrude Stein into Spanish, among others.

G. J. Racz es profesor asociado de Foreign Languages and Literature en Long Island University—Brooklyn, vice-presidente de la American Literary Translators Association (ALTA), y editor de crítica para Translation Review. En 2010 ganó la Alicia Gordon Award for Word Artistry in Translation de la American Translators Association (ATA).

Jerome Rothenberg, hijo de inmigrantes judíos polacos, nació en Nueva York en 1931. Poeta, ensayista, traductor y performer. Aunque contemporáneo de la Escuela de Nueva York, se ha mantenido independiente de las diferentes corrientes de la poesía estadounidense posterior a la segunda guerra mundial. Junto con Gary Snyder es uno de los principales

teóricos de lo que se ha denominado "etno-poética", esto es, una poética que propone pensar la poesía fuera del espacio literario occidentalizado. Es autor de las primeras traducciones al inglés de Paul Celan y Günter Grass. Fundó la editorial Hawk's Well Press y dirigió las revistas *Poems from the Floating World* y *some/thing* (con David Antin), donde fueron publicados algunos de los principales poetas estadounidenses de vanguardia. Entre sus libros de poesía figuran: *White Sun Black Sun* (1960); *Poland/1931* (1974), *That DADA Strain* (1981); *New Selected Poems 1970-1985* (1986); *Poems for the Game of Silence 1960-1970* (2000); Publicó los libros de ensayos: *Pre-Faces & Other Writings* (1981); *Poetics & Polemics* (1980-2005). Es autor también de las antologías: *Technicians of the Sacred* (1968), *Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present* (1973). Reside en San Diego.

William Rowe ha traducido a César Vallejo, Juan L. Ortiz, Raúl Zurita, Antonio Cisneros, Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Pablo Guevara, Rodolfo Hinostroza, Hugo Gola. Sus traducciones han sido publicadas en *The Oxford Book of Latin American Poetry in Translation*, Indiana Review, Poetry London, London Magazine, y otras revistas. Su traducción de *INRI* por Raúl Zurita se publicó por Marick Press, Boston, en 2009. Es actualmente Anniversary Professor of Poetics at Birkbeck College, University of London, y ha enseñado como profesor visitante en Stanford, San Marcos (Lima), Catholic University of Peru, Universidad Iberoamericana (Mexico), y Autonomous University of Barcelona. Es autor de *Contemporary Poets of Latin America: History and the Inner Life* (Oxford University Press, 2000), *The Earth Has Been Destroyed* (London: Veer Books, 2009) y *Three Lyric Poets: Harwood, Torrance, MacSweeney* (Tavistock: Northcote House & the British Council, 2009).

Juliana Spahr, poeta y crítica nacida en

Chillicothe, Ohio, en 1966, edita con Jena Osman la serie de libros Chain Links, y recientemente editó con Stephanie Young *A Megaphone: Some Enactments, Some Numbers, and Some Essays about the Continued Usefulness of Crotchless-pants-and-a-machine-gun Feminism*. Está escribiendo con David Buck un libro sobre dos amigos escritores en tiempos de guerra y quiebra económica. Con Joshua Clover organizó The 95 cent Skool, y actualmente es organizadora de la Durutti/Durruti Free Skool. Es profesora en Mills College.

José Viñals, Corralito (Córdoba, Argentina), 1930–Málaga, 2009. Son of Catalan and Extremeñan immigrants, emigrant himself, he possessed both Argentine and Spanish nationalities and aspired for a third, from Colombia, the country where he lived from 1970 to 1972. The three volumes of his *Poesía Reunida*, published in Jaén in 1995, mark the footprints of his nomadism upon distributing his production in three strides derived from the place and time of his writing: Argentina 1963-1968, Colombia 1970-1972 and Spain 1985-1993. He lived in Spain, since 1979. He resided in Madrid, Jaén (where he was charged with the Spanish Council's publications), Torredonjimeno (from where he coordinated the international poetry prize "Gabriel Celaya"), Alcira and Málaga. He received the Premio Nacional de Poesía de Villafranca del Bierzo and the Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma, both awarded in the year 2000. Although he was a poet above all else, he also produced novels (*Nicolasa verde o nada* and *Padreoscuro*), short stories (*Miel de avispa*, *Ojo alegre y viejísimo...*), theater, essays (*El príncipe manco*), aphorisms (*Huellas dactilares*) and other types of unclassifiable prose (*Señor ruiseñor*, *Hablar con extraños*). Recently, his first posthumous work was published, *Pan* (Valencia, 2010) and *Caballo en el umbral. Antología poética. 1958-2006*. (Mérida, 2010).

Hannah Weiner nació en Providence, Rhode Island, en 1928. En 1950 se graduó con honores de la Universidad de Radcliff con una disertación sobre Henry James. Comenzó a escribir poesía a principios de la década de los años 1960, pero fue hasta 1970 cuando *Los poemas de Magritte*, su primera publicación, vio la luz. Durante esos años, al tiempo que participaba con diversos artistas de la escena neoyorquina en happenings y performances, tuvo distintos trabajos: como asistente editorial, como asistente en la tienda departamental Bloomingdale's y como diseñadora de ropa interior femenina. Sus diarios son considerados como su mayor aportación a la poesía y la escritura. El primero, escrito en 1970, fue *El ayuno*, a los que siguieron *Una chica de campo*, *Imágenes y palabras tempranas* y *Palabras grandes*. El último, *Diarios clarividentes*, escrito entre 1974 y 1977, es considerado por la crítica como una obra innovadora y radical.

Heriberto Yépez defines himself as a post-Mexican writer living in Tijuana. His work ranges from poetry and fiction to experimental writing and translation. His latest books are *Wars. Threesomes. Drafts. & Mothers* (Factory School, 2007), written in English, his analysis of Charles Olson ideas and experience on Mexico in *El Imperio de la neomemoria* (Almadia, 2007) which deals with Olson's early poetics and its imperialistic notions of "Space" and cybermnemics (control of memories) and the clash of diverse cultural logics; his poetry collection *El órgano de la risa* (Aldus, 2008) and his novel *Al otro lado* (Planeta, 2008). He teaches art theory at the Universidad Autónoma de Baja California and is a visiting professor at the Department of Literature, University of California, San Diego. He is currently working on a book on Jerome Rothenberg's ethnopoetics and his relationship with Mexico.

Yudi Yudoyoko, Jakarta, Indonesian born artist, has lived in Uruguay since 2003. He

graduated from the Faculty of Fine Arts, Bandung Institute of Technology, Indonesia. He is winner of Indonesia's Fashion Designer Award and Uruguay's National Visual Art Award. He worked as fashion editor for various Indonesian magazines. He teaches now at the Strasser Fashion Design School in Montevideo. He has held numerous solo and collective art shows in Asia (Indonesia, Brunei) and Latin America (Uruguay, Argentina & Brazil).