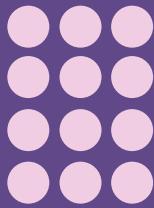


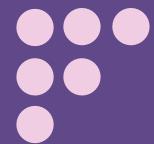
August 2012

S/N: NewWorldPoetics

V.1, N.4

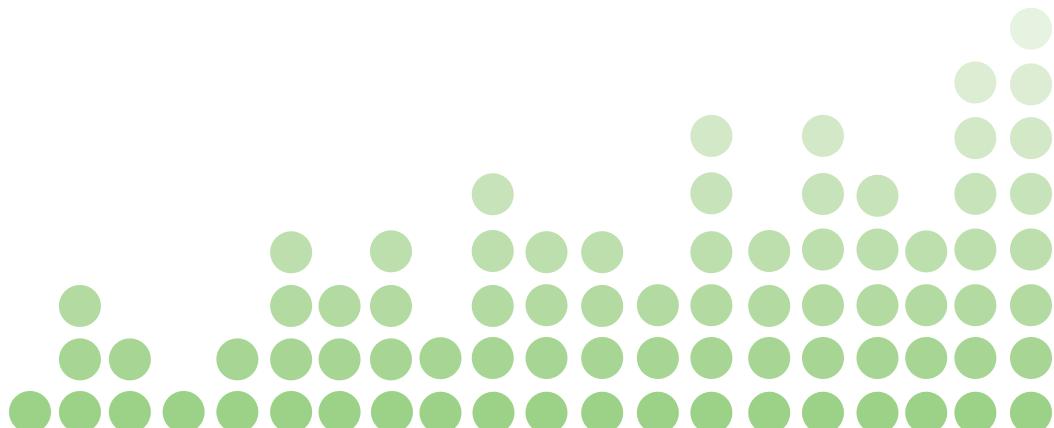


Charles Bernstein & Eduardo Espina
Editors



S/N: NewWorldPoetics
V.1, N.4

Charles Bernstein & Eduardo Espina
Editors



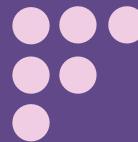


Table of Contents

4 Meanwhile | *Daniel Freidemberg*

18 Poéticas del mundo flotante | *Jerome Rothenberg, de Ojos del testimonio, Traducción, Heriberto Yépez*

24 Tres programas

26 Definiciones aztecas

28 Dos Geshray (El Grito)

30 [I] Das Dorf unerschöpflich (Code “Hotel Babel”) | *Mario Arteca, Translation, G.J. Racz*

32 [VII] Another Poem from My “Hotel Babel”

33 [XXI] Faible influence d’un poème d’un texte non-communiste chinois (une étape au cours de la “Babel Hôtel”)

34 Escritura y experiencia | *Nick Piombino, Traducción, Néstor Cabrera Quesada*

42 September Lila Zamborain

44 October

45 November

46 Francisco Madariaga, mi padre, el poeta del trino blanco y el oro del amor | *Por Lucio L. Madariaga*

50 The trivial jungle | *Francisco Madariaga, Translation, Molly Weigel*

51 New poetic art

52 The roan bay

54 Entrevista con Francisco Madariaga / Interview with Francisco Madariaga | *Silvia Guerra*

68 12 POP ART | *Esteban Peicovich, Translation, G.J. Racz*

69 18 THE EYES

69 20 JONAH

70 70 ANOTHER OUR FATHER

71 72 PAPARAZZI

71 84 SCATTERBRAINED

72 110 ON THIS DATE 2,000 YEARS AGO TODAY

72 119 DEMIGODS

74 Una semana de blogs para la Fundación de Poesía | *Kenneth Goldsmith, Traducción, Néstor Cabrera Quesada*

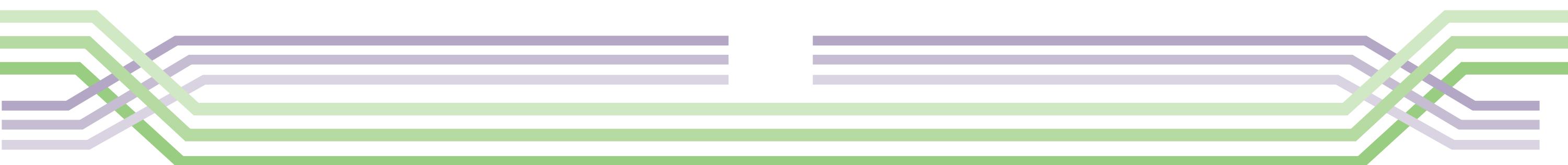
84 LINEbreak: Barbara Guest en 1995 | *Charles Bernstein, Traducción, Arcadio Leos*

90 Una razón

91 Paracaídas, Mi Amor, Podría Llevarnos Más Alto.

92 Un Énfasis Cae en la Realidad

94 Jardines Salvajes Dominados por Luces Nocturnas



Meanwhile

Daniel Freidemberg

- The first thing that occurs to me about my poetics is that I don't have any, or barely do I have minimal guidelines which are not very well defined. But that's not true, I have my poetics, it's impossible not to. Always some legality decides the organization of a poem and something of that legality crops up in the poems I write, on the contrary I wouldn't consider them poems, even less would I give them to be read. What is certain is that, with the passing of years, one begins to realize that they do not choose their poetics, in the sense that they cannot calculate, foresee, or program it, or more precisely, they choose it but only in part. When what matters to a person is not to add reiterative clones to the world or bad copies of what already exists but rather to make poetry, their own poetics is something they discover more or less missing in the texts they write ("so I said it myself," "so I found this way of saying it") or perhaps it is something the readers or critics find.
- To be discovered: one's own poetics. Something to go on discovering. Of course without putting a name to it or placing it on some shelf of the history of literature. Not to stay on, to take part of: out of curiosity somewhat, or because it is impossible not to notice that "something is being produced" in whatever one is writing. And after moving on to another thing, or continuing more or less of the same. It isn't loyalty to the "author's image" that matters.

What is certain is that, with the passing of years, one begins to realize that they do not choose their poetics, in the sense that they cannot calculate, foresee, or program it, or more precisely, they choose it but only in part.

- Of course taking note that we don't choose our poetics, or only partially do we choose it, doesn't take away responsibility. On the contrary, it demands that we account for it to the greatest degree of consciousness possible, of that which, like it or not, we are. Although we can never say very well what or who we are, we assume it in the best way we learn how. I am tempted to suppose that maybe it is, after all, my poetics, but no, because poetics is not a general attitude but rather a system of very precise choices and procedures that have to do with the recognition of instances, obsessions, recurrences, more or less voluntary, more or less inevitable, more or less inflexible, more or less consciously elaborated: certain recognizable instruments and rhetoric, certain rejections and certain verifiable omissions also, certain humor, certain vision of things.
- Be as it may, mine is a poetics posterior to the texts, sometimes extremely posterior, almost simultaneous. But, anyway, I am not interested in writing if it is to put down that something entirely unforeseen occurred and it gains space in my writing in its own right, and sometimes not without many and very laborious, and sometimes painful, corrections. What I correct is much less than a disobedience to some preexisting guideline showing that the elaboration of the text intervenes with the temptation to cede to the easy way or to resolve problems, and not listening the necessities of my own writing.
- I try, then, to make sure that that which results in the text is beautiful and true, because I impose that on it, not because it adapts or not to some class of truth or beauty that I know. There is very little spontaneity in this process; moreso I believe that there is an interior search, a self-investigation, not in my psychological needs, but rather in that which in my claim turns into written word, music of sound and meaning, irruption that converts paper and ink marks into something that perhaps deserves to exist because it has something to give.
- If I start to read *Cantos en la mañana vil* ("Songs in the Vile Morning"),¹ I see there a poetics that in its moment was a challenge for me to accept. I didn't want to make a poetry in which there were so many concepts, so many declarations, so many abstractions and generalities like I find in these poems, and moreso in the following book *En la resaca* ("In the Undertow").² Then the moment came when I realized that I couldn't be in charge of the subject I really am any longer: if he needed to include concepts, declarations, abstractions and generalities, he would have had to show how to do it in a way in which the game of what enters in is a poetic game.
- "What enters in to form part of a poetic game?" What I mean to say, not in a strict sense, is that the intelligence and imagination move around during the task of reading, that nothing is all as it seems, that nothing concludes, that everything is at the point of contradicting itself, that the words do not run out of known meanings and they also weigh by their sound and placement in a rhythm, although they are concepts, abstractions and generalities. To return in a way to the concrete, to particulars, abstractions, declarations, generalities, concepts: to carry them as far as you can to their maximum degree of materiality.
- Materiality of words: that which never stops having indiscernibility.

¹A book of Freidemberg's poems, published by Paradiso in 2001.

²Paradiso; 2007.

- Soul: The word “soul” meddles with the writing of the poem, even if it doesn’t want to, even though it feels displeasure in my becoming involved in a sententious or transcendent attitude that I do not want for my poetry. It doesn’t matter: it insists, it appears in the middle of the phrase, it completes better than any other the sound I need for that verse. “It is there for a reason,” I end up saying, and I leave it. I think, then, that it is a word (two syllables, three consonants and two vowels: “alma” (*soul*), and as such I can use it, subject it to tests and bad treatment in the poem. But also I suspect that if it is so insistent it is because there is in the act of writing that poem something that seems to call it, as if that sound or that conjunction of letters encoded something that to the poem is necessary for its conformation or deployment. I enter then into the game of going along admitting that “something” and showing it and even destroying it.
- How many will read the poem being written? What reach can it have in society, culture or history? Will it modify anything? Will it establish something? Who knows, and anyway it is not about that. It has always been about something else: that someone at some point is going to read it, that that which you wrote, the poem, is going to be there, so that someone reads it, and that someone reads it means a lot. If there are more than one, or if there are many more than one, better, although who knows what it is going to be that those many read, if what they read has something to do with what you believe to have written or if they read whatever in that moment runs through their minds in the encounter with the script, for some reason that can very well be casual, occasional, very linked to whatever is happening to the person who reads or to their history. The concrete is: the poem is going to be there, it is going to be there. You made it.
- Something, at some point, is going to happen to someone because that which you were able to shape is there, at their reach. But even before that something else is important, and maybe it is the most important: you made a poem, something that deserves to be called “poem,” you were able to make it, and to know that you were able will never be any small thing, if you really feel that you made it. Something, a conjunction of words put in a certain way, that didn’t have a reason to exist, or a reason to be in the world was foreseeable before you made it, it was made, by your hand, it is there.
- But, for what reason is anyone going to write poetry if they do not believe that the experience their poem proposes is going to alter the order of the world at some point, is going to provide another viewpoint, even if just a little, to things, things that everyone can see included? Why would they do it without the hope that in some way it will crack or disturb or put into crisis the story that establishes what meaning things have in the universe, or the feeling that it has of being in the universe, or to themselves?
- One hopes something will occur with what they write, when they write, although they know it is not going to happen. Even though they know there’s no chance for it, something makes them make the bet. They bet it will occur, although there are enormous possibilities of losing. The important thing is the bet itself, if one supposes it was worth it to bring what they wrote into existence, if they didn’t simply do it in order to fulfill the role which, as a “poet” or “writer” has been assigned to them, comfortably, the agreements that order life in society.
- To write poetry: a bet in the void.
- I write: words call my attention, even though I know them, a little or a lot, as if I didn’t know them, or I knew them only a little or in part and there is something in that unknown that incites me to use them. Words, known, all too well, intervene and there is no option other than to come to terms with them and see if they can be removed from the circuits. One submits them to testing and is sometimes surprised by what that experience summons.
- It is not certain whether or not one is the owner of their words. They never are, but even less when they write a poem. If they feel they are the owner of that material with which they work, if they feel themselves capable of doing whatever they want with it, they are fooling themselves: it is not, at least, poetry which they write, or there is hardly anything that can be poetic there. I write: the words resist, they do not let me trap them, they impose their presence or they try to impose their own law, to play their own game, they are always strange.
- Always insufficient or excessive, words. I do what I can with them, until I cannot go further, without being completely sure of what it is I am doing, and sometimes I am surprised to discover all that I attain, unexpectedly, in that work. As if the work itself knew more than I.
- That, surely, is what poetry is about: there, where the sovereignty of words begins to weigh in, where the word preserves some capacity to determine or propose, or to challenge us. Poetry: when words do not need authorization.
- A woman is not loved if her lover is not surprised at what she has that is strange and unconquerable, inaccessible. Impossible to dominate. The same with words, or whatever happens to someone with words upon writing poetry (or reading it?). There is no possible dominion, although the necessity of something like a dominion, or at least access, will never cease, until something of that foreign material is reached: there is an interminable battle, something like a battle, without vanquishers or vanquished, and one will never really know what, in that battle, occurred or could have occurred. What is important, indeed, is the battle itself.

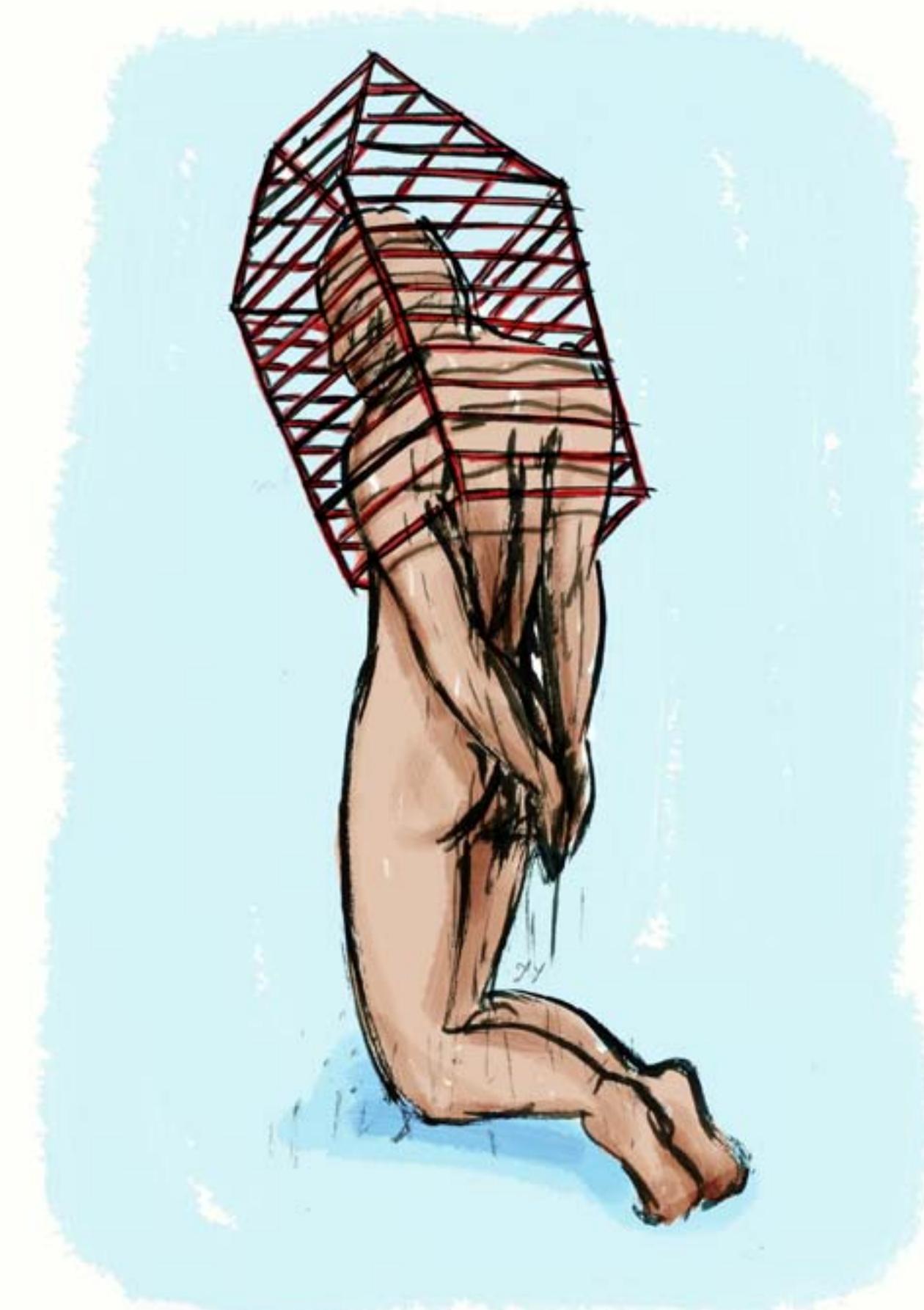
One hopes something will occur with what they write, when they write, although they know it is not going to happen.
Even though they know there’s no chance for it, something makes them make the bet. They bet it will occur, although there are enormous possibilities of losing.

- What a person can be owner of is the decisions they are going to make with words when they write the poem. And even more than being owner of what they decide, they are responsible. Did they, or did they not ignore the challenge posed by that “specifying something” they had before them when a phrase, verse, or word is presented to them? How did they act in the face of that surprise?
- Poetry: when words do not resign.
- There is probably no worse silence than the kind that makes too much noise.
- Following Auden’s example: work of the intellect. Not the expression of emotion. It is about writing poetry, not expressing emotion or achieving emotive effects. Even less is it about profiting from personal singularity. Personal singularity is a burden, not a virtue. A substitute. To be a freak? God save me from being a freak, or to try to produce that effect in my poems God save me from being so little respectful of the reader and of myself. God forgive me if I come to be so little respectful of poetry, so capable of bastardizing it, of using it for my own paltry personal interest. Not God, actually: forgive me, if you can, poetry.

Poetry: when words do not resign.

calculates of measures, although in a way, it does that too. The pleasure of seeing a sensitive intellect move, openly, awakened to the unknown, obedient to the unknown or unexpected, or respectful of the unknown or unexpected. An intelligence which likes to be surprised, and investigating, searching. Without crutches, without a net.

- An intellect that plays. Nothing responds more to laws, in reality, than the game, nor requires such a high level of attention.
- To be playing: to be attentive, to be disposed, open, active, without knowing well what is going to occur in the next minute and ready for the experience of the next minute, in which something probably will occur which deserves to have occurred.
- Rules of the game? We all know some, and accept them in order to see what happens once we’ve “entered,” what in the relationship with the rules gives rise. And others, if the game is to write poetry (or read it) are there, if you perceive them in some way, but what they are is unknown. You go on discovering them in the game itself: each poem is, on some occasions, a new game, distinct from any you have ever played.
- Do I flee from reality? Do I avoid it, ignore it? It is not that. No, not anymore. Reality, on the contrary, is whatever calls. Or something that should be reality, elusive, hidden among layers of discourse, visions and knowledge. It is there, reality, the place where I hope for some contact, some recognition, through unexpected routes, through resources for which



I continue to search, for which the search itself calls to me, to see what happens. I find the resource: a joy. And I discover that I achieved contact: a little party.

- To face reality, yes, to defy it. That word, “reality,” does not begin to name the vibration of what is there, unavoidable, and it calls, it insists. When “reality” is limited in its being, with the granite weight of its name, “reality,” the brake to going beyond, an anchor in the undoubtable, a numbing between limitations. When the impossibility of trying, inventing, the peace of recognition of what has already been recognized, the safe place where consuming lies, happy as a well-fed pig in its corral.
- Reality? Something that is searching to find a place among words but still is not word and needs to exist or come out of the report, or something all of the sudden emerges among the words because there was a profound reason –who knows what it was– in the choice of words one made and in the encounter with the words they fixed.
- Something –reality– there’s no way to say it. In this job of saying without ever being able, it goes on, anyway, saying and opening a way: that movement (“combustion,” “magic” or whatever you want to call it) that is produced, which one perceives as a small glory, a small sample of insignificance that does not reign forever, is what I tend to call “poetry.”
- It is not something I choose, it is not something I invent. But it brings me to choose and invent.
- The wonder and pleasure of seeing a reader surprised, made uncomfortable, from finding that different things from what they expected exist or appear, or that occur when something can be seen in a way that is not customary. The foolishness of wanting to adapt to one’s own criteria of what they read, or of trying to see if that which they read fits or not in their criteria, when the good thing is that the process is given in reverse, all the better. Why would anyone read, if it were not so? Can it be said, if not, that which one does is reads something, really? I do not want to say that the critics do not matter, nor that everything weighs the same or that everything has value. Even, although not more so, because if it were not for critics or it did not make a difference of values, there would neither be surprise nor discovery, nor anything put into question that has always been presupposed. None of that.
- I read in order not to be.
- I write in order to be another.
- It is not the experience of absolute contact and fusion with the mystics, although something having to do with that is not left out: it is the sensation of doing, of acting, of actively seeing the prowess of one’s sensibility and mind, the capacity to find a breakthrough.
- Is poetry intransitive? Not about everything, not in an absolute way, but if it is not intransitive; could it be poetry? Or perhaps: “poetry” is that which can be having to be intransitive in any discourse.

- And at some point I knew that this is what I wanted: a poetry that could make itself accepted by just its presence, to become necessary for the work that writing made. Not depending on the sentiments of the author (or reader) nor on what the author or reader thinks of society or the universe. A poetry in which the subject weighs little to none, in which the subject does not bother anything, that stops searching for some kind of complicity with the reader or trying to produce some effect on them, and that is capable, yes, in turn, to offer a product armed in a way in which its contact produces a certain sensation which hangs on that which perhaps we could call “beauty” or “truth,” always unquiet, always strange, never indifferent.
- I was never able to access the poems of SC because I searched for other things in them, which I find in other poems. There is a logic to which those poems respond, and I should have discovered that logic, that which it proposes and enters to play its game. As it happened to me before with Zelarayán: to find the logic that a poetics proposes, that “reason for being” it organizes, and upon making contact with it do those poems begin to “work” in me, its reading works.
- And will the person who is going to read my poems discover to what logic some decisions respond? When I repeat the same text with slight variations, and I begin two or more poems with the same phrase, when I intersperse from poem to poem fragments taken from conversations or signs, when I part a word into two and insert one part into the other, or a complete phrase; can I find that person, that reader, the reasons –because there were reasons– I had for doing it? To do the mental work I am proposing the reader do. Can they? Will it interest them? It will be a long time coming, surely, to figure this out, if I ever do. And if the reader finds something else or supposes another logic, other than that which led me to do what I did? Well, it is inevitable, and probably even preferable.
- Music is, like soccer, the expectation of inconceivable relationships. Poetry too?
- Mystery, work, uncertainty, disquiet, of reading and writing poetry. Here, what can be produced has to do with revelation. There is no way to gain access to that radical misunderstanding of “who one is” when what is important is “to be a poet.” I do not want to be a poet, I do not care to be a poet. It is poetry that is important to me.
- Is, in a way, the preoccupation with “being a poet,” a way of running away from poetry?
- The literary life is not life, the literary life is not literature. The literary life is fed by life and literature, like the parasites that subsist weakening or emptying other bodies, those which have a reason to exist. Life is less life and literature is less literature when they cease to exist in function of the literary life, which it is not, if you look closely, anything. All it is, if you look closely, subsists as “something borrowed,” without anything to really give, except for the possibility of supplementing something truly alive and constant, and, therefore, conflicting, destabilizing, unable to be grabbed, like life when it is life, like literature when it is literature.
- Like someone who must fill out a timesheet to earn their salary, like someone who lives in a world where they must go through steps and procedures: there, in the literary life, trying to

preserve what can be preserved of literature and life.

- That which is worth anything in life, that experience to be living what makes us feel alive and radically alive. That which owes its richness to the experience of living and that makes many moments irreplaceable, is something that, in and of itself, does not know well what it is. It knows, but not about everything: it does not reach, something escapes and it cannot not be accepted. There is always something missing when one believes to have "captured it," there is always something in excess, insinuating another possibility, good or bad, something always awaits. Or, more precisely, it matters because it escapes and beats there, like a question mark, like "that which someday –perhaps– will be revealed," like an enigma, a road always open, incompleteness. It is also the type of relationship that poetry demands or requests.
- To live is to be immersed in the unknown, the foreign, that which is close and plants its presence there and never can establish a pact of good and tranquil relationships. That is how one knows, then, they are alive: because they did not arrive, because there is more.

- "Strangeness:" that word interests me more and more. That, for me, is poetry: capacity to be strange, strange look, strange reading. But also I claim it more and more in thought, in life and in politics, among other things that go against the nature of the already known, resting in that which it already knows.

The literary life is not life, the literary life is not literature. The literary life is fed by life and literature, like the parasite that subsist weakening or emptying other bodies, those which have a reason to exist.

- Nothing is natural. Everything is about to start any minute.
- Atemporality is a virtue in texts, yes. The more atemporal the better, you could say. More capable of resisting the passing of time and of continuing to offer meaning. But the range of choices one has upon writing depends irreversibly on the era. Today I choose, here. I am, and it does not matter if I want to, or not, be in this time.
- Why should an image or phrase carry us to someplace, why would it have to "lead to" something. Why should something similar to a successive narration "that tells a story" be necessary. "Successive" versus "poetic." It does not have to lead to any place. It is not necessary that something carry us to another thing (a discovery, a reward, relief) in order to enjoy it. There, in the "wanting to arrive," in the attention put more on the goal than the passage: an incapacity to be in the world. A cold foreignness, a withdrawing from what it is.
- "Poetry" is the desperation of finality. The desperation of the necessity of a destiny. Both destiny and destination.

- I do not agree with letting go and saying whatever comes to mind, as if, as supposed, it might be "more sincere." The truth does not come out, truthfulness does not come out. What comes out: that which has been put into our heads as "the world" comes out, that which society and customs impose: prejudices, social manias, commonplaces, mental laziness, pretext. Resources of substance. To trace, search, excavate, investigate, question, test.
- I misspeak, contradict myself, refute myself, change, play the advocate. Do I have to prove something, maybe? Do I have to show something? To leave coherence like someone unfrozen, like someone who feels like living, to give something that, by being contradictory or diverse, has its own life, something that clashes with itself or not is obligated to make all parts get along. When the demand to be coherent begins to cede, something opens up, something particularly valuable is offered to the reader: it can put their mind to work, to play, to move, to not stay still, to not limit itself to approve, share or reject.
- One goes on saying, then. Nothing is very sure: one goes on saying, allowing what they write to go on saying something, as well as it can, without knowing what for. But "saying" here should be understood as "making." Proving, to see what is armed, if it something can be armed, during those comings and goings. There are the comings and goings: that is what is important.
- Lyricism? Yes. What I mean to say, when I say "lyricism," is, resonances, a receptivity. An acceptance of the capacity to be touched, even if just a little, by the stimulus of the world. The lyricism can be one of the most painful forms of play, of risking oneself, above all in a society which goes with impassivity and sufficiency. Lyricism: the exposition of intransferrable subjectivity. The donation of intransferrable subjectivity, not in order to "be comprehended" or to "communicate" or "express:" in order to put something into play. In order to put into play something that someone, and not more than that one, can do. And may they do whatever they want with that.
- Lyricism: to put the subjective into play so that it becomes objective, object. Others' work material.
- The rhythmic, intonation: rigid routes, supreme law, almost always unavoidable condition. Because that mode of seeing words located summons words, it lets me know what I did not know I knew. And the rhythm, the sonority, like a lifesaver, also. To be responsible for rhythm, meter, the alliterations, relieves me from having to be in charge of what to say. And then I can say something. I aspire to a certain tranquility which allows me to say things.
- "Tranquility," I say, not "peace" or "quietud." Tranquility in the midst of gale winds or an earthquake. A love for what exists or occurs, something like wisdom. Bravery, maybe, but that is lived out without pride: with the tranquil gladness of being in the middle of things.
- Those who read or write without being disposed to facing destruction, to search, in a way, for destruction, do not read or write. Or maybe yes, they do read or write, but do not make us

believe that what they read or write is poetry.

- I will never be a writer for voyeurs. I see in some of Osvaldo Lamborghini's texts a writer for voyeurs. I am not just thinking of voyeurs of penises, vulvas, assholes, violations, cuttings, forcings, humiliations, bad treatment, rudeness. So much of that and more do I see in writing for voyeurs in textual audacities. Audacities against literature or good taste, or, more precisely, that which is supposed to be "literary" and is supposed to be "beautiful." Readers who go to the text in order to enjoy these violations: pure obscenity, but not from the moral standpoint which I reject, but from the literary. The pleasure that consumption searches for is, like someone who consumes pornography, a confirmatory pleasure. A poor pleasure, complete, sure, which is enough in itself.

Do not be angry if they do not understand you, do not hope for them to understand you. Do not try to understand everyone else.

- Do not be angry if they do not understand you, do not hope for them to understand you. Do not try to understand everyone else.

- Poetry is not socialable, it is unsocialable, a-social, antisocial. It is a social product that one hundred percent resists being social. Elitism? Feeling of superiority? No: membership to another order, maybe nostalgic of another order. A difficulty in integrating into the cultural capitalist order. A resistance to function like merchandise. A resistance to function if that implies clearly fulfilling a function. And not only in the capitalist order: in any order, but in the reign of merchandise and utility more so than any other.
- Those poets who write for the critics, for the history of poetry or for the applause of the crowd. They do not know what happens upon writing poetry, they do not feel that call, they "fulfill."
- If it is understood very easily, distrust. Someone is probably lying to you, and / or themselves.
- If it is understood fully, distrust. In that "fully" something is missing.
- The necessity of the ambiguous, its power. The presence of a remainder or assimilable bias.
- You must put something on hold in order to read, you must put something on hold in order to write, you must put something on hold in order to live.
- Those who live in love with their ideas or sentiments, like a way of living in love with themselves.
- I went to poetry looking for relief from the weight of being. I go to poetry to not be, even if just a little, to not know, to not have anything to say. To see what appears when someone

keeps goes without scaffolding, in the world and in themselves.

- There is no genuine word that does not have to face resistance.
- If you already found an explanation, what more is there? If you already know what it is about, what importance does it have?
- Like in a Felix the Cat cartoon, the bridge's suspension gives out while crossing and an enormous question mark arises. He grabs it by the tail and crosses. We live hanging from signs, we sustain ourselves with signs in order not to fall into the abyss without a name, that of not being anything. It was always that way, but now, it seems, we can no longer go on without finding out about it, precisely now that words have revealed themselves as never precarious, and that is our drama. We have become adults. Everyone, at some point, finds themselves in front of the evidence that we have arrived to adulthood, it's just that some have taken charge of that and others have not. Those of us who write poems, in particular, seem less disposed to look that fatality in the face, maybe because, with ample motive, we identify our practice with a certain state of perpetual adolescence, which we could call the romantic-symbolist inheritance, which since a century and a half ago has been inseparable from the writing of poetry, sometimes in order to carry it all the way to its antidote.
- To be an adult, writing in *The Investigation*, Juan José Saer, signals, "having arrived at understanding that it is not in the native land where one is born, but rather in a bigger place, more neutral, not friendly or unfriendly, unknown, which no one can call their own and in which they cannot stimulate sympathies but rather, strangeness, a home that is not spatial nor geographic, or even verbal, but rather, and even to the point where these words can continue to mean something, physical, chemical, biological, cosmic, and of that which the invisible and the visible, from the fingertips to the starry universe, or whatever can arrive to the knowledge of the invisible and the visible, they form a part." It is not, Saer warns, a homeland, but rather a vast prison, "abandoned and closed itself from the exterior –the vast darkness that wanders, igneous and icy at the same time, to the coat of not only the sentiments, but also of emotion, nostalgia, and thought." But in the re-elaboration of the Romantic tradition in which Symbolism took part since Baudelaire, that which moves the poet is the yearning to perceive the correspondence between things, and between words and things, the necessity of an intimate contact, intellectual and emotive at the same time, with the harmonious collection of the cosmos. Without leaving off being, before anything, the unusual functioning of words, poetry never in that tradition has quit being also –although it be negative, due to the illuminating force which the decision of throwing out old illusions has– a possibility of finding meaning in things, even in nonsense, and in which the objects and beings are worth something more than means for exchange, or instruments, included, and above all, words. We make the poetry we make, the starting point continues to be a conception of the poet as an impractical spirit, unsatisfied, reluctant to compartmentalize or mold themselves, obstinate or fatalistic or indignant cultivator or searcher of some kind of faith, including, and very particularly, when they mock all that.
- Let's call it "Romantic-Symbolist tradition" or let's call it "adolescent spirit:" is that not what

Adorno supposed can no longer be done upon asking himself if it is possible to continue writing poetry? Events, evidences, collapses: the impotence of words before what occurs is such that there is no metaphor which is not defeated. The fact is that, anyway, something of the Romantic-Symbolist tradition re-appears every once in a while, it filters, it meddles: perhaps writing, when positioned to play its game, cannot be avoided. "Something" shoots off, something conforms in the encounter or movement of words and persists in "saying," relating, making the imagination and thought fly. If it were so, if there were no way to not be to an extent "adolescent," there would neither be a way to ignore Adorno's hypothesis, not only because Auschwitz and the Navy School of Mechanics took place, but because we attended an irreversible philosophical revolution. What characterizes our times is the grim evidence that hope is an illusion: we have reached the experience of the end of hopes and its forms of representation, surprised by words in their ridiculous precariousness: representation is representation, nothing else. We attend, like it or not, representations.

- The paradox in which we remain installed, tragically or grotesquely, is this: so certain is it that one cannot live without some type of faith, without some myth or tale or religion or ideology, just like there is no way to ignore that all faith is a tale, and all tales are inventions, something constructed, an artifice. We are language, products of language and, as humans, nothing other than that which makes language into flesh, but what has been revealed in its insufficiency and precariousness is language itself. Without reason there is no way of moving, but reason has unmasked itself: it was a mask. Knowing all this, one writes, assuming that impossibility, that necessity, that absurdity.
- I have nothing more than words, that is my treasure chest. I have nothing more, it is very little but I know I have it, and I do not resign myself, because those words would be nothing, just noise and fury for nothing, in nothing, vanity, if I cannot compare it with that which they will never be able. Because what gives consistency or existence to words, what supports them, is the intent in which they are written. It is the intent, the intent, that does not cease to resonate.
- Since language brought into view its irreparable inconsistency, to work from there.
- A faith conscious of its limits, its fictional character, but not for that reason fascia, a capacity to arm still knowing what it implies to give what it does not have to someone who is not, simply in order to fulfill the necessity of doing something worth the trouble with that zone of one that no efficiency can suffocate.
- Nothing more than the irreducible, that which opposes resistance to manipulation, that which offers its own laws: popular or cult, carnal or verbal, natural or fictitious. That which resists, is resisted. Poetry is to produce irreductability.
- Domestication: against that everything is fought. In the political and cultural.





Poéticas del mundo flotante

Jerome Rothenberg, de *Ojo del testimonio*

Traducción, Heriberto Yépez

Estos textos aparecieron en la pequeña revista Poems from the Floating World (1959-1963), editada por Rothenberg; provienen de los volúmenes 1, 2, 3 y 4. A excepción del cuarto, los primeros tres no aparecen firmados. Estas poéticas no han sido incluidas en ninguno de sus libros.

En el principio, el mundo estaba lleno de sombras e incendios informes; lleno de la rugiente sangre del mar, cabello que crecía del suelo, viento tan negro como un subterráneo; y las voces recién nacidas de los hombres llenaban los bosques con palabras y los hombres sentían el paisaje creciéndoles dentro. El hombre moderno re-entra este mundo flotante de cosas sin nombres, en el esfuerzo mareante de redescubrir y desarrollar una imaginación básica: él crea un nuevo lenguaje para expresarlo.

II

Desde lo hondo dentro nuestro viene: el viento que se mueve a través de las ramas perdidas, nos hiere con un húmedo llanto, como si un océano estuviese enjaulado en cada cráneo: Hay un mar de conexiones que flotan entre los hombres: un lugar donde el habla es tocada y la mano que da la bienvenida restaura su silencio: un océano calentado por oscuros soles.

La imagen honda se erige del golfo sin orillas: aquí el poeta busca abajo entre las ramas perdidas, hasta el momento de ver: el poema. Solamente entonces el mundo flotante se hunde de nuevo en su obscuridad, dejando una sombra blanca, y el júbilo de haber estado aquí, juntos.

III

El poema es el registro del movimiento de la percepción a la visión. La forma poética es el patrón de ese movimiento a través del espacio y [tiempo].

El vehículo del movimiento es la pasión-hablando-a-través-de-las-cosas. La condición del movimiento es libertad. La imagen honda es el contenido de la visión emergiendo en el poema.

IV

La imagen honda es la imagen amenazada

Y él me dijo "Está
perdido aquel que toma un bote y
no toma ningún riesgo".

Y él me dijo que esa parte
de la salvación de un hombre
es ponerse en peligro.

Y las ondas venían,
levantando lo que estaba debajo y
lo depositó en la orilla.

Y él me dijo que la
superficie del mar es luz
inalcanzable y su fondo
obscuridad incomprendible
y en medio están
las peligrosas ballenas.

Por un arrogante acto de creación, el poeta desafía la muerte y el vacío-pesadilla: intenta ser un dios y fracasa. Pero su fracaso lo conduce a un país nuevo, donde la lucha continúa. Un terreno extraño, asimismo, pero sólo para los autoengaños. Aquí él puede tocar la realidad, sentir su contorno obscuro debajo de sus manos, su aliento contra él. Su centro es el centro del mundo. El ritmo de su lucha es el ritmo de la creación. El desafío es una rendición palpable.

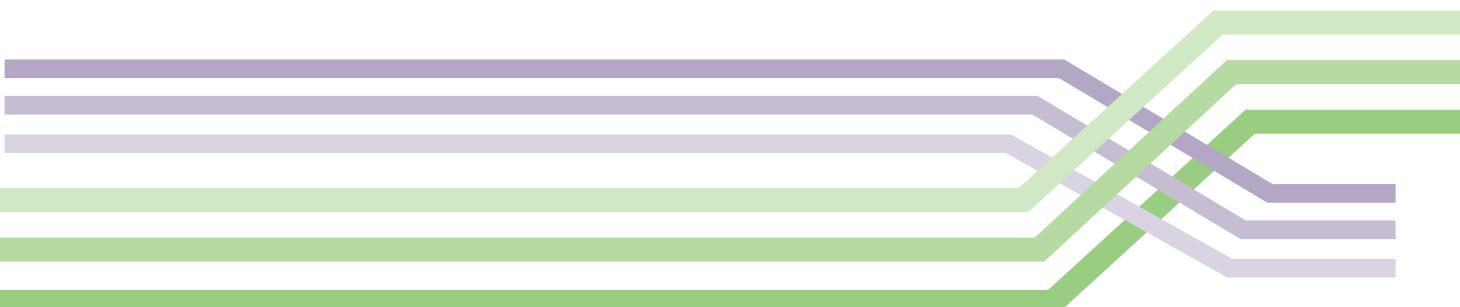
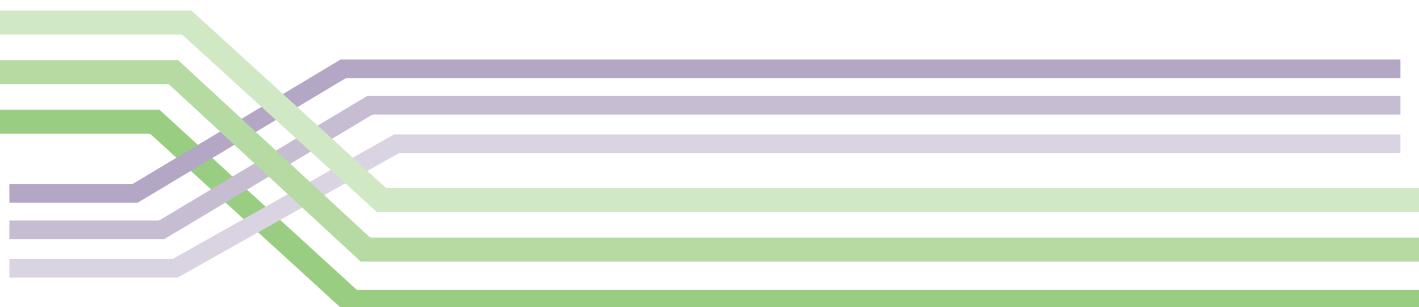
Valor y habilidad: sin ellos, nada. Sin ellos, mareo y extravío. Extinción. La obscuridad se alza para ahogarlo. Una palabra más o menos, un paso errado y la mente se hunde en el caos, el caos de lo increado, informe, vacío. El significado del poema es el único significado posible en un momento dado de la lucha.

Luz inalcanzable... obscuridad incomprendible... y en medio están las peligrosas ballenas. No hay esperanza de victoria, pues la muerte lo sobrepasa. Él sólo puede moverse y dar forma. La poesía se convierte en un pasaje y un acto de desesperación. El poeta escribe para sobrevivir, regocijándose en cada nueva sobrevivencia, por medio de algo similar a la alegría del cazador. El último hombre libre, luchando con la obscuridad en su propio terreno y en sus propios términos.

Los términos —sus armas, sus medios— deben ser los suyos, ya que la obscuridad es lo que le quitaría su libertad. Aquellos que se rehúsan a voltear atrás, que no pueden voltear atrás, habrán sido los verdaderos poetas, los héroes de la palabra.

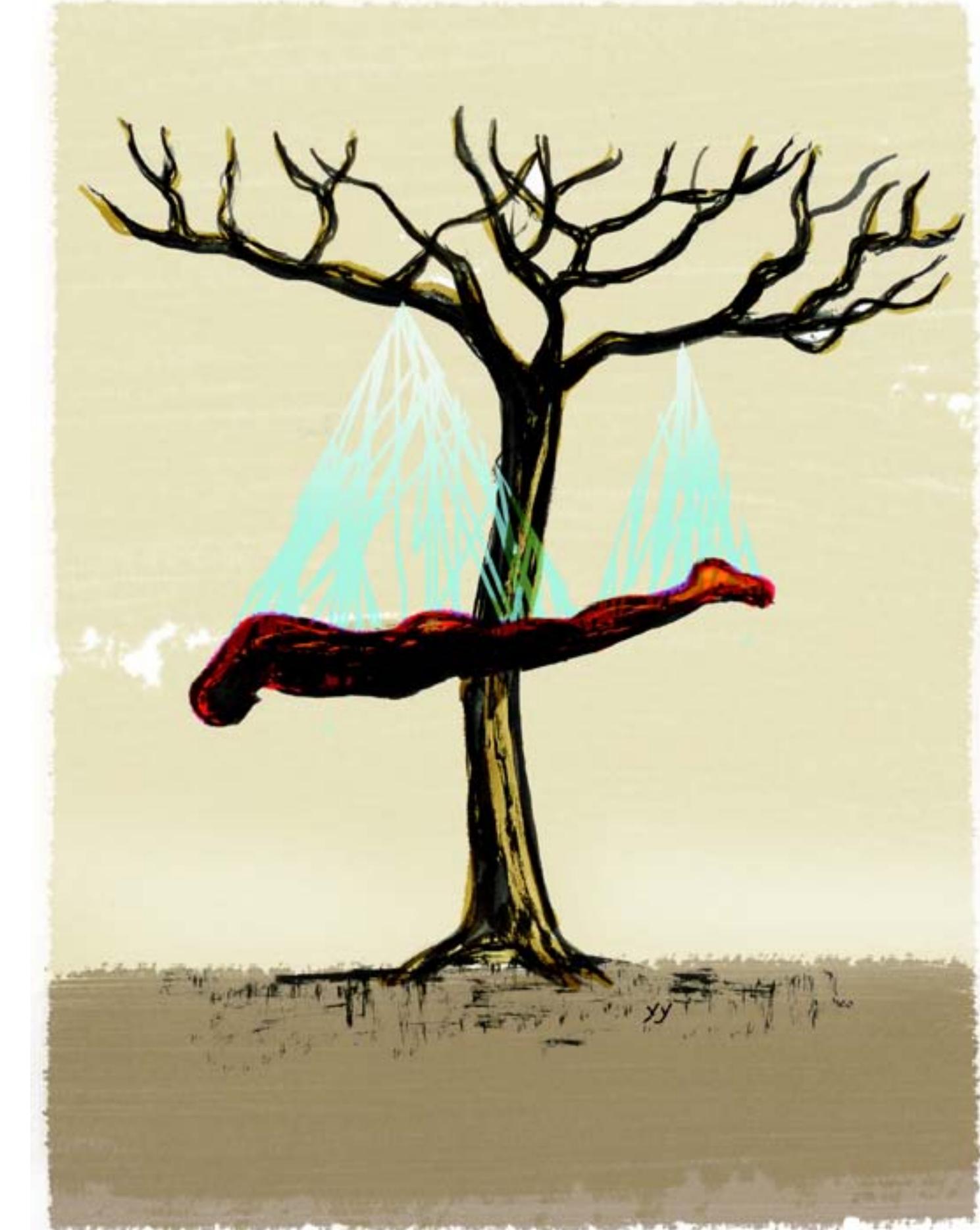
La "imagen honda" es la imagen poética luchando con la obscuridad. La imagen rescatada de la mentira de lo no amenazado. No como una prescripción literaria, para escribir mejores poemas o atender la lengua, sino de un impasse en el alma, en el cual la "realidad" protectora y los falsos emblemas del pasado heredado han provocado un espacio en blanco. Tampoco como un gemido neurótico, de la debilidad de la auto commiseración sino en la enteridad y salud de la visión del poeta.

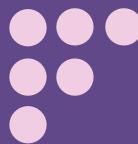
El mundo tal como existía para el primer hombre todavía existe. Nos tienta y aparece en nuestros sueños. El poeta se atreve a encararlo sin esperanza y a crear por puro deseo, por puro amor. El mundo como existía antes del hombre.



El mundo primordial, todavía no endurecido por la moldura de la ley, sino una nueva ley impuesta sobre el mundo en el encuentro diario. Un retorno al principio. Una lucha para dar forma al mundo a través del poder del momento creativo, un destello de luz que vence a la obscuridad y es en sí misma una mayor obscuridad. La creación luchando con la muerte: la muerte final del hombre que puede venir como un enceguecedor destello de luz. La poesía como un acto total y desesperado. Aquí es donde el verdadero canto comienza.

Octubre, 1961





Tres programas

Estos tres "Programas" aparecieron en Poems for the Game of Silence 1960-1970 (*The Dial Press, Nueva York, 1971*. Actualmente lo publica New Directions).

PROGRAMA 1

El poema es el registro de un movimiento de la percepción a la visión.
La forma poética es el patrón de ese movimiento a través del espacio y el tiempo.
La imagen honda es el contenido de la visión emergiendo en el poema.
El vehículo del movimiento es la imaginación.
La condición del movimiento es la libertad.

PROGRAMA 2

Cambiaré tu mente;
cualesquiera medios (= métodos) hacia ese fin;
oponerse a los "devoradores" = burócratas, hacedores-del-sistema, sacerdotes, etc.
(W. Blake); "y si tú puedes entender lo que soy, sabes esto: todo lo que he dicho lo
he pronunciado juguetonamente —y de ningún modo estuve avergonzado de ello"
(J. C. a sus discípulos, *Los hechos de San Juan*)

PROGRAMA 3

Creo que hago poemas que otros poetas no me han provisto, y de cuya existencia siento una profunda necesidad.

Busco nuevas formas y posibilidades, pero también maneras de presentar en mi propio lenguaje las posibilidades más antiguas de la poesía que se remonta a las culturas primitivas y arcaicas que han estado abriéndose a nosotros en los últimos cien años.

Muy recientemente, he estado traduciendo poesía indígena americana (incluyendo las sílabas "sin sentido", las distorsiones de palabras y la música) y he estado explorando mis propias fuentes ancestrales en el mundo de místicos, ladrones y locos judíos.

Creo que en poesía todo es posible y que nuestros tempranos intentos "occidentales" para definirla representan un fracaso de percepción que ya no tenemos que tolerar.

Definiciones aztecas

Este texto es un comentario a unas traducciones de fragmentos de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Sahagún. Rothenberg considera a estos fragmentos una especie de poesía o, utilizando su expresión, “found poems”, concepto un tanto intraducible al español, ya que proviene de una adaptación de *found-art*, que se refiere al *ready-made* y cualquier otra práctica consistente en tomar un objeto ya existente y contextualizarlo como arte. El comentario apareció en el primer número de la revista *Some / Thing*, en 1965, editada por David Antin y Jerome Rothenberg. Posteriormente (aunque en una versión abreviada) reapareció en *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceania* (Anchor Books, Nueva York, 1968).

Fray Bernardino de Sahagún, un monje franciscano, en 1547 —apenas veintiséis años desde la caída de México-Tenochtitlán— comenzó a compilar documentos en náhuatl con la ayuda de los indígenas ancianos que repetían lo que habían aprendido de memoria en sus escuelas, el Calmécac y el Telpochcalli.

Estos textos en náhuatl han sido preservados en tres códices, dos están en Madrid y uno en Florencia. En el libro undécimo del códice florentino —una especie de glosario de “cosas mortales”— las mentes y palabras de los ancianos son conducidas hacia definiciones de los residuos de sus vidas.

Rothenberg considera a estos fragmentos una especie de poesía o, utilizando su expresión, “found poems”, concepto un tanto intraducible al español, ya que proviene de una adaptación de found-art...

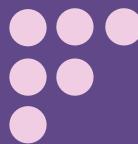
Para estos hombres se hizo necesario hacer un recuento, ver qué cosas habían quedado y conocerlas por los lugares que todavía podían ser dispuestas. Algo así debió haber estado sucediendo cuando el Fray Sahagún vino a ellos, con la Conquista apenas a unas décadas y con ella la destrucción infernal de certezas previas. ¿Qué hacer cuando la forma de lo real se rompe? Si no se maldice la vida, entonces considerar que la vida retornó al caos, considerar que se retornó a la posibilidad de un nuevo pensamiento.

Quizá sólo entonces —cuando eran impotentes— y más probablemente a partir de la obra realizada, que habían conocido antes y habían aceptado, surgió esta necesidad de preservar la potencia de lo real por un vuelco regular y una re-hechura de las creencias primarias. Ese sistema arcaico, fijado en el ritual y en el mito, había sido arrancado de ellos, pero el patrón persistía: a modo de hábito mental, arraigado y operando en un contexto nuevo y todavía no reconocido. ¿Qué contexto les dio Sahagún? Su obra, escrita en buena medida en el náhuatl de sus informantes, fue la bitácora de una civilización que moriría con los ancianos que le ayudaban a registrarla.

Todo se marcha excepto las palabras: los fragmentos del habla de un pueblo que había aprendido que el grano de la mente es nuestra clave final a lo real. Sahagún los condujo a una reconsideración, a una compilación de las “Cosas de la Nueva España”, sus dioses, sus días, sus señales y augurios, sus derrotas, entregándoles a él, en los doce libros de su gran códice, la primer épica científica de una civilización vista en el momento de su desvanecimiento. Pero él no la deja caer con las cosas altas de la cultura, sino lo más asombroso de todo ese rico detalle es que el hábito de sus mentes comienza a jugar con los restos de su vida cotidiana. Lo que Sahagún seguramente les pidió fue enlistar y definir las cosas-de-este-

mundo, todo lo que tomamos como dado. Aquí, no obstante, la mente encuentra alivio en un extraño nuevo encuentro; libre del ritual y el mito (El Sistema) se aproxima a sus objetos como si por primera vez estu viese probando su existencia. Es oscuro, es luminosa: es de hocico grande, es de hocico angosto. Todo esto es dicho sin ninguna sensación de contradicción, como si, entre estos objetos, el antiguo patrón se mantiene: preparando al caos para el parto de algo real.

Habiendo llegado nosotros a este punto, podemos acercarnos a ellos, podemos escuchar en estas “definiciones” el sonido de una poesía, una medida por ubicación-y-desubicación, no muy lejana a la nuestra. Aunque su poesía propiamente —los cantos e himnos recopilados por Sahagún y otros— tiene sus virtudes, todavía era parte del mundo fijo antes del transtorno, antes de que el patrón fuese secularizado y el ojo liberado. Sólo estas definiciones participan completamente en esa libertad, y esto a mí me parece más importante que el hecho de haber sido diseñadas como poemas o no poemas, pues ya debería ser claro que la poesía es menos literatura que un proceso de pensamiento y sentimiento y la disposición de esto en una articulación afectiva. Las condiciones que estas definiciones aztecas cumplen son las condiciones de la poesía.



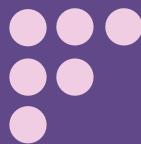
Dos Geshray (El Grito)

*Erd, zolst nit tsudekn mayn blut
un zol nit kayn ort zayn far mayn geshray
(Job 16:18)*

“practica tu grito” dije
(¿por qué lo dije?)
porque era su grito no el mío
se cernía sobre nosotros vívido
para nuestros sentidos siempre era vívido tenía
el sitio central
luego alguien más vino y se quedó mirándole
fijamente a los ojos encontrando ahí un recuerdo
de caballos galopando más rápido las ruedas rojas
detrás los polacos habían reservado
un día de fiesta pero el judío
encerrado en su ropero gritaba
hacia su chaleco un grito
que no hacía ruido por lo tanto
se arremolinaba alrededor del mundo
tan salvajemente que estrellaba las rocas
hacía que los zapatos apilados en la puerta
escupieran sus clavos las cosas testifican
—la ley lo indica—
zapatos y aquellos objetos más queridos
como el cabello y la dentadura lo hacen
mediante su presencia

No puedo decir que comparten el dolor
o lo muestren ni siquiera las fotos
en las que las muecas de los muertos salen a
flote
las muletas en su amontonamiento las prótesis
dan fe los anteojos dan fe
las maletas los zapatos de niños los turistas
alemanes
en ese escenario en que oshvientsim se
convirtió
los letreros sobre sus entradas todavía brillan
todavía inscrito a lo grande
ARBEIT MACHT FREI
y al lado HOTEL
y BAR GASTRONÓMICO
el espíritu del lugar disolviéndose
indiferente a su presencia
ahí con los otros fantasmas
el tío penando
sus párpados poniéndose café un ojo
brotándole del trasero
este hombre cuyo cuerpo
es el de un cangrejo
sus entrañas hacia fuera
la carne rosa de sus niños
colgándole
tanto que sus rodillas daban contra su pecho
no hay holocausto
para estos sino sólo khurbn
la palabra aún dicha por los muertos
que dicen mi khurbn
y el khurbn de mis hijos

esta es la única palabra que el poema permite
pues es la suya
la palabra como preludio al grito
entra
a través del culo
circulando por las tripas
hacia la garganta
y se rompe
en un alarido un grito
es su grito el que me pone a temblar
sollozando en oshvientsim
y el que permite que el poema surja



Mario Arteca, poems

Translation, G.J. Racz

[I] Das Dorf unerschöpflich (Code “Hotel Babel”)

“Then we won’t be able to see the ocean.” A cross
is really two extended diagonals, four succinct ways
of slanting. In a square universe this drawing from a drum
casts a lone idea: nothing exists as if it were nothing.
The parchment that sets back innovation as if
reconstructing a dipole antenna of inferior range
is the very notion of post-crucifixion, of a subsequent
nexus of sounds, of readily belied proverbs.
The first man says, “a city is an internal village;”
the second, “an internal village is a world oriented
toward the infinite.” Slowly things livened up and a dance
that turned apocryphal began, for this dance
was the musky odor of service contracts. A crush
of tadpoles troubled the water just as a wave
took to breaking. The dance went on, a self-portrait
of panzer divisions absent due quality control.
As in all of these the ritual was compact and well thought-out
for the few, yet there were many. That’s why the ritual
ran out of steam and had to depend on a new wave

that awakened the implied meanings of signs
as it, too, broke. There were no rising curves
amid the movement, only diagonals. Again (with all
this means): a checkmate of continuous parallels sat
on the site where the city was being built like a monolith
of visible hemorrhages. Suddenly he felt astonished.
Had he a spyglass in his hand he would have seen
more clearly that harpoon mark on the brow, although this
never happened. That macabre story was likewise told
to each and every one of the visitors such that
it would have been less true had it been believable.
The harpoon had always been kept in a case,
far removed from the influence of any class of literature,
that cut on the brow brought about through other means.



[VII] Another Poem from My “Hotel Babel”

From the city center toward the roads out, you can see mounds of dirt, the remnants of an expropriation. That's quite the trajectory when a giant mass gradually comes into clear view, situated between the soaring windows of the Estación General Roca, dead from a stoning at the hands of children of citizens expelled in the nineties. Most of these walk around in a hypnotic trance before the rotting cycle of rails and crossties. For a person occupying a given spot, more than one form presses up against the others until the body melts and gives the place back a tone, neutral now between the mythic and the ethical—the other way around, too, depending on how you look at it. Sometimes it lets in an unknown presence not at all well received. Nevertheless, I shouldn't consider the attempt useless: only the very tip crossed over the border of what is considered acceptable. Now the view from that street is magnificent; it's as if a person only had to recall how much less time is needed to habituate the eye to the area's blight. Peter Nádas phrased it well: "imagination is the only thing in life that ensures our passing beyond the abyss."

[XXI] Faible influence d'un poème d'un texte non-communiste chinois (une étape au cours de la “Babel Hôtel”)

His destiny belongs to him and him alone, but he belongs to what it expresses. Even the dissolution of a certain wholeness appears when we glimpse what we cannot manage to know. I want to have a part in solving this problem. I want to know what the variable is, what without a shadow of a doubt or any harm at all belongs to experience so that I can elude all centralized power. One way to state this might be to use a seemingly definitive utterance: "the deciphering of structures." For the more absent this moment is from our present, the less it will be integrated into our memory. Still, we are far from employing language exclusively. The pull of hodgepodge is the prism of perspective qua sequence that stipulates its own latency. And so days, nights, weeks passed, our gaze arrested by the dead water. One way to state this might be definitive: "They were alone in the house, two people and the rain." I imagine what's coming: there are three of us.

Escritura y experiencia

Nick Piombino

Traducción, Néstor Cabrera Quesada

La escritura no se encuentra limitada por los paradigmas, y estos paradigmas son consumidos incluso por sus formas. Las asociaciones con los elementos de un poema no se fijan mediante sus instantes formativos a los intervalos de la percepción, el pensamiento y la experiencia que designan las palabras. Lo anterior constituye otro motivo de por qué, técnicamente, el poema y sus componentes no poseen historia, no tienen *precedentes*. El poema y sus elementos reviven una definición obsoleta de esa palabra: pronóstico, presagio, señal. Las palabras profetizan su retorno en otras esferas de la experiencia. Se repiten como un espejo que reproduce la efígie silente de un objeto, del mismo

modo que un armónico libera y despliega sus posibles modulaciones. Las transformaciones anteriores parecen conducir de forma inevitable a un momento, a una configuración lírica que no solo es discreta sino que también es un intervalo, un punto de transición en una sucesión rítmica de momentos.

*

Se repiten a sí mismos, no como un espejo refleja su contenido, sino como un sonido armónico libera un conjunto de posibles modulaciones afines y, al mismo tiempo, presta a los anteriores a este la cualidad de haber concebido algo único y específico, a pesar de la evidencia

La escritura no se encuentra limitada por los paradigmas, y estos paradigmas son consumidos incluso por sus formas. Las asociaciones con los elementos de un poema no se fijan mediante sus instantes formativos a los intervalos de la percepción, el pensamiento y la experiencia que designan las palabras.



irrefutable de los sentidos con relación a que el momento no era singular sino que formaba parte de una continuidad.

*

Ravel y Debussy: Lo musical disuelve —los sonidos bruscos desaparecen del intervalo apenas se escuchan— la expresión lírica repentina o las constantes digresiones en la escritura; un modo paraláctico de autodefinición.

*

Las funciones y el carácter de los paradigmas en la poesía son cualitativa y cuantitativamente diferentes a cualquier otro tipo de escritura. Las intenciones estéticas, por lo general, son supremas ya sea porque las instancias reales citadas se expresen en lo histórico, lo emocional, lo musical, lo visual, lo filosófico, lo político o por su impacto personal. En ningún otro arte, estas relaciones se encuentran tan equilibradas y se malinterpretan con tanta facilidad. Para el poeta en sí y por sí mismo, la creación de cualquier poema, o de cualquier elemento en un poema, constantemente plantea la interrogante del propósito del paradigma antes citado. Por este motivo, es fuerte la atracción hacia la Escila de la historicidad y la Caribdis de la ofuscación. En lo anterior, el paradigma parece claro: al igual que el poeta, el poema se desplaza a través del tiempo y la experiencia. Como no existe un paradigma para la poesía —o la experiencia— esto es posible y tecnológicamente aceptable. Pero el peligro aquí es que un paradigma, de manera oculta e incluso de un modo engañoso, sea representado. Ese paradigma podría plantearse así: como soy un poeta, mi conciencia es un proceso poético y los instantes de esa conciencia son las marcas sobre el mapa de mi geografía poética. Una vez más, desde el punto de vista técnico, resulta cierto, y hasta necesario para tomar en cuenta cuando se escribe poesía.

*

Sin embargo, cuando se establece este modo como paradigma, se produce una reducción radical del alcance de un poema y la escala de los elementos se establecen con demasiada rigidez sobre una base personal, cara a cara.

*

El canto y la canción evaden las limitaciones de la narración lineal por medio de un estribillo “pegajoso”. A través de lo armónico, la repetición, la reverberación, el eco y la alternancia iconográfica el efecto “parpadeante” del lenguaje trasciende el carácter “llano” del historicismo. Para este último, la ambigüedad es una amenaza, por su proyección ya que se considera invasiva, demasiado intersubjetiva dada su inmediatez, y no sujeta con facilidad al proceso ordinario de la memoria.

*

La relación cambiante de la poesía con el arte es similar a la de la filosofía y la ciencia, la ciencia y la tecnología, la tecnología y el arte de la comunicación, el arte y las artes del lenguaje, etcétera.

*

La problemática del espacio = la problemática de la relación humana con el espacio.

*

Lo mismo ocurre con la materia y el tiempo.

*

¿Qué relación tiene esto con el atractivo de la *densidad*, o las rápidas experiencias de fuerte impacto emocional directamente yuxtapuestas a la objetividad material del lenguaje?

*

“Veo el lenguaje como materia y no como ideas —es decir, materia impresa” (R. S., 2 de junio de 1972).

*

El recuerdo es en parte una carga que el arte de la escritura lleva debido a su función sintetizadora en la creación de recuerdos e historia (secuencia de las experiencias).

La escritura se fija y permanece en soportes como papel, piedra, metal y plástico. La experiencia se fija mediante reinterpretaciones y permanece en la memoria emocional. La escritura y la experiencia tienen dinámicas distintas, provocadas en parte por la diferencia de sus medios —una es estática, no humana e inorgánica, la otra es completamente física y reconocible por el movimiento—. Solo la experiencia de la lectura aporta un carácter experimental a la escritura. En cualquier caso, como un monumento o ruina olvidados, esta continúa hechizándonos con su facticidad de objeto. Sin embargo, la escritura no necesariamente se comprende mejor en la lectura, o es más reconocible por sus relaciones paradójicas con la memoria y, por tanto, con la experiencia real. La escritura es monumental por naturaleza, no tanto en la memoria sino en la lectura, sobre todo en la relectura. De forma tal que la relectura aporta una nueva dimensión a la lectura: la cualidad paraláctica típica de la poesía se relaciona con sus medios proyectivos. Lo que proporciona un tono, un reflejo del momento anterior y posterior a la lectura de poesía, del significado que es similar a los significados derivados de las experiencias de evaluación, pero que no constituye su doble exacto.

*

La distinción prevaleciente entre poesía y retórica ilustra el ejemplo ordinario de una distinción literaria *au courant* entre “la escritura” y “de lo que trata la escritura”. No obstante, las dificultades que algunas personas tienen con los fragmentos en el arte constituye una reacción estética similar a la que prefiere la obra de prosa extensa —que en apariencias posee todas las virtudes de la energía implícita en una dinámica retórica de escritura sin una postura

retórica— al “poema breve”. De tal manera, la “escritura” sintetizaría su propia estructura en tanto que “de lo que trata la escritura” presupondría de algún modo un referente externo o un eje de explicación. Los poemas son universos debido a la relación paraláctica de las palabras entre, y dentro de, los lenguajes.

*

El poema y el lector son equidistantes del significado del poema.

*

Mi secreto: saber que retengo algo. Tu secreto: saber que yo retengo algo.

*

El recuerdo es en parte una carga que el arte de la escritura lleva debido a su función sintetizadora en la creación de recuerdos e historia (secuencia de las experiencias).

*

Como el historicismo colapsa parcialmente ante el movimiento generado por los avances tecnológicos tanto en el registro como en

el rescate de los vestigios de la memoria (por ejemplo, la recuperación de íconos de Tut y los jeroglíficos del antiguo Egipto, y la codificación de lenguajes en los dispositivos de computadora contemporáneos), el lenguaje revive constantemente su función en la escritura, mediante su poder para reflejar todo el rango de representaciones de la realidad en la mente, con su vivencia humana, familiar y oscura, junto al pensamiento y la sensibilidad.

El lenguaje en la actualidad (como se refleja en *Alphaville* y *Weekend* de Godard) es el enemigo del Estado y la historicidad debido a su poder para germinar sistemas antagónicos con la costumbre ya que esta depende en parte de las leyes establecidas. El historicismo se alía a las palabras, consciente de su escala de valores real pero desconfiando en su capacidad de cambio (léase inestabilidad). Tomar el lenguaje realmente en serio como una forma de energía inescrutable y conocida hasta cierto punto, al instante es reconocible para el historicismo como un desafío incompatible. El historicismo se empeña en concretizar el lenguaje poético, excepto en ocasiones en el arte y la historia del arte (como en los manifiestos Dada). Las palabras vistas de cerca son espejos de conciencia, tonos del pensamiento y las sensaciones, huellas y huesos de la experiencia humana, y no solo manipulaciones y reproducciones mecánicas de los procesos de la memoria, la visualización de las casualidades del desarrollo histórico, los vínculos interdependientes del relato histórico y los enrevesados acertijos mentales del formalismo poético tradicional.

*

Aun cuando la mayor parte de la ficción y el teatro se consideran el otro opuesto, en realidad no existe un punto para personificar las esencias de la experiencia humana. La experiencia re-presentada, si va a dirigirse

a nosotros en un lenguaje que posee posibilidades válidas de extensión, una factibilidad real concebible para el contacto intersubjetivo, no puede simplemente imitar los rostros, gestos y expresiones que en apariencias originan su concepción. Por esto, la poesía es, a fin de cuentas, la más realista de todas las expresiones humanas debido a que coloca la claridad realista absoluta y crea empatía entre las experiencias psicológicas, políticas y existenciales para intentar abarcar, en todas sus posibles variantes, la esencia pura de la experiencia. Por supuesto, en términos puramente temporales, esta es una visión de muy amplio rango visual sobre su sentido práctico. Otros tipos de factibilidad, desde luego, tienen sus usos en los esfuerzos humanos.

A pesar de las señales de estos gestos —la denominación de los momentos que codifican al instante la comunicación humana, o sea “todos vemos lo mismo”—, imaginamos que conectamos esas sensaciones en la memoria. El lenguaje sigue a los recuerdos como los caminos que conducen en varias direcciones. Aunque los rostros de estos momentos son sus historias, el núcleo de la conciencia no es una película o un espejo sino una serie de jeroglíficos. Es un mapa —un orden específico de marcas, líneas y puntos, y distancias variables y duraciones: siempre errantes, como oboes que se contradicen en la memoria siguiendo el incentivo de los temas principales y desarrollados que curiosamente los persigue—. Los contactos casuales de las experiencias son abarcados por los pensamientos que los rodea: no a uno ni siquiera a las miles de voces que podrían caracterizar por completo esa resolución. Se escucha en una voz, pero se expresa de inmediato en todos los lenguajes que constituyen el suyo propio.

*

La poesía vuelve a conectar el suceso y el ejemplo.



*

paralaje: el cambio aparente en la posición de un objeto, resultante del cambio de dirección o posición desde la cual se observa.

*

marea del día: cualquier instante de tiempo entre dos mareas altas sucesivas.

*

Podemos obtener una aproximación a la experiencia en palabras ya que los recuerdos, debido a su carácter ambiguo, en la lectura y en la vinculación de las palabras a las sutilezas de la experiencia real, recrea los significados que aplicamos a las experiencias, como mismo recreamos los significados que aplicamos a la secuencia de palabras. Cuando nos decimos a nosotros mismos, en la lectura: "Así es cómo me siento" o "Así es cómo me veo", con frecuencia nos vemos tentados a subrayar las palabras que leemos cuando experimentamos la sensación de comprensión. Sin embargo, de un modo extraño, cuando volvemos a leer las palabras subrayadas, la lectura de ese pasaje particular no conserva el significado que imaginamos tenía.

*

"No hay que sorprenderse en la parte que las palabras desempeñan en la formación de los sueños. Las palabras, como son puntos nodales de numerosas ideas, pueden considerarse como destinadas a la ambigüedad". Sigmund Freud, *Interpretación de los sueños*.

*

La experiencia no solo se transmite en su propio código sino que deriva su lenguaje de todos los aspectos de cada elemento de la existencia. Escribir la experiencia, escribir sobre la experiencia, escribir. El lenguaje se crea de las necesidades de dejar un rastro,

marcar un camino: pero esto define sus propios aspectos de reflejo o de sí mismo, su umbra. Comentario y acompañamiento, colega, mapa y decodificador, el proceso de pensamiento en su uso diario a menudo es muy limitado en comparación a cuando es denso y tiene varios niveles de lectura —por lo que se critica como "demasiado" intelectual, "demasiado" intimista, narcisista—: como si pensar fuera peor que ver televisión, leer, ver películas o escribir sobre experiencias. Para el poeta, pensar es escribir.

*

El poder de una idea no solo consiste en basarse en la existencia.

*

"Además tengo la sospecha de que este método discontinuo de funcionamiento del sistema Cc.-pcpt. [conciencia perceptual] radica en lo profundo del origen del tiempo". Sigmund Freud, *Una nota sobre la mística libreta de apuntes*, 1925.

*

La lectura, al igual que la percepción, se intensifica y se desvanece. No obstante, sería más correcto decir que yuxtapone diferentes tipos de pensamiento que se organizan de manera similar al modo en que las oraciones agrupan palabras de diferentes tipos. Como si pudieran llevarte allí de forma ilógica, el pensamiento desea —a pesar de entrar en contacto con— los lugares por los que viajan algunas ideas y a los que no llegan las palabras. Las olas son repetitivas, el pensamiento es repetitivo, como las mareas. No hay dos exactamente iguales pero la frecuencia es predecible. La luna permanece justo en el mismo sitio en que está, en la órbita de la gravedad terrestre. Invariable, aunque como es lógico, no del todo. También el pensamiento debe reubicarse en un orden gramatical. Sin

embargo, nunca está al día con los últimos requerimientos estilísticos. Su belleza no es exactamente la misma que la del lenguaje. El pensamiento es libre pero no tiene compañía en su libertad. No puede socializarse del todo, aun así, puede comparar su verdad a la del lenguaje.

*

"La eternidad se encuentra en los momentos inesperados de la percepción, en la pausa común que se fragmenta y se convierte en una tormenta de arena". Robert Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", en *The Writings of Robert Smithson*, p. 94.

*

La escritura le proporciona un tercer ojo a la experiencia, una medida paraláctica y una clave jerárquica para las relaciones entre los estados comunicables y no comunicables de la percepción y la existencia. La lectura le ofrece a la experiencia no un reflejo sino una tercera voz, una escala harmónicamente variable que puede representar gráficamente estados de la existencia en el sentido literal, de la misma forma que cierto agrupamiento de notas puede "representar" modos alternos entre tonos interválicos y enarmónicos. El *ekstasis* polifónico, la experiencia de la lectura se traduce a un texto múltiple de interacciones experimentadas. La experiencia se lee en voz alta, la lectura significa un retorno al silencio. La escritura se atesora en el núcleo de la experiencia. "Toda la vida existe

La escritura le proporciona un tercer ojo a la experiencia, una medida paraláctica y una clave jerárquica para las relaciones entre los estados comunicables y no comunicables de la percepción y la existencia.

para terminar en un libro". El fin está contenido en el principio de cada articulación, lo cual quiebra el impulso de traducir la experiencia de la lectura mediante su escritura. La propia escritura, al revivir la experiencia, traslada recuerdos involuntarios a los presentes. De antemano, la mente establece un registro, traspone lo que serían estados oníricos y de libre asociación en oraciones. De regreso a los mecanismos del lenguaje, la experiencia parece estar del otro lado de la banda de Moebius. En la relectura, el lenguaje es un jeroglífico de la experiencia pero también una escritura de la experiencia y el silencio, del vacío.

*

Igual = igual = =. Los rasguños son el equivalente a las firmas, el espíritu de la objetivación del tótem es retocado, tallado y erosionado. Hablar en voz alta, aunque se escuche y sienta, es tocar, mover.

*

ser arrastrado
se suponía fuese de forma tal
que la réplica comenzara a desvanecerse
antes que ocurriera, el tiempo es (fue)
impreciso
exactamente sin las pautas morales

*

Al escuchar con torpeza (no como en una conversación donde los matices son potencialmente embarazosos) esta voz declina la concentración sobre los dictados de una fase particular en el argumento. Mientras el(la) observador(a) mantiene su ojo en una concentración persistente sobre lo inevitable, el lector es hábilmente persuadido de representar, con una aprobación silente, la génesis

de una secuencia de imágenes al azar en apariencias.

*

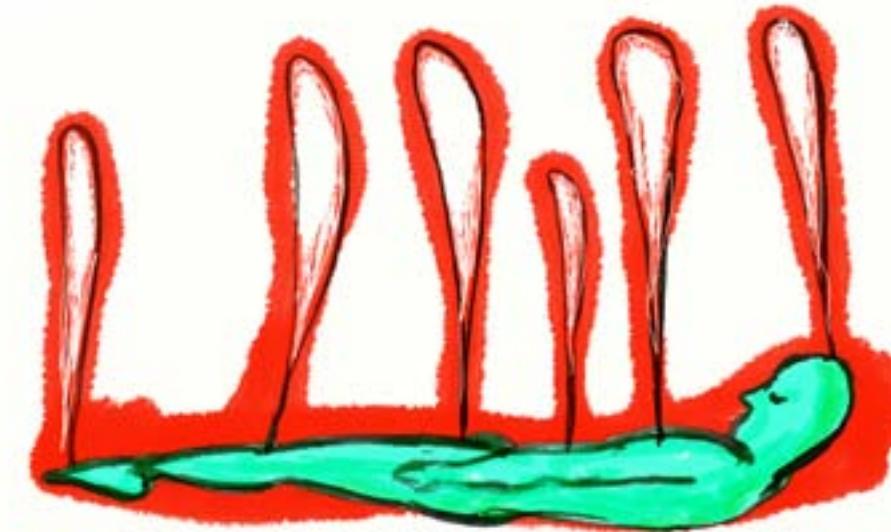
De cualquier manera no puedo utilizar las predicciones. Solo las veo en retrospectiva.

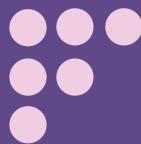
*

Un ejemplo sigue al otro al invocar una secuencia interna de experiencias. La demostración de estos ejemplos se enmarca en un patrón acumulativo que crea un punto agregado de comprensión. Las ideas que surgen contrastan en su mayor parte dentro del agregado de la constelación de imágenes escalonadas que estimulan las conceptualizaciones sobre la presunta estructura interna preconcebida.

*

no... pero





Lila Zemborain, poems

Translation, Gabriel Amor

September

But we didn't have to reinvent this either
John Ashbery

Die already says the sculpture
Open up / Close up
May the eyes be simple
May the excuse
not be eloquence
May nothing linger
in banality
What's imperative is
precise abstraction
To get ahead of points
and numbers
May the biographical
be annulled
May the synthetic expression of an order
stabilize the death rattle
Nothing outside
beyond that the night
The impulse towards the forbidden
in the lineal expansion



October

Intimate hole
Of the O that
su lli es it self
in the
dream's
distan
ce

Let's talk then
abOut synesthesia
Or abOut the cyclamen
that alters the O

Either it's said
Or it's nOt said
Or it's said alsO
and this is intimacy

Matter speaks
remaining nOthing
leaving nOthing

Oh! and it's a knife
and it's an accent
and it's the dOOr
that Opens
and the key
that closes
upOn nOt saying
Or saying
the Oh
the O
the Odyssey
which is the entrance
in that O
O bident

O beisant
O bsequious
O bsessive
The O
The O
that alters
everything
that leaves nOthing
tO chance
right there
in its all-knOwing
saying
deep was the place
muy deep
is the circle
Of the O
Of LaO Tse Tung
Of MaO Tse Tung
Majestic-O
Inclined-O
ThermOstatic
Circle Of the
egO that adjusts
there

Even if
it were
it gave
the O
the errOneous pOnd
Of the One

November

It will give
Yes
the imprecise
the objectified
the deaf
or impeccable
trajectory

Opens closes
executes
and bites

Never – it says –
cuts
down
sense

The flow
is
impenetrable

Oh if it could
be
that

Say nothing
comprehend nothing

If it be human
to lie
may it not
be so
may it be
but
a translation

of the prescribed

Francisco Madariaga, my father, poet of the white trill and gold of love

By Lucio L. Madariaga

"I came to Comala to see my father," is how Juan Rulfo begins his prolific novel. I could say: "I am going to Corrientes to re-encounter him." In order to talk to a poet of the stature of my father, I should, necessarily, begin by recounting some of the brushstrokes of his life. Work and life, dual nourishing, inseparable aspects, lacking any sort of dividing line. Deeply-rooted dialectic unity, profound, wild. He lived in poetry for all of his existence. Since he was a boy, surrounded by an exuberant landscape, breathing it in, merging with it. Raised in the country of the Provincia de Corrientes,

Argentina, he grew up listening to the speech, at times with Quixotic tints, of the gauchos, fierce and sweet at the same time. The indigenous-looking women, with the sweetness the Guaraní language; the political violence and its ferocious conflicts. Madariaga made of his childhood, not so much a homeland, but rather, as the poet and friend Juan A Vasco would say the "center of his universality."

Marked by fire, land, air, water, man, he knew to incorporate and develop a universal look out of a concrete, magical

Francisco Madariaga, mi padre, el poeta del trino blanco y el oro del amor

Por Lucio L. Madariaga

"Vine a Comala a ver a mi padre", así inicia Juan Rulfo su prolífica novela. Yo podría decir: "Voy a Corrientes a reencontrarme con él". Para hablar de un poeta de la talla de mi padre, debo, necesariamente, comenzar por recordar algunas pinceladas de su vida. Obra y vida, retroalimentándose, aspectos inseparables, carentes de línea divisoria alguna. Arrraigada unidad dialéctica, profunda, salvaje. Vivió en poesía toda su existencia. Desde niño, rodeado de un paisaje exuberante, respirándolo, fundiéndose con él. Criado en el campo de la Provincia de Corrientes, Argentina,

creció escuchando los vocablos, a veces con tintes quijotescos, de los gauchos bravíos y tiernos, al mismo tiempo. Las mujeres aindias, con la dulzura del idioma guaraní; las violencias políticas y sus contiendas feroces. Madariaga hizo de su infancia, no tanto una patria, sino, al decir del poeta y amigo Juan A. Vasco el "centro de su universalidad". Marcado a fuego, tierra, aire, agua, hombre, supo incorporar y desarrollar una mirada universal a partir de un paisaje concreto, mágico. ¿Su primer acercamiento a la literatura? Los cuentos, las narraciones orales de los paisanos al alba, alrededor

 "I came to Comala to see my father," is how Juan Rulfo begins his prolific novel. I could say: "I am going to Corrientes to re-encounter him." In order to talk to a poet of the stature of my father, I should, necessarily, begin by recounting some of the brushstrokes of his life.

 "Vine a Comala a ver a mi padre", así inicia Juan Rulfo su prolífica novela. Yo podría decir: "Voy a Corrientes a reencontrarme con él". Para hablar de un poeta de la talla de mi padre, debo, necesariamente, comenzar por recordar algunas pinceladas de su vida.

landscape. His first encounter with literature? Stories, the oral narrations of the villagers until daybreak, around the campfire, drinking mate with that calmness of a man from the country. Stories where they were founded on a complex and particular amalgam, tales of murder, injustice and justice by turn; fairies, demons, white witches and dark witches, taking, these last, the form of herons that accompanied men on horses, sentencing their immediate destiny on the actions they carried forward. Stories, all of them, that transmitted me in the countryside of Corrientes at night before going to sleep. Both of us lying on a canvas cot, a tulle mosquito net, on a ranch of clay and bamboo with a roof of reeds. We were great travelling companions. He always tried to show me life, his life, where his poems later came from, even the minutest details. The poetry in my father manifested itself almost like a divine fantasy. He liked to say, "I believe in the ancient concept of inspiration." It appears, flowed at any moment and place. On short and long bus rides; on train cars or cabins; on horseback; in the middle of a meal with friends; among dreams, waking up excited to note fragments that would later be poems. He always went around with one or two little notebooks in hand, full of illegible notes, with things crossed out, and arrows, symbols. Those were his work desks and he would submerge himself in them, ecstatic, absent, in another world,

living the word in his own universe.

Poetry happened to him, but also it dominated his trade. It came from an almost mystical necessity to leave atemporal evidence of the landscape of the people of his land. The terror that they would disappear. That false progress would carry off all that which made him happy. He could keep it all to himself, because everything was his, it formed part of his being, his poetic experience and he was a peon in the complex world from which he came and from which he never left. "Peon of the universe," one chosen by poetry. I do not decide to recount and mark this aspect, of the "royal servant," in an innocent way. In that way a great humility that characterized him was manifested. His cordial manner, his calm and just advice to his colleagues who were just starting with poetry. The great joy with which he lived out friendship and the wonderful things in life. But all that, with a profound commitment, ethical and aesthetic, to poetry, liberty, love.

de un fogón, mateando con esa calma del hombre de campo. Historias donde se fundían en una amalgama compleja y particular, relatos de asesinatos, injusticias y justicias por mano propia; hadas, diablos, brujas blancas y brujas negras, tomando, estas últimas, la forma de garzas que acompañaban a los hombres de caballo, sentenciando su destino inmediato según las acciones que llevaban adelante. Historias, todas ellas, que me trasmítia en el campo correntino por las noches antes de dormir. Ambos acostados en un catre de lona, mosquitero de tul, en un ranchito de barro y tacuara con techo de juncos. Fuimos grandes compañeros de viaje. Siempre intentó mostrarme la vida, su vida, de donde luego emergían sus poemas, hasta los detalles más minúsculos.

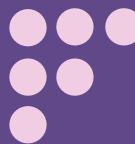
La poesía en mi padre se manifestaba casi como una ensoñación divina. Le gustaba decir: "yo creo en la antiquísima concepción de la inspiración". Aparecía, fluía en cualquier momento y lugar. En colectivos de corta y larga distancia; en vagones o camarotes de trenes; de a caballo; en medio de una comida con amigos; entre sueños, despertándose exaltado para anotar fragmentos que luego serían poemas. Siempre andaba con una o dos libretitas pequeñas a cuestas, llenas de anotaciones ilegibles, con tachaduras, flechas, símbolos. Todos esos eran sus escritorios de trabajo y se sumergía en ellos, extasiado, ausente, en otro mundo, viviendo el verbo en su propio universo.

La poesía le sucedía, pero también dominaba su oficio. Provenía de una necesidad casi mística de dejar evidencias atemporales del paisaje y los hombres de su tierra. El terror de que desaparezcan. De que el falso progreso se lleve puesto todo aquello que a él lo hacía feliz. Pudo apropiarse, porque todo era suyo, formaba

parte de su ser, de su experiencia poética y él era un peón del complejo mundo del que provenía y del que nunca se había ido.

"Peón del universo", un elegido por la poesía. No decidí recordar y marcar este aspecto, de "sirviente real", de manera inocente. De esa forma se manifestaba la gran humildad que lo caracterizaba. Su trato cordial, su consejo calmo y justo a los colegas que se estaban iniciando en la poesía. La gran alegría con que vivía la amistad y las cosas maravillosas de la vida. Pero todo esto, con un profundo compromiso, ético y estético, con la poesía, la libertad, el amor.

La poesía le sucedía, pero también dominaba su oficio. Provenía de una necesidad casi mística de dejar evidencias atemporales del paisaje y los hombres de su tierra.



Francisco Madariaga, poems

Translation, Molly Weigel

The trivial jungle (1954)

1

The sound of a train that's drowned in the cataract of leaves.
Deep in the heart of the trivial jungle and the palm trees the level of lament goes under, the full weight of dreams.
Full weight of the sack of the perfume of grace, I'm in between the sword of scenery and the hot brick of landscape,
traveling with an ardor of jewel and blood.
Hearing the howl of my candor: my new fiesta.

2

Loads of whistles.
The train withdraws inside itself beside the nocturnal estuaries.
Its city dust is frightened of the great wetness of the earth,
of the air warmly electric,
of the swans of black night steam of the wound of the world.

3

The imagination burns wrapped in the wheels of a disoriented train.
Bananas and more bananas fall from the air.
In a temple a naked woman with a shotgun gnaws slowly on the ring of her heart.
Fruit-seller of misfortune, fruit-seller of destiny.

New poetic art (1963)

I am not the spectral, or the bloody, or the captive,
or the free, or flapping thick lips, or the
accordeon of yester-sea, or the future's whiteness,
or space's oaf , or the star academy,
or the planetarium of correspondences.

I am the one who has the yearning of earth's ardor.
The one who has hair on the side of love.
The hairdresser of the rare portraits of disgrace.
The cacique of the mouth thrown down onto the bleeding woman's bed.

The wellspring of my wounds! that are no more than fairy things.
Good drinking for my eyes! that are no more than shadows of disgraces, returned by the water.

Terrestrial paean to my friends and sisters with tremors of peach mouths, kissed by the water!

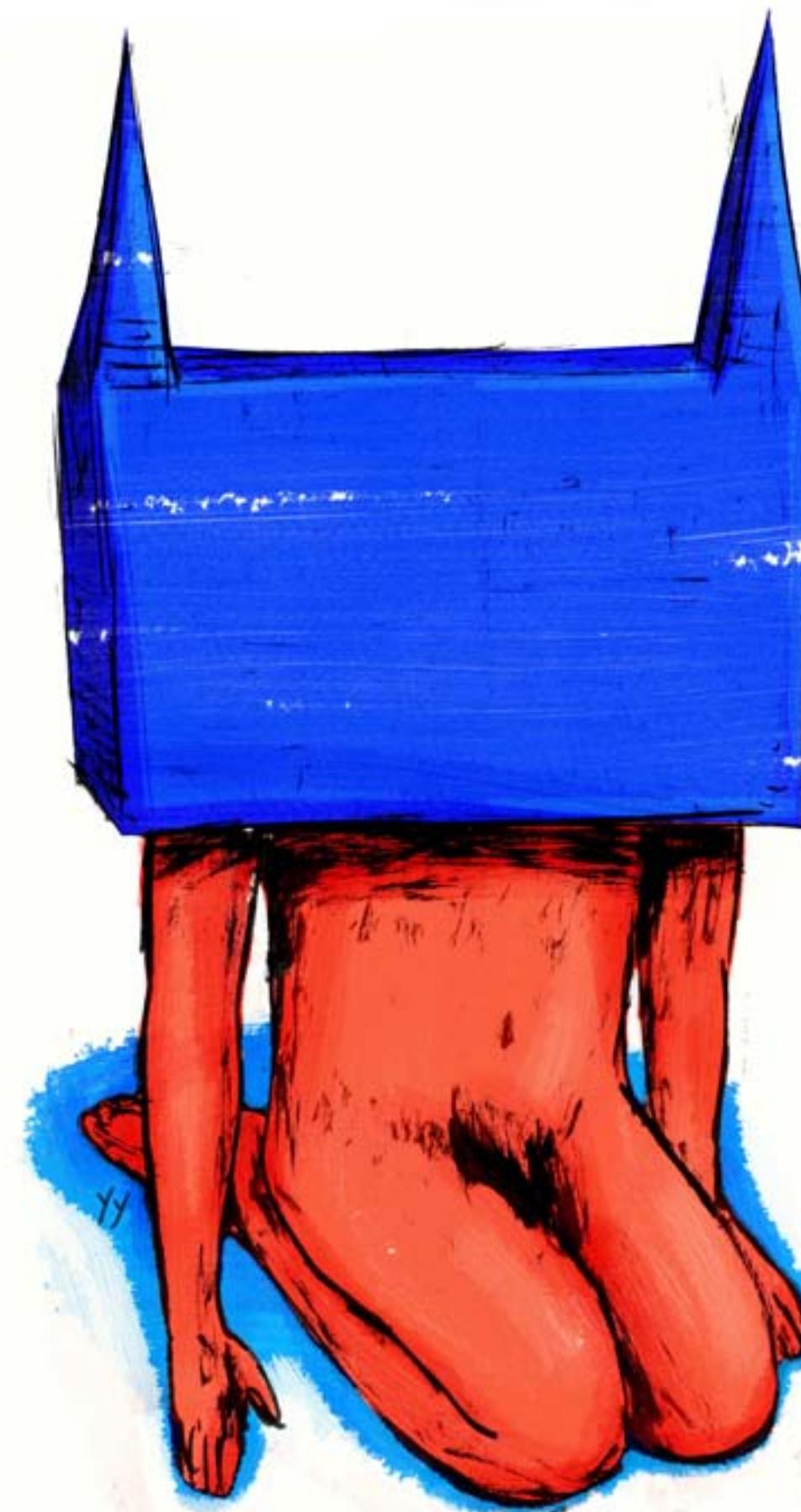
The roan bay (1980)

In the end,
was I able to tear it all to pieces for you, old Poetry?
And what will have remained to me?
“The real kernel of hope”?

The white peach tree—with thorny regalia—
that burns on
an altar cloth of sacrifices of other bloods
of the purest lightness?

The rider of los Trinos goes by singing,
but he hasn't even gotten down from his horse!
The rider who in the great corrals directed
the introduction
and deployment of the troops,
the errant gaucho doctor
with his cavalry always delayed by the children's farewell.

Oh, old blue cowboy, his companion,
sketched in the blaze of the marshes' floating stubble,
sing your song of reed-weaving work that burned with the liquor of discord in the fire of all the
places,
that the bonfires of kindness, moving phantoms, may also sing the border of the Camino Real,
returning,
with the fire,
someone's air,
for me?,
mounted on the one in the poncho's old roan bay
for the restoration of the Trino Blanco in the
heart of the Trino Negro.



Entrevista con Francisco Madariaga

Silvia Guerra

*"Yo sé que un día me quedare encantado,
en un hotel para labios, y para rosas"*

¿QUÉ FUE EL DETONANTE QUE LO LLEVÓ A ESCRIBIR?

Creo que cuando yo tendría más o menos diez años, en el campo donde vivía con mis padres, aparecieron unos troperos brasileiros que vinieron en barco del pantanal de Matto Grosso del Brasil a comprar burros salvajes que había por miles. Los pagaban a cinco centavos cada uno. Bajaron de las barcazas, se compraron caballos en Corrientes, y se fueron a los campos a buscarlos. Juntarlos era un azar, llegaron a juntar mil burros. Eran como cuarenta brasileros. Cuando

se fueron, a los tres o cuatro días aparece un gaucho temprano, era invierno un día de escarcha, con un burrito cruzado sobre el apero y me dice: niño acá le traigo este burrito guacho que quedó de la tropa. Estaba tirado en un pajonal, hay que darle leche urgente y salvarle la vida. Entonces lo crié yo con un compañero mío de infancia, que ahora se me acaba de morir, Antonio Cardozo, y lo llamábamos Burrini. Burrini venía a tornar la leche- y rebuznando venía a tomar la leche. Vivíó como veinticinco años ese burrito. Con la memoria de ese animal yo creo que nació el poema.



Burrini venía a tomar la leche –y rebuznando venía a tomar la leche. Vivíó como veinticinco años ese burrito. Con la memoria de ese animal yo creo que nació el poema.

Este entrevista primeramente apareció in Hispanic Poetry Review, diciembre, 2000.

Interview with Francisco Madariaga

Silvia Guerra

*This interview with Francisco Madariaga, was conducted by Silvia Guerra in Spanish.
It was first published December, 2000 in Hispanic Poetry Review.*

WHAT WAS THE DETONATOR THAT CAUSED YOU TO WRITE?

I think it was when I was about ten years old. I lived in the country with my parents, and there appeared some Brazilian cowboys who came by boat from the wetlands of Mato Grosso to buy the wild donkeys that were in the area by the thousands. They paid five cents for each one. They came off their barges, bought horses in Corrientes, and rode into the fields to round up the donkeys, randomly selected –about a thousand of them. There were probably 40 Brazilians. About



Burrini began to drink milk –then Burrini began braying, and drinking milk. That donkey lived for twenty-five years. With the memory of that animal I think the poem was born.

¿EL LENGUAJE POÉTICO PUEDE MODIFICAR AL MUNDO?

No, no creo que nada modifique al mundo. Creo que la modificación está para mí en lo que yo llamo el infinito. La modificación incesante. Creo que es el principio y el final permanente. La palabra poética por lo menos no modifica ni remotamente las condiciones sociales. Las inmiscuas condiciones sociales, por ejemplo, no las modifica la palabra ni se modifican a través de la poesía.

¿UD. PIENSA QUE LA PALABRA POÉTICA NUNCA SE PUEDE CONDICIONAR EXTERIORMENTE?

Cuando se da, se da sola, a su manera. Yo creo que fue Apollinaire el que dijo que los poetas constituyan un fondo común de la humanidad. No dijeron social ni sociológico ni nada. Un fondo común de la humanidad, dijo Apollinaire en su famoso manifiesto, y bueno, en ese sentido son sociales pero no sociológicos. Sociológico, que es el viejo error de los dirigentes políticos, que confunden sociología con social, y han pretendido digitar la poesía como sociológica. Gravísimo error. Gravísimo. No es sociológica, es profundamente social, en cuanto expresa todo el interior de un ser que está viviendo un mundo de relaciones. Como el caso de Whitman, de Vallejo, en ese sentido si es social.

¿EN SU ESCRITURA COMO JUEGA EL PAÍS NATAL?

Eso es una cosa que quiero que quede bien en claro, el país natal figura como antípoda de lo que es un país a través del Estado. Es decir la región, lo que yo llamo país natal es región. No en el sentido peyorativo que se le da a los falsos folclorismos, a los falsos regionalismos, sino en el sentido antiguo y presente y futuro de la palabra. Cuando se habla en la literatura de la Provenza, o se habla de la floración que dio la poesía del campo a la poesía irlandesa, o de

Andalucía; una la poesía siempre relacionada también con el campo. En ese sentido digo yo región y país natal. Para mí, en este caso es un pedazo de Corrientes, no toda Corrientes, un espacio de infancia. Ahora, no quiero hacer de esto una cosa exclusiva; todo es país natal, también una ciudad, un barrio. A ese país natal yo le llevé dos golpes. Un golpe de mar cuando conocí el mar uruguayo, y un golpe de surrealismo, cuando conocí la defensa de la poesía que vacía el surrealismo, más allá de sus aciertos o desaciertos y más allá de sus personalidades. A ese país arcaico de mi infancia le llevé dos golpes, que fueron esos dos golpes. Y creo que me sirvieron para penetrar ese país arcaico. Que quede claro, para terminar con eso del poeta Madariaga, el paisajista, el regionalista, el correntino. Para terminar con eso.

LA INTERVENCIÓN DEL PAISAJE EN LA POESÍA, ESO DE “LA LOCA IRLANDA TE HIRIÓ BASTA LA POESÍA”. ESE SENTIDO DEL LENGUAJE, HERIDO POR EL PAISAJE EXTERIOR.

Creo que en ese sentido la palabra poética es dadora de vida, que si modifica imperceptiblemente a veces y a veces de manera tremadamente visible el mundo. Hasta alterar la persona misma. Cambia el físico también, no solamente el anima. Ante la irrupción de eso que se califica como realidad exterior, el paisaje surge como necesidad de escribirlo, cuando vuelve a salir ese paisaje, se distribuye entre las vibraciones poéticas; se ubica donde tiene que ubicarse y aparece en un verso, en un silencio, en alguna orilla de la expresión; aparece devuelto con todas las sangradas de uno.

AUNQUE NO SE LO PUEDA ENCASILLAR COMO PAISAJISTA O REGIONALISTA, LAS IMÁGENES TIENEN UN PESO FUNDAMENTAL EN SU POESÍA.

A partir de una imagen que es la conductora. Es la irrupción poética. Al principio lo sentí

CAN POETIC LANGUAGE MODIFY THE WORLD?

No, I don't think anything modifies the world. I believe that modification is for me what I call the infinite. Incessant modification. I believe that it is the beginning and the permanent end. The poetic word at least does not even remotely modify social conditions. The word does not modify the intruding social conditions; they are not modified by poetry.

YOU DON'T THINK THAT THE POETIC WORD CAN CONDITION THE EXTERIOR?

When it does, it does by itself, in its own way. I believe it was Apollinaire who said that poets constituted the common foundation of humanity. He didn't say anything about social or sociological. A common foundation of humanity, Apollinaire said in his famous manifesto, and, well, in that sense they are social but not sociological. Never sociological, which is the constant error of the ruling politicians. They confuse sociological with social and have tried to rig poetry as sociology. Grave error. Very grave. It is not sociological, it is profoundly social in that it expresses the interior of a being who is living in a world of relationships. Such as the case of Whitman, Vallejo. In that sense, yes, it is social.

WHAT PART DOES YOUR NATIVE LAND PLAY IN YOUR WRITING?

That is something I want to make clear, one's native land figures as an antipode of what a country is through the state. That is to say the region, what I call native land is region. Not in the pejorative sense that false folklorism, or false regionalism gives it, but in the old and present and future sense of the word. When you talk about literature of the provence, or about the flowering that poetry of the land gave to Irish poetry, or Andalusian; their poetry always related to the land. In that sense I say

region and native land. For me, in this case it is a piece of Corrientes, not all of Corrientes, a space of infancy. Now, I do not want to make this an exclusive thing; everything is native land, also a city, a neighborhood. Native land hit me in two different ways. First when I encountered the Uruguayan coast, and the impact of Surrealism. When I learned the defense of poetry which emptied Surrealism, beyond its affirmations and disaffirmations and beyond its personalities. To that archaic country of my childhood I carry those two forces. And I believe that served me to penetrate this archaic country. Now that that's clear, let us end with this about the Poet Madariaga, the nationalist, the regionalist, the Correntino. Let us end with this.

THE INTERVENTION OF LANDSCAPE IN POETRY, THAT ABOUT “CRAZY IRELAND WOUNDED YOU ENOUGH POETRY.” THAT SENSE OF LANGUAGE, WOUNDED BY THE EXTERIOR LANDSCAPE.

I believe in that sense the poetic word is the giver of life, that yes, it imperceptibly modifies sometimes and sometimes in a way tremendously visible to the world. It might even alter the person. It changes the physical also, not just the spirit. Before the bursting in of that which is qualified as the exterior reality, the landscape emerges as necessary to write it, when that landscape starts to come out again, it distributes itself among poetic vibrations; it locates itself where it needs to and it appears in a verse, in silence, and some shore of expression; it appears returned with all the scrapes of a person.

ALTHOUGH ONE CANNOT ENCAPSULATE YOU AS A NATIONALIST OR REGIONALIST, IMAGES CARRY FUNDAMENTAL WEIGHT IN YOUR POETRY.

From an image that is the conductor. It is the poetic eruption. At the beginning I felt it contemplating the enormous swamp-lake

contemplando el enorme lago estero y me pareció que el agua parecía un estado social, hombres en una sociedad. Era la imagen que en esa agua estaba reflejada esa cantidad de hombres en una sociedad. Entonces me di cuenta que ese paisaje obsedia la otra vida, la vida de las ciudades la obsedía y la elevaba y la condenaba. Era como un infierno, esos hombres ahí purificándose en la naturaleza, y con todo el bluff industrial y el pecado de todos los poderes ejercidos en nombre del dinero sobre los inocentes. Los hombres que no han perdido la condición poética. Todas las sociedades son feroces en ese sentido, todas sin excepción. No creo que se pueda apostar a una sociedad ideal. Todas terminan evidenciando a los que tienen el poder.

¿LA POESÍA ES UNA PERCEPCIÓN DEL MUNDO?

Seguramente sí, como definición general sí. Pero las percepciones son caprichosas, tienen muchos matices, muchos recovecos. Muchos colores diferentes. En la percepción se une la imagen con la reflexión. En la percepción se une la imagen con la reflexión y la experiencia. La experiencia de vida está toda en la percepción.

Seguramente sí, como definición general sí. Pero las percepciones son caprichosas, tienen muchos matices, muchos recovecos. Muchos colores diferentes. En la percepción se une la imagen con la reflexión. En la percepción se une la imagen con la reflexión y la experiencia. La experiencia de vida está toda en la percepción.

¿SE PUEDE LLEGAR A LA POESÍA DESDE DISTINTOS SITIOS?

Digamos que la imagen puede llegar con distintos colores y distintas luchas profundas. En algunos casos llega con la imagen suelta,

con la frase, y en otros casos el poeta llega peleando hasta el último instante con la palabra. Y es poesía en sí ya la palabra y la lucha que se entabla. Bayley se planteaba un problema parecido. En algunos poetas se da también la palabrita, la palabra en otros se da a través de la frase, no sé por qué ese misterioso matiz diferencial. De eso ya no puedo decir nada.

¿QUE INFLUENCIAS O POETAS RECONOCE COMO MAESTROS?

Así muy vagamente tengo las impresiones de caballerías de Homero junto a la mar, en las batallas; algo que he leído sobre Virgilio con los caballos en la campiña de Toscana, después ya hay un salto a España, Garcilaso, Quevedo

y sobre todo de Góngora. Yo estoy de acuerdo, no sé si es Mallarmé, que dijo que Góngora puso patas para arriba la sociedad española con su poesía. Góngora. Y después ya saltamos a Rubén Darío con todas, todas, sus deficiencias y

toda su hojarasca le devolvió la poesía a una España que estaba anquilosada. Después de eso se me mezclaron todas las experiencias que yo podía ir tomando de la Europa central, romántica, de Alemania y toda la Europa central, los rusos primitivos, Rilke, sobre todos algunos aspectos de Rilke, Milosz el gran lituano, Rimbaud por supuesto. Lo conocí de entrada. Tuve el privilegio de conocerlo a los catorce años, quince. Es otro golpe de mar, para mí. Y después viene el conocimiento del surrealismo a través de Aldo Pellegrini, Enrique Molina. Sobre todo Aldo Pellegrini el más riguroso en cuanto a concepto y en cuanto a traducción. Molina traducía de acuerdo a lo

and it seemed to me that the water was like a social state, men in society. That was the image that water reflected the scores of men in society. Then I realized that that landscape was obsessed with the other life, life in the city obsessed over it and elevated it and condemned it. It was like an inferno, those men there purifying themselves in nature, and with all the industrial bluff and the sin of all the excersized powers in the name of money over the innocent. Men who have not lost the poetic condition. All societies are ferocious in that sense, all without exception. I don't believe that one can bet on an ideal society. All end up giving evidence to those who have the power.

IS POETRY A PERCEPTION OF THE WORLD?

Surely, yes, as a general definition yes. But perception is capricious, it has many shades, many twists and turns. Many different colors. Perception unifies image with reflection and experience. Life experiences lie completely within perception.

CAN ONE ARRIVE TO POETRY COMING FROM DIFFERENT PLACES?

Let's say that the image can arrive with distinct colors and distinct profound struggles. In some cases it arrives with the image on the loose, with the phrase, and in other cases the poet arrives fighting until the last instant with the word. And it is poetry in itself already, and the word and the fight entangle. Bayley posed a similar problem. In some poets work at the level of the word, others by the phrase, I don't know why that mysterious differential nuance. About that I can say no more.

WHAT INFLUENCES OR POETS DO YOU RECOGNIZE AS MASTERS?

Very vaguely do I have these impressions – flashes of Homer's cavalry by the sea, in battle;

something I read about Virgil with horses in the countryside of Tuscany, then there's the jump to Spain: Garcilaso, Quevedo and above all Góngora. I agree with, I don't know if it is Mallarmé, who said that Góngora threw his hands up regarding Spanish society in his poetry. Góngora. And then we jump to Rubén Darío with all of his deficiencies and all his "fallen leaves" returned poetry to a Spain that was stagnant. After that, there mixed together all the experiences that I could take from Central Europe, the Romantic era, Germany, the primitive Russians, Rilke, especially some aspects of Rilke, Miloz the great Lithuanian, Rimbaud of course. I met him coming in. I had the privilege of meeting him at the age of fourteen, fifteen. It's another of those impacts I spoke of, for me. And then there was the introduction of Surrealism through Aldo Pellegrini, Enrique Molina. Above all Aldo Pellegrini was the most rigorous insofar as concept and translation. Molina translated according to what he was. It was Molina, his translation; whereas the translation of Pellegrini or de Aguirre were the translations of the poets they were translating, really. One poet who had a fundamental bearing on me was Reverdy who was a precursor poet to the Surrealists. Concomitant and precursor at the same time, although he was not adhered to the movement. But the Surrealists respected him a lot. Pierre Reverdy. A strange poet because he was Catholic and he was almost Surrealist and he had an aesthetic of absolute freedom. Nothing dogmatic or clerical or anything, a strange spirit. And, well, Americans too. Certain aspects of Neruda, Huidobro, not all. Certain aspects of Vallejo also.

AND YOUR RELATIONSHIPS WITH THE WORLD IF POETRY IN GENERAL AND FOR EXAMPLE GIRONDO AND JUANELE ORTIZ IN PARTICULAR? HOW WERE THEY?

With Girondo, I heard his first readings and it

que él era, era Molina su traducción; en cambio la traducción de Pellegrini o de Aguirre eran traducciones realmente de esos poetas. Un poeta que incidió fundamentalmente en mí fue Reverdy, que fue un poeta precursor de los surrealistas. Concomitante y precursor a la vez, aunque no estaba adherido al movimiento, pero lo respetaban mucho los surrealistas. Pierre Reverdy. Un extraño poeta porque era católico y era casi surrealista y una libertad absoluta estética, nada ligado a la clérigalla ni nada, un extraño espíritu. Y bueno, americanos también, ciertos aspectos de Neruda, Huidobro, no todo; ciertos aspectos de Vallejo también.

Y SUS RELACIONES CON EL MUNDO DE LA POESÍA EN GENERAL Y POR EJEMPLO CON GIRONDO Y CON JUANELE ORTIZ EN PARTICULAR ¿CÓMO HAN SIDO?

Con Girondo yo escuché sus primeras lecturas y me impresionó la gran cultura que tenía, pictórica y poética y después la vertiente española de donde sale la *Masmédula*. Nunca me sentí influido por Girondo. Con Juanele Ortiz podíamos conversar, de la manera de sentir ciertas cosas parecidas, un encanto la fluidez con que él manejaba todo ese mundo. El tenía otra imagen, más íntima, más sutil creo, que la mía. Más elaborada, con un peso finísimo, ahí está la diferencia, pero algún punto de contacto hay. Yo nunca tuve la idea de serenidad de él.

¿Y A PROPÓSITO DE LOS ESCRITORES RUSOS QUE UD. HA MENCIONADO MUCHAS VECES?

Con los escritores rusos, algunos seguramente no muy bien traducidos, me interesaba la relación que tenían con la aldea. El ruso tuvo ese problema siempre en los grandes cambios sociales cuando quiso ser vanguardista. Esenin por ejemplo, sufrió muchísimo, y al final se suicidó. Se sentía el último poeta campesino. No podía dejar de abrazar a sus ancestros y

vivía un estado de revolución. Él quiso adherirse a esa revolución con toda la mayor buena voluntad, pero resulta que en el cántico le salía la aldea y no pudo resolver eso bien y se mató. Otro por ejemplo, Gumilev, el esposo de Ana Ajmatova, que lo fusilaron antes de Stalin. No se sabe si el responsable del fusilamiento fue Lenin o Trotsky ni por qué lo fusilaron. Porque él intentó también compactar ese movimiento, se ve que no pudo. Fundó un movimiento poético: el acmeísmo. Y después quedó Ana Ajmatova, una enorme poeta que se mantuvo en silencio cuando el terror de Stalin. Escribió el *Réquiem*, que son todos los cantos que hizo cuando iba a ver a su hijo que estaba en la prisión, y ella iba junto a todas las mujeres que estaban peticionando. Es un patético, hermosísimo, poema. Me gustan los rusos que vivieron esa experiencia dolorosa.

¿ANTE QUÉ INFLUENCIA MAYOR SE SIENTE MOVIDO PARA ESCRIBIR?

Bueno, eso sí no podría responder porque tendría que, bueno sí, me voy a desnudar. ¿Qué es lo que me mueve? Cuando joven, cuando mi primera juventud, porque yo creo en todas las juventudes, y creo más en aquello de Soupault el surrealista, "cuando se es joven se lo es para toda la vida", decía en un verso. Bueno, en una etapa de mi juventud la poesía para mí era la búsqueda del amor. Desesperadamente. Después, también cierto rechazo de las deformidades sociales, eso que algunos pedían como compromiso oficial yo nunca lo noté, ni obligado; era simplemente mi naturaleza y nunca se la entregué a ningún partido. Ese rechazo ante toda la deformidad social. Y la búsqueda del amor. Esos eran lo móviles. Y bueno, y cierta vanidad que tiene todo artista. Creo que es lo que moviliza a los artistas eso de una manera o de otra. En algunos termina en desesperación: esa apuesta, esa tentativa de poesía. Tentativa como tentativa de Dios o de libertad. Son todas tentativas. La tentativa de

impressed me the great culture he had, pictorial and poetic and giving the Spanish aspect where *Masmédula* comes from. I never felt influenced by Girondo. With Juanele Ortiz we could converse, about feeling certain things, an enchantment with the fluidity in which he managed all that world. He had another image, more intimate, more subtle I believe, than mine. More elaborate, with a fineness. There is the difference, but there is some point of contact. I never had his idea of serenity.

AND THE INTENTION OF THE RUSSIAN WRITERS YOU HAVE MENTIONED MANY TIMES?

With the Russian writers, some surely not very well translated, what interested me was the relationship they had with the village. The Russians had that problem always during the great social changes when Esenin, for example, wanted to be vanguard, he suffered a lot, and finally he committed suicide. He felt like the last rural poet. He could not stop embracing his ancestors and he lived in a state of revolution. He wanted to adhere to that revolution with all his will, but it turns out that from the canticle there came the village and he could not resolve that and he killed himself. Another, for example, Gumilev, the husband of Ana Ajmatova, whom they shot before Stalin. No one knows if the one responsible for the execution was Lenin or Trotsky, nor why they shot him. Because he also tried to accompany that movement, but you see he could not. He founded a poetic movement, Acmeism. And Ana Ajmatova stayed, an enormous poet who maintained silence during the terror of Stalin. She wrote *The Requiem*, which she wrote when she was going to see her son who was in prison. She went, together with all the women who were petitioning. It is a pathetic, very beautiful poem. I like the Russians who lived that painful experience.

WHAT MAJOR INFLUENCE MOVES YOU TO

WRITE?

Well, that I cannot respond to because I would have to, well okay, I'm going to bear it all... What moves me? When I was young, during my first youth, because I believe in all different times of youth, and I believe more in that of Soupault the surrealist: "when a person is young, they are young all their life," he said in a verse. So, at one point in my youth poetry was for me the search for love. Desperately. Afterwards, there was also a certain rejection of social deformities, that which some requested as an official compromise and I never noted it, nor was I obligated to; it was simply my nature and I never turned it in to any party. That rejection of all social deformity. And the search of love. Those were the motives. And, well, a certain vanity which every artist has. I believe that is what mobilizes artists in one way or another. In some it ends in desperation: that bet on, that attempt at poetry. Attempt as an attempt to find God or freedom. They are all attempts. The attempt at poetry sometimes ends in desperation.

DOESN'T IT DEPEND ON THE PATH ONE TAKES?

Yes, and it depends on how one learns to manage interior losses and gains. One must know what there is to lose and also to gain, lose and gain, lose and gain. And there, vanity does not run.

DO YOU CONSIDER THAT POETRY HAS A SACRED CHARACTER?

Yes, but it is so stand-offish that it reserves its own music and its own erudition, that has to occur to each poet. As the one who discovers their own inner shaman.

AND MYSTERY, IN YOUR WORK, WHAT PLACE DOES IT OCCUPY?

Look, I was never esoteric. I never liked

poesía a veces lleva a la desesperación.

¿DEPENDE DEL CAMINO QUE SE TOME?

Sí, y depende de cómo se sepan manejar las pérdidas y ganancias interiores. Hay que saber lo que hay para perder y también para ganar, pierde y gana, pierde y gana. Y ahí la vanidad ya no corre.

¿CONSIDERA QUE LA POESÍA TIENE ALGO DEL CARÁCTER SAGRADO?

Sí, pero es tan arisca que se reserva su propia música y su propia erudición, eso tiene que ocurrirle a cada poeta. Como quien descubre su chamán interior.

Y EL MISTERIO, EN SU OBRA ¿QUÉ LUGAR OCUPA?

Mire, yo nunca fui esotérico, no me gustó nunca el esoterismo teórico, las sectas esotéricas tampoco. Creo que es un instinto natural en el poeta, en el artista, esa noción del misterio, que balbucea, que oscila dentro de uno. A veces se traduce en una imagen buena, a veces en una mala. Creo que es un tema fundamental en la poesía, la articulación del misterio.

¿QUÉ RELACIÓN TIENE UD. CON SUS FANTASMAS?

Mis fantasmas son ánimas clásicas, en el sentido español de fantasmas, en el mismo que nos enseñó Quevedo. Creo que las ánimas son vivientes, como se dice en el Paraguay, que nunca se pierde una batalla porque las ánimas no mueren y siguen peleando.

COMO ESO DE LOS TESOROS QUE SE GUARDABAN EN BOTIJOS Y ERAN PROTEGIDOS POR ÁNIMAS...

En el siglo pasado los terratenientes, como no

había bancos en aquella época, enterraban en botijuelas de tierra cocida sus ahorros, libras esterlinas, joyas, y toda clase de objetos valiosos y lo hacían acompañados por un esclavo o por un peón muy de confianza. Ese quedaba con el secreto. Generalmente al pie de grandes árboles en el monte o en una quinta y dicen que el que está destinado a sacarlo, lo saca mansamente. Yo conocí a un gaucho que sacó una botijuela larga, larga, como de tres metros de alta, llena de libras esterlinas y se la dio a un tío mío que las convirtió y le regaló varios caballos. En los lugares en que están esos entierros como les dicen, aparecen muchas luces. Ahora, si usted no es el indicado para ser el dueño de ese tesoro, el nuevo dueño, si intenta sacarlo aparecen cargas demoníacas con lanzas de llamas, se lanzan sobre uno. El que tiene poder, el que tiene coraje, decían los viejos gauchos, lo sacan, los que aguantan las cargas de los demonios, los otros, no.

Y UD., ¿QUÉ RELACIÓN HA TENIDO CON TODO ESO?

Escuchar, nada más. He escuchado eso desde chiquito. Y me he cuidado de esas cosas.

¿CÓMO SE CUIDÓ?

Bueno, no. Yo nunca intenté sacar ninguna.

¿Y DE LAS ÁNIMAS EN GENERAL?

De las ánimas no, porque se hacen a un lado en los caminos nocturnos, se recuestan contra una palmera, contra un árbol y lo miran pasar a uno. Lo miran recostadas como el vago en las esquinas en la ciudad, así se ponen con un pie, lo alza así, se apoya sobre el otro pie, así como si estuviera fumando un vago en un suburbio, a la noche. Ni el caballo se asusta siquiera. A veces se asustan los caballos, se paran de manos, pero a veces no. Y uno también se asusta, pero no siempre.

theoretic esotericism. Esoteric sects neither. I believe it is a natural instinct in the poet, in the artist, that notion of mystery, which stammers. It oscillates inside a person. Sometimes it translates into a good image, sometimes in a bad one. I believe that it is a fundamental theme in poetry, the articulation of mystery.

WHAT RELATIONSHIP DO YOU HAVE WITH GHOSTS?

My ghosts are classic spirits, in the Spanish sense of ghosts, in the same that Quevedo taught us about. I believe that spirits are living beings, as they say in Paraguay, that never lose a battle because the spirits never die and they continue to fight.

LIKE THAT ABOUT THE TREASURES THEY KEPT IN JUGS AND WERE PROTECTED BY SPIRITS...

In the last century the landowners, as there were no banks in that time, buried in baked-clay jars their savings, sterling pounds, jewels, and all sorts of valuable objects and they made slaves or a very trusted worker accompany them. That stayed a secret – generally at the bases of great trees on the mountain or at an estate. And they say that he who is destined to find it must take it very carefully. I knew a gaucho who took out a very, very long jar, like three meters high, full of British sterling and he gave it to an uncle of mine who converted it and he gave him several horses as gifts. In those places where those things are buried as they say, many lights appear. Now, if you are not the right person to be the owner of this treasure there appear charges of demons with spears of fire, they hurl them at the person. The person who has power, who has courage, the old gauchos say, take them out. There are those who withstand the charges of the demons, and others who do not.

AND YOU: WHAT EXPERIENCE HAVE YOU HAD WITH THAT?

I've listened, nothing more. I've listened since I was little. And I've been careful about those things.

WHAT DO YOU MEAN YOU'VE BEEN CAREFUL?

Well, I've never tried to take any.

AND WITH SPIRITS IN GENERAL?

They stay to the side on nocturnal streets. They recline against a palm, against a tree and they watch us pass by. They watch us while reclined like bums on the corners of the city. Like that! They stand up, they rise like that. They shift their weight to the other foot, as if they were bums smoking in a suburb, at night. Sometimes they scare the horses, making the horses rear, but sometimes no. And people also get scared, but not always.

DO THESE SPIRITS HELP YOU WRITE?

I believe that spirits are living beings, as they say in Paraguay, that never lose a battle because the spirits never die and they continue to fight.

Yes, they help. It's an existence in the invisible, no? Sometimes they show themselves a little more. What does that have to do with the feeling of permanence bodies have? I don't know. That is a very profound theological thing, no? In that sense I have a respect for religion but I'm Agnostic. I like nothing more than the legend and color of religion. And the eyes of the saints. They are very beautiful the eyes of

¿LE AYUDAN A ESCRIBIR ESAS ÁNIMAS?

Sí, ayudan. Es una existencia en lo invisible, ¿no? A veces se muestran un poco más. ¿Qué tendrá que ver eso con los sentidos de la permanencia de los cuerpos? No sé. Eso ya es una cosa teologal muy profunda, ¿no? En ese sentido yo tengo admiración por la religión pero soy agnóstico. Me gusta nada más que la leyenda y el color de la religión. Y los ojos de los santos, son muy bellos los ojos de los santos de la parte cristiana de la religión. Y toda la aureola de leyenda que tiene, y toda la forma como los seres inocentes y desamparados manejan plegarias como poemas, en ese sentido creo que jamás se debe atentar contra eso. Jamás, ningún sistema político. Porque son los valores fundamentales, y fracasan si atentan contra eso.

A PESAR DE DECLARARSE AGNÓSTICO, DA LA IMPRESIÓN DE TENER UNA PROFUNDA RELIGIOSIDAD.

Y sí. Bueno, yo tengo, creo, pero es un secreto, y los gauchos viejos me dijeron que solamente se lo entregará a un hijo antes de morirme, lo que ellos llamaban la cábala, la cábula le decían ellos, ¿no? Esto es para mí el dios, es la infinitud. Pero tiene el rostro de Dios, no es un azul abstracto. Tiene rostro humano la infinitud. Para mí. Y es lo que me ayuda a vivir.

Y ESO QUE UD. DICE DE LA POESÍA CÓMO UN BORDE, COMO UN FILO, ¿COMO ES?

Eso ya me olvidé. Hace muchos años que dije eso.

LA ESCRITURA COMO RIESGO, CREO...

Por ahí anda la cosa. Seguramente yo he querido decir que el poeta está tirado o sostenido por un hilo, al borde del abismo. Y cuando ese hilo cesaba de darle fuego al poeta o de mantenerlo en el borde, se podía caer al abismo. El abismo era la muerte de la poesía

en el interior del poeta. Y con esa muerte de la poesía consideraba que era muy difícil que pudiera seguir viviendo el poeta como persona. Algunos han soportado el silencio absoluto, otros, no han podido. Caen en el abismo.

UD. DECÍA QUE LO HABÍA AYUDADO A SOBRELLEVAR ESO SU INFANCIA Y LA VISIÓN DE UNA GENTE MUY PURA. ¿EN QUÉ SENTIDO LO AYUDARON?

En el sentido que considero que eran seres inocentes con poderes. Con poderes poéticos que a veces reviso en la mirada de cada uno en una postura determinada: parado frente a mí, una cosa inescrutable de repente, algo inescrutable que me está diciendo "yo tengo un secreto para Ud". Otro, que está asombrado de mi desesperación; otro, que está sordo escuchándome, y es cruelísimo, no acoge; esos son chamanes interiores. El misterioso gaucho indio que a la vez es curandero, y habla casi nada, ese me juzga, me mira en mi desesperación. El otro, el que es poeta en estado natural, se asombra y busca la fórmula salvadora. El otro que es un realista quiere transmitirme la experiencia inmediata que le sirvió a él y un cuarto que es un bandolero no me acoge ni me desacoge, sigue con la barbarie en la mirada. Esos son mis chamanes

¿CREE QUE CORRE RIESGO DE DESAPARECER LA POESÍA ESCRITA A PARTIR DE NUEVAS FORMAS DE COMUNICACIÓN?

Para nada. Nada va a influir nunca. Solamente la desaparición del planeta puede modificar la poesía con relación al ser humano. Ninguna conquista técnica, podrá aportarle, no digo que no, así como la imprenta aportó, así como una mejor tipografía gráficamente es más hermosa, pero en lo esencial, podrá hacerle hacer más rápido el trabajo y nada más.

¿PIENSA QUE SE VA A SEGUIR ESCRIBIENDO Y LEYENDO POESÍA?

the saints on the part of the Christian religion. And all the aura of the lore it has, all the form as the innocent and defenseless beings manage prayers like poems. In that sense I believe there should never be contempt for religion. Not any political system. Because they are the fundamental values, and they break if there is an attempt against it.

IN SPITE OF DECLARING YOURSELF AGNOSTIC, YOU GIVE THE IMPRESSION OF HAVING A RELIGIOUS PROFUNDITY.

Well yes. I have that, I believe, but it's a secret, and the old gauchos told me that I would only tell it to a boy before dying. It's what they call cabala. They call it cabbala, no? This is for me God, it is infinity. But it has the face of God. It is not an abstract blue. It has a human face, infinity. For me. And it is what helps me to live.

AND THAT WHICH YOU SAY ABOUT POETRY AS AN EDGE, LIKE A BLADE: WHAT IS IT LIKE?

I already forgot about that. It was many years ago I said that.

WRITING AS A RISK, I BELIEVE...

That's where it comes in. Surely I've wanted to say that the poet is strung or hanging by a thread, on the edge of the abyss. And when that thread ceases to give fire to the poet or to maintain him on the edge, he can fall into the abyss. The abyss as the death of poetry in the interior of the poet. And with that death poetry considers that it was very difficult to go on living, the poet as a person. Some have stood up to absolute silence, others haven't been able to. They fall into the abyss.

YOU SAID THAT IT HELPED YOU TO SURVIVE YOUR CHILDHOOD –THE VISION OF A VERY PURE PEOPLE. IN WHAT SENSE DID THEY HELP YOU?

In the sense that I consider that they were innocent beings with powers. With poetic powers that sometimes I see in the look of every one in a determined posture: standing in front of me, all the sudden an inscrutable thing, something inscrutable that is telling me "I have a secret for you." Another, which is amazed by my desperation; another, which is deaf from listening to me, and is so cruel, it rejects; those are interior shamans. The mysterious gaucho Indian who is at the same time a witch doctor, who barely talks, he judges me, he looks at me in my desperation. The other, who is a poet in his natural state, is amazed and searches for the formula for salvation. The other, who is a realist wanting to transmit to me the immediate experience that served him, and the bandit does not accept nor reject me, he continues in the barbarism of his stare. Those are my shamans.

DO YOU BELIEVE THERE IS A RISK THAT WRITTEN POETRY WILL DISAPPEAR DUE TO NEW FORMS OF COMMUNICATION?

Not at all. Nothing will ever cause that. Only the desperation of the planet can modify poetry in relation to human beings. No technological conquest will contribute to that. No, I say no. Like the press contributed, like a better typograph is graphically more beautiful, but essentially, it can make work faster and that's it.

DO YOU PLAN TO CONTINUE WRITING AND READING POETRY?

I believe there is nothing that can take that away from me short of universal destruction. No technique. Neither well or poorly used.

AND, HOW DO YOU DEFINE POETRY?

I don't believe it can be defined. I believe it can only be defined in general terms, the mission of the poet –in general terms and very subjectively,

Creo que no hay nada que la pueda destruir si no es la destrucción universal. Ninguna técnica. Ni bien ni mal usada.

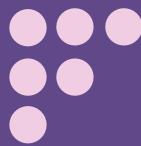
Y UD., ¿COMO DEFINIRÍA LA POESÍA?

No, no creo que se pueda definir. Creo que se puede definir en líneas generales, la misión del poeta, en líneas generales y muy subjetivamente, porque creo que todos los que estamos en esto podemos tener nuestro propio concepto. Un arte poética, sí. De la misión del poeta si se puede hablar. Pero lo que es la esencia de la poesía no. No. Sobre eso han indagado bien algunos como Bachelard, Heidegger. Pero qué es la poesía ninguno de ellos tampoco dijo. La misión. Para mí una de las misiones, por ahí lo digo en un poema en prosa, sería ahuyentar los muelles de la miseria social, del bluff financiero, de la coerción de los poderes sobre los inocentes, de la destrucción de los seres inocentes. No porque se ponga al servicio de ninguna cosa, sino que naturalmente lo hace así como naturalmente yo creo que el verdadero artista inconscientemente o conscientemente siempre ha estado más de lado, por ejemplo, de lo que en otros momentos se dio en llamar los bandoleros, se dio en llamar los marginales, siempre que no fueran asesinos. Le quiero hacer esa aclaración para todos los tiempos. Yo siempre tuve simpatía por el desarraigado, hasta por el ladrón inocente, siempre y cuando no entrara en el asesinato en nombre de lo inicuo que lo conducía a eso. Justamente, de la iniquidad de los poderes que lo conducía a eso. Creo que hasta soy capaz de ser amigo de criminales pasionales. No de asesinos. Hay diferencia fundamental entre el crimen y asesinato. Asesinato es igual que el genocidio. El crimen puede ser pasional, puede ser impulsado por mil causas, y puede cometerlo un ser inocente. Un asesino jamás puede haber sido antes un ser inocente.

Esta entrevista fue hecha en dos partes, una en Montevideo en noviembre 1998, y la otra en Buenos Aires en junio del 2000.

because I believe that all of us who do this can have our own concept. A poetic art, yes. About the mission of the poet. Yes, I can talk about that. But what is the essence of poetry, no. No. Some, such as Bachelard and Heidegger have investigated that well. But what is poetry, none of them really said. The mission. For me, one of the missions –perhaps I could say it as a prose poem– would be to frighten off the docks of social misery, and financial bluffing, and the coercion of power over innocent people, and the destruction of innocent people. Not because it is used in the service of something, thought it naturally does, just as the true artist consciously or unconsciously has always been more to the side, for example, like those who have been called bandits, marginalized, though not assassins. I want to make that clarification once and for all. I always had sympathy for the uprooted, even for the innocent thief, always. Even when he becomes a murderer in name of the iniquity that drove him to that. Yes, from the iniquity of the forces that drove him to that. I believe that even I am capable of being friends with passionate criminals. Not with assassins. There is a fundamental difference between crime and murder. Murder is that of genocide. Crime can be passionate, can be impulsive for a million reasons, and can be committed by an innocent person. A murderer can never be before being innocent.

This interview was done in two parts. One in Montevideo in November 1998, and the other in Buenos Aires in June 2000.



Esteban Peicovich

Translation, G.J. Racz

12 POP ART

One who flees society
Field readied for battle
Expose raw food to fire
Characteristic of bone
Species of crow
Ferocious, flat-footed mammal
Sugar-producing
Inhumane and cruel
Shade tree with fine wood
Stone used in sacrifices
Convict put to death
Angrily, with rancor
Sailor who steers the ship
Walk from one side to the other
Committed in love
Pure breed

(A few Crossword Puzzle clues)

18 THE EYES

The profession has changed. Before, you'd wrap them in a shroud and they'd go to their graves completely dressed—underwear and all, stockings included—decked out, of course, in the finest clothes they owned. Nowadays they wear only the shroud, just a white sheet. Years ago, I took it upon myself for a time to teach the new employees how to dress cadavers properly. There were all sorts of men's and women's garments here, and they would have to put these on the bodies as gingerly as they could without wrenching the corpses. It was an art and we brought it off quite well. Don't think it's easy to dress a stiff.

The bodies buried deeper underground stay “preserved” longer than the ones buried just beneath the surface. The eyes are always the first to disappear, then the rest of the face.

(Told to the newspaper El País by Julián Parra, the director of a funeral parlor in Madrid.)

20 JONAH

I don't want to leave the sea because there's no place on land where you can make a living. I've been lost at sea two or three times already, I can't even remember. A fish bit my leg once and just tore it open. They pulled me out of the sea practically bleeding to death and with one of my fingers missing. Still, it's the water for me! You can't live off the land. No one will ever take me from the water. That's where I want to be.

(Confession of a sailor from Cadiz)

70 ANOTHER OUR FATHER

Our father, who art in heaven,
father of all mankind,
thou art the father of drug addicts, too.
We have become the dregs of society,
our father!
Thou holdest us in thy hands.
We are thy fallen creatures.
Our father...
Thy will be done in heaven
for thou art the one who giveth food to those who hunger,
drink to those who thirst
and to those who, because of their desire for a better world,
have turned to vice, have turned to drugs.
Thou shalt open their eyes
and let them see all thy love.
Our father,
forgive us the sin we committed
when we became drug-dependent,
knowing this could not be thy will
but would become our trespass.
I beg thee to forgive as well
all those who have enabled our drug use.
Forgive them, though they knew well what they were doing.
Forgive us our sins.
Help us not to be led into the temptation
of turning others into things
to be used for our convenience,
to satisfy our sinful cravings.
Father in heaven,
deliver us from drugs,
from this evil with so many consequences.
Deliver us from our very selves.

(A drug addict's "Our Father," sent on August 11, 1982 to Cardinal Jubany, the Archbishop of Barcelona, who wrote the prayer out)

72 PAPARAZZI

In these the Pope can be seen approaching the edge of the pool in black bathing trunks, crossing himself before jumping into the water, swimming, stepping out of the water wearing a bathing cap, and, finally, dressed in a short-sleeve shirt and long black pants as he wrings out his trunks at the pool's edge.

(Captions of photos taken with a zoom lens, in the August 20, 1981 issue of the Italian magazine Gente)

84 SCATTERBRAINED

Before, my head was like a box of dominoes. I could visualize the box and the twenty-eight game pieces. I used to see them outside the box—all mixed up, some upside down and the rest backwards—with more double-six pieces than the game actually has. The twenty-eight of them seemed like three hundred eighty to me. Try as I might, it was impossible for me to put them into any order. I don't know how long I lived in this particular vision of reality because time did not elapse there. Now it does. And they—the pieces, I mean—are all in the box. They are what they are. The box is the box. And I am me.

(A patient's summary of his recovery from a frontal lobotomy)

110

ON THIS DATE 2,000 YEARS AGO TODAY

With the domestication of cows and sheep already in progress, man discovers grains, drinks milk, consumes bread, fish, cheese (being already familiar with salt and honey), combs his hair, paints rocks, buries the dead, carves bones patiently and plays them like flutes.

(*The Homo Sapiens environment two millennia ago*)

119

DEMIGODS

"What are you making?"
"Nitrogen."
"Doesn't God make that?"
"We make it here, too."

(*A mini-dialogue I had, reporter-like, with the chemical engineer Marta Averbus at the Hydrology Institute in Ezeiza, Argentina*)



Una semana de blogs para la Fundación de Poesía

Kenneth Goldsmith

Traducción, Néstor Cabrera Quesada

Poética conceptual

...siempre tuve sentimientos encontrados sobre ser considerado un poeta: "si robert lowell es un poeta no quiero ser un poeta; si robert frost fue un poeta no quiero ser un poeta; si sócrates fue un poeta está mal considerado".

David Antin



...siempre tuve sentimientos encontrados sobre ser considerado un poeta

Un poeta encuentra un libro de gramática de fines del siglo XIX e, inspirado por la confesión de Gertrude Stein: "En verdad no sé qué puede ser más emocionante que diagramar frases", procede a examinar todo el libro de 185 páginas —cada palabra y letra, desde la tabla de contenido al índice— mediante su propio sistema de análisis.

Otro poeta se asocia a un científico para crear un ejemplo de poesía viviente al colocar un alfabeto químico en una secuencia de ADN, que luego se implanta en una bacteria. Después de invertir miles de dólares en investigación, se encuentran en el proceso de crear un organismo con su poema integrado, lo suficientemente fuerte para sobrevivir a un holocausto nuclear, creando así un poema que sobrevivirá a la humanidad y quizás incluso a la vida en el planeta Tierra.

Sin embargo, otro poeta decide copiar toda una edición de un ejemplar del *New York Times*. Dondequiera que haya una letra o número la transcribe a una página. Como un escriba medieval, el poeta se secuestra a sí mismo un año entero hasta que termina. El texto resultante se publica como un libro de 900 páginas.

¿Parece una fantasía borgeana? No. Estas obras constituyen ejemplos claves de la poesía conceptual, un amplio movimiento que ha recibido mucha atención en los últimos tiempos. La escritura conceptual o escritura no creativa es una poética del momento que mezcla impulsos de vanguardia del siglo pasado con las tecnologías del presente, y que propone un amplio terreno para la poesía del siglo XXI. No satisfecha con estar vinculada exclusivamente a las páginas de un libro, esta nueva escritura cambia de la página impresa a la página web, del espacio de la galería al laboratorio de ciencias, del espacio social de la lectura de poesía al espacio social del blog. Es una poética del flujo, que celebra la inestabilidad y la incertidumbre. Y aunque a menudo sus practicantes provienen de disciplinas ajenas a la literatura, las obras se enmarcan en el discurso y la economía de la poesía: estas obras son recibidas, escritas y estudiadas por lectores de poesía. Libres de las restricciones del mercado del mundo del arte o las limitaciones comerciales de los campos de las ciencias y la computación, la irrentabilidad de la poesía crea un espacio completamente

desvalorizado en el que pueden florecer estas obras carentes de valor.

Los intereses de la poesía conceptual se concentran en dos fundamentales, y se manifiestan en las tensiones entre la materialidad y el concepto. Por parte de la materialidad, las nociones tradicionales del significado de un poema, emoción, metáfora, imagen y musicalidad se subordinan a la cruda disposición del lenguaje. Por el lado conceptual, lo que importa es la maquinaria que guía la construcción del poema. El escritor conceptual asume que la simple huella de cualquier lenguaje en una obra —ya sean morfemas, palabras o frases— portará el suficiente peso emocional y semántico, y no necesitará otra intromisión por parte del poeta, lo cual se conoce como "táctica de no intervención".

Trabajar con una maquinaria predeterminada es una manera de evitar la subjetividad. A su vez, obvia la necesidad de diseñar cada texto; de esta forma, es el plan el que diseña la obra.

En su introducción a *UbuWeb Anthology of Conceptual Writing* [Antología Ubuweb de poesía conceptual], Craig Dworkin afirma:

¿Cómo sería una poesía no expresiva? ¿Una poesía del intelecto en lugar de una de la emoción? ¿Una donde los cambios en el núcleo de la metáfora y la imagen se sustituyan por la presentación directa del lenguaje, y el "flujo espontáneo" quede suplantado por el procedimiento meticuloso y el proceso lógico exhaustivo? ¿Dónde el ego del poeta se centre en el lenguaje autorreflexivo del poema? De forma tal que la prueba para la poesía ya no sea si pudo ser hecha mejor (la interrogante del taller), sino si pudo ser creada de otra manera.

Si todo parece familiar, lo es. De manera obstinada, la escritura conceptual no exige originalidad. Por el contrario, explota intencionalmente el yo y el ego para disimular

las tácticas que usan la poca creatividad, la falta de originalidad, la ilegibilidad, la apropiación, el plagio, el fraude, el robo y la falsificación como preceptos; el manejo de la información, el procesamiento de textos, el trabajo con bases de datos y los procesos extremos como metodologías; y el tedio, la inutilidad y la esterilidad como su ethos. El lenguaje como material, como proceso, como algo que se palea a una máquina y se esparce sobre las páginas, solo para ser descartado y reciclado una vez más.

El lenguaje como basura, como desecho. El lenguaje estéril, vacío, no deseado, *entartete sprache*, el habla cotidiana, la ilegibilidad, la incongruencia, la repetición mecánica. La obsesión por archivar y catalogar, la corrupción del lenguaje en los medios y la publicidad; el lenguaje más interesado en la cantidad que en la calidad. ¿Cuánto dijiste que pesaba el párrafo?

Las primeras influencias de la escritura conceptual son los textos densos e ilegibles de Gertrude Stein, los procedimientos de composición de John Cage y Jackson Mac Low, y los filmes épicamente insoportables de

auditiva, la música concreta, la experimentación con sonidos, el *sampling* y el rap. Por la parte conceptual, alega una alianza con las obras de los “patafísicos”, Marcel Duchamp, James Joyce, el arte conceptual y procesal, así como aspectos de la apropiación en las bellas artes basados en el consumo de los años ochenta del siglo pasado.

Con un lenguaje adecuado para un tratamiento autorreflexivo, el escritor conceptual adopta la política inherente y heredada de las palabras prestadas: lejos de él estará dictar moral y políticamente las palabras que no son suyas. El método o la maquinaria con que se crea el poema pone en movimiento la agenda política, que a menudo es moral y políticamente censurable para el autor (en la reescritura de cada palabra de un ejemplar del *New York Times*, ¿acaso voy a excluir un editorial insípido?). Mientras John Cage afirmaba que cualquier sonido podía ser música, su filtro moral era demasiado elevado para aceptar ciertos sonidos de la música pop, la agitación, la política o la violencia. Para Cage, no todos los sonidos eran música. Andy Warhol, por otra parte, era un modelo de permeabilidad, transparencia y aguda reflexión; todo era pasto

vuelven algo poco familiar o extraño cuando queda semánticamente intacto. No hace falta hacer estallar la sintaxis. ¿La Nueva Oración? La Vieja Oración, reestructurada, es suficiente. ¿Cómo proseguir después de la deconstrucción y la pulverización del lenguaje que es el legado del siglo XX? ¿Debemos continuar triturando el lenguaje en fragmentos más pequeños o usar otro método? Es necesario ver de nuevo el lenguaje como un todo —intacto desde el punto de vista gramatical y sintáctico— pero reconocer las grietas en la superficie de la nave lingüística reconstruida. Por tanto, para proseguir, necesitamos emplear una estrategia de opuestos —atractivo-aburrido, escritura no creativa, discurso vacío (que serán explorados esta semana en profundidad)—; todos, métodos de desorientación empleados para reimaginar nuestra relación normativa con el lenguaje.

Los sentimientos de David Antin en el epígrafe son atinados: la escritura conceptual está más interesada *en lo que piensa el autor* que en la legibilidad para el lector. La legibilidad es lo último en esta mentalidad poética. La poesía conceptual es buena solo cuando la idea es buena; con frecuencia, la idea es mucho más interesante que los textos resultantes.

Y, sin embargo... existen momentos de belleza inesperada, en ocasiones en el aspecto gramatical, en otras estructural, en muchas filosófico: los maravillosos ritmos de la repetición, el espectáculo de lo mundano reconfigurado como literatura, la reorientación hacia la poética del tiempo, y las perspectivas frescas en cuanto a su legibilidad, para solo nombrar algunos. Para un *ethos* que aboga tanto por el escaso valor, existe una impactante cantidad de belleza y experiencia que extraer de estos textos.

Escritura no creativa

Imparto una asignatura en la Universidad de Pennsylvania que se llama “Escritura no creativa” que es una extensión pedagógica de mi propia poética. En esta, los estudiantes son penalizados por mostrar cualquier elemento de originalidad y creatividad. Por el contrario, se le recompensa por plagio, robo de identidad, hacer muestreos, y por replantear, remendar, copiar y robar textos. Como es de esperar, ellos progresan. De repente, se convierten subrepticiamente en expertos en resaltar lo abierto y lo explorado dentro de un entorno seguro, reestructurado en términos de responsabilidad y no de ignorancia.

Bueno, uno podría preguntarse, ¿qué tiene de malo la creatividad? “O sea, siempre podemos ser más creativos”. “El mundo necesita convertirse en un lugar más creativo”. “Si al menos los individuos pudieran expresarse de un modo creativo, serían más libres, felices”. “Creo fervientemente en el valor terapéutico de la creatividad”. “Para ser creativo, relájate y deja que tu mente fluya hacia el trabajo, de lo contrario el resultado será una copia de algo que hiciste antes o que se lee como un manual del ejército”. “No sigo ningún sistema. Todas las leyes que puedes establecer solo son apoyos a desechar cuando llega el momento de la creación”. “El escritor original no es el que no imita a nadie, sino al que nadie puede imitar”.

Cuando nuestras nociones de lo que se considera creativo se convierten en lo manido, lo adaptado, lo sentimental, lo decadente, lo romántico... lo *no creativo*, es el momento de correr en la dirección opuesta. ¿En realidad necesitamos otro poema “creativo” sobre la manera en que la luz del sol se refleja sobre tu mesa de escribir? No. ¿U otra obra “creativa” de ficción que aborde el magnífico auge y la incluso más espectacular decadencia? Por supuesto que no.

Un ejercicio que hago con mis estudiantes es darles la sencilla orientación de copiar cinco páginas que ellos elijan. Sus respuestas son

El lenguaje como basura, como desecho. El lenguaje estéril, vacío, no deseado, *entartete sprache*, el habla cotidiana, la ilegibilidad, la incongruencia, la repetición mecánica. La obsesión por archivar y catalogar, la corrupción del lenguaje en los medios y la publicidad; el lenguaje más interesado en la cantidad que en la calidad. ¿Cuánto dijiste que pesaba el párrafo?

Andy Warhol. La escritura conceptual aporta un frente del siglo XXI a una constelación de indudables movimientos de vanguardia del siglo XX que se interesaban en la materialidad del lenguaje y la sonoridad: el interés de Mallarmé en el espacio, la página futurista, los dialectos Zaum inventados, la poesía concreta y

en el arte de Warhol, sin tener en cuenta su frecuente contenido insípido. Nuestro mundo resultó ser el de Andy. La escritura conceptual celebra esta circunstancia.

Con el auge de las prácticas literarias basadas en la apropiación, lo familiar o lo cotidiano se

variadas y llenas de revelaciones: a algunos les parece iluminador convertirse en una máquina (sin tener conocimiento de la famosa sentencia de Warhol: "Quiero ser una máquina"). Otros dicen que fue la experiencia de *lectura* más intensa que han tenido, cuando en realidad muchos encarnan los personajes que reescriben. Algunos estudiantes se vuelven conscientes de que el acto de teclear o escribir es en realidad un acto de interpretación, que involucra todo su cuerpo en un acto físicamente prolongado (incluso llegan a sentir calambres en las manos). Algunos toman una conciencia real de las propiedades formales del texto y, por primera vez en sus vidas, comienzan a pensar en los textos no solo como transparentes, sino como objetos opacos que deben moverse por un espacio en blanco. Otros la ven como un ejercicio zen y que induce a la amnesia (sin tener conocimiento de las *Memorias de un amnésico* de Satie o del deseo de Duchamp de vivir sin memoria), luego de que el texto perdiera significado y luego lo recuperara.

En el acto de copiar, lo que diferencia a cada estudiante es su elección de lo que reescribe. Uno copió una historia sobre la imposibilidad de un hombre para completar el acto sexual, y encontró así la metáfora perfecta para su tarea. Otro reescribió su cuento favorito en la escuela secundaria y, al hacerlo, descubrió lo mal escrito que estaba. Sin embargo, otro ejemplo fue una camarera que eligió reescribir el menú del restaurante para aprendérselo y trabajar mejor. Terminó detestando la tarea y hasta odió más su trabajo. El hechizo se rompió cuando el propósito y el objetivo entraron al proceso.

El truco en la escritura no creativa es la responsabilidad hermética. Si puedes defender tus elecciones desde cada ángulo, entonces la escritura es un éxito. Por otra parte, si tu metodología y tu justificación es descuidada, la obra está destinada al fracaso. Ya no puedes tener un taller donde las personas se preocupan

en ajustar una coma aquí o una palabra allí. Debes insistir en que el procedimiento estaba bien articulado y ejecutado con exactitud.

Proseguimos con un examen riguroso de las circunstancias que por lo general se consideran fuera del alcance de la escritura pero que, de hecho, tienen mucho que ver con esta. Surgen muchas interrogantes, entre ellas:

¿Qué tipo de papel usó? ¿Por qué está en papel blanco común y corriente de computadora cuando la edición original está en un papel grueso, amarillento y pulposo? ¿Qué información aporta sobre ti: tus circunstancias estéticas, económicas, sociales y políticas?

¿Reproduce exactamente el diseño de los textos originales página por página o solo escribiste las palabras de una página a otra, como mismo hace tu programa procesador de textos? ¿Serán asimilados de otra manera si la tipografía es Times New Roman o Verdana?

Para una tarea tan simple en apariencias, las preguntas nunca terminan.

Hace algunos años yo impartía una conferencia en Princeton. Al terminar, un pequeño grupo de estudiantes se me acercó y me preguntó sobre un taller que daban con una de las escritoras de ficción más conocidas de Norteamérica. Se quejaban de su falta de imaginación. Por ejemplo, ella les pidió que eligieran su escritor favorito y fueran la semana siguiente con un texto "original" en el estilo de ese autor. Le pregunté a una estudiante cuál había elegido. Ella respondió que Jack Kerouac. Entonces agregó que la tarea le pareció absurda porque la noche antes intentó "meterse en la mente de Kerouac" y embrorrón una hoja con "su estilo" para cumplir la encomienda. Se me ocurrió que para que esta estudiante escribiera realmente en el estilo de Kerouac, debió mejor realizar un viaje por el país en un Buick

descapotable del 48, consumiendo grandes cantidades de benzedrina junto con *bourbon*, y mientras tecleaba furiosamente sobre una máquina de escribir, fuera a 85 millas por hora en la franja de autopista del desierto. Incluso así, sería una experiencia distinta por completo, sin mencionar lo diferente del fragmento a cualquiera de Kerouac.

En cambio, me vinieron a la mente esos aspirantes a pintores quienes llenan el Museo Metropolitano de Arte cada día, y pasan horas copiando a los Grandes Maestros. ¿Si son lo bastante buenos para ellos, por qué no va a serlo para nosotros? Creo que esta estudiante debió copiar un fragmento —o si fuese ambiciosa, toda la novela— de *En el camino*. ¿No habría comprendido ella el estilo de Kerouac con más profundidad y de seguro no tendría más que ver con ella? Me parece que aprendería algo de haber copiado a Kerouac. Pero no. Ella tuvo que llevar un texto "original" escrito.

Al inicio de cada semestre, les pido a mis estudiantes que repriman su desconfianza durante la duración de la clase y se concentren en la escritura no creativa. Les digo que lo bueno que puede salir de la clase es que ellos rechacen

del todo esta manera de trabajar. Al menos sus propias posiciones conservadoras se fortifican y se vuelven responsables; son capaces de afirmar que durante mucho tiempo han tenido estas actitudes y, con mucha sinceridad, reconocen que son una carga innecesaria. Otro resultado interesante es que los ejercicios de escritura no creativa se convierten en otra herramienta en su instrumental para escribir, y la utilizarán durante el resto de sus carreras. Por supuesto, el

mejor resultado —y el más improbable— es que dediquen sus vidas a la escritura no creativa.

Gestión de la Información

Soy un procesador de textos. Simpatizo con el protagonista de un animado que afirma haber transferido cierta cantidad x de megabytes y que estaba físicamente exhausto después de un día de descarga. El simple hecho de mover información de un lugar a otro en nuestros días constituye en sí mismo un acto cultural importante. Considero justo decir que la mayoría de nosotros pasa horas cada día cambiando contenido en diferentes soportes. Algunos llamamos a esto escritura.

En 1969, el artista conceptual Douglas Huebler escribió: "El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes; no deseo agregar más ninguno". He llegado a compartir la idea de Huebler, aunque podría parafrasearla como: "El mundo está lleno de textos, más o menos interesantes; no deseo agregar más ninguno". Me parece una respuesta adecuada a una nueva condición en la escritura actual: enfrentada

Soy un procesador de textos. Simpatizo con el protagonista de un animado que afirma haber transferido cierta cantidad x de megabytes y que estaba físicamente exhausto después de un día de descarga.

a una cantidad sin precedentes de textos disponibles, el problema es no necesitar escribir más de estos; al contrario, debemos aprender a negociar la gran cantidad que ya existe.

La escritura contemporánea exige la pericia de un secretario con la actitud de un pirata: que replica, organiza, refleja, archiva y reimprime, junto con una tendencia clandestina al contrabando, el saqueo, el almacenamiento

y la compartimentación de archivos. Hemos necesitado adquirir todo un nuevo conjunto de habilidades: nos hemos vuelto maestros en teclear, especialistas en cortar y pegar, y en demonios del OCR. No existe nada que amemos más que la transcripción; hay pocas cosas que nos den más satisfacción que hacer un cotejo.

No hay un museo o librería en el mundo mejor que nuestro Staples local.

La guarida del escritor solitario se transformó en un laboratorio alquímico en red, dedicado a la materialidad bruta de la transferencia textual. La sensualidad de copiar gigabytes de un dispositivo a otro: el zumbido del dispositivo, la materia intelectual se manifiesta como sonido. La excitación carnal del calor súper computarizado generado en servicio de la poesía.

La importancia de mantener el valor del lenguaje de un libro en el escritorio a la espera de ser eliminado: la magia se encuentra en la suspensión.

El sonido del escáner a medida que despega el lenguaje de la página, lo descongela, lo libera. El ciclo interminable de la fluidez del texto: del confinamiento a la emancipación, de vuelta a la reclusión, luego se libera una vez más. El equilibrio entre el texto durmiente almacenado

La importancia de mantener el valor del lenguaje de un libro en el escritorio a la espera de ser eliminado: la magia se encuentra en la suspensión.

por una persona y el texto activo disponible en la Web. El lenguaje disponible. El lenguaje no disponible. El lenguaje congelado. El lenguaje derretido.

El texto de un diario se libera de su prisión de fuentes y columnas en el papel, de sus miles de diseños, sus decisiones corporativas y políticas —todo aplanado en una extensión no jerárquica de potencialidad escarpada, como mismo un texto genérico comienza a ser reorientado y vertido a una máquina de reacondicionamiento y arrojado a una nueva forma.

Una transmisión de radio se recibe y materializa, se transcribe. Lo efímero se vuelve permanente, cada expresión hecha por el locutor —cada hum y ah— va al siempre creciente registro textual. La acumulación gradual de palabras, una ventisca de lo evanescente.

Navegar en la Web en busca de un nuevo lenguaje. La sensualidad del cursor a medida que succiona las palabras de páginas web anónimas, como en un encuentro furtivo. Borrar esas palabras, pegasas por la basura residual, de vuelta al entorno local; frotadas con jabón de texto, de regreso a su estado original, archivadas, listas para ser reempleadas.

Esculpir con texto.

Minería de datos.

Succionar las palabras.

Nuestra tarea es simplemente concebir las maquinarias.

Andy Warhol: Creo que cada persona debe ser una máquina. Creo que cada persona debe ser igual a la otra.

Entrevistador: ¿De eso se

trata el Arte Pop?

Warhol: Sí. Es tener buen gusto por las cosas.

Entrevistador: ¿Y tener buen gusto por las cosas es como ser una máquina?

Warhol: Sí, porque haces lo mismo todo el

tiempo. Lo haces una y otra vez.

Entrevistador: ¿Y usted aprueba eso?

Warhol: Sí, porque todo es una fantasía.

Escribir es en última instancia ponerse al día con Warhol. Y es solo el principio. Pronto no tendremos que molestarnos en preocuparnos por las máquinas ya que ellas lo harán por sí mismas. Como el poeta Christian Bök afirma:

Es probable que seamos la primera generación de poetas que de un modo razonable puede esperar escribir literatura para un público de máquinas, de colegas intelectualmente artificiales. ¿No es evidente por nuestra presencia en conferencias sobre la poética digital que los poetas del mañana posiblemente parezcan programadores, exaltados, no porque puedan escribir grandes poemas, sino porque pueden crear un pequeño zumbido de palabras para escribirnos grandes poemas? Si nuestra poesía ya carece de significado para los lectores de nuestra población antropoide, ¿qué tenemos que perder al escribir poesía para una cultura robótica que de forma inevitable debe tener su éxito propio? Si vamos a cometer un acto de innovación poética en una era de agotamiento formal, debemos considerar lo inimaginado con anterioridad, a pesar de ser una opción prohibida: escribir poesía para lectores no humanos, que no existen todavía, porque esos alienígenas, clones o robots todavía no han evolucionado para leerla.

Aburrimiento

Soy el escritor más aburrido que alguna vez vivió. Si existiera un deporte olímpico para el aburrimiento extremo, yo ganaría una medalla de oro. Mis libros son imposibles de leer de principio a fin. De hecho, cada vez que tengo que revisar los textos antes de enviarlo a un editor, me quedo dormido constantemente. No se necesita leer mis libros para tener una idea de cómo son; solo se necesita tener el concepto general.

En los últimos diez años, mi práctica se ha resumido solo a mecanografiar textos existentes. He pensado en mi práctica relacionada con el Pierre Menard de Borges, pero incluso Menard era más original que yo: él, independientemente de cualquier conocimiento de *Don Quijote*, reinventó la obra maestra de Cervantes palabra por palabra. Por el contrario, yo no quiero inventar nada. Solo permanecer copiando el mismo libro.

John Cage dijo: "Si algo es aburrido después de dos minutos, inténtalo por cuatro minutos. Si todavía lo es, prueba ocho. Después dieciséis. Luego treinta y dos. Al final uno descubre que no es para nada aburrido". Él tiene razón: hay una especie de aburrimiento sugestivo que es fascinante, absorbente, trascendente y absolutamente sexy. También hay otro tipo de aburrimiento: llamémoslo 'aburrimiento tedioso'. El *aburrimiento tedioso* es como una convención de admiradores; el *aburrimiento tedioso* es tener que soportar que alguien lea su poesía sin moderación; el *aburrimiento tedioso* es observar toda una tarde a un bebé que comienza a dar sus primeros pasos; el *aburrimiento tedioso* es el Séder en casa de la tía Fanny. El *aburrimiento tedioso* es estar en el lugar que no deseamos, el *aburrimiento tedioso* es hacer algo que no queremos hacer. El *aburrimiento tedioso* es un estado involuntario; el *aburrimiento tedioso* es algo forzado. El *aburrimiento tedioso* es el tipo de aburrimiento al que nos entregamos cuando, por ejemplo, vamos a ver una obra de música minimalista. Recuerdo que una vez fui a la función de una de las primeras obras de Robert Wilson en la década del setenta pasada. Tomó dos horas para que dos personas atravesaran el escenario; cuando al final llegaron al centro, uno de ellos levantó un brazo y apuñaló al otro. La puñalada real le tomó finalizarla una hora. Como estaba preparado para aburrirme, fue lo más emocionante que vi alguna vez.

A la vanguardia del siglo XX le gustaba incluir el aburrimiento como una manera de evitar lo que se considera la insípida “emoción” de la cultura popular. Un modo poderoso de combatir tal basura era hacer lo contrario a esto, ser aburrido a propósito. En las décadas del sesenta y setenta del siglo XX este tipo de aburrimiento —*aburrimiento tedioso*— con frecuencia era la norma en los círculos artísticos. Me alegra no haber estado cerca y tener que soportar sentado todo eso. El aburrimiento, al parecer, se convirtió en una condición obligada para estar en un teatro, un concierto, o en una actividad artística o literaria. No sorprende que las personas se hartaran del aburrimiento de fines de la década del setenta y principios de los años ochenta, y se apasionaran con el punk rock o a la pintura expresionista. Tiempo después, el aburrimiento se volvió tedioso. Más tarde, varias décadas después, las cosas cambiaron de nuevo: la emoción se volvió monótona y el aburrimiento volvió a parecer bueno. Y aquí estamos, listos para aburrirnos otra vez. Pero en esta ocasión, el aburrimiento ha cambiado una vez más. Hemos adoptado el entretenimiento tedioso, el aburrimiento modificado, el aburrimiento con todos sus elementos tediosos suprimidos. Los programas de televisión sobre la vida real, por ejemplo, son un nuevo tipo de aburrimiento. *Una familia americana*, transmitida a inicios de la década del setenta —que presume de tédio— era el antiguo aburrimiento; *Los Osbourne* —aburrimiento cargado de acción— es el nuevo. No hay algo más tedioso que Ozzy Osbourne, pero su presencia en la televisión es el tédio hecho con más encanto que alguna vez existió. No podemos quitar nuestra vista del tipo, que anda a tropezones entre la tontería de su propia vida. Nuestro gusto por el entretenimiento tedioso no va a durar para siempre. Supongo que algún día se regresará al aburrimiento tedioso, a pesar de los motivos y las condiciones ahora no puedo predecirlo.

Ni siquiera espero que mis libros se lean de principio a fin. Es por eso que me gusta la idea de que se pueda conocer cada uno de mis libros en una oración. Por ejemplo, está el libro de cada palabra que hablé durante una semana sin editar. O el libro de cada movimiento que realizó mi cuerpo en un día, un proceso tan elemental y tedioso que tenía que emborracharme a la mitad del día para poder terminarlo. O el libro en que volvía a copiar un ejemplar del *New York Times* y lo publiqué como un libro de 900 páginas. Transcribí un año de reportes del tiempo y un ciclo de 24 horas de reportes de tráfico de 1 minuto como se transmitían cada diez minutos, cuyo resultado fue una congestión textual.

Ahora sabes lo que hago sin cambiar o leer una palabra de esto.

Creo que hay un grupo de artistas del siglo XX quienes realizaron intencionalmente una obra aburrida, pero no esperaban que su público coincidiera del todo con su sentido de lo perdurable. Son estos artistas, me parece, quienes predijeron el tipo de entretenimiento tedioso que tanto nos gusta en la actualidad. Andy Warhol, por ejemplo, dijo de sus filmes que la acción real no estaba en la pantalla. Tenía razón. Nada sucedía en sus primeras películas: una imagen estática del Empire State durante ocho horas; un hombre dormía durante seis de estas. Es casi imposible mirarla de principio a fin. A menudo Warhol afirmaba que sus filmes eran mejor de lo que se veían. También decía que estos eran catalizadores para otro tipo de reacciones: la conversación que tenía lugar en la sala durante la proyección, el público que caminaba de un lado a otro, y los pensamientos que se producían en las mentes de los asistentes al cine. Warhol concebía sus filmes como un escenario para una representación, donde los asistentes eran las súper estrellas, no los actores o los objetos sobre la pantalla. También Gertrude Stein creaba a menudo

una situación de roce, puesto que sabía que pocas personas iban a leer sus obras épicas de principio a fin (¿cuántas personas se han leído de un modo lineal cada palabra de *Ser americanos*?). La estudiosa Ulla Dydo, en su excelente compilación de escritos de Gertrude Stein, afirmó que gran parte de los textos de la escritora nunca tuvieron la intención de que se leyieran con mucha atención, más bien intentaba hacer uso de los medios visuales de lectura. Lo que parecía ser densamente ilegible y repetitivo, de hecho, estaba diseñado para ser leído superficialmente y para deleitar la vista (en un sentido visual) mientras se sostenía el libro en las manos. Stein, como de costumbre, predecía nuestros hábitos de lectura. John Cage demostró ser el Evelyn Wood de vanguardia, al resumir densas obras modernistas en las notas de *Acantilado* remezcladas y decontruidas; en su *Writing Through Finnegans Wake* redujo un tomo de 628 páginas a unas escasas 39 páginas, y en *Writing Through The Cantos* redujo la obra

de la vida de Ezra Pound de 824 páginas a un mero puñado de palabras.

En una lectura que realicé hace poco, otro lector vino hacia mí y me dijo con incredulidad: “No has escrito una palabra de lo que dijiste”. Lo pensé por un momento y, por supuesto, en un sentido —el tradicional— tenía razón; pero en el extenso terreno de la apropiación, la no creatividad, el *sampling* y el dominio del lenguaje en el que todos habitamos en la actualidad, no podía estar más equivocado. Cada palabra estaba “escrita” por mí: en algunos casos mediado por una máquina, en otros transcrita y en ocasiones copiada; pero sin mi intervención, por muy poca que haya sido, estas obras nunca formarían parte del mundo. Cuando transcribo una obra, a menudo me detengo y me pregunto si lo que hago es escribir en realidad. Como me encuentro sentado allí, frente a la pantalla de la computadora, presionando las teclas, la respuesta siempre es sí.

LINEbreak: Barbara Guest en 1995

Charles Bernstein

Traducción, Arcadio Leos

Nota editorial: Barbara Guest (1920-2006) fue autora de más de una docena de libros de poesía, incluyendo Fair Realism (1989), Defensive Rapture (1993) y Quill, Solitary Apparition (1996). En 2008 Wesleyan University Press le publicó Collected Poems. La siguiente conversación fue grabada en 1995 para LINEbreak, producido y conducido por Charles Bernstein para el Programa de Poesía de la SUNY-Buffalo, en el estudio Charles Morrow and Associates en Nueva York. Fue transcrita por Michael Nardone para Jacket 2. Un archivo de audio de la grabación original está disponible en PennSound.

— Katie L. Price

CHARLES BERNSTEIN: Esto es LINEbreak. Soy Charles Bernstein, En el programa de hoy "El Arte de la Poesía", con Barbara Guest. Bárbara, bienvenida a LINEbreak. Me preguntaba si quisiera leer, de su nuevo libro *Selected Poems*, "A Reason"

BARBARA GUEST: Me gustaría leer "A Reason". La razón por la que me gustaría leerlo es porque es de mi primer libro, *The Location of Things*.

[Lee poema]

Barbara Guest (1920-2006) fue autora de más de una docena de libros de poesía, incluyendo *Fair Realism* (1989), *Defensive Rapture* (1993) y *Quill, Solitary Apparition* (1996).



BERNSTEIN: Debió haber escrito ese poema en los ¿1950?

GUEST: 1960. El libro fue publicado en 1960.

BERNSTEIN: Para usted, ¿cómo ha cambiado la poesía en los últimos 35 años?

GUEST: Bueno, ha cambiado porque los poetas han cambiado. Yo he cambiado, pero mi sensibilidad es la misma. El grupo que se autonombra los poetas de Nueva York, con los cuales estaba conectada, estaba empezando justo. Estábamos tratando de experimentar y teníamos ciertas ideas sobre la manera en que la poesía debería ser escrita. No íbamos a escribir sobre cosas ordinarias a menos que estuvieran revestidas de pensamiento extraordinario. Estábamos influenciados por poetas europeos. Paz y amor no era precisamente lo nuestro.

BERNSTEIN: ¿Hubo compañía en el trabajo para usted en ese tiempo?

GUEST: Sí, la hubo. Llegamos, un tanto simultáneamente, al expresionismo abstracto. La mayoría de nosotros, cuatro o cinco, estábamos involucrados con la pintura. Reflejábamos las ideas de los pintores. Ellos, a cambio, a menudo reflejaban nuestras ideas y colaborábamos. Había mucho más énfasis en la pintura y la poesía juntas.

BERNSTEIN: Eso siempre me ha interesado sobre su trabajo. Hay a menudo una discusión sobre la relación de la escuela de Nueva York, y otros poetas en distintos contextos, hacia la pintura o las artes visuales. Pero su trabajo tiene una relación formal muy cercana con aspectos de la pintura. ¿Cómo describiría esa conexión?

GUEST: Es una conexión que tengo un tanto rota, pero cuando estuve en flor, fue muy agitada porque hice colaboraciones con pintores. Aun

recuerdo algunos principios concretos, como la no importancia del tema: el tema se encuentra a sí mismo.

BERNSTEIN: El asunto en este caso. También se puede hablar del tema como el sujeto.

GUEST: Sí, el asunto. Estuve hablando con algunos estudiantes en Santa Fe. Estaban muy preocupados cuando pregunté, "¿Qué han estado escribiendo?" ellos dijeron, "bueno, no demasiado". Me di cuenta que estaban más perturbados por lo que no querían escribir, así que les dije que el "asunto" no era importante. Y esto los liberó. Estaban emocionados. Anduvieron días diciendo, "¡Ella dijo: el tema no importa!" La idea es que a veces encuentras el tema a medida que avanzas en el poema. Es una buena regla. No siempre funciona, pero es una buena regla.

BERNSTEIN: ¿Puede leer "Parachutes"?

GUEST: Sí, este tema sólo se encontró a sí mismo. Creo que fue escrito a finales de otoño.

[Lee poema]

BERNSTEIN: Dónde siente que están las discontinuidades y las continuidades entre estos poemas situados cronológicamente en los dos extremos de su trabajo.

GUEST: Veo que sigo interesada en el clima.

BERNSTEIN: Que es lo que cambia.

GUEST: Sí.

BERNSTEIN: Cambia siempre.

GUEST: En este poema he ido fuera de la idea de amor, a una mirada más amplia del mundo en el que Keats en Chichester estaba pensando sobre la "Eve of Saint Agnes". Traje una alusión literaria a eso.

³Subject (En el original), entre otros términos puede significar tema o sujeto de una oración. (NdeT).

BERNSTEIN: ¿Qué hay sobre imaginación?, ¿es algo que va a través de su trabajo?

GUEST: Bueno, sabes que la predico.

BERNSTEIN: No podía dejarlo pasar. Este es el momento para un poeta de predicar, en la radio, ¿cierto? Esta es nuestra única oportunidad.

GUEST: Quiero llegar ahí antes que alguien más lo haga. Creo en la imaginación y pienso que está desapareciendo. Se ha vuelto una cualidad más dura. No es tan fluída como solía ser. Es más algo que astillas del viejo bloque. No es usada tanto porque prácticamente parece ser una visión del futuro. Dentro de la imaginación no hay muchos corredores para lo práctico.

BERNSTEIN: Para usted, ¿sentido práctico es un contraste para imaginación?

GUEST: Sí.

BERNSTEIN: Y aún así, usted es una especie

Pero la imaginación está siendo usurpada por la mundanidad. No tiene que serlo; Creo que puedo ajustarme dentro del nuevo mundo. Es sólo que uno debe recordar que está ahí. No es gracioso; no es humor. Es algo fluido, que puede retorcerse a un poema.

de persona pragmática a la antigua, sólo administrando la vida.

GUEST: Sí, pero no creo en el pragmatismo. No soy una Emersoniana.

BERNSTEIN: ¿No?

GUEST: No. Para nada creo en ello.

BERNSTEIN: Debido a que no es Emersoniana y no es pragmatista, no le preguntaré qué es

usted, porque, en tal caso, usted no tiene que ser nada.

GUEST: No soy John Dewey. Soy una imaginista anticuada. ¿Qué tal?

BERNSTEIN: ¿Qué significa para usted el imaginismo?

GUEST: Solía significar usar una imagen para reemplazar una idea. Creo que ahora me gustaría que cupieran también otras ideas — lateralmente, al lado de la imaginación. Pero la imaginación está siendo usurpada por la mundanidad. No tiene que serlo; creo que puedo ajustarme dentro del nuevo mundo. Es sólo que uno debe recordar que está ahí. No es gracioso; no es humor. Es algo fluido, que puede retorcerse a un poema.

BERNSTEIN: Uno de sus libros se intitula *Fair Realism*. ¿Es el realismo justo algo como la bella dama?

GUEST: Justo es belleza, pero es también un objeto brillante . Trato de recordar la frase de Goethe sobre el momento: "Detente, detente tan bello [sic]." Desde que es una anticuada, casi

una palabra medieval con una "e" en ella, es, a veces, la manera en que la deletreo para mí; pero es un aspecto de realismo que presenta un rostro justo si quieras mirarlo a fondo, dentro de su justo aspecto.

BERNSTEIN: Justo es hermoso. Tiene además una algo de calidad pragmática en ello que es realismo decente, o realismo bien distribuido, en oposición a realismo absoluto. Es un modificador, lo cual es interesante.

GUEST: Exactamente, es un modificador.

BERNSTEIN: Modifica en un número de formas distintas que animan al pensamiento intuitivo hacia el significado o posibles significados. Hay un poema en particular en *Fair Realism* que habla o ejemplifica sobre esto. Se llama "An Emphasis Falls on Reality."

GUEST: Sí, este poema de hecho explica el significado de justo.

BERNSTEIN: ¿Para usted, los poemas en ese libro, o sus libros, están interconectados? ¿O los ve como distintos?

GUEST: Creo que los libros se relacionan. La técnica es distinta, pero las preocupaciones propias —*Surfing* por ejemplo, porque este fue un manual de *surfing*, que fue, de hecho, sobre la guerra— permanecen como parte de tí a medida que cambias. Si puedo leerlo, tengo un poema posterior, "The Wild Gardens Overlooked by Night Lights". Ese poema ocurrió debido a donde viví en la ciudad de Nueva York. Podía ver afuera de mi ventana y ahí estaban todos estos autos estacionados fuera cada noche. Encontraba estos autos extremadamente graciosos. Eran todos blancos como carros de la leche. Había una gran cantidad de viento moviéndose en ese espacio. Ahora está ocupado por grandes edificios: lo cual es lo que Nueva York hace. Así que esto es una reliquia de ese tiempo, pero dentro del poema también hay una reliquia que no anticipé.

[Lee poema]

BERNSTEIN: En ese poema, usted habla sobre el apriete de la realidad. Habla sobre la inmovilidad, me pregunto sobre el apriete de la identidad, la inmovilidad que la identidad puede imponer a menudo en un escritor, y también en la manera en la cual la gente lee a un escritor. Estoy pensando especialmente en

términos de un aspecto de su identidad: ese de ser mujer. ¿Es usted una poeta feminista? ¿Su identidad como mujer le es crucial en términos de abrir o limitar lo que hace como escritora; en términos en la manera en que la gente lee su trabajo?

GUEST: Soy una feminista en el hecho que realmente creo que las mujeres están escribiendo hoy la mejor poesía en América. Creo que son extraordinarias, que esto ha pasado por alguna razón. No ha sido así siempre.

BERNSTEIN: Pero como poeta volviéndose adulta en los cincuenta, ¿siente una contemporaneidad con mujeres de su generación inmediata?

GUEST: Eso es un problema. Hay algunas mujeres, no muchas (como no hay muchas categorías de cosas), de quienes gusto y respeto su poesía. Pero me identifiqué con los poetas varones de mi generación porque compartimos la misma actitud hacia la poesía. En ese sentido, Me siento muy solitaria. No fue hasta después que llegaron mujeres jóvenes con quien pudiera identificarme, y ellas pudieran identificarse conmigo. Entre los poetas de Nueva York, habían muy pocas mujeres.

BERNSTEIN: Está mirando su libro como si quisiera leer otro poema.

GUEST: Estaba pensando que podría leer un poema político. Antes de este terrible asunto en la Yugoslavia tardía, estaba muy interesada en qué estaba pasando con Checoslovaquia. Este poema está basado en las tierras que fueron incorporadas en Checoslovaquia en el tratado de Versalles. —Bohemia, Moravia, Silesia, Eslovaquia, Rutenia— y se llama "Borderlands". Esto fue escrito como cuatro años atrás.

[Lee poema]

⁴ *Fair* (en el original): justo, bello. (NdeT)

BERNSTEIN: ¿Puede leer un poema más antes que digamos adiós?

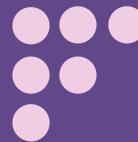
GUEST: Puedo darle un poema difícil.

BERNSTEIN: Amo los poemas difíciles. Son mis favoritos. Excepto que amo los poemas fáciles también.

GUEST: Quisiera leer un poema que es un seguimiento a "Borderlands". Después que encontramos agitación y revolución, nuevos estados o nuevos gobiernos, lo que sucede es lo que he llamado multiplicidad. Esto es lo que tenemos ahora, una multiplicidad que cubre muchos objetos, muchos cambios. Esto es lo que pongo dentro de este poema.

[Lee "Multiplicity"; ya que este poema no está incluido en *Collected Poems*, debido que que nunca estuvo en un libro, fue publicado en *The Iowa Review*, Vol. 26, No. 2, Summer, 1996, pp. 76-78].





Una razón

Es por eso que estoy aquí
no entre los ibis; porque
la sombrilla de la ciudad permanente
incluso me cubre.

Fueron las lluvias
en la temporada oculta. Fueron las nieves
en las laderas bajas. Fue agua
y frío en mi boca.

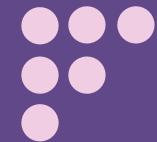
Una falta de zapatos
en lo que parecía ser adoquines
que eran todavía antiguos

Buena naturaleza salvaje cualquiera
en salvaje más silente azul

el jarrón aprisiona los tallos
caen los pétalos el crisantemo se oscurece

A veces este sentimiento de mostaza
también me sujetaba. Mi sueño se estima
en briznas

Aún así despierto
y soy seguida a la calle.

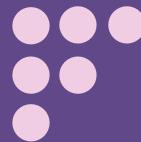


Paracaídas, mi amor, podrían llevarnos más alto

Acabo de decir que no sabía
Y ahora estás tomándome
En tus brazos,
Qué amable.

Paracaídas, mi amor, podrían llevarnos más alto.
No obstante alrededor de la red estoy flotando
Pálidos y rosas, pescado azules, son atrapados en ella.
Son hermosos,
Pero no sirven para comer.

Paracaídas, mi amor, podrían llevarnos más alto.
Como este medio vuelo en que temblamos,
Habiendo ejercitado nuestros brazos nadando,
Ahora la suspensión, dices,
Es exquisita. No lo sé.
Hay coral bajo la superficie,
Hay arena, y unas bayas
crecen como granadas.
Esta red amplia, estoy manteniéndome a flote
Cerca de ella, se elevan burbujas y sal
Secándose en mis pestañas, no obstante no estoy más cerca
Del Aire que del agua. Estoy más cerca de ti
Que la tierra y estoy en un océano más extraño
De lo que hubiese deseado.



Un énfasis cae en la realidad

Campos de nubes cambian a muebles
muebles se metamorfosan en campos
un énfasis cae en la realidad.

"Hacia la mañana nevó", una barcarola
las palabras estiraron severamente

siluetas llegaron en tajante corte
la cara de los lirios.

Estaba envidiosa de realismo justo.

Deseé la salida del sol para revisarse
como aparición, majestuosa en evocación,
dos surtidores trazados cerca en un césped...

tú recuerdas tratamientos
del "ser" y "la nada"
iluminaciones aptas
para aparecer desde direcciones variables
están ordenados como motores
flotando en el canal,

así, el silencio es pictórico
cuando el silencio es real.

El muro es más real que sombra
o esa carta compuesta de caligrafía,
cada vocal reemplaza un muro

un traje tomado del espacio
donado por paredes...

Estas metáforas pueden ser aprehendidas después
de que han traído sus perros y gatos
nacidos en caminos cercanos a sauce,

los sauce no son árboles reales
nos enredan en holgura,
al mundo natural gira en verde.

Una columna elegida de lejos
se monta en el cielo mientras la fuente
es clásica

ellos destruirán la perturbada fuente
mientras entra en la modernidad y es rara...

La idealización necesaria de ti, realidad
es parte de la búsqueda, el viaje
donde dos figuras se abrazan

Esta casa fue dibujada para ellos
luce como una casa real
tal vez se muden hoy aquí

dentro del crepúsculo efímero y
se salgan de eso hacia de la noche
selectiva noche con árboles

Las copias oscurecidas de todos los árboles.



Jardines salvajes ignorados por luces nocturnas

Estacionamientos de camiones ignorados por luces nocturnas. Edificios con sus escapes ignorados por luces.

Me instan a buscar en las alturas,
entre la iluminación eléctrica, ese yo que existe,
que atestigua luz y teme su borradura.

De mi muro tomo el paisaje con su agua
de color azul, su gentil expresión de flor,
rosada, la puesta de sol alcanza en trazos el exterior como el viento del oeste
se levanta, el sol se hunde y el color abandona los cielos
delicados que heredó,
coloco ahí una escena de "La historia de Genji"

Un episodio donde Genji reconoce a su hijo.
Cada uno aparta su rostro de tanta emoción,
que la pintura es una de perfiles flotando
en otra parte de su permanencia,
una línea de verde desplaza a estos familiares,
el negro también interviene en distancias apropiadas,
las formas del cabello son negras.

El negro describe el sentimiento,
el negro es reconocido como remordimiento, tristeza,
el negro es un tocado mientras las líneas se inclinan rápido,
el espacio es inclinado verticalmente con su gradual
necesidad de movimiento.

Así el apriete del realismo ha encontrado
un foto escogida para cubrir el espacio
ocupado por otra foto
estableciendo una flexibilidad para que no estemos inmóviles
como un auto que gasta su noche
afuera de la ventana, sino móvil como un espíritu.

Floto sobre esta morada y cuando escojo
entrar. Tengo un interés etnológico
en este edificio, porque lo habito
y sobre mí se ha conferido la decisión de cambiar
una abstracta foto de luz dentro de una historia fantasmagórica
de un príncipe cuyo principado ahora comparto,
dentro de cuya confianza he vagado.

Gabriel Amor nació en España pero ha vivido en Nueva York desde los cinco años. Tiene Maestrías de Literatura (University of Chicago) y de Escritura Creativa (New York University). Recientemente tradujo la novela *Apenas Marta* de Lorea Canales (Random House, México: 2011). Escribió el epílogo para *Sencilla mente*, un poemario de Carlos Vázquez Cruz (Sótano Editores, Puerto Rico: 2010) y publicó *Mi charla con Francis Ponge*, un tríptico de poemas concretos (Imán-hattan, Nueva York: 2010). Ha leído su poesía en Art Waves (Emisora WKCR-NY, Nueva York: 2009), y tradujo y co-representó una lectura bilingüe de *Juana 1*, un libro de Ana Arzoumanian (Lecturas de McNally-Jackson, Nueva York: 2009). Además, ha traducido y co-representado textos poéticos de Lila Zemborain. En 2011, el New York Foundation for the Arts lo eligió para tomar parte en "El artista empresario: entrenamiento de reclutas". En 2010, recibió una beca para "Impresión tipográfica para escritores emergentes" del Center for Book Arts donde también tomó cursos de encuadernación.

Mario Arteca (La Plata, 1960) poet and journalist, is considered part of Argentina's "90's Generation." His latest work includes *Nuevas impresiones* (2009, La calabaza del diablo, Chile); *La orquesta de bronces. Poemas ex-yugoeslavos* (Goles Rosas, 2010); *Horno* (Al Margen, 2010); *El pronóstico de oscuridad* (Buenos Aires, 2011); *Guatambú* (Cascahuenses Editores, 2011); *El pekinés* (Determinado Rumor, 2011). He has been included in many anthologies, the latest of which include *El verso toma la palabra. 33 poetas argentinos de hoy* (México, 2010); *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea* (Buenos Aires, 2010); *Un país imaginario. Escrituras y transtextos: 1960.1979*" (Ecuador, 2011).

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*, fue publicado 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).

Néstor Cabrera Quesada was born in Havana in 1976. He is poet, translator, editor. He has published the book of poetry *Estrofarios* (Editorial Extramuros, 2008), and the translations *La política de la forma poética* (Torre de Letras, 2006) compiled by Charles Bernstein, and *Andando bajo el rumbo de la luz* by Kelly Bancroft and Steven Reese (Editorial Arte y Literatura, 2009). He lives in Miami.

Daniel Freidemberg was born in 1945 in Resistencia (a province of Chaco, Argentina) and has lived in Buenos Aires since 1966. His latest books of poetry include: *La sonatita que haga fondo al caos* (antología personal, 1998), *Cantos en la mañana vil* (2001), *Noviembre* (plaquette, 2006) and *En la resaca* (2007). *Sonidos de una fiesta ajena*, a personal anthology, is forthcoming. His essays are included in many compilations, latest of which include, *Perspectivas de fin de siglo* (2001), *Argentina Fin de Siglo* (2002), *Literatura argentina. Identidad y globalización* (2005),

Lo que sobra y lo que falta en la literatura argentina (2005), *Treinta años de poesía argentina* (2006) and *Fogwill. Literatura de provocación* (2011). He is also author of many anthologies of poetry published in Argentina and throughout Latin America. He publishes regularly in the cultural section of Latin American newspapers. He is cofounder of the journal *Diario de Poesía*.

Kenneth Goldsmith nació en 1961. Es el editor fundador de UbuWeb; imparte clases de Poética y Práctica Poética en la Universidad de Pennsylvania y es el anfitrión de un programa de radio semanal en WFMU. Entre sus libros de poesía se encuentra la trilogía *The Weather* (2005), *Traffic* (2007) y *Sports* (2008). Es autor del libro de ensayos *Uncreative Writing: Managing Language in a Digital Age* (2011). Como editor publicó *I'll be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews* (2004). Vive en New York.

Barbara Guest nació en Carolina del Norte en 1920. Creció en Florida y California. Tras graduarse de la Universidad de California en Berkeley, se instaló en Nueva York, donde se involucró con poetas y artistas del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York. La pintura y artes relacionadas han sido una constante en su poesía. Empezó a publicar en la década de 1960. Algunos de sus libros son: *Moscow Mansions, The Countess from Minneapolis*, la novela, *Seeking Air*, la biografía de la poeta Hilda Doolittle, *Herself Defined, Fair Realism, y Defensive Rapture*. Entre los múltiples reconocimientos a su obra, destacan un festchrift en la Universidad de Brown, y en dos ocasiones el premio America Awards en literatura del Contemporary Arts Council. *Fair Realism* mereció el Premio Lawrence Lipton, y *Defensive Rapture* el San Francisco State

University Poetry Award. En 1999, recibió la Frost Medal for Lifetime Achievement de la Poetry Society of America. Murió en Berkeley, California, el 15 de febrero de 2006.

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*. Her last book of poetry is *Pulso* (Amargord, Spain, 2011). She compiled and edited a complete collection of the poet Nancy Bacelo *El velo magistral que esconde todo* (Fundación Nancy Bacelo, 2011). She lives in Montevideo.

Arcadio Leos (Méjico, 1973) poet, translator and editor, has published two books of poetry: *La trampa* (2003) and *la galaxia es un momento* (2010). His poetry has been included in fourteen anthologies from México, Spain and the United States. In 2002 Leos won the National Award for Young Poetry (Aguascalientes, Mexico). He graduated in the first generation of the MFA in Creative Writing in Spanish at NYU and teaches at Centro de Estudios Superiores de Diseño de Monterrey, Nuevo León. Currently he writes poetry, works as a copywriter, conducts creative writing workshops and is translating the poetry of Kenneth Rexroth and Weldon Kees. His project *momento (antología sonora de poesía contemporánea)*, an audio anthology of contemporary poetry from the northeast of Mexico, is expected to be released on March of 2012.

Francisco Madariaga (1927-2000), is one of the foremost Argentine poets, and one of the most original voices in Latin American poetry. Since the age of 15 he lived in the province of Corrientes, north of Buenos Aires, close to the border with Paraguay, among marshes lagoons, wild palms and the most ancient gauchos still living in the Río de la Plata. His childhood was marked by the Guaraní language which he never forgot. He moved to Buenos Aires in 1951 with the Surrealist poets, painters, sculptors, filmmakers and musicians who published the journal *Letra y Línea*, the first issue of which appeared in 1954 under the direction of Aldo Pellegrini, the great diffuser of Surrealism in Latin America. In 1954 he met Oliverio Girondo, and whose house he met Miguel Ángel Asturias, Lisandro Galtier, Edgar Bayley, Olga Orozco, Juan Antonio Vasco, José María Gutiérrez, Ramón Gómez de La Serna, Xul Solar, Enrique Molina, Marcel Marceau, María Meleck Vivanco, Carlos Latorre, Juan Filloy, Rómulo Macchió, Rodolfo Alonso, Aldo Pellegrini, Alfredo Martínez Howard, and Eduardo Calamaro. That year his first book of poems appeared, *El pequeño patíbulo*. He later published 18 books, including: *Las jaulas del sol* (1959), *El delito natal* (1963), *Los terrores de la suerte* (1967), *El asaltante veraniego* (1968), *Tembladerales de oro* (1973), *Llegada de un jaguar a la tranquera* (1980), *Resplandor de mis bárbaras* (1985), *El tren casi fluvial* (1988), *País garza real* (1997), *Aroma de apariciones* (1998), *Criollo del universo* (1998), *Solo contra dios no hay veneno* (1998). He is included in the most important anthologies of Latin American poetry. In 2005, he posthumously won the Premio Nacional de Poesía, the most important distinction in poetry there is in Argentina.

Lúcio L. Madariaga was born in Buenos Aires in 1985. He is student of Editing at the University of Buenos Aires, and Journalism at TEA.

Esteban Peicovich was born in Argentina in 1930. Poet and essayist. Autodidactic. For his entire youth, until he was 30, he worked in a meat packing plant in the city of La Plata. He later began to work as a journalist and cinema critic in the newspaper Clarín. As a Clarín correspondent he received the Kraft National Prize as the best journalist in 1963. He also worked in the newspapers La Razón, where he was editor-in-chief, and in La Nación, where for almost a decade he published a Sunday column called "La Semana" (the week). Now he is a weekly journalist for Perfil in Buenos Aires. Between 1974 and 1987 he lived as an exile in Spain. His books include: *Palabra limpia en mí* (1960), *La poetisa analfabeto* (1974), *Intrusiones al pavo real* (1993), *El Palabrista* (2006), *El ocaso de Perón* (2008) and *Poemas Plagiados* (2008). His poetic oeuvre is having great repercussion among young readers, who have lately been discovering him. He appears in important recent anthologies of Argentine poetry.

Nick Piombino nació en la ciudad de New York en octubre de 1942. Aunque su obra resulta difícil de clasificar, ha estado vinculado con la Escuela de New York de los años sesenta y los Poetas del Lenguaje de los setenta. Entre sus libros publicados se encuentran *Poems* (1988) *Theoretical Objects* (1999), *Hegelian Honeymoon* (2004) y *Contradicta: Aphorisms* (2010).

G.J. Racz es profesor asociado de lenguas y literatura en Long Island University-Brooklyn, editor de reseñas para Translation Review, y presidente de American Literary Translators Association (ALTA). Tres volúmenes de traducciones de Eduardo Chirinos aparecieron el año pasado: *Reasons for Writing Poetry* (Salt Publishing), *Written in Missoula* (University of

Montana Press), y *The Smoke of Distant Fires* (Open Letter Books).

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 "etnopoética", 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), y *Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present* (1973). Reside en San Diego.

Molly Weigel Sus traducciones de Oliverio Girondo *En la másmedula/In the Moremarrow* (para la cual recibió una beca de National Endowment for the Arts) y *El Shock de los Lender/The Shock of the Lenders* de Jorge Santiago Perednik están próximos de Action Books. Sus traducciones han aparecido en varias publicaciones incluyendo *The Oxford Book of Latin American Poetry*, American

Poetry Review y S/N: NewWorldPoetics. Weigel, poeta y traductora independiente obtuvo su doctorado en poesía americana del siglo XX. También tradujo el estudio crítico de Josefina Ludmer *The Gaucho Genre* (Duke University Press).

Heriberto Yépez defines himself as a post-Mexican writer living in Tijuana. His work ranges from poetry and fiction to experimental writing and translation. Some of his latest books are *Wars. Threesomes. Drafts. & Mothers* (Factory School, 2007), written in English; and his analysis of Charles Olson ideas and experience on Mexico in *El Imperio de la neomemoria* (Almadía, 2007) which deals with Olson's early poetics and it's imperialistic notions of "Space" and cybermnemics (control of memories) and the clash of diverse cultural logics; this book is being translated into English and will be published by Chain Links. He edited and translated a selected Jerome Rothenberg's prose and poetics in Spanish titled *Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010* (Aldus, 2010); edited and co-translated a Charles Bernstein's essay and poetics anthology titled *El / *e *n *g *u *a *j *e contraataca! Poéticas selectas 1975-2011* (Aldus, forthcoming in 2012). He is currently co-editing an anthology of Jerome Rothenberg's work for Black Widow Press.

Lila Zemborain (Buenos Aires) has lived in New York since 1985. She has published the books of poetry *Rasgado* (2006), *Malvas orquídeas del mar* (2004) / *Mauve Sea-Orchids* (2007), *Guardianes del secreto* (2002) / *Guardians of the Secret* (2008), *Usted* (1998), *Abrete sésamo debajo del agua* (1993). She has collaborated with Marín Reyna on the artist book *La couleur de l'eau* (Paris: Virginia Boissiere, 2008), and on the art catalogues Heidi McFall (New York: Aninna Nosei Gallery,

1995), and Alessandro Twombly (Brusells, Alain Noirhomme Gallery, 2007). In 2002 she published the essay *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*. From 2000 to 2007 she was the director and editor of the poetry series *Rebel Road*, and since 2003 she has directed the poetry series *KJCC*, in the King Juan Carlos I Center, New York University, where she is Director of Master's of Creative Writing in Spanish. In 2007 she received the John Simon Guggenheim Fellowship and in 2010 a residency at the Millay Colony.

