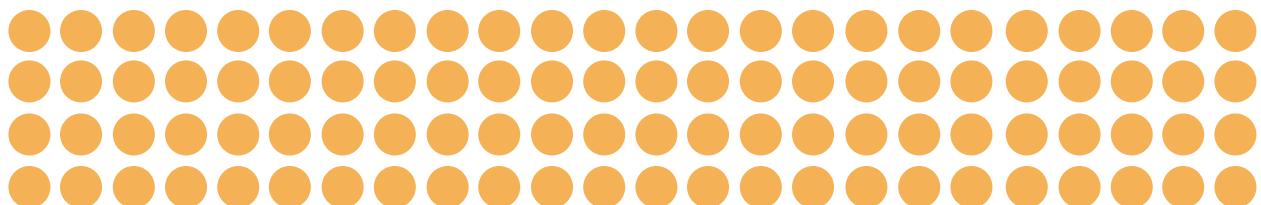
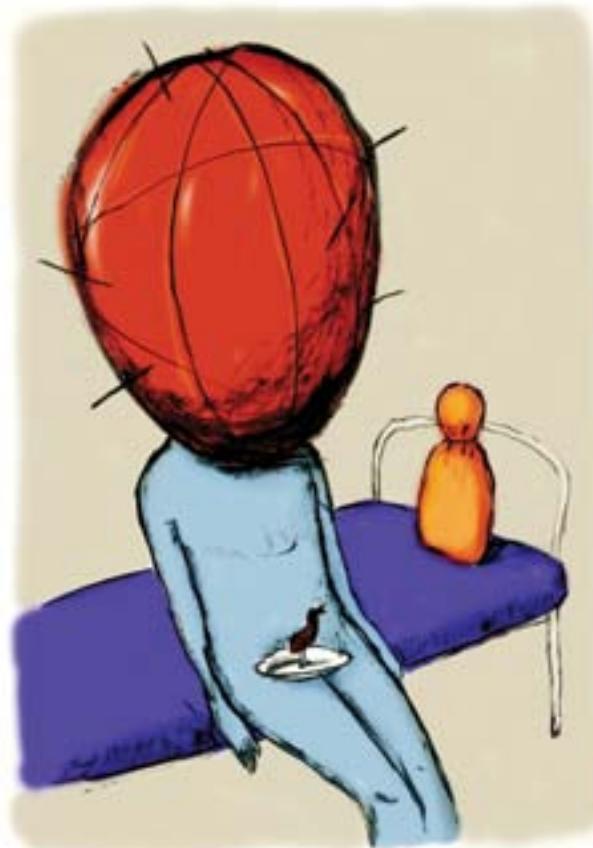


»» **S/N: NewWorldPoetics**
V.1, N.2

Charles Bernstein & Eduardo Espina
Editors



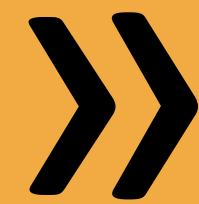
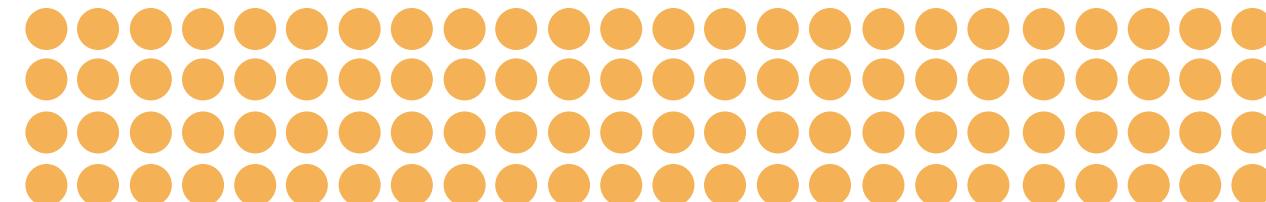
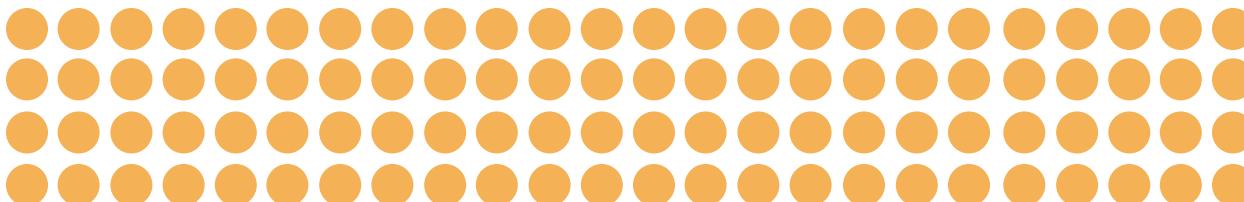
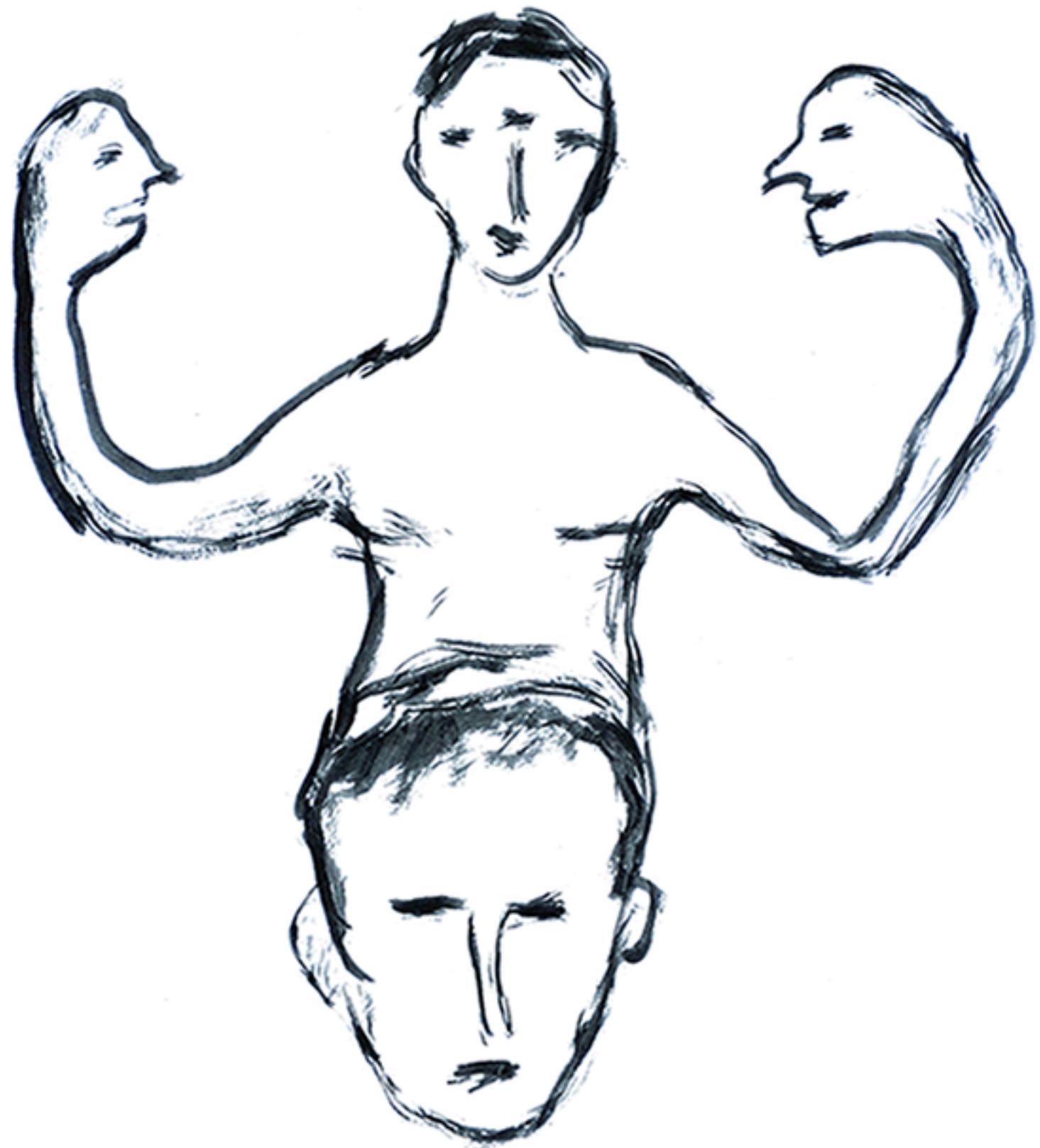
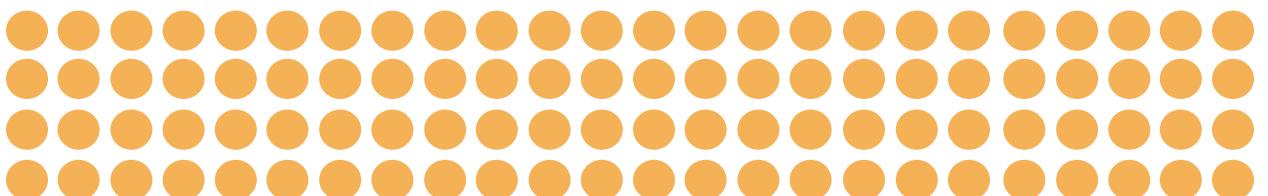


Table of Contents

- 6** Notas Para una Poética Oposicionista | *Erica Hunt*
- 20** I'm Not There: Juan Luis Martínez's *La Nueva Novela* | *Mónica de la Torre*,
Introduction
- 22** Juan Luis Martínez, poems | *Mónica de la Torre*,
translations
- 23** Page Ninety-Nine
- 24** The Next Page
- 25** The Previous Page
- 26** Cheshire Cat
- 28** The Eternal Return
- 29** The Poet as Fantômas
(The Author) as a Redhead Gal
- 30** The New Novel: The Poet as Superman
- 32** Space
- 33** Morals | Personality
- 34** Sobre John Ashbery: "La voz, las voces" | *Roberto Echavarren*,
Introducción
- 40** John Ashbery, poems | *Roberto Echavarren*,
traducciones
- 42** El problema de la ansiedad
- 43** Sin título
- 44** Malva Apagado
- 46** From Jorge Santiago Perednik's *The Shock of the Lenders* | *Molly Weigel*,
Introduction and translations
- 48** Fragments 4 and 12
- 50** Fragment 16
- 52** Fragment 21
- 53** Fragment 33
- 54** Fragment 35
- 56** "It's a Great Thing, Poetry": Interview with José Viñals |
Benito del Pliego & Andrés Fisher
- 57** "Es una cosa muy grande, la poesía": Entrevista con José Viñals
- 74** Harryette Mullen, poems | *Pedro Serrano*,
traducciones
- 75** Carbón para Newcastle, Sombreros de Panamá hecho en Ecuador
- 76** Todo lo que ella escribió
- 77** Calidad de vida
- 78** Corazones sangrantes
- 79** Estatuas desnudas
- 80** Cuernos de chillo



- 82 Carmen Berenguer, poems | *Mariela Griffor*,
translations
- 83 Santiago Tango
- 84 The Cave
- 85 Premonition
- 86 De *Mi Vida* de Lyn Hejinian | *Tatiana Lipkes*,
Introducción y traducción
- 92 From Oliverio Girondo's *In the Moremorrow* | *Molly Weigel*,
translations
- 93 Ariderrantly
- 94 Islands Only of Blood
- 95 High Night
- 96 Oozings
- 98 Tom Raworth, poemas | *Gabriela Jauregui*,
traducciones
- 99 Mente jamás penetrada
- 100 Gracias por el recuerdo
- 101 Viagra
- 102 Xeroftalmia
- 103 Mazo
- 104 Describiendo el *En* sobre la *Cresta* de una ola



Notas Para una Poética Oposicionista

Erica Hunt

De *La política de la forma poética*, translation Jorge Miralles, Néstor Cabrera, Nora Leylen, and Beatriz Pérez, with introduction by Cabrera (La Habana: Torre de Letras, 2006).

1988 Mientras leía monografías sobre los derechos humanos y el libro de Elaine Scarry, *The Body in Pain*, un tratamiento filosófico del dolor, las actitudes personales y sociales hacia éste, y su uso como instrumento de poder del Estado. Algun tiempo después, encontré dos libros que analizaré más delante: *Beloved* de Tony Morrison y *Survival in Auschwitz* de Primo Levi, dos obras de lo que llamo escritura posicionista. Después que di esta charla el otoño siguiente, estuve influenciada por muchos artículos, algunos de los cuales en realidad estimularon aquí el pensamiento crítico y otros añadieron especial urgencia a la tarea, debido a su obstinado y estrecho punto de vista.

Un artículo en particular, proporcionó un punto de inicio: por casualidad lo encontré en el tipo de revistas que lees en aeropuertos mientras esperas un cambio de vuelo. Por esta razón, no tengo autor que citar y en realidad no importa, puesto que tiene el sello de la sabiduría popular transmitida a diario en las noticias de la mañana. El artículo fue escrito para celebrar el cincuenta aniversario del inicio de la Segunda Guerra Mundial. De paso, observé que en Europa, en 1945, termina un ciclo de violencia que duraba muchos siglos—el período de post-guerra marcaba el intervalo más extenso de paz en muchos cientos de años.

Lo que el artículo omitía era el hecho de la Nueva Guerra, y su violencia dispersa en docenas de lugares en todo el mundo. Esta es una guerra que, de acuerdo con *The State of the World Atlas*, consta de 26 millones de efectivos armados y 52 millones que están listos para sustituirlos. En la Nueva Guerra continua y global, hay seis veces más personal militar que médico, que consume un 40% más que el gasto de todos los gobiernos en atención a la salud. En 1985, la Nueva Guerra había desplazado a 14 millones de refugiados que huían de la persecución étnica y política, una cifra que sin dudas ha aumentado en los últimos cuatro años. Cincuenta y siete de los 125 estados del mundo participan en esta Nueva Guerra, en la era de la paz oficial, se emplean métodos excepcionales de control social: ejecución, terror, tortura y desapariciones. Lo que parece paz para el mundo occidental, es para buena parte del resto violencia prolongada, en la que el 24% del mundo está hambriento, mientras un país “desarrollado” como el caso de Alemania, consume más ingresos que la mitad de la población mundial.

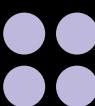
El asunto es que los países industrializados se las han arreglado para crear la ilusión de un mundo en paz—con la excepción de unos pocos lugares lejanos. Los efectos de este desplazamiento por medio de la violencia, fuera de las fronteras de Occidente, no son fáciles de exorcizar. La violencia de la Nueva Guerra no ocurre solamente en el Tercer Mundo, ese otro planeta, sino que surge interna y escabrosamente, en ciudades exhaustas y en áreas rurales incomunicadas, y se escurre en la vida de los nominalmente menos marginados.

En Estados Unidos, uno de los lugares de poder que ha hecho posible tal “paz”, la mayoría son cómplices de la Nueva Guerra, a menudo de manera inconsciente, y como las fronteras de los países se disuelven y las naciones se vuelven más interdependientes, la violencia se extiende y complejiza.

Los vínculos entre las naciones en “paz” y las que se encuentran en estado de guerra se multiplica. Las poblaciones más desvastadas de Sudamérica cultivan las drogas que consumen las personas más desvastadas de nuestras ciudades, que pasan de contrabando por los mismos caminos por los que envían sus armas a nuestros países. Los norteamericanos pierden empleos que cubren la entrada “familiar” del pago de subsistencia de los trabajadores de ultramar del gobierno de Estados Unidos que ayudan a estados autoritarios. Los químicos agrícolas proscritos en este país se exportan a países más pobres donde se utilizan en la producción, y luego se envían de vuelta a los supermercados norteamericanos.

Si el carácter negativo del intercambio entre Occidente y el resto es abundante, y en gran medida controlado, su carácter positivo está de igual manera oculto. Los niveles de conflicto sistemático ocultan el precio que la mayoría de nosotros paga en impuestos. Lo que sorprende es el gran vacío con el que una cultura visionaria se enfrenta al poder. En reconocimiento al alcance del carácter violento, desconectado y subterráneo de la vida contemporánea, renombré esta charla “Notas para una poética oposicionista”. Las poéticas oposicionistas y las culturas forman un campo de proyectos afines que se han movido desde la especulación del escepticismo, hasta posturas de crítica activa contra las formas de dominación. Por oposicionista entiendo generosamente lo mismo culturas disidentes que culturas “marginadas,” va más allá clase, raza y género.

La poética se deriva de los estudios filosóficos y estructuralistas de la literatura, y describe cómo los diferentes sonidos, palabras, frases y oraciones forman unidades literarias. La poética distingue entre géneros, por lo general al identificar las normas literarias de escritura y lectura junto a líneas racionalizadas de autoridad, del poema al ensayo. El prestigio es



Un artículo en particular, proporcionó un punto de inicio: por casualidad lo encontré en el tipo de revistas que lees en aeropuertos mientras esperas un cambio de vuelo.

crucial para la división de género; las formas se elevan al tope o se hunden, lo que redefine de un modo sutil las rígidas distinciones de género. Los ensayos ascienden a través del ornamento o la lógica, que cambia con la época; una poesía objetivista de hecho reproduce la arquitectura, una tensión de los estudios de ficción, el doble lazo del imaginario completamente vivido; las vanguardias a menudo atribuidas a la maestría de un escritor particular o grupo de escritores, están separadas de sus orígenes sociales.

Sin embargo, las poéticas convencionales también pueden ser construidas como la expresión de la ideología, los “discursos dominantes”, son amenazados en el texto, en contenido y en género: ficción y no ficción, voz objetiva y subjetiva, registro definido e indefinido. Las afinidades y subordinación son familiares—y familiarizan—presumiblemente vinculado a la manera en que el cuerpo social se organiza. Las nociones del personaje como identidad predecible y consistente, de la trama como un problema de credibilidad y el tema como elaboración de una idea controlada: reflejan la predilección de la ideología oficial por encontrar y ejercer la autoridad apropiada si es necesario. La vida social se reduce una vez más a unos pocos hombres destacados o a un estrecho grupo de percepciones y estrategias despojadas de lo innovador de su poder.

En un sentido más amplio de poéticas, una tipología más fluida favorecería estrategias plurales para eliminar la distancia entre la escritura y la experiencia, al menos como se mantuvo en lo social por la polaridad del hecho y la ficción, de la identidad y la noidentidad. De esta manera, las tramas son o pueden ser históricas o histéricas, revisadas o traducidas, creíbles o no creíbles, lúdicas o patéticas, desconcertantes o conspirativas. O los personajes pueden ser singulares, plurales, inexplicables, compuestos, desarrollados, no humanos o descubiertos. El tema puede

consistir en una superficie, un tono, un didactismo; estar latente o dislocado. Todo lo anterior sugiere que la invención del discurso se opone a múltiples niveles de percepción y experiencia que los estándares literarios conciben como el tope que tienden a demoler.

Los modos dominantes de discurso, el lenguaje de la vida ordinaria o de la racionalidad, del manejo moral, de la ciencia del Estado, las amenazas intimidatorias de la prensa y los medios, utilizan las convenciones y las clasificaciones para atarnos y organizarnos. La conveniencia de estas etiquetas sirve como control social. Los lenguajes empleados para preservar el dominio son complejos, y a veces, contradictorios. Muchos operan para anestesiar el deseo y que la resistencia sea invisible; están aferrados a nuestro sentido común y son fórmulas que sin ser intrusivas, no son naturales del todo—“no dejan huellas en el cuerpo”. Estos lenguajes nos contienen, a la vez somos sostenes de los códigos de contención.

Cualquier daño o distorsión de los códigos, se impone en nuestra concepción subjetivamente elástica de nosotros mismos; actuamos de manera social en una cámara de resonancia de los rasgos que nos atribuyen: mujer negra, hija, madre, escritora, entre otros. Los roles sociales y las acciones apropiadas que están similarmente inscritas, habitan en nosotros como probabilidad estadística, nos moldean como reina o sirviente, heroica o silenciosa, activa o introvertida.

Los códigos y mediaciones que sostienen el *status quo* abrevian lo humano para insertarnos en estructuras de producción. Hay un lugar para cada uno, incluso el subordinado, si conocen su lugar. Es la conciencia de la cualidad sustractiva de los vehículos primarios de socialización que alimenta la intuición primaria, el primer sentimiento de oposición.

En general, para una persona de color, mujer, miembro de la clase obrera, la escuela es el primer lugar donde es alejada a intercambiar la riqueza de su experiencia y los valores de su comunidad, por las normas que van directamente en contra de su sentido de solidaridad. Hasta un niño sabe que los términos del intercambio son injustos.

En comunidades de color, los marcos opositores de referencia son las fronteras críticas para la supervivencia. El largo tratamiento dado por la clase dominante, como una masa indiferenciada de otros, fomenta la identidad colectiva y las formas de resistencia. Entonces en cierto sentido, las agrupaciones opositivas, ya se basen en la clase, raza, género o en miradas críticas, han sido en parte tradicionalmente dependientes de una definición externa por parte del grupo dominante—la hostilidad percibida de la clase dominante da forma a los vínculos de oposición. La calidad quasi-independiente se extiende aún más: nos quedamos pegados a los viejos códigos aún cuando intentemos negarlos. Experimentamos una aguda diferencia: autonomía sin autodeterminación e identidad de grupo, sin poder de grupo.

El efecto de esto puede percibirse en el sentimiento de cautividad que tenemos antes que se produzca un avance psíquico o social, el estado de alienación en el que residimos: de alguna manera los códigos se nos ajustan o no, de cierta forma somos los agentes de los atributos prescritos, pero por otra parte no. De alguna manera los códigos se nos ajustan o no, de cierta forma somos los agentes de los atributos prescritos, pero por otra parte no. Las simples negaciones que forman las fronteras de oposición, los residuos de viejos encuentros entre dominantes y subordinados

que se colocan como los muros de una prisión del mismo modo que sugieren refugio, fracasan desde la obsolescencia o los ataques repetidos, impiden los nuevos lenguajes que deben crearse para la resistencia.

Lo enriquecedor del milagro de haber sobrevivido, de ser una persona o un grupo todavía activo, son los valores que nos hacen sospechosos de las variaciones de la tradición. Juzgamos entonces como se nos ha juzgado, al sancionar las diferencias que son nuestra propiedad común. Reiteramos códigos que niegan nuestra humanidad al negar las diferencias humanas entre nosotros. La mujer blanca se vincula a imágenes con intensidad científica y erótica; la mujer coreana que encuentra placer de un modo combativo y el hombre negro que produce sentimientos de manera racional, son doble y a veces triplemente excepcionales en la vida social.

El agua rodea la superficie que las rocas tapan. Nuestras historias recuperadas están llenas con relatos de defensas, marginalización, silencio involuntario, enfermedad mental y psíquica, y muerte. Son los co-relatos metonímicos del cuerpo social dañado; los deseos fracturados

El efecto de esto puede percibirse en el sentimiento de cautividad que tenemos antes que se produzca un avance psíquico o social, el estado de alienación en el que residimos: de alguna manera los códigos se nos ajustan o no, de cierta forma somos los agentes de los atributos prescritos, pero por otra parte no.

de oposición y los grupos subordinados indican precaución. Los proyectos de reconstrucción históricos son comunes a todos los intelectuales de oposición contemporáneos en Norteamérica. Surgen de la eliminación del “otro” de los relatos históricos dominantes, como en lo dicho



por esos que nos niegan ahora, con relación a que no tenemos pasado, entonces tenemos que insistir en que sí lo tenemos, tan profundo, como el presente que tenemos.

Tradicionalmente, el objetivo de estas reconstrucciones es encontrar orientación, ejemplo y valor con el que alimentar la resistencia actual. Los aspectos positivos de estos proyectos fueron:

- El descubrimiento de que la historia puede ser reconfigurada.
- Atraer la atención al hecho de la desaparición y la continuidad del impulso expresivo para la liberación.
- Reflexión: la contemplación del pasado podría ser un análisis crítico del presente.
- Sin embargo, también había un lado negativo en estos proyectos:
- Conservadurismo: nostalgia por la pérdida de la unidad o riqueza de la cultura, por ejemplo: la cultura divina, la patria africana, el poeta como profeta.
- Insularidad: incapacidad para conocer o encontrar valores en la textura sintética de la cultura actual o en el sincretismo, y un rechazo a lo no orgánico o no indígena.
- Coordinación: la reinscripción del discurso dominante en un progreso conceptual hecho por grupos oposicionistas dentro de los términos, valores y estructuras de la ideología dominante.

Me vienen a la mente dos ejemplos de lo último: cuando niña rara vez las personas negras salían en televisión como seres humanos completos socialmente. Cuando salía una persona negra en televisión, por lo general era hombre, muy culto y distinguido, y mi madre nos llamaba a todos a la sala para oír lo que él, como representante de la raza, diría en su breve ventana de espacio público. Observábamos esa pantalla, atados por un aura de unidad, orgullosos por la asociación, ajustándonos

a las pocas palabras que podía decir en 20 segundos; una experiencia oral objetivamente desproporcionada a su presencia electrónica fragmentada. En su estado descontextualizado, servía como el lugar negro, una especie de sostén entre los lazos de relación del poder dominante. Pero en su transmisión también reiteraba la autoridad del medio: representaba la aparición del héroe autónomo sin una comunidad, un hombre de mérito que arroja al resto de nosotros hacia un campo ambiguo. Un modelo de rol del espacio exterior.

Otro ejemplo es el proyecto feminista para comprender y reformar los límites entre lo público y lo privado. La meta de este proyecto fue mostrar que las formas de la vida privada eran un asunto de espacio público, una noción que en gran medida propone la intervención estratégica por el modo en que los códigos han organizado la familia y la vida personal.

Los feministas señalaron los múltiples patrones de la vida de la mujer y la vida familiar en la historia, al mostrar que las normas de la clase media contemporánea no eran la restauración triunfante de un ideal, sino que están relacionadas con los patrones de producción, reproducción y consumo. Su valor es que fomenta una crítica informada que juzga directamente al capitalismo así como al liberalismo, al socialismo y otras teorías de izquierda de la sociedad.

El feminismo tiene un componente popular, dio respuesta a muchas mujeres y hombres quienes sentían que vivían vidas truncadas; incidió el debate público y catalizó un movimiento social, que despertó en muchas mujeres el deseo de compromiso con el dominio público.

A pesar de estos logros, ocurrieron dos transformaciones sutiles de este avance conceptual: la primera fue convertir en

programa político las demandas de la mujer para ocupar roles públicos, que garantiza un estatus significativo a las mujeres dispuestas a luchar por el derecho a trabajar por un salario en términos iguales a las condiciones deshumanizadas de trabajo de los hombres. La segunda transformación fue la contradicción de que los valores de la vida privada, intimidad y cooperación (para nombrar dos), son abonados como el precio de entrada a la esfera pública.

Según el principio de coordinación, la cultura dominante transferirá su propia parcialidad a la oposición que trata de suprimir. Esto siempre se mantendrá ya que a pesar de las fisuras, posee el punto de vista mundial total. La oposición es demonizada o acomodada alternativamente mediante concesiones parciales sin una alteración significativa de los propios términos de la cultura dominante. La oposición se caracteriza como destructiva para el cuerpo social entero y para sí misma. El poder del Estado en la cultura dominante depende de la reducción de sus problemas políticos y sociales a patologías que necesita la policía. Lo que está a un pequeño paso del punto en que la política mundial se reduce a una aberración individual y se obtiene nuestro consentimiento para mantener una policía en todo el mundo.

Por lo general, la coordinación literaria no requiere una entidad policial, la economía de la producción literaria ejerce el control suficiente. Como la inseguridad financiera, que parece ser un riesgo ocupacional inevitable para las dificultades de la impresión, y al rango estrecho de opciones de la presentación literaria, no ha sido difícil limitar la escritura oposicionista. Además, la literatura en esta cultura se asemeja a una especialidad profesional fragmentada; la escritura oposicionista tiende a ser el objeto de las prácticas de protesta: sus ilegibles demandas sociales impresas.

En la literatura—dominio cultural altamente estratificado, los proyectos oposicionistas a la

larga replican la estratificación de la cultura. Hay proyectos oposicionistas que se refieren al lenguaje como un producto social, como un arte material, como poderosamente transformativo; que se ve a sí mismo, distinto a los proyectos que tienen de objetivo explícito el uso del lenguaje como un vehículo de la conciencia y la liberación de las comunidades oprimidas. En general, las comunidades variadas, especulativas y liberales, no creen que tengan mucho en común una con la otra, o que tengan mucho que mostrarse entre sí. En la práctica, cada uso del lenguaje es diferente del otro de forma radical—no en el sentido del cliché de ser uno más radical que el otro, sino en los niveles de retórica que emplean. Más interesantes son las limitaciones que comparten—limitaciones de la sociedad como un todo que reproducen, aún cuando se opongan. Articular estas instituciones, no soy el único, es descender a las raíces más profundas de la cultura oficial y el rol del Estado en la preservación del *status quo*, y encontrar cómo la cultura oposicionista es lo mismo un apoyo contra la dominación al abrir un espacio libre, que un objeto/ material absorbido por la cultura dominante.

Es importante señalar que muchos escritores oposicionistas de color, escritores feministas y escritores especuladores sobre la conciencia han sido moldeados de manera poderosa por los movimientos sociales. En Norteamérica, los movimientos sociales cumplen parte del rol que los partidos de oposición juegan en otros países: canalizar la expresión de la resistencia de las masas y la demanda de transformación social. (Pienso en los escritores norteamericanos que fueron formados por los abolicionistas, los pacifistas y los antibélicos, los populistas, los trabajadores, y los movimientos de los derechos civiles, de las mujeres y por el sufragio, como los que perseguían el cambio en áreas críticas para crear una democracia genuina). Lo anterior no implica reducir la escritura a su voz social, sino sólo extender el foco crítico usual más allá de la psicología de los escritores

individuales. No es una coincidencia entonces que los escritores que utilizan las palabras para producir visiones críticas en el lenguaje como una actividad social e intelectual, o para crear una riqueza en la expresión, piensen en su escritura en términos opositores. Al igual que la raza, la clase, el género y la libertad emotiva, el conocimiento basado en el lenguaje como mediación de la conciencia tiene una posición central en el desarrollo de una cultura visionaria. Sin embargo, como estrato de movimiento, también sufre de una especie de visibilidad pobre, marginalización como grupo de “interés especial” dependiente de una cadena de auto-justificación de la vanguardia, y se ven más como destructivos que constructivos.

Los proyectos especulativos no están exentos del callejón sin salida que contiene otros escritos opositores. Por ejemplo, no hay nada inherente en los proyectos centrados en el lenguaje que le otorguen inmunidad de una parcialidad que reproduce las ideas de control de la cultura dominante. Cuando tales proyectos generan reclamos de centralidad exclusiva, están sujetos a ser perturbadores para los aliados que han experimentado la subordinación social. También hay un serio

y pide prestado de la cultura dominante esa autoridad de la cultura: se alimenta de nuestra amnesia colectiva.

Un aspecto problemático que privilegia el lenguaje como sitio primario para crear nuevos significados y posibilidad, es que se separa del debate político de para quien se produce el nuevo significado. El lector ideal es una especie en peligro, el lector comprometido tiene una agenda ideológica lo mismo abierta que cerrada, imperfecta y aguda, que no señalamos directamente. En un sentido, la falta de dirección es un problema del carácter disperso de los movimientos sociales en este país en la actualidad; en otro, está la dificultad general de mirar de manera esquemática los roles que jugamos como escritores en la formación de la conciencia social. Esto va directo al grano en el sentido de la escritura como un acto privado llevado a cabo en un diálogo con los materiales propios, con el cuerpo del arte, un arte público. Pero en lugar de sólo negar ese sentido inicial de la escritura como una forma de arte especializada y autónoma, sugeriría que es importante pensar en el modo en que la escritura puede comenzar a desarrollarse entre los grupos de oposición y a tener una existencia social en un mundo donde la autoridad se ha

vuelto altamente móvil, basada menos en la identidad, y en las relaciones escasamente discernidas o discutidas.

Mientras que

todos los proyectos críticos comienzan con una simple negación, avanzan cuando alguno de ellos avanza. Cada nuevo movimiento de comprensión produce dobles beneficios: nos muestran dónde hay un campo sólido y un refugio, que las interconexiones proliferan y que intercambiar

con esos de menos estatus impulsa a todos hacia delante o hacia atrás. De esta manera el movimiento de derechos civiles, más que ganar el derecho para los afro-norteamericanos, logró alejar de inmediato a los racistas patológicos de la apertura y deslegitimó los peores aspectos de Jim Crow. Además, probó la eficacia de la movilización y organización de masas, creó expectativas de una democracia política y económica, y reabrió el espacio para la disidencia.

La continuidad, como una práctica textual y social, proporciona la ocasión de mirar más allá las categorías acostumbradas de lo doméstico y lo internacional, la política, la historia, la estética, la filosofía, la psicología, la sociología, entre otras. Al igual que la práctica social, reconoce que las relaciones entre grupos que comparten un interés en el cambio del carácter antidemocrático del orden social no son tan oblicuas como representaría su retórica individual. Como práctica de lectura y escritura, sugiere una nueva síntesis que progresiva desde la esfera de la monocultura de la negación; que sintetiza lo que comenzaría a considerar la discrepancia entre grupos de estrategias de escritura opositora con respecto a lo que ha sido logrado por cada uno y un sentido del terreno que lo mantiene en el lugar.

Es en este contexto que he pensado en los dos libros que mencioné antes, *Beloved* de Toni Morrison y *Survival in Auschwitz* de Primo Levi, que tienen en común protagonistas que sobreviven a un extraordinario nivel de violencia legalmente sancionada. *Beloved* es una obra de ficción, de hecho gótica, y *Survival* es un libro de memorias —por supuesto hay diferencias esenciales producto de lo recolectado y lo imaginado. Levi es muy sincero en su parcialidad, no propone como Morrison, una novelista convencional, compone el mundo total a partir de una pieza de ficción. Escribió *Survival* para componer los recuerdos que reconstruiría en libros posteriores, por ejemplo

en *The Reawakening* y *The Drowned and the Saved*. Morrison imaginó un acontecimiento real con el propósito de “crearle un monumento” a los esclavos afro-norteamericanos. El lazo común que estos trabajos comparten, más allá de su crítica evidente al dominio cultural, es que muestran que la violencia no es excepcional, que las mayorías pueden ser inoculadas para tolerar niveles crecientes de violencia dirigida.

Alguien me dio *Beloved* poco después que nació mi hija. No me llevó cuatro páginas darme cuenta que trataba del infanticidio y del abismo del parentesco sin potestad. Lo eché a un lado hasta que puse en práctica mi propia versión de la maternidad. El libro trata de una esclava fugada, Sethe y una niña, Denver, la única de sus hijos que permanecía con ella; ambas viven en Ohio. Su casa estaba animada por la energía emocional del hijo asesinado de Sethe—su nombre era Beloved porque ésa fue la única palabra que Sethe pudo pronunciar para grabar sobre la lápida del niño. La historia del asesinato de Beloved está contada desde múltiples puntos de vista a través de “retrospectivas”, estimuladas por la llegada de un viejo amigo, un compañero ex-esclavo, Paul, a quien Sethe no había visto en dieciocho años. Ellos iban a escapar juntos, con su esposo, niños y otro hombre, pero el plan fue detectado. Sólo Sethe, con sus tres hijos, lo logró. El relato de la fuga de Sethe en el quinto mes de embarazo con tres niños pequeños, proporciona algunos de los pronunciamientos más horripilantes del libro y reitera de una manera oblicua, la fuga de Elisa en *La cabaña del tío Tom* con diferencias significativas. Lo que se suprimió en *La cabaña...* es el terreno explorado por *Beloved*—la concentración particular de los efectos de la explotación racial, económica y sexual. Es el triunfo efímero de Sethe que ha sido capaz de sacar a todos sus niños de la esclavitud junto con ella, una hazaña extremadamente rara. En este acto, ella negó la lógica de la cultura esclava, en la que ser dueño de la mujer negra

Cada nuevo movimiento de comprensión produce dobles beneficios: nos muestran dónde hay un campo sólido y un refugio, que las interconexiones proliferan y que intercambiar con esos de menos estatus impulsa a todos hacia delante o hacia atrás.

defecto en cualquier oposición que defienda sus victorias técnicas y se aleje de otros proyectos opositores en los terrenos de búsqueda de nuevas posibilidades de la conciencia. La conversión de lo nuevo en fetiche está muy avanzado en nuestra sociedad



significaba tener la propiedad de su capacidad reproductiva—los niños, el potencial de fertilidad y la perpetuación de la cultura esclava.

Hasta donde conocemos, Sethe es la única entre sus compatriotas que ha escapado con éxito. Su esposo, quien planeó acompañarla, desaparece la noche de la partida. Ella llega hasta la casa de su suegra en Ohio, se recupera de haber dado luz de forma prematura durante su fuga y se establece por un breve período en una nueva vida emancipada. Por razones que Morrison parece atribuirle a la apatía o la envidia de la comunidad, las personas negras de la localidad no le dicen a Sethe ni a su suegra, que han llegado al lugar blancos extraños. En el último instante, Sethe ve figuras en la distancia, reconoce a su antiguo dueño por la forma de su sombrero y esconde a sus hijos dentro de un cobertizo. Allí, en un ofuscamiento por el recuerdo del dolor, corta cada una de las gargantas y mata a uno de ellos, determinada a no regresarlos a la esclavitud, ni ella tampoco. El grupo entra al cobertizo, retrocede y se da cuenta que la propiedad de Sethe es inservible para ellos, al mostrar su negativa radical del uso reproductivo.

Sethe es encarcelada, y luego liberada por la intervención de simpatizantes del abolicionismo, sin embargo los tres niños que le quedan le temen. Entienden que ella los ama pero que puede matar. Sólo se queda la niña, Denver, los dos varones se marchan tan pronto como pueden, Denver se queda con una mezcla de resentimiento y parálisis, inducida por la acción de su madre. Para Denver, las oportunidades de una vida independiente son limitadas: conoce sólo el mundo donde Sethe habita, un mundo donde ninguna posesión es posible para la mujer.

La segunda parte del libro se interesa en la relación íntima entre Paul, el ex-esclavo con

el que gran parte de la historia de Sethe se intercambia, con relatos de su propia vida miserable. El desarrollo de la relación se interrumpe por la aparición de una joven negra, de alrededor 18 años de edad, aparentemente víctima de un trauma, sin memoria de sí misma. Sethe esconde a la extraña mujer hasta que se cura, quien a medida que se recupera literalmente asume—absorbe—la identidad de Beloved, el niño asesinado. El final abierto del libro es que los disturbios menores y a veces violentos en la casa, atribuidos al fantasma de Beloved, desaparecen a medida que la extraña mujer toma la personalidad de éste.

El libro es descendiente directo de la narrativa de esclavos. Al respecto comparte las dudas, la selectividad, las anécdotas vívidas de la deshumanización y la brutalidad relatadas por antiguos esclavos, a pesar de que muy pocas de estas narraciones fueron escritas por mujeres. También ve la esclavitud desde la perspectiva de la madre, ubicada en el contexto como propiedad: en la plantación los dueños poseen a otros seres humanos, la propiedad del cuerpo de la madre y de la misma forma, la propiedad se decreta a sus hijos. En *Beloved*, cada mujer ha perdido al menos un hijo—vendidos en subastas, o a veces debido a que las madres han tomado opciones similares aunque menos dramáticas a la de Sethe, que se niega a criar a un niño que han sido obligada a concebir por medio de violación. Es muy probable que podamos ver aquí el origen del porqué la comunidad no avisó a Sethe de los extraños—por ser la única mujer de la localidad que tenía todos sus hijos libres.

El libro logra su ribete contemporáneo y plural a través de una lectura de lo anterior, como manifestación de un problema del pensamiento afro-norteamericano y feminista. Ambos movimientos carecen de un análisis que estimule la comprensión de las condiciones cualitativas y las que vinculan la opresión del

sexo, la raza y la clase. Ambos, hasta muy poco, tendían a caracterizar la opresión dentro de sus propios términos singulares. Existe un lenguaje insuficiente para articular el tejido conectivo que une sus críticas.

Beloved comienza esta labor al enlazar la batalla por el control de la capacidad reproductiva de Sethe a un parentesco disperso y dañado que ella tiene con su pueblo. Cuando asesina a su criatura, destruye de manera radical su valor como objeto de la esclavitud. Al hacerlo, se mutila emocionalmente y a su comunidad. Después de esto, los hombres en el pueblo evitan su contacto: Paul se espanta por un tiempo cuando alguien le cuenta la historia completa.

La novela también arroja luz sobre el privilegio relativo de la mujer negra que tiene todos sus niños con ella. Gracias a la caridad condescendiente de sus anteriores dueños, a Sethe le es permitido elegir marido. Ella lo escogió, ya que de todos los hombres de donde vivía, era el único que usaba sus días de descanso, los domingos, y trabajaba asalariado para comprar la libertad de su madre y enviarla a Ohio. Cuando Sethe llegó hasta su suegra, era la única de los fugitivos que tenía un lugar para quedarse. Su suegra, una líder espiritual respetada en la comunidad, hizo una fiesta para todos sus vecinos en la víspera de la completa recuperación de Sethe, una fiesta en la que la abundancia de víveres y pasteles expresaba una especie de victoria. Fue al otro día que llegó la partida para liquidar sus negocios pendientes.

La estrategia de Morrison de una narrativa gótica, sugiere que incluso los fantasmas deben ser recubiertos dentro de los lazos de parentesco imaginarios, por ejemplo, la humanidad. En otro nivel, el uso de lo sobrenatural se aproxima a la incredulidad convencional de los blancos norteamericanos, incluso el olvido de la mayor parte de los relatos rudimentarios de la esclavitud y su legado, que

aún en la actualidad, incluye el hecho de que 20 millones de africanos murieron en la trata de esclavos durante la travesía.

Survival in Auschwitz es una obra autobiográfica de Primo Levi, un judío italiano que pasó diez meses en Auschwitz, de 1944 a 1945. Químico de profesión, se unió a la resistencia italiana sólo para ser atrapado muy pronto, y entonces fue deportado por los nazis con una cantidad aproximada de otros 600 italianos.

Dos horribles accidentes comienzan y terminan este volumen de sus memorias. En el primero, le preguntan durante su interrogatorio inicial qué hacía fuera del área prescrita después del toque de queda. En una decisión rápida y crítica, se identifica como judío, con la idea errada de que esto podría conducirlo a menos sufrimiento que si admitía ser un político.

El segundo giro ocurre al final de las memorias de Levi; describe la supervivencia contra todas las extrañas rutinas metódicas y monótonas del campamento de muerte. Sucumbe a la escarlatina un mes antes del avance ruso sobre el frente polaco. Al internarse por la enfermedad se esperaba que muriera: en la enfermería fueron dispuestas las provisiones mínimas para su cuidado. En este estado de debilidad severa, agotado y resfriado, permanentemente hambriento, no tenía ninguna razón para creer que sobreviviría a la fiebre. Sin embargo, como ocurrieron las cosas, a medida que los rusos se acercaban, los alemanes evacuaron a todos los capaces de caminar, del campo. En realidad, ninguno de los evacuados sobrevivió a la marcha. Los únicos sobrevivientes de esta sección de Auschwitz fueron aquellos confinados en la enfermería.

Dentro de este contexto de oportunidad y accidente, el tono de Levi es claro y desapasionado—es decir, emplea de método de descripción plano similar al

asociado por lo general a la escritura de los científicos naturalistas, al detallar las formas de los hombres, se encuentra dentro de una organización social dirigida por la supremacía ideológica, la depravación y el asesinato en masa.

El racionalismo burocrático de muerte estampa el campamento con un orden jerárquico y rígido: los que parecen “adaptarse” viven, son los que no mueren. Las mujeres y niños judíos eran asesinados casi de inmediato; los hombres judíos vivían mientras no se enfermaban.

Las SS inspeccionaban, desinfectaban, rasuraban, numeraban y disciplinaban. Los internos estaban divididos: triángulos verdes (criminales), triángulos rojos (políticos) y triángulos rojos y verdes (judíos). Los criminales tenían a su cargo repartir las raciones y sustituían a las SS, en el reforzamiento de la obediencia. Los números altos son los recién llegados: Levi es el 174517. Hay muy pocos números bajos, los pocos que vivían a la llegada de Levi eran sobrevivientes del getto de Warsaw. Había alrededor de 30.000 personas en el campo durante el transcurso de los sucesos recordados. Sólo sobrevivieron 800.

Las prohibiciones eran innumerables y los ritos eran abundantes y absurdos. En este orden, señales omnipresentes regulaban la higiene y la ética. Un mensaje encabeza todos los corredores: *Albeit Macht Frei*—El trabajo libera.

La cantidad de idiomas diferentes y la depresión adormecedora que era la inamovible compañía de los presos, provoca que la resistencia organizada sea difícil. La resistencia se manifiesta en su forma más reducida, el pacífico no morirá. Con el tiempo, Levi aprende cómo ser comprendido. La comunicación y la imitación le permiten operar como “organizador,” en la jerga del campo se le llama así a la persona que sabe cómo usar las brechas en el sistema para sobrevivir. Aunque Levi utiliza la palabra organizador tal vez es

más descriptivo decir desorganizador. Él organiza contra y a pesar del orden que conjura su muerte.

Mientras más permanece, más comprende cómo explotar ese accidente a su favor, que es la esencia de un organizador. A través del robo, el intercambio, el comercio o sus habilidades, los organizadores eran capaces de obtener raciones extras o buen trato sin los cuales la vida sería insoportable. El organizador es el que escapa de la trampa de su ilusión con relación a su condición, que manipula el orden para que parezca todo lo contrario, cuando obtiene los medios prohibidos de sobrevivencia.

El lenguaje de la primera parte del relato de Levi utiliza casi exclusivamente la primera persona, lo que refleja el grado al que se ha reducido la cohesión social. Cuando hay vínculos individuales, éstos son la conexión atrofiada entre compañeros en un estado de miseria en espera de la muerte. Sin embargo, a medida que los signos de liberación aumentaban (bombardeos rusos e ingleses se acercaban más al campo), Levi comienza a emplear con frecuencia la palabra “nosotros”, al final utiliza la palabra “tú,” cuando se refiere al cambio de víctima a testigo. Aunque el relato es cronológico, está estructurado por temas. También hay otro sentido en el que el tiempo ha sido comprimido de sus representaciones lineales usuales; el libro es un acto de retrospección, incluso en el lenguaje—en particular su progresivo uso diferenciado de los pronombres que corresponden con la cercanía de la liberación, sugieren el presente continuo. El tono desapasionado de las memorias de Levi valida la lucidez como un emblema de su sobrevivencia y de triunfo. En el prólogo de su libro de ensayos *The Drowned and the Saved* traducido por Raymond Rosenthal, Levi dice:

Casi todos los sobrevivientes, de forma oral

o en sus memorias escritas, recuerdan un sueño que era recurrente durante las noches de encarcelamiento, variado en detalles pero uniforme en su sustancia: volvían a sus casas, y con pasión y alivio describían el sufrimiento pasado. Se dirigían a alguna persona querida y no les creían, en realidad ni siquiera los escuchaban. En la forma más típica (y cruel), el interlocutor les daba la espalda y se quedaba en silencio.

Esta narración del sueño apoya una semejanza morfológica con la descripción de la tortura dada por Elaine Scarry en *The Body in Pain*:

La tortura... consiste en un acto físico primario: causar dolor, y en un acto verbal primario: la interrogación. El acto verbal, a su vez, consiste en dos partes, la “pregunta” y la “respuesta”, cada una con connotaciones convencionales que la falsifican por completo. La pregunta se comprende de manera errada como el motivo; la respuesta se comprende del mismo modo equivocado como la traición. El primer error se le atribuye al torturador, que le proporciona una justificación, su残酷 con una explicación. La segunda desacredita al prisionero, al culparlo en lugar de a su torturador, su voz en lugar de su dolor, la causa de la pérdida de sí mismo y del mundo.

El sueño, dice Levi, parece mostrar una relación cercana entre el mundo social y moral de la Europa antes de la guerra, y el poder del antisemitismo europeo y los nazis al definir el mundo social, incluso el mundo afectivo. En el comentario de Levi, la sustitución de los seres queridos, se hace clara en el propio país, los vecinos y en el contenido de la pesadilla sobre la inversión de la responsabilidad moral.

Al contrario del tono de *Survival, The Reawakening*, la continuación de Levi, es abundante en lenguaje e historia. *The Reawakening* refleja su liberación a través de su viaje por Europa de vuelta a Turín, un período de seis meses. La liberación representa una especie de caos utópico potencial. Los episodios son picardos, la sociedad no tiene clases. Cada personaje recobra el poder de la palabra, un poder casi borrado por el cataclismo del fascismo. El sentido de solidaridad de Levi es sin ataduras, no hay Estado, sólo personalidades. De esta manera incluso el proceso de obtener suficiente comida para alimentarse, mantenerse en calor, etc., emancipado del modo delirante de la regulación vil y obsesiva del campamento, se basa en un principio de humanidad restaurada—una asociación libre.

En el discurso de la literatura convencional, las obras de Levi y Morrison son las literaturas de dos “grupos de interés especial”, víctimas que no dejarán de quejarse, o por otra parte, que están cubiertas con una autoridad moral especial que elimina la necesidad de tomar posiciones de manera rigurosa en el presente. Decir que son de un interés especial los pro-

Casi todos los sobrevivientes, de forma oral o en sus memorias escritas, recuerdan un sueño que era recurrente durante las noches de encarcelamiento, variado en detalles pero uniforme en su sustancia...



nominaliza, los fractura, calma sus críticas y las separa de la crisis contemporánea de los derechos humanos. “Es sólo en el terreno constantemente reducido del prisionero donde el torturador gana su sentido engreído de territorio.” (Scarry)

Survival y *Beloved*, aspiran a ser monumentos

para conmemorar a través de la palabra lo que ha sido suprimido o podría ser construido como traición. El monumento logra sus efectos a través de movimientos que ocupan el espacio, al recobrar el territorio perdido, es decir el cuerpo y lo doméstico. Se dice que los monumentos de la guerra civil en este país miran hacia el sur si están en el norte, o miran al norte si están en el sur. Estos monumentos también miran en dos direcciones a la vez, señalan al pasado (se expresan con su voz más dolida) e intentan formar las bases del actual pensamiento crítico.

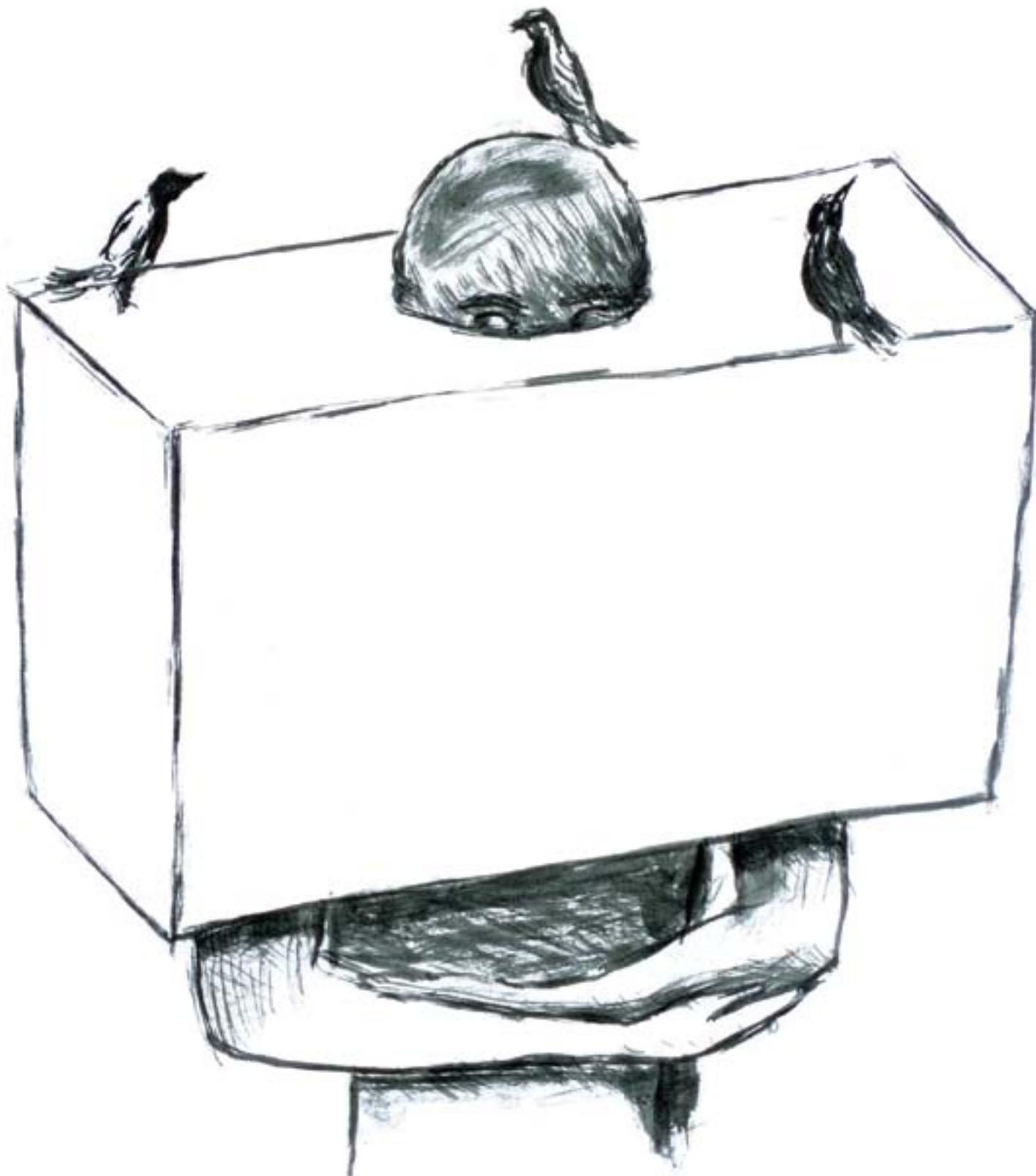
“El dolor intenso es la destrucción del lenguaje, a medida que el contenido del mundo de alguien se desintegra, también lo hace el contenido del lenguaje.” (Scarry)

Ambas obras están escritas en variaciones de prosa normativa y lineal. Su apariencia lineal es un contraste deliberado con la experiencia de disociación inducida involuntariamente. La linealidad está allí por auto preservación, como tal suprime otros significados: la humillación del pasado—de la que es demasiado doloroso hablar. A pesar de la linealidad superficial, ambos evitan el tratamiento cronológico del tiempo, saltan alrededor del presente continuo y repiten incidentes como una especie de paralelo de un recuerdo hablado. El uso de una estructura de tiempo interior tiene alguna implicación para el tiempo histórico oficial, ésta es su meta a suplantar. La bidireccionalidad también da a esta cualidad lineal un giro: el personaje central de cada libro tiene un testigo en parte confirmado, alguien con quien comparte su destino pero no su suerte.

“Precisamente, el tiempo es la imposibilidad de una identidad fijada por el espacio.” (Michel de Certeau, traducido al inglés por Brian Massumi, *Heterologies*) El uso de una estructura de tiempo interna, tiene cierta implicación para el

tiempo histórico oficial, es su meta a suplantar. La casualidad es bloqueada: tanto Levy como Morrison cuentan una historia acerca del “último hombre.” En *Survival*, el último hombre es ahorcado poco antes de su liberación, por conspirar con los prisioneros—amotinarse contra las SS. Las SS organizaron un sector entero para observar la ejecución, en la que el hombre exclama “Soy el último hombre.” Levy escribe que con este grito final, sabía que el programa de exterminio había extinguido los últimos jirones de resistencia suya y de los prisioneros. Morrison constantemente identifica a Paul como el “último hombre” en la Casa Dulce (la plantación); sobrevive a una serie de traumas de la existencia del fugitivo y la bestialización ritual de las leyes de la sociedad esclavista.

He escogido escrituras derivadas de condiciones extremadamente violentas para echar un vistazo a cómo tales textos se vuelven negación, y a las estrategias de resistencia en el mundo y el texto. Las vías para eliminar la opresión son limitadas. Las dos obras que son el centro de la charla se dirigen a crear opinión y crítica para suministrar un foco múltiple y medios de oposición. Ambas ponen en duda la función de la escritura que en el presente puede llevar a cabo la propagación de una dominación que monopoliza la vida pública y privada, e ignora la violencia que deja en su despertar. Sin duda, la escritura no puede extender el cuerpo de oposición a las Nuevas Guerras, sólo mejorar nuestra capacidad de leer estratégicamente nuestra condición más crítica, y de forma creativa como una manera para interrumpir y unir. ■



I'm Not There: Juan Luis Martínez's *La Nueva Novela*

Introduction, Mónica de la Torre

Oxymorons galore. "The Eternal Return" is a curious choice for a collage serving as epigraph to a book of poetry entitled *La nueva novela* (The New Novel) with little that actually fits the bill of newness promised in the book's title. Yet the epigraph is indeed just the beginning of a Borges-worthy labyrinth of recycled found texts and images whose author *is* and *is not* the Chilean Juan Luis Martínez (1942-1993). Following in the footsteps of Marcel Duchamp's readymade and Nicanor Parra's antipoetry, and in synch with late '70s and '80s appropriation art, he openly admitted that in the case of *La nueva novela* it was his aim to write a book: "for which I haven't written anything but which I can claim as my own."

 "The Eternal Return" is a curious choice for a collage serving as epigraph to a book of poetry entitled *La nueva novela* (The New Novel) with little that actually fits the bill of newness promised in the book's title.

A poet/artist of more than two minds, Martínez doubles his name on the cover of his book, and in both instances, puts them within parentheses and crosses them out: (Juan Luis Martínez), (Juan de Dios Martínez). Despite the many pages written on this self-effacing gesture announcing the refusal of a self-described "manipulator of signifiers" to claim authorship, readers insist on attributing the book's multiple components to him: the myth of the author is a hard one to give up, hence its eternal return. Suffice it to say that even what he did write is written as if by someone else, for Martínez is the ever-unreliable ventriloquist of a novel that the readers get to write. A seditious

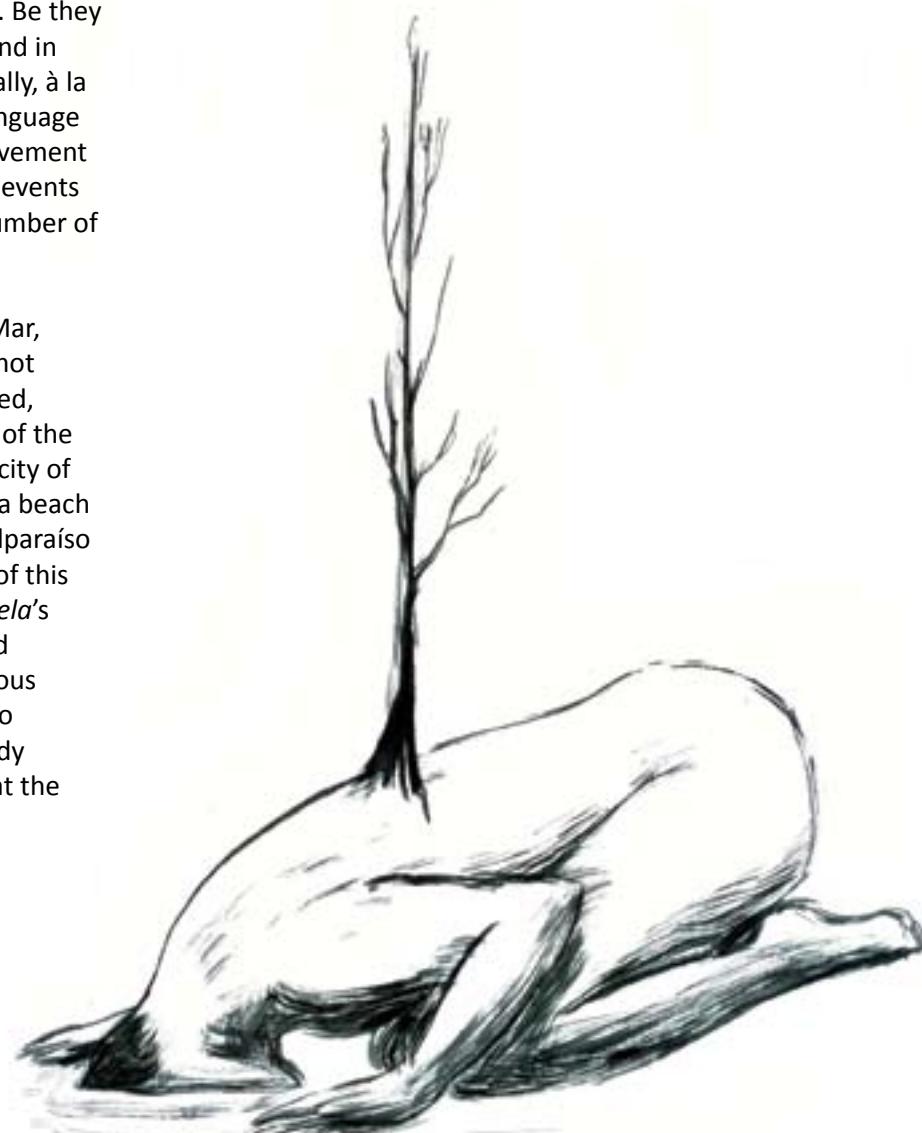
shape-shifter à la Fantomâs, a latter-day Pessoa with a variety of technologies at his disposal to deflect subjectivity and expand the field of writing, there are few registers Martínez failed to rehearse in *La nueva novela*. Voicing the language of mail order forms, assembly kit instructions, encoded bibliographies, seemingly neutral photographic captions, scientific propositions, philosophical syllogisms, cryptic footnotes, obscure annotations, pataphysical arithmetic, and absurdist psychological tests, he emits open-ended, unrealized utterances requiring the reader to complete them.

If one is hard-pressed to find anything that looks like an actual poem in *La nueva novela*, it's because the only poems in the book are virtual and on the brink of happening. Be they written or in graphic form, what we find in Martínez's book—an assembly kit, really, à la Julio Cortázar—are instructions for language events triggered by the reader's involvement with the pages of the book, language events yielding, perhaps, an inexhaustible number of happily unwritten poems.

The context: Villa Alemana, Viña del Mar, circa 1977—not Paris, not New York, not even Santiago de Chile. A self-published, self-distributed book on the outskirts of the outskirts of the outskirts, the second city of Chile's second city, as Viña del Mar is a beach destination and not the Bohemian Valparaíso and Villa Alemana is on the outskirts of this now faded resort town. *La nueva novela's* production and distribution mode and Martínez's sly, detached, and ambiguous voicings afforded him the possibility to safely expose officialist rhetoric, parody the dictatorship's paranoia, and hint at the

disappearances of those opposed to the regime. Yet those who could have possibly censored the book couldn't read between the lines: this was a time when books on Cubism were banned due to their possible link with Cuba...

La nueva novela is not a canonical book; to this day it retains its marginal cult-status amongst local poets. Therein, perhaps, lies the answer to its perennial explosiveness: within its pages, the Western tradition and its distorted iteration as a South American dictatorship are carnivalized, turned on their heads. If *La nueva novela's* multivocality and provisional status remain intact, it's because of the book's insistence on its virtuality: witness a novel perpetually in the making.

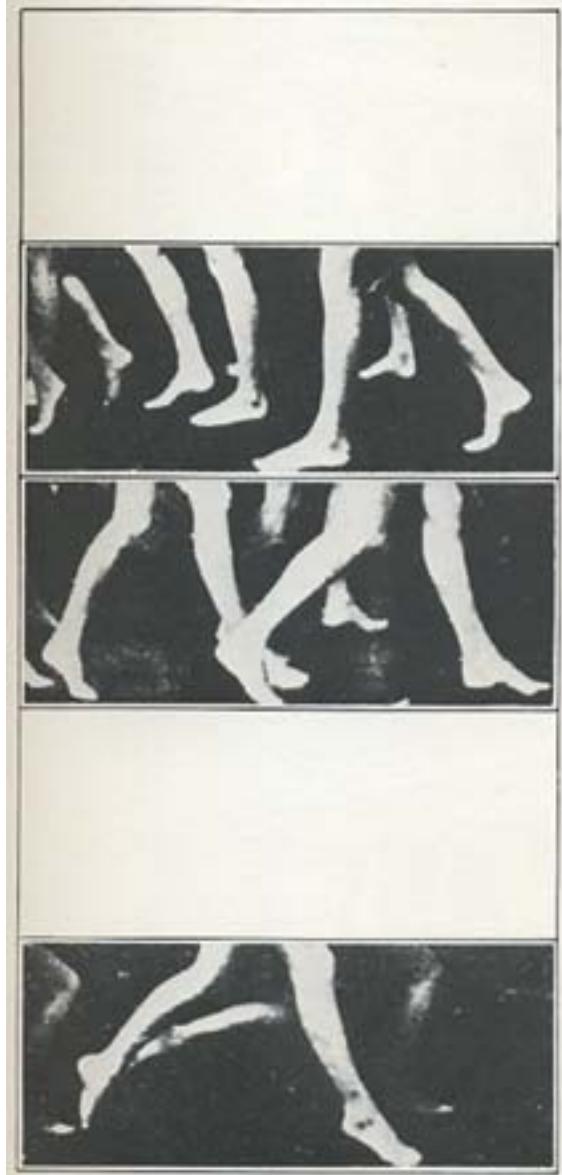




Page Sixty-Six

From Juan Luis Martinez' *La Nueva Novela*

Translations, Mónica de la Torre



A. This figure once featured people who are impossible to locate on this page now, since they have headed to witness the events taking place on page 99.

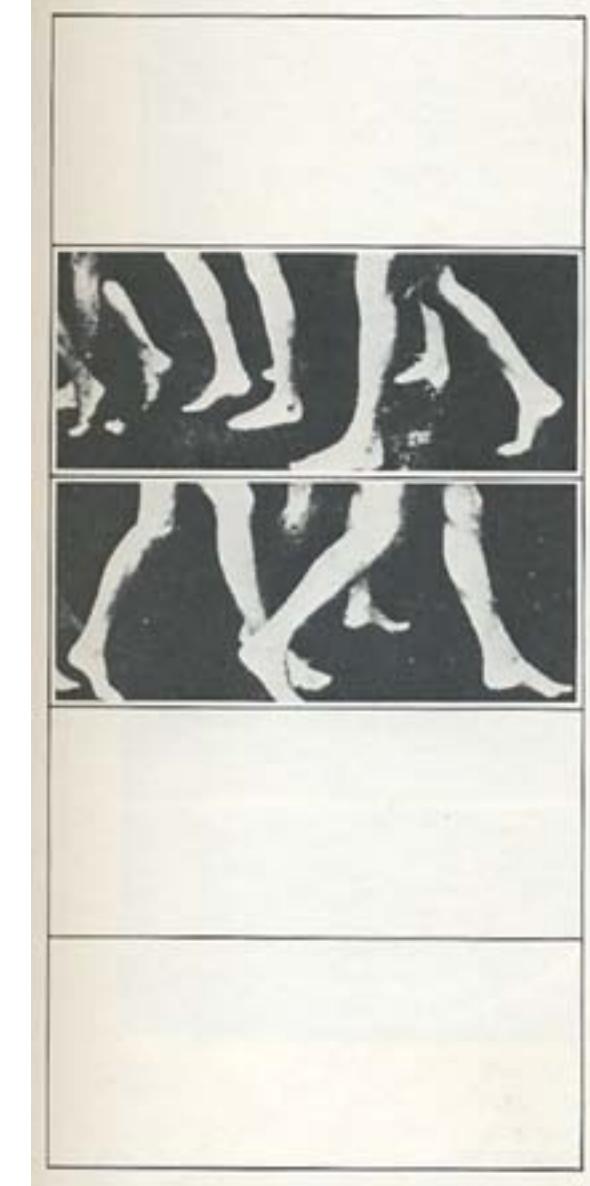
B. The people featured in this figure came back to this page minutes before you took this book. They've returned from reading the endnotes and being detained for a few days on page 99.

C. Suppose that the people appearing in this third figure came straight from the prologue and are on their way to figure B on page 99, where you will find them upon their return from rereading the endnotes.

D. Suppose also that the people who should appear in this figure are now somewhere on a page between the endnotes and figure C on page 99.

E. The person you see in the foreground is the author of this book who, in an effort not to delay the reader any further, has hastily headed to wait for her on page 99.

Page Ninety-Nine



A. On page 61 you might have supposed that the people in figure A would have arrived to witness the events taking place on this page. These people are now in figure B on page 61, after having stayed on this page for a few days.

B. The people in this figure are the same whom you encountered in figure C on page 61. Back there they were returning from having read the foreword. Now you find them back on this page, after having reread the endnotes of the book.

C. Suppose that the people in this third figure are the same whom you encountered in figure D on page 61, and who back then were somewhere between figure D on page 61 and this figure.

D. The people who you can't find anymore in this figure have left this page and are rushing to page 61. (If you've read this book in an orderly fashion, you must have encountered them somewhere between that page and this one.)

E. The (author's) intention was to wait for the reader to arrive at this figure, but given that she has fallen behind in her reading, (the author) is again on page 61, waiting for the next reader, who hopefully will be faster and will be able to catch up with him on this page.

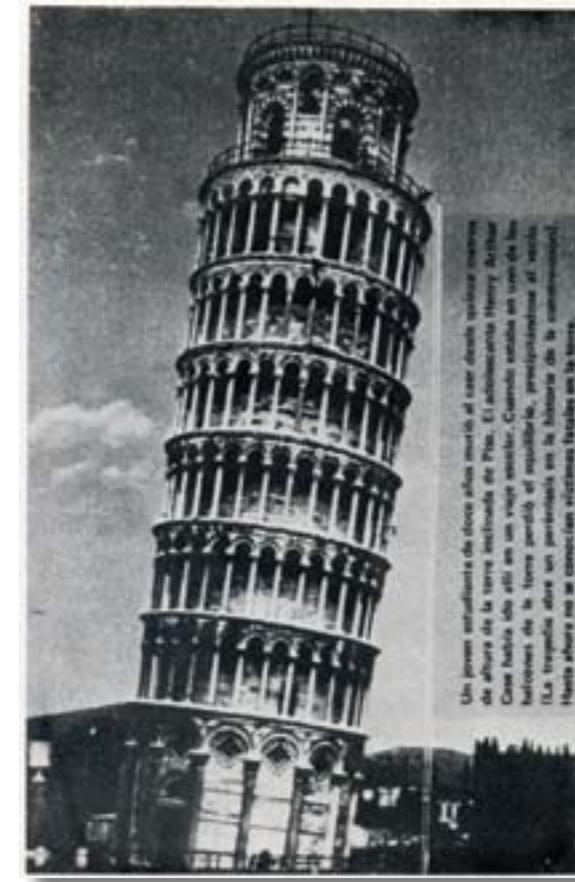
The Next Page *To Henry Arthur Case*



Distance in order moves away from us to continue being itself.

- Suppose that the cyclists in the photograph travel at an average speed of 25 miles per hour.
- Calculate how many miles they have traveled from the moment you picked up this book.
- Calculate how many more miles they will travel by the time you put down or forget this book.

The Previous Page



a. Suppose the tower you see in the photograph leans about half an inch every year. Suppose also that Henry Case fell out the tower at the exact moment that you took this book.

b. Calculate how many eighths of an inch the tower has leaned and how many miles the cyclists on the previous page have traveled from the moment you took this book and Henry Case fell out the tower.

c. Calculate how many more eighths of an inch the tower will have leaned and miles the cyclists will have traveled from now until the moment you put down this book and have forgotten Henry Arthur Case.

“The past is behind and the future ahead of us. Yet we cannot see the future; we see the past. Curiously, we lack eyes on our backs.”

—Ionesco, *Diaries*

Cheshire Cat

“The Naming of Cats is a Difficult Matter.”

T.S. Eliot

Imagine that you are Alice and you're spending a season in Wonderland, where you find a cat without a body whose head floats in space. This disembodied cat appears and disappears at will. It displays a permanent, mysterious smile. You introduce it to the King, but this strange friend of yours is not to the King's liking, so he decides to eliminate it. The executioner does not think a beheading is possible unless there exists a body from which to cut off a head. The King claims that anything with a head can be beheaded. [FIND A SOLUTION](#):

- 1) To behead means to sever the head from the body.

The cat is missing a body,
therefore I am not able to behead it.

- 2) To behead means to cut off the head.

The cat has a head,
therefore I am able to behead it.

1. The nature of this cat-HEAD prevents its top = HEAD from being severed from its non-body.

2. Of the cat's body:

“It is, then, more an infinite infinity of nonbeing.” Q...

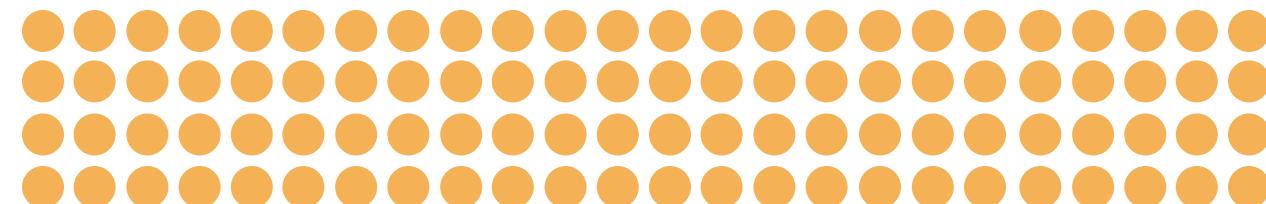
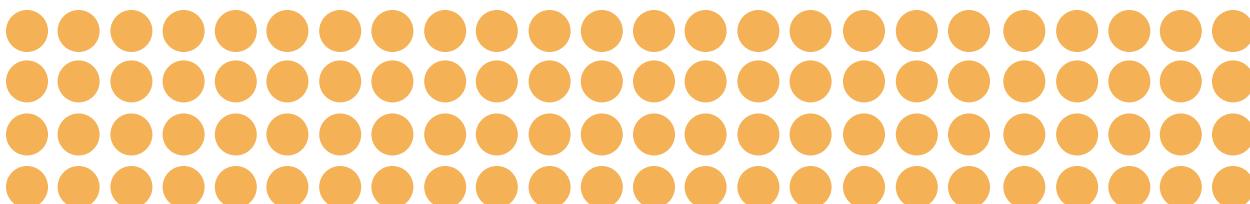
3. THE CAT IS THE HEAD
THE BODY IS THE BODY
Or contrariwise
neither the cat is the head
nor the body is the body
OR CONTRARIWISE
the body is the body
the head is not the body
or contrariwise...

4. ~~The cat's body is immersed up to its neck
in the “infinity of nonbeing.”~~

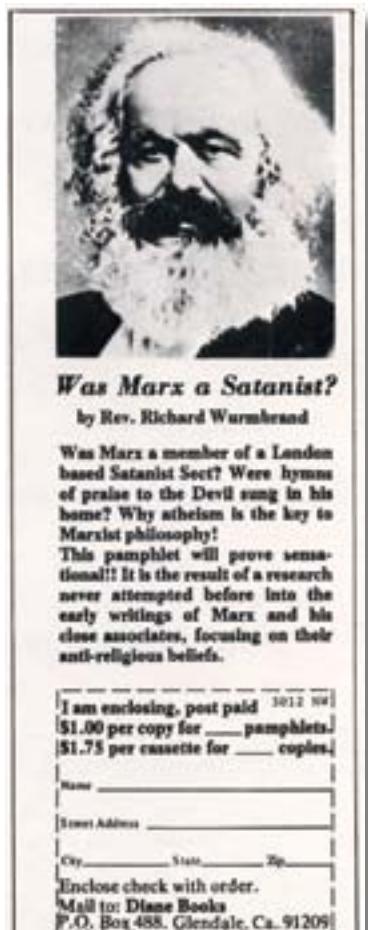
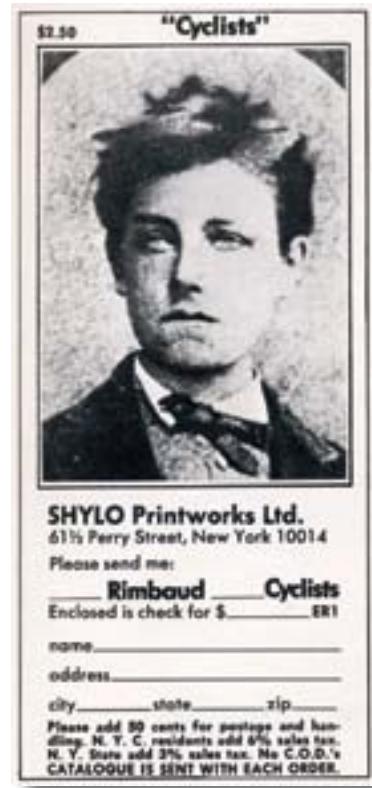
5. ~~The CAT-HEAD is VISIBLE
The non-body no CAT is not visible.~~

6. That its body is invisible
does not mean that the cat is missing a body.
That its head is not invisible,
does not mean that the cat has a body.

THE CAT'S NECK IS THE INDETERMINATE, VACILLATING POINT
BETWEEN THE VISIBLE AND THE INVISIBLE.



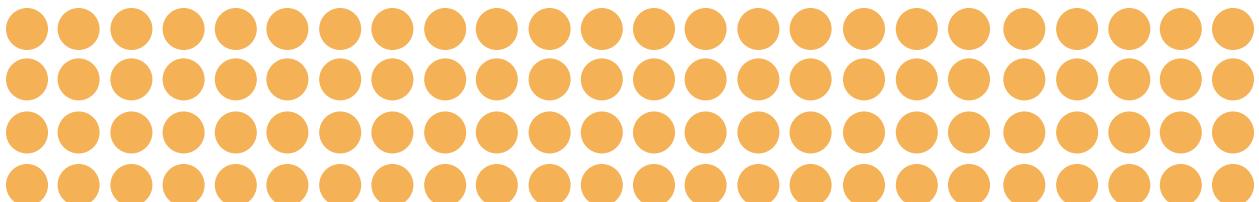
The Eternal Return



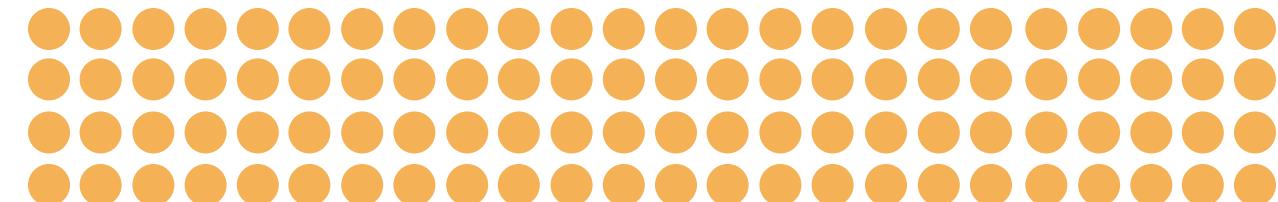
Abridged bibliography:

"Le mythe de Rimbaud en Russie tsariste", Etiemble, C.D.U., 1964.

"Marxism and Poetry," George D. Thomson, *Marxism Today Series*, London, 1945.



The sardonic and picturesque imagination of Fantomas could find, in its own excessive vulgarity, an aggressive value that achieves its maximal power, here and on the following pages, in the exacerbated expression of its literary impotence:



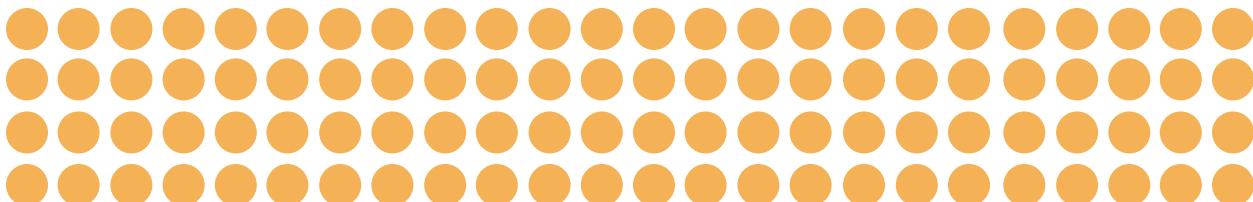
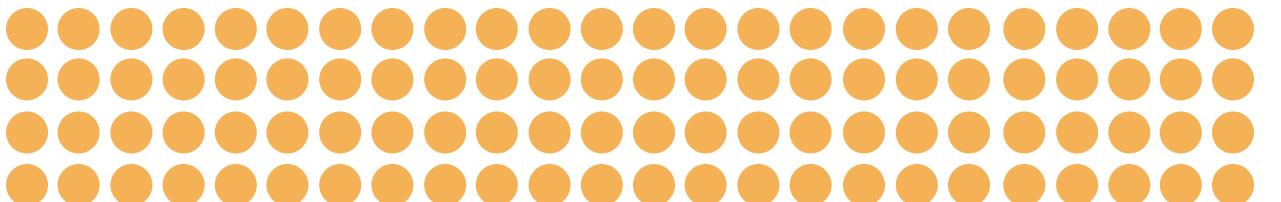
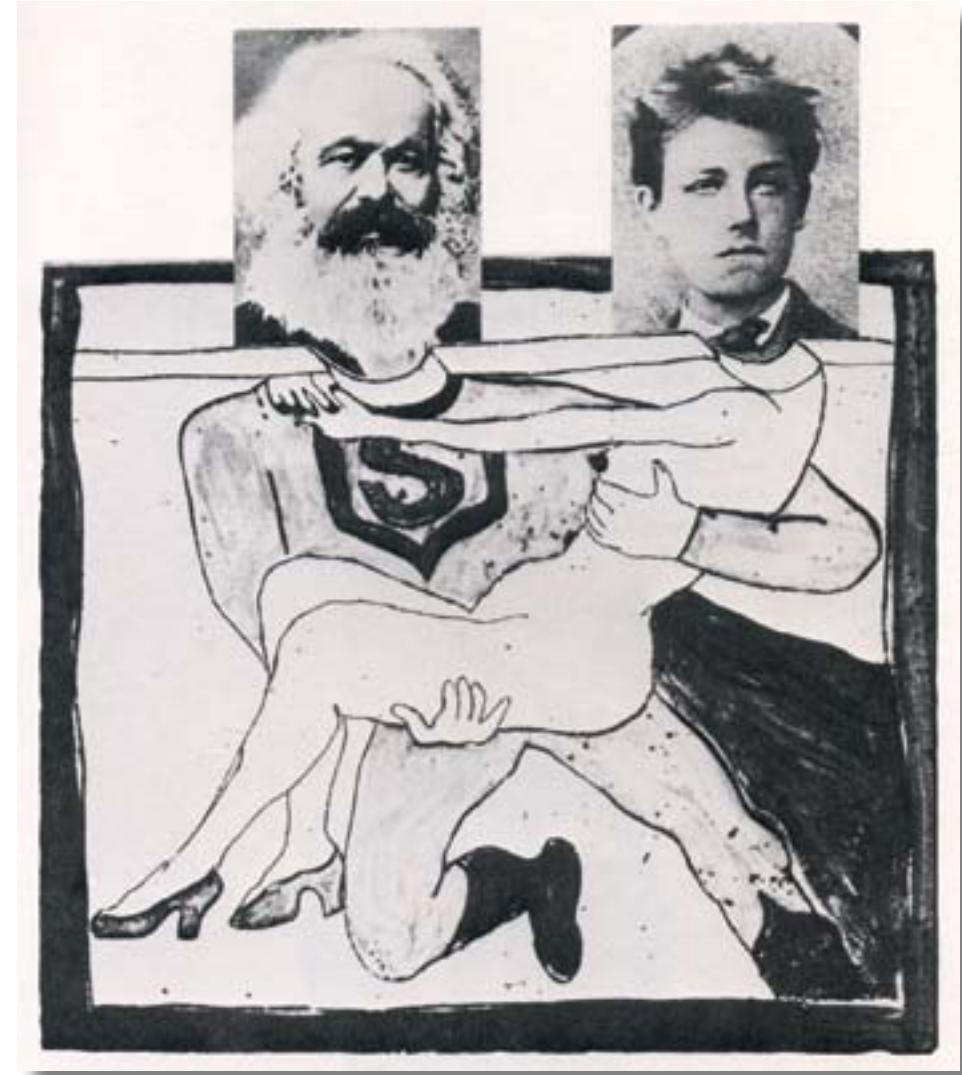
The New Novel: The Poet as Superman

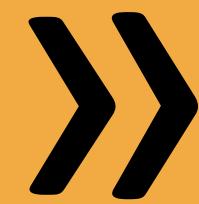
"The bow-legged man and the hunchback woman love each other madly and, therefore, offer, in their double appearance, the best guarantee for an 'harmonic effect' of a secondary order."

—Friedrich Engels

SUPERMAN became extraordinarily popular thanks to his double and perhaps triple identity: having descended from a planet that disappeared due to a catastrophe, and being bestowed with prodigious powers, he dwells on Earth: first under the guise of a journalist, then a photographer, and, finally, behind the multiple masks of a young and disconcerting Chilean poet who even renounces the property of his own name in order to show himself as a being both shy and aggressive, blurry and anonymous. (This last disguise is a humiliating one for a hero whose powers are literally, and literarily, unlimited.)

In essence, the myth of SUPERMAN satisfies the secret nostalgias of modern man, who knowing himself difficult and limited, dreams of revealing himself one day as an "exceptional character," as a "hero" whose sufferings are destined to change the ontological patterns of the world.





From “Answers to Problems by Jean Tardieu”

Morals

A young man has stolen a valuable ring so he can give it to his girlfriend as a gift. The girl doesn't like the ring, however. She refuses to take it. What should the young man do?

Space

Prolong a straight line to infinity:
what do you find at the end?

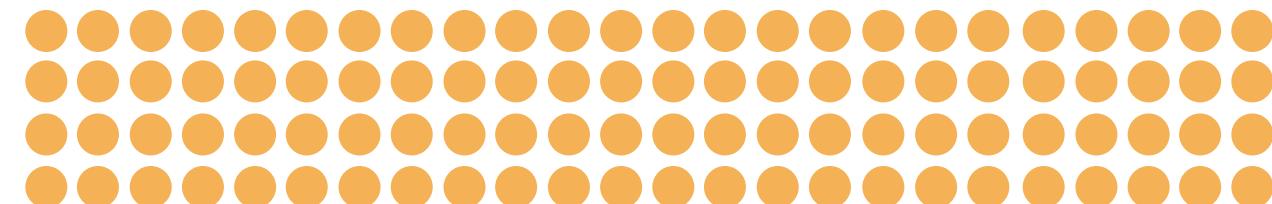
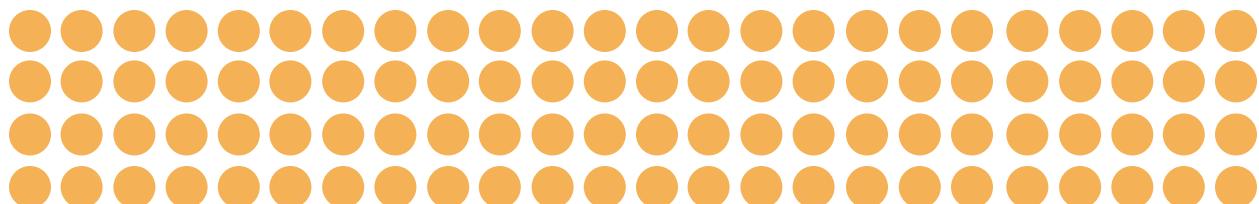
—You find the beginning of the same straight line transformed into a curve with a propensity for any kind of regression.

Given a wall, what happens behind?

—There are men building another wall. Facing this new wall, return to the question “Given a wall, what happens behind?”—There are other men building another wall before which you ask yourself: GIVEN A WALL, WHAT HAPPENS BEHIND? ... GIVEN A WALL, WHAT HAPPENS BEHIND?

Personality

Carefully observe your left hand and say to whom it belongs. Suppose you are not yourself: find a replacement.



Sobre John Ashbery: “La voz, las voces”

Introducción, Roberto Echavarren

Al revés de los beatniks (Allen Ginsberg en particular), los poetas de Nueva York, James Schuyler y John Ashbery, con la posible excepción de Frank O'Hara, escriben para ser leídos más que escuchados, aunque es cierto que Schuyler recitó ocasionalmente con tacto, autoridad y notable efecto sobre el público. Ashbery, menos accesible al nivel oral por lo extenso y complejo de sus períodos, lo abrupto de sus transiciones, recita en un tono más bien uniforme, con suave o imperceptible énfasis, como si la voz fuera un suplemento, un accidente no necesario en el proceso de transmisión de los poemas.

Subraya, así, que la escritura es vehículo de efectos divorciados de una mimesis de la voz. La voz del poeta deja de ser

literal. En la página, se rompe en muchas “voces”. Pero hay más: los versos resultan autónomos, aunque no independientes, de los efectos histrionicos de la voz.

El poema tiene su “música”, los ritmos y las pausas del corte versal y la sintaxis. Las “voces” no carecen de enjundia, de emoción, pero no resultan cabalmente humanas. El poema es la voz de nadie, la voz de las cosas, ni siquiera una voz. Es un “paisaje de humor sin música escrito por la música”, “un flautín casi inaudible”, “una banda de sonido visible” o un “cuarteto” en que cada instrumento alterna y se entrelaza con los otros. El título de T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, alude igualmente a la prosopopeya según la cual la voz del poema es de cuerda instrumental. Cada “voz” queda prendida

a un cuerpo en abismo, sin identidad, en devenir, que acoge, atesora, combina los giros, los coloquialismos y las estrategias de muchas conversaciones, pero abre, además, un registro diferente de cualquier conversación.

Esto puede decirse en rigor de casi toda la poesía, pero se vuelve particularmente notorio en la de Ashbery, que ni recurre a una demagogia oral, ni invoca una transparencia inmediata, inequívoca, de los sentimientos interpersonales, ni una comunicación “sincera” y sin fisuras.

El olvido, El (ir) reconocimiento

La poesía de John Ashbery no es confesional. Elabora, sí, el impacto de hechos y de prácticas, pero no enarbola (discreta o indiscreta—mente) las anécdotas de la vida del poeta. Irónica y serena, bordea un misterio, la pérdida de cualquier felicidad anterior. El testigo de una situación antigua “aterriza” por así decir en un nuevo momento, pero lo contemplado, lo vivido antes, se ha borrado. El nuevo momento no tiene memoria, no tiene piedad con la memoria, obliga a recomenzar. El testigo, desprovisto de artefactos, tiene que iniciar el “capítulo” siguiente, improvisar en el vacío otras acciones verbales. Tiene la responsabilidad de confrontar el instante. Explica, además, por qué no puede hacer otra cosa. Desde el punto de vista del escribir y del leer, los versos no resultan un rescate frente al olvido, exhiben, al contrario, el olvido y la pérdida.

El formato extenso desafía la capacidad de autorrepresentar, de estar presente ante sí mismo, de autoconocerse. No es posible reconstruir las marchas y contramarchas de un razonamiento, de un sueño, de un romance. Las versiones, los recuerdos, se contradicen, se mezclan, distorsionan, borran. Tanto el poeta como el lector comprueban que no controlan

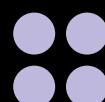
todas y cada una de las alusiones intertextuales puestas en juego por los versos antecedentes, ni pueden seguir cada vericuento de los subsiguientes. La atención otorgada a un poema en particular si es largo será discontinua, fulgurante. Ni el poeta ni su público dejan de perderse, olvidando por un momento o para siempre los trozos leídos. Se encuentran *in medias res*, no saben dónde están. Habitán un fragmento interrumpido de frases y de libros.

Cada lectura recontextualiza, equivoca, quema el material poético en el sacrificio cotidiano de otras vidas que responden a otras circunstancias y particularidades. No se lee a un poeta, ni siquiera un poema. El poema puede ofrecer un “mordisco” de “intuición placentera” porque reconocemos en él algo inesperado que nos afecta, nos parece interesante, hermoso, de acuerdo a una circunstancia personal, por cosas que nos han sucedido y nos preparan. El juicio estético, entonces, depende de cada uno. Su poder de convicción lo hace aparecer como universal, pero de hecho resulta singular. Es, pues, un universal no lógico.

La ironía

Los brotes de ironía ridiculizan por absurdos, ciegos, parciales, los proyectos de un supuesto yo lírico, que se desdobra, instantáneo, que ríe de sí. No descarta al ironizar, al desdoblarse, la validez de sus intentos, pero considera los límites del autocontrol, comprueba cómo las cosas se cumplen de otro modo que el planeado. Una alteración irremisible desmorona las razones que parecen concluir esto o aquello. Las ruinas de los proyectos son la ocasión de que se renueve la expectativa, en países inventados para esconder la ausencia, “carcomidos con eterno deseo y tristeza”. El poema exhibe una crisis del conocimiento acerca de nosotros mismos y de la posibilidad de comunicar: “¿Por fin nos verán como somos?”, mezcla de furia ácida y de desarmante humor.

Subraya, así, que la escritura es vehículo de efectos divorciados de una mimesis de la voz. La voz del poeta deja de ser literal. En la página, se rompe en muchas “voces”.



El ocasional yo lírico se ríe de su incapacidad de cálculo y de su desmemoria. Pero esta falta de memoria hace posible el escribir, obliga a errar y equivocarse, a conjeturar apremiados por una urgencia, una expectativa. El poema viene a sustituir lo que no se hace presente, invoca un momento vacío, fuera del tiempo, un momento rebelde fuera del discurso. El poema es la secuencia simbólica que compromete y traiciona ese momento, lo traduce pero lo deja escapar, lo atraviesa para dejarlo intacto.

La autocomicidad, la ironía, el desdoblamiento comprueban que el poema es una ambigua bendición, la oportunidad de estar tristes y contentos, de recibir malas y buenas noticias. El poema es una “euforia trágica”.

Las cosas funcionan y se arreglan entre sí de algún modo. La “meditación” constata esos arreglos impredecibles. El sujeto no sabe de antemano quién es, y de acuerdo a los versos es uno y muchos y nadie, una madeja de sorpresas, de contradicciones, y, además, un olvidable misterio. Cada significante lo representa y lo oblitera. Los versos, en Ashbery, no se sostienen en un yo, sino en un “suspiro”. El pronombre que representa al sujeto puede ser yo, pero también y a continuación, especialmente en los

de un “sueño”. Avanza, por cierto, sin completar su sentido. Priva, al fin, de una explicación satisfactoria. El poema, y el poeta con él, se escabullen, se refugian en lo negro.

El tour de force

El poema es una sucesión de estados, de atmósferas. Su transcurso se verifica entre golpes vigorosos, un batir de alas, un “remar hacia ti”, metáforas de otras prácticas, isotopías que mantienen, imbricadas, una franja abierta, una entrada de luz. Mantener abierta esa valva, o válvula, es un *tour de force*.

El fondo sordo de sonidos y repeticiones, las insistencias y las pausas, el aceleramiento o alargamiento, conjeturan gradualmente acerca de una zona de sombra. O se trata de seguir el trayecto fulminante de la luz, siempre a una velocidad inferior que vuelve patética la empresa. Se trata de habitar, de enfocar, el “fondo de la mente” (*the back of the mind*), de quedarse allí unos instantes.

Esto no quiere decir que el poema sea abstracto. Consiste, al contrario, en un conjunto de acciones verbales y de panoramas para el espectador. Si bien el sentido del momento se

hurta, el proceso no es “un cuento contado por un idiota, lleno de sonido y furia”. Tiene, sí, furia y sonido, pero también una pléthora de

sucesivos y acumulados sentidos parciales, siempre susceptibles de una revisión postergada y nunca completa.

Cada frase remite, por semejanza o conjetaura, a un referente, a un estado en sí de las cosas incomprendido. Cada cuadro es erróneo, no en

el sentido de su falta de destreza. Justo porque es diestro resulta capaz de exhibir su falta de adecuación.

Alguien anota, garrapatea, y cierra el acontecer sin alcanzar un resultado neto, lo atraviesa, lo realiza, como quien cruza una calle. Los propósitos son equívocos, sólo el estar disponible, cuenta.

“Cantar” es lo único que hay, lo único que se puede hacer para horadar precarios “el fondo de la mente”, pero no alcanza. No nos vuelve ni transparentes ni inmortales. Desde la torre panorámica que el poema ocasionalmente es, se divisa la propia inminente claudicación.

El poeta sueña despierto en “una navegación de media tarde”, deriva entre islas sobre una casa que flota, desembarca en una de las islas, se afianza en la textura de los versos para evitar ser triturado demasiado pronto contra la rompiente.

Pero en último témnino las palabras tienen una “carga funesta” que aniquila al propio cantor. La posteridad o “estelificación” es “sólo para unos pocos” y en todo caso consiste en un malentendido: los lectores creen reconocer una experiencia que no tiene que ver con la que llevó a la escritura del poema. Es otra, en otras circunstancias, propia del lector. Justo porque no es transparente, el poema seduce.

El mensajero, el mensaje

Alguien se mueve sin parar para permanecer en el mismo sitio, en vida, en el jardín de atrás, en el fondo de la mente. La mente tiene dos espacios y dos puertas, una casa y un jardín trasero, una puerta del frente y una puerta de atrás. El mobiliario de la casa es convencional, su puerta delantera se abre a los visitantes, pero el jardín es crudo, informe, un espectro de perfumes y una quietud semivacía.

De una privación cotidiana, de una ausencia, de un “portazo” nace el silencio donde resuenan ruidos, el murmullo que siempre estuvo allí, pero que resultaba imperceptible antes. Lo otro, el otro, un mensaje, un mensajero que es el mensaje, un chasqui, un corredor indio, un ángel, está cerca, autosuficiente, creciendo porque nadie se apropió de él, ni debería apropiarse. Esa frase, ese ángel mensaje, es “una brisa que llega desde la tumba”, es el habla de los muertos, que resucita con los muertos. Ocupa momentáneamente una caverna, una cripta—o el jardín de atrás—que sus conjeturas profanan. Esa frase es el único modo de llegar a una media presencia, asume irónica el coqueteo, invoca y mantiene al otro, o lo otro, separado, en una piel ajena. Porque está afuera, seduce.

Algunas cosas, gestos, se hacen visibles, pero dentro de un aura u horizonte no definidos; a partir de la curva de un lente una mitad visible, una hipérbola, se proyecta sobre la otra mitad todavía no vista, nunca totalizable como visión. El jardín de atrás es una atmósfera, una experiencia disponible, una idea aún inconcreta.

El poema no es ahistórico, es una historia al hacerse, en el momento de hacerse, y por lo tanto no tiene ni el carácter ejemplar de un ciclo que se cerró, ni meramente repite el repertorio de fórmulas inventariadas por un anticuario, ni es sólo crítico de la historia. Tiene un entusiasmo histórico. Es una medida del oleaje, una carta de flujos.

Se trata de acceder, por “corazonada”, a una posición sin embargo inexpugnable, que no puede ser dominada de un vistazo. Hay que concentrarse en cualquier minucia porque cada una es elocuente, no por lo que es, sino por lo que deja entrever. Traiciona las condiciones de un afecto, ni extraño ni propio, que se reconoce. El poema no culmina ni en un conocimiento ni en una moral positivos. Es juguetón, no acepta jerarquías, cualquier cosa puede resultar

El ocasional yo lírico se ríe de su incapacidad de cálculo y de su desmemoria. Pero esta falta de memoria hace posible el escribir, obliga a errar y equivocarse, a conjeturar apremiados por una urgencia, una expectativa.

poemas largos, un *tú*, *él*, o *ella*, *nosotros*, o *ellos*. El poema es un coloso que habla, un soliloquio que destituye al yo único. Cada pronombre es un escalón por donde un sujeto obliterado salta.

El poema avanza “como un mal cometa”, o un vehículo de ruedas desparejas, bajo el impulso

atendible. Mantiene una atención en cada detalle por donde pasa el afecto.

La logopeia

Ezra Pound afirma que la poesía puede ser impulsada más allá de su significado de tres modos: 1) *melopeia*, cuando se resaltan sus cualidades musicales, rítmico fonéticas; 2) *fanopeia*, las imágenes visuales; 3) *logopeia*, “la danza del intelecto entre las palabras”, el juego de la mente sobre todas las facetas de la manifestación verbal. Estos tres aspectos, es claro, pueden resultar copresentes en un poema. El rol y la relevancia de cada uno es una cuestión de énfasis, de inflexión de estilo. A diferencia de la poesía concretista brasileña, por ejemplo, la poesía de Ashbery no se apoya fundamentalmente en la melopeia. A diferencia de la de Ezra Pound o William Carlos Williams, la poesía de Ashbery no descansa en la imagen, por más que transite muchos paisajes. La suya es una poesía sintáctica, antilogocéntrica en el sentido de que ironiza acerca de los materiales verbales, las figuras y los tropos que sirven para construir los versos.

Pound considera a la obra del uruguayo Jules Laforgue un ejemplar insigne de logopedia. Quizá algo similar pueda afirmarse de la novela *Hebdomeiros* de Chirico, o de los poemas largos de Wallace Stevens. Ésta, me parece, es la tradición en que se inscribe la poesía de John Ashbery.

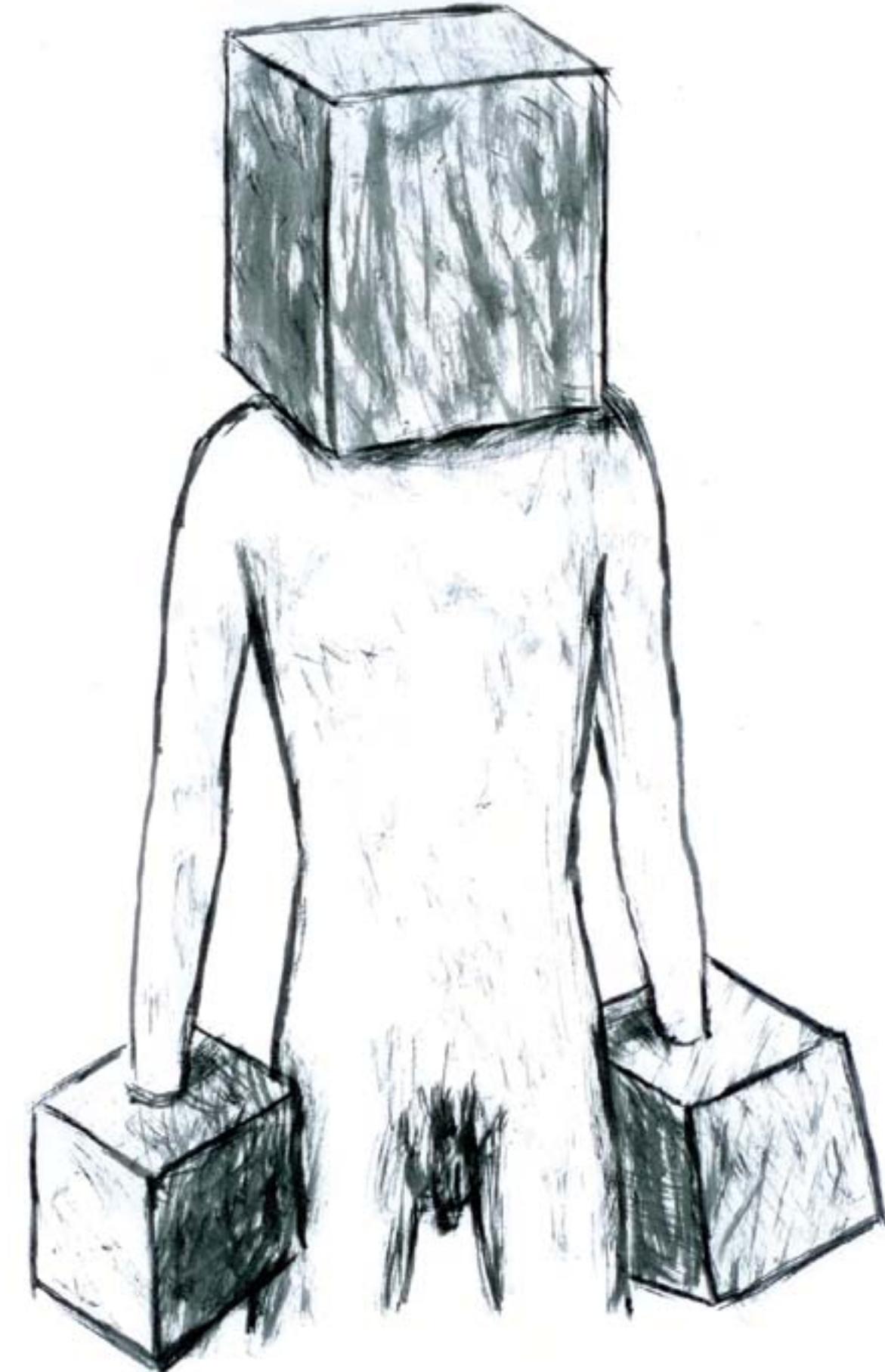
Escribe Ashbery: “El objeto de esta entera meditación no será/ Más que una nota al margen de la gran cadena/ Que logra apenas conectar a la tierra con el cielo.” Los poemas se vuelven así “notas hacia una suprema ficción” (según el título de Stevens) que reúne “apenas” las dimensiones de la “tierra” y el “cielo”. El poema no conecta cosas que ya están ahí, como las riberas de un río. Los bordes emergen como bordes sólo en la reunión que el poema efectúa

“apenas”, dimensiones que son al reunirse, al ponerse en juego a través de un prodigo precario. El poema no simboliza cosas que existen de antemano, que no son él. El poema es una cosa, un artefacto alegórico, el túnel de un acontecimiento.

Una dimensión, el cielo, cae sobre un jardín vacío y todo lo que se hace visible en ese espacio (llamado también “fondo de la mente”), todo lo que corresponde a la tierra, cobra un ser alucinatorio, de verdadero y desengañado afecto. El poeta, el lector, ya no persiguen en la realidad una ilusión del amor con que el deseo los engaña. El poema es el lugar donde lo real cobra el conjunto de sus dimensiones posibles, aunque ese conjunto no es ni una totalidad conocida ni un resultado final ni un objeto duradero, sino una alianza precaria.

El poema usa la sintaxis mientras la pone en entredicho. El sujeto representado por alternativos pronombres que transgreden el sexo, el número y la identidad, los verbos, los predicados, las subordinadas, las locuciones adverbiales, son peones y fichas que el poema desplaza y que lo desplazan. Ni siquiera los principios—como el lógico de no contradicción—reinan supremos. El ser del poema es autónomo, aunque no independiente, de los principios y se sirve de ellos mientras le sirven, pero su “pensamiento” rebasa la contradicción mediante la paradoja o el “concepto”. Ashbery pensó titular su libro *Shadow Train* (Tren de sombras) “paradojas y oximorones”.

El poema no reconoce ningún obstáculo en sí mismo, es una desmesura, pero debe, irónico, reconocer un límite desconocido de antemano. El poema termina deteniéndose en algún punto, triunfante aunque derrotado por cansancio, porque el camino recorrido cuenta, la reunión precaria entre “tierra” y “cielo”, el espacio que abre, el acontecer que localiza, no el producto. ■



John Ashbery, poemas

Traducciones, Roberto Echavarren

Mi Filosofía de Vida

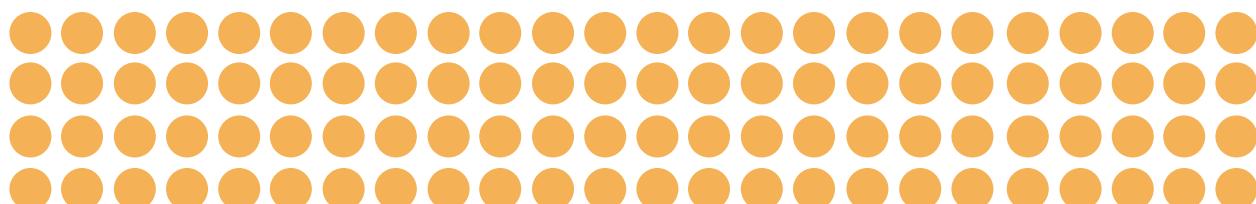
Justo cuando pensé que no había espacio bastante para otro pensamiento en mi cabeza, tuve esta idea estupenda— llámalo una filosofía de vida, si te parece. En síntesis, implicaba vivir como viven los filósofos, según ciertos principios. Ok, ¿pero cuáles?

Esto resultó lo más difícil, me doy cuenta, pero tenía cierto tipo de oscura prescindencia de lo que sería. Todo, desde comer melón, o ir al baño, o quedarse parado en una plataforma del subte, perdido en pensamiento unos minutos, o preocupándose por las selvas, estaría afectado, o más precisamente, modulado por mi nueva actitud. No daría sermones ni me preocuparía acerca de los niños y los viejos, excepto de un modo general prescrito por nuestro universo de reloj. En vez de lo cual, dejaría las cosas ser lo que son, inyectándoles el serum del nuevo clima moral en que pensaba haber penetrado, como un extranjero por accidente empuja un panel y una estantería se desliza, revelando una escalera de caracol con una luz verdosa que viene desde abajo, y automáticamente traspasa el umbral y la estantería se cierra de nuevo, como suele suceder en esas ocasiones. De repente lo colma una fragancia—no azafrán, no lavanda, pero algo entre los dos. Piensa en almohadones, como aquél donde el bull terrier de su tío Boston solía echarse, observándolo inquisitivo, las puntas de las orejas dobladas hacia delante. Y entonces empieza el gran apuro. Ninguna idea sale de ahí. Esto alcanza para que te repugne el pensamiento. Pero luego recuerdas algo que

William James escribió en alguno de sus libros que nunca leíste—estaba bien, tenía fineza, el polvo de la vida, que lo cubría, limpiado por casualidad, sin duda sin embargo concernido aún

por la evidencia de huellas digitales. Algún otro ya lo había manejado antes de que él lo formulase, aunque el pensamiento fuese suyo y sólo suyo.

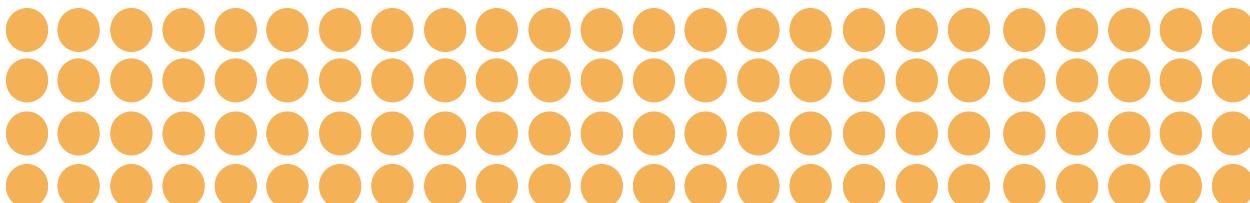
Está bien, en verano, visitar la costa. Hay muchos trayectos para hacer allí. Un monte de pichones de álamos plateados acoge al viajero. Cerca quedan los mingitorios públicos donde fatigados peregrinos grabaron sus nombres y direcciones, mensajes también quizá, mensajes al mundo, mientras permanecían sentados pensando acerca de lo que harían después de usar el baño y lavándose las manos en la pileta, antes de salir otra vez al parque. ¿Habían sido gobernados por principios, y eran sus palabras filosofía, aunque cruda? Confieso que no puedo ir más lejos por esta línea de pensamiento—algo la bloquea. Algo, que no soy suficientemente grande como para mirarlo desde arriba. O tal vez estoy francamente asustado. ¿Qué había de malo en la manera en que actuaba antes? Pero tal vez pueda lograr un compromiso—dejar que las cosas sean lo que son, de algún modo. En otoño apilaré jaleas y confituras contra el frío del invierno y la futilidad, y esto será algo humano, e inteligente asimismo. No me avergonzarán las observaciones tontas de mis amigos, ni siquiera las mías propias, aunque por cierto ésta es la parte más difícil, como cuando estás en un teatro lleno y algo que dices enfurece al espectador delante de ti, a quien no le gusta siquiera la idea de que dos personas próximas a él estén conversando. Bueno, hay que tirarlo por el inodoro, para que los cazadores se venguen de él—ya que esto funciona en dos direcciones, ¿entiendes? No puedes estar siempre preocupándote por los otros y concentrarte en ti mismo a la vez. Eso resultaría abusivo, y tan poco ameno como asistir a la boda de dos personas que no conoces. Igual, es muy divertido considerar las lagunas entre las ideas. ¡Están hechas para eso! Ahora quiero que salgas ahí fuera y disfrutes; y sí, disfruta de tu filosofía de vida, además. No aparecen todos los días. ¡Mira! Allí hay una grande...



El Problema de la Ansiedad

Han pasado cincuenta años
desde que empecé a vivir en esas ciudades oscuras
que te contaba.
Bueno, nada ha cambiado. Todavía no puedo figurarme
cómo ir desde el correo a las hamacas del parque.
Los manzanos florecen en el frío, no por convicción,
y mi pelo es el color de las pelusas del diente de león.

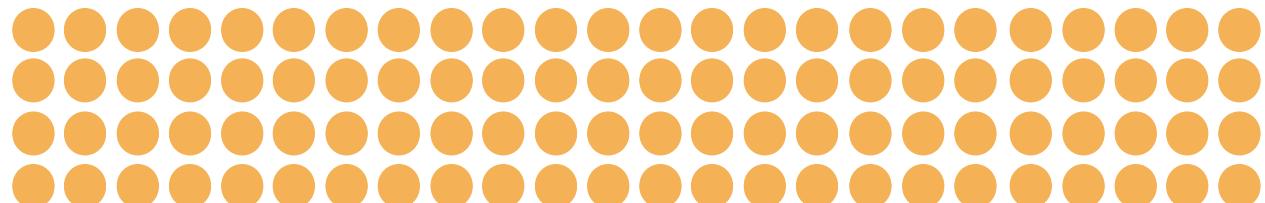
Supón que este poema fuera acerca de ti—¿pondrías
en él las cosas que yo he dejado fuera deliberadamente:
descripciones del dolor, y el sexo, y de qué forma inconstante
se porta la gente unos con respecto a otros? No, eso
ya está incluido en algún libro, parece. Para ti
he reservado las descripciones de sándwiches de pollo,
y el ojo de vidrio que me mira con pasmo
desde la repisa de bronce de la chimenea, y que no se apaguará nunca.



Sin Título

Y ahora no recuerdo lo que me parecía. No es un conducto (¿confluencia?) sino un
lugar. El lugar, del movimiento, y de un orden: el lugar del viejo orden. Pero la cola del
movimiento es nueva. Llevándonos a decir lo que pensamos. Es muy parecido a una
playa después de todo, donde estás y no piensas ir más allá. Y es bueno que no vayas
más allá. Es como una razón que te recoge y te lleva adonde siempre quisiste estar.
Tan lejos como eso. Está bien cruzar, haber cruzado. Entonces no hay promesa en el
otro. Eso es. Acero y aire, una presencia moteada, una exigua panacea y suerte para
nosotros. Y entonces se puso muy frío.

(Inscrito en el Whitney Bridge, Minneapolis)



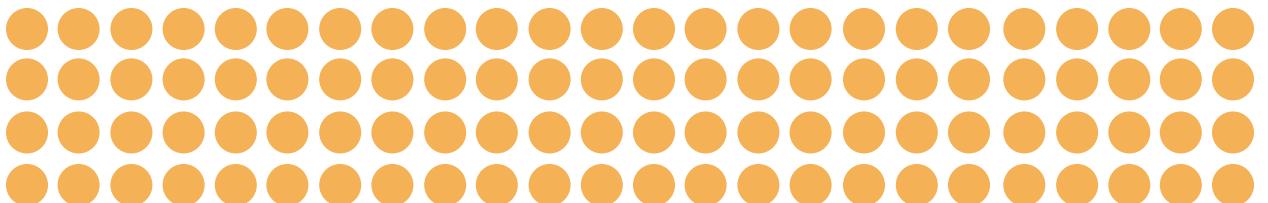
Malva Apagado

A veinte millas, en las más frías aguas del Atlántico, miras anhelante hacia la costa. ¿Alguna vez amaste a alguien ahí? Sí, pero era apenas un gato, y yo, un manatí, ¿que podía hacer? No hay recompensas en este mundo por haberse meado la vida, aún si implica llegar a ver icebergs olvidados de hace décadas separándose de la masa para nadar bajo la superficie, levantando una montaña de vidrio desbordante antes de abalanzarse erectos para empezar el viaje peligroso desconocido hacia el horizonte desolado.

Ése fue el modo

En que pensaba acerca de cada día, cuando era joven; un desprenderse, a la vez suicida e imbuido de una cierta gracia ritual.

Después, hubo tantos protagonistas que uno se perdía un poco, como en una selva de doppelgängers. Muchas cosas estaban aconteciendo. Y la luna, balanceándose sobre la loma como una toronja enorme y lisa, comprendió la importancia de cada una, y no estaba dispuesta a facilitar la tarea de nadie, aunque la amamos.



From *The Shock of the Lenders*

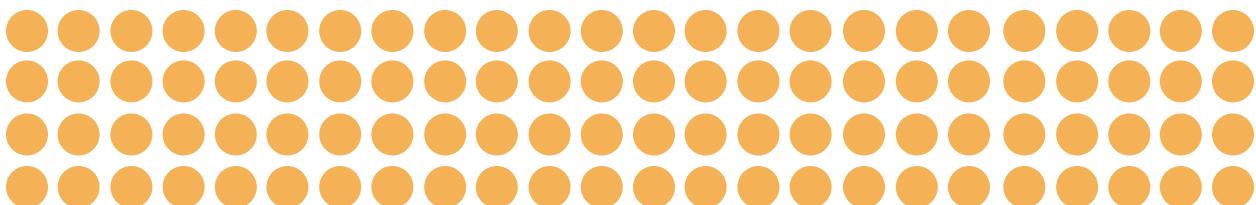
Jorge Santiago Perednik

Introduction and translations, Molly Weigel



Perednik's *Shock of the Lenders* takes as its point of departure a 1981 murder case that became a national sensation in Argentina...

The Shoklenders were an upper-middle class educated family displaying all the outward signs of success: the father, Mauricio, was an engineer; they lived in a fashionable Buenos Aires neighborhood; there were three children. On March 30th, 1981 a neighbor followed a trail of blood to the bodies of Mauricio and his wife Cristina in the trunk of the family car. The two sons, Sergio and Pablo, were missing. A country-wide search began, and in a few days both sons were apprehended on horseback, one having fled to the north, the other to the south. The trial uncovered many skeletons in the family closet, including possible incestuous relations between Cristina and both sons, and the involvement of Mauricio's engineering firm in international arms traffic. XUL #5 published a series of long poems dedicated to the subject. *Shock of the Lenders* responds to a moment in Argentina when language, the social order, logic, and the family have been broken by the repressive military dictatorship of the 1970's and 1980's, and asks what can be said, and how, under these conditions.





Fragments 4 and 12

The fall:

The New Science of the 18th century speaks of our home, its perfidy, that it is "full of chaos"
because of individualism and sterili (oh Holy Church) and because of a lack of respect
Holy Church lil English girl Madonna mia I Saw you As a monster with two backs I saw you glancing back at

the fall:

Lucifer
Adam
The Roman Empire
Newton's apple
the rabbit and Alice following
Carlos Argentino Daneri and Jorge Luis Borges following
capitalism and communism and Christophoro
Columbus landing on the island of
 called by him Santo Domingo
 the birth of the New World
 the rebirth of an old world
 episode or stumbling block that histories avoid so as not to fall
 into

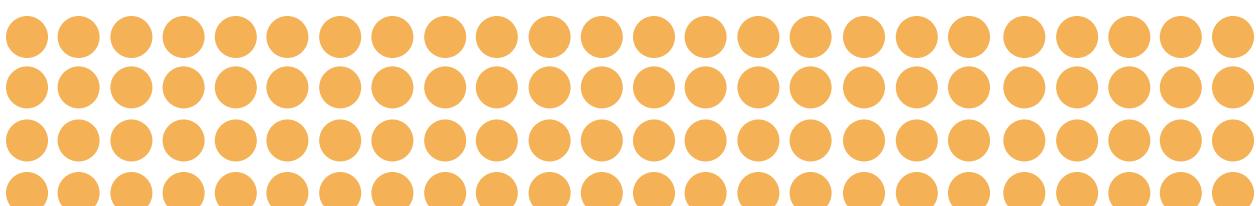
the Fall:

the only commandment alive or like sin
You will honor your father and mother
you will touch your
The : they cast on earth and said Rest in peace
the world factory doesn't rest

"do not enter" "top secret" ("you'll fall anyway")
patriarchs of the order and giants of chaos embrace in the name of
three crazy elves hunch forward like old men and howl to break down the door

Phoenix, Phoenix, why is virtue so run-down?
like sages howl like children like a family tree of without on the other hand expecting anything
knowing that the void awaits them without on the other hand possessing
serene before the secretary who tells her secrets for a new secret
smiling before the offended office
laughing in the Tower without qualms about the same illness
the very illness that requires the construction of the do
the door
opening closed with a key
the lie:
 a door
 plus
 an office
 plus
 a boss
(they didn't appear on the sacred papyrus)

the formula or genetic order:
it all changes (except one thing (no
it all changes (for that thing (no
nothing changes (because of that (
three crazy elves hunch forward like old men and howl to break down the thing that
they cast on earth and said Rest in peace



Fragment 16

1
Every end is a beginning. Searches

The engineer's arches built brick by brick treason on treason looking for what

The mayor dressed as a peasant crossing the continent on horseback looking for what

Woman's pools, the hunger for depth, do they matter?

2
Each search pursues its end--and finishes before reaching it

Unrelenting, unreachable searches. Lost arches, for example

The crumbs that showed the path back disappeared. Birds

3
The strap falls. The bird takes flight. Where

Don't pay attention to mummy. She drank too much. She writes mush.

4
Every persecution has an end: to make its beginning infinite; so

The engineer reads Hegel "there's no depth just ignorance" and approaches the abyss. Later

The engineer denigrates "limitless emptiness": fear of limitless ignorance, of his own emptiness

Horror at perpetual beginning

Each month is each day is each hour is each moment is

Time past and present that which is and that which was

Madness the invisible marks that return

The impossible union of beginning and end

The impossible family and its new records, its beautiful story, its
(...)

To break the record to crack the memory for good to cut

The evanescent knots that impede the denouement

(...)

The persecution of

5
Every search makes its object invisible therefore

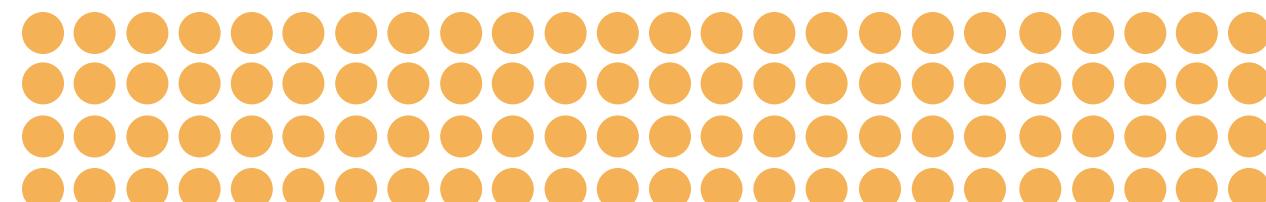
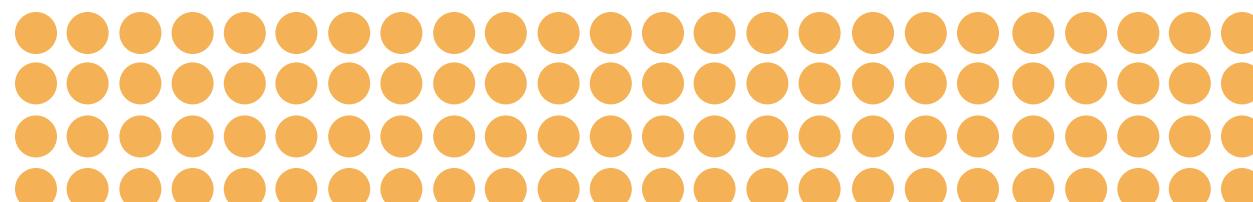
~~Pages and parrots and payments~~

Every search seeks to find itself

6
The design of the stigma will be: an animal that eats what it vomits
that smiles constantly
that has a huge black bird on its back

7
The prosecution of
Pages and pigeons and payments
Reality resists being described: a prohibition such that

8
Every end breaks the enchantment:
The twelve strokes sound
They're at the door
The engineer reads his family the story and suddenly flees:
Partridges in pear trees. Did they live happily ever after? Searches
Every beginning is an end. The ~~agonized~~ end
Of a story that doesn't want to finish

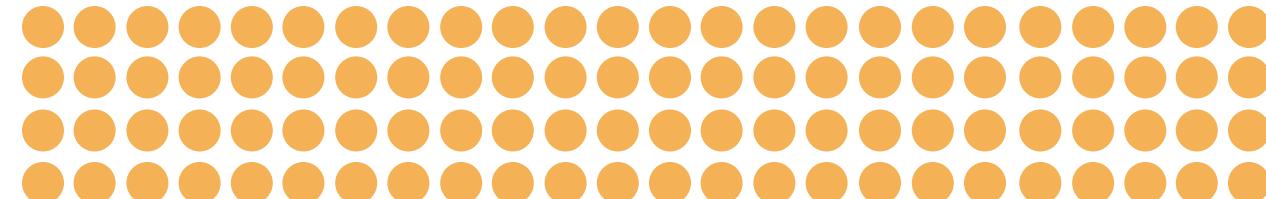
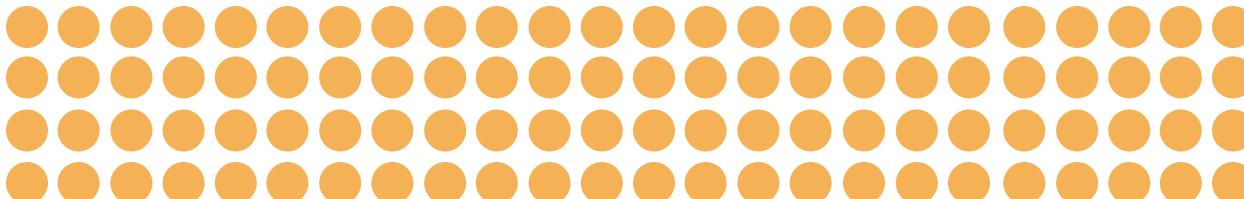


Fragment 21

Fragment 33

(From *Diary of the Flight*)

Thursday the twenty-fourth
I have to keep going
I can't keep going
I found a dead horse in the tub *(in the bath)*
the horse gets up
the equitable moment in which he leaves me *(the firm moment in which)*
Friday the twenty-fifth
I have to keep going *(I can keep going)*
a slow trot:
maybe the path is near
they've already made it
somehow I get to the threshold
onto my story *(maybe I'm arriving at my story)*
Saturday the twenty-sixth
I have to kee
the door that opens onto my story
Sunday the twenty-seventh
I'd be surprised if it opened



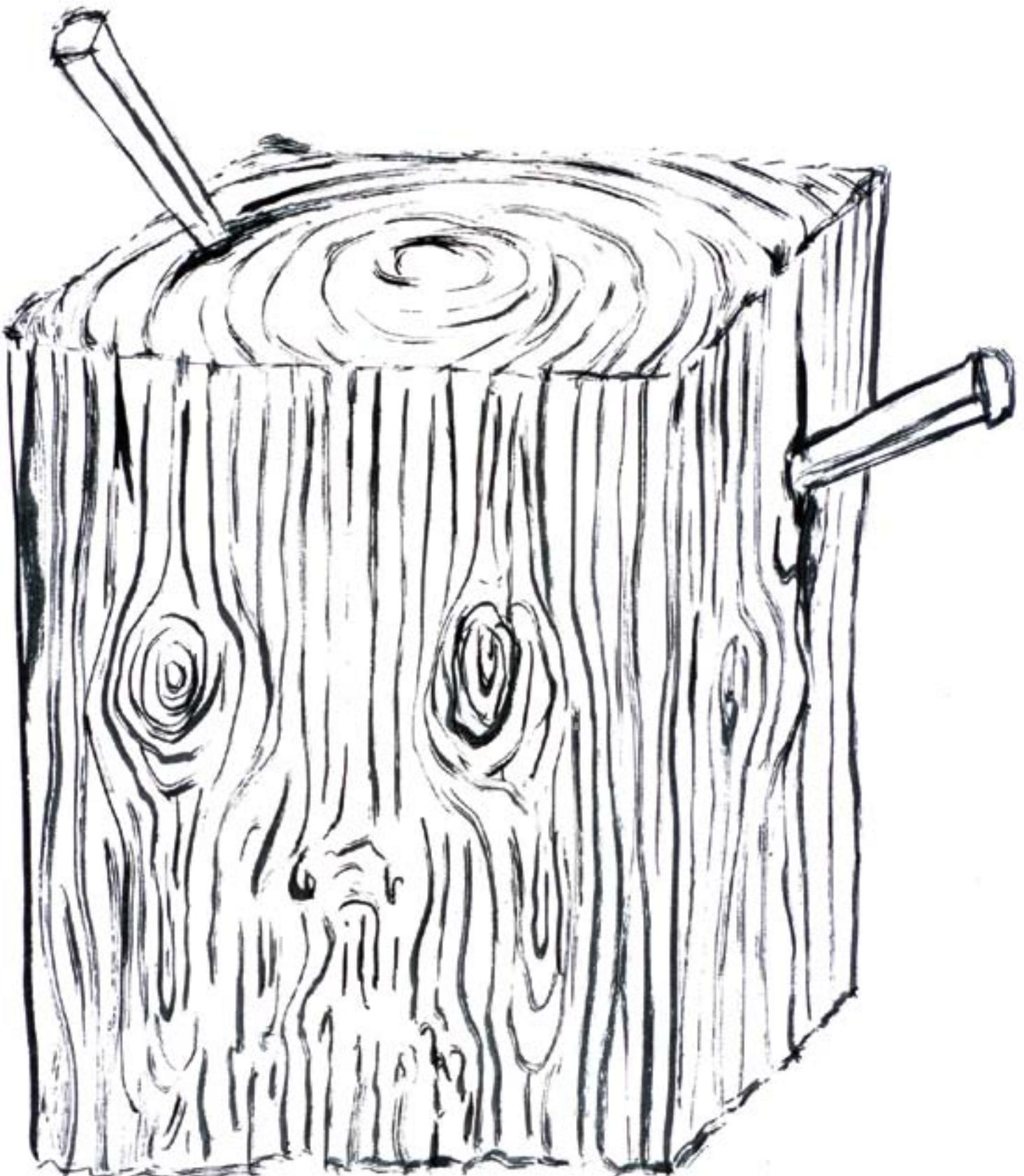
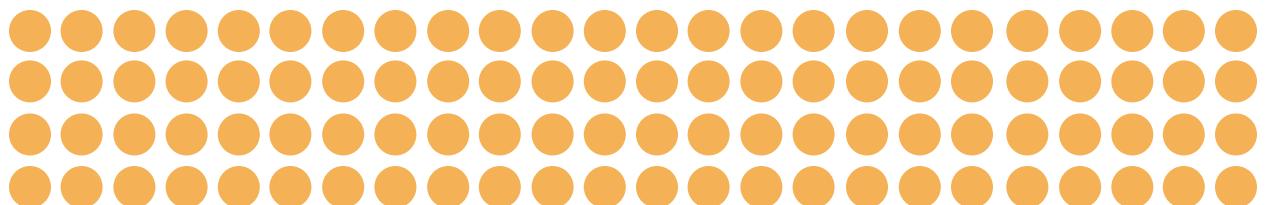
Fragment 35 (From *Diary of the Flight*)

my interrogators know more than I
yes, everything seems foreign virginal a worthless fable
(...)

I wish the lantern in the night showed
the broken hymen of the priestess

that the vagina opened in flower that there were no trap
that the image were the delay a fall one could live in
(...)

the questions close me confuse I can't
I wish or even to pronounce the word end



“It’s a Great Thing, Poetry”

Interview with José Viñals
Benito del Pliego & Andrés Fisher

START FROM THE BEGINNING: COULD YOU GIVE US SOME SUCCINCT BIOGRAPHICAL DATA?

I'll try, beginning with my birth in July, 1930 in the town of Corralito, Cordoba, Argentina, a small town that had at that time less than 300 inhabitants. My father as well as my mother were Spanish. Extremaduran, my mother, Catalan, my father. My father, a baker, my mother, a dressmaker.

THAT IS THE ORIGIN OF YOUR SPANISH CITIZENSHIP THEN?

Exactly. My maternal grandparents were also Extremaduran and they did not live in town but in the country; they were farmers.

AND YOUR PATERNAL GRANDPARENTS?

I didn't know them. They lived in Spain.

GO ON, PLEASE...

In '33, three years after my birth, my father died during an epidemic of bronchopneumonia that took the lives of twenty-seven people in town. Imagine, ten percent of the population. A few days later, we went to my grandparents' farmstead (there they call the rural farms steeds), my mother, my younger brother and I. And there, in the middle of the country, I spent all my childhood and part of my adolescence; years on horseback, which is where, I believe, the emblematic and symbolic power of the horse in my work comes from. Upon concluding my elementary studies, again my mother, brother and I moved to the city of Cordoba, abandoning the country forever.

SO, IN A MANNER OF SPEAKING, THAT WAS YOUR FIRST “EXILE”?

Let's say, uprooting. In my life there has certainly been many uprootings, moves, emigrations (or “transtierros” as Manuela Andújar aptly defined them), but not exile, not even from Spain where I live now, though it seemed like exile due to the moment and

“Es una Cosa Muy Grande la Poesía”

Entrevista con José Viñals
Benito del Pliego & Andrés Fisher

EMPEZANDO POR EL PRINCIPIO, ¿PODRÍAS DARNOS ALGUNOS SUCINTOS DATOS BIOGRÁFICOS?

Trataré. El principio fue mi nacimiento en julio de 1930 en el pueblo de Corralito, de Córdoba, Argentina. Un pueblecito que tenía entonces menos de 300 habitantes. Tanto mi padre como mi madre eran españoles, extremeña mi madre, catalán mi padre; mi padre panadero, mi madre modista.

¿DE AHÍ PROVIENE, ENTONCES, TU CIUDADANÍA ESPAÑOLA?

Exactamente. Mis abuelos maternos eran también extremeños y vivían no en el pueblo sino en el campo; eran agricultores.

¿Y TUS ABUELOS PATERNOS?

A ellos no los conocí. Vivían en España.

PROSIGUE, POR FAVOR...

En el '33, tres años después de mi nacimiento, murió mi padre durante una epidemia de bronconeumonía que se llevó a veintiaseis personas del pueblo, figuraos, el diez por ciento de la población. Unos días después, nos fuimos a la chacra de mis abuelos (allí a las fincas rurales se las llama chacras)—mi madre, mi hermano menor y yo. Y allí, en el medio campesino, pasé toda mi niñez y parte de la adolescencia; años de a caballo, de donde, creo, el poder emblemático y simbólico del caballo en mi obra. Al concluir mis estudios primarios, otra vez mi madre, mi hermano y yo, nos mudamos a la ciudad de Córdoba, abandonando el campo para siempre.

Y, ENTRE COMILLAS, ÉSE FUE TU PRIMER “EXILIO”.

Digamos desarraigo. En mi vida ciertamente ha habido muchos desarraigos, mudanzas, emigraciones (o transtierros como los definía acertadamente Manuel Andújar) pero ningún exilio, ni siquiera éste de España que vivo ahora y que tanto se parece al exilio debido

 In my life there has certainly been many uprootings, moves, emigrations (or “transtierros” as Manuela Andújar aptly defined them), but not exile...



En mi vida ciertamente ha habido muchos desarraigos, mudanzas, emigraciones (o transtierros como los definía acertadamente Manuel Andújar) pero ningún exilio...

circumstances that produced it. But I always can freely choose where to go, a thing which isn't true for authentic exiles.

TALK ABOUT YOUR LIFE IN CÓRDOBA.

Briefly, like you recommended. In Córdoba I did my Baccalaureate's, taking night classes while I worked during the day. I took some courses in Law. Later on, I studied Philosophy and Liberal Arts, and I continued with courses in Teleology of Culture classes, taught by Juan Larrea—but that was later. Previous to that, I married Martha, a great tapestry artist. Before my first child was born, we moved to the province of Buenos Aires, to the city of La Plata, then called Eva Perón. In that city, when I was twenty-five years old, our son Gabriel was born. In La Plata I did Fine Arts—Cinematography. But, even though it is a neighboring city, La Plata was not Buenos Aires, and so we returned to Córdoba. That was when I attended the keynote addresses by Larrea. I worked in Photography, and later in Publicity, and some in Cinema. After a few years we went to live permanently in Buenos Aires, I believe in '63 or '64. My family was complete by then, because in Cordoba, Andrea and Irene were born, my two daughters.

DID YOU INCORPORATE INTO THE CULTURAL LIFE OF BUENOS AIRES?

I wouldn't say entirely, although during those years I began to work in book editing and design, and I directed some collections with my friend Lucho Torres Agüero, now deceased. But those were very productive years in every sense. There, in '69, the publishing company Losada published my first book, *Entrevista con el pájaro*, eleven years after I finished it. The following year Juárez Editor published my novel *Nicolasa verde o nada*. Then, just as I had begun a gratifying period of growth, we had to move to Colombia. That was in '70. The reason was that in Bogotá I had a good job, and we could take

our daughter, who is handicapped, to be treated in the United States. The diagnosis of her illness was very bad and the prognosis worse. Now she is reasonably well.

HOW LONG DID YOU LIVE IN COLOMBIA?

Only two years, but those were some of the best years of my life. My daughter improved noticeably, and I met some of the best friends I've ever had and still have today. Furthermore, during that time, another collection of poems, also published by Losada in Buenos Aires appeared: *Coartada para Dios*. And in Bogotá, I finished two new books, *Jaula para Juan* and *72 Lecciones de Ignorancia*, which were in drawers for many years until they were finally published in Spain.

THEN FROM BOGOTÁ BACK TO BUENOS AIRES, CORRECT?

In effect. Exactly seven years, from '72 until '79, the year we emigrated to Spain. In Buenos Aires, I wrote a lot, especially short stories, plus seven essays and dialogues with plastic artists. I stayed dedicated to the publishing work with Torres Agüero, and I was an artistic consultant to what was then the main art gallery in Argentina, *Galería Imagen*. But that was when I had severe political problems. There was a bloody coup and the death of Salvador Allende, and I had committed to the Chilean resistance. I even organized an international campaign asking for funding from Unesco for the so-called *Museo de la Solidaridad*, so that the works could be returned to the Chilean people once Pinochet's military dictatorship ended. It was a failure in every way, and in Argentina began the process of national insurrection which led to the genocide of the Videla and company dictatorship. A real tragedy. Then we emigrated to Spain at the end of '79.

al momento y a las circunstancias en que se produjo. Pero yo siempre pude libremente elegir adónde ir, cosa que no le ocurre a los auténticos exiliados.

HÁBLANOS DE TU VIDA EN CÓRDOBA.

Con brevedad, como me habéis recomendado. En Córdoba hice mi bachillerato, en horario nocturno pues trabajaba de día, y cursé algunas materias de abogacía; más tarde, me matriculé en Filosofía y Letras y seguí los cursos de Teleología de la Cultura que dictaba Juan Larrea. Pero eso fue algo más tarde. Antes me había casado con Martha, alta artista del tapiz. Y antes de que naciera mi primer hijo, nos mudamos a Buenos Aires e inmediatamente a la ciudad de La Plata, entonces llamada Eva Perón.

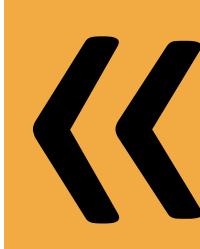
En esa ciudad, a mis veinticinco años, nos nació Gabriel. En La Plata hice en Bellas Artes estudios de cinematografía. Pero, aunque vecina, La Plata no era Buenos Aires, de manera que nos volvimos a Córdoba. Fue entonces cuando asistí a las clases magistrales de Larrea. Trabajaba en fotografía y más tarde en publicidad, e hice algo de cine. Pasados unos años, nos fuimos definitivamente a vivir a Buenos Aires, creo que en el '63 o '64. Ya tenía entonces a mi familia al completo, pues en Córdoba nacieron Andrea e Irene, mis dos hijas.

¿TE INCORPORASTE A LA VIDA CULTURAL DE BUENOS AIRES?

Diría que íntegramente no, aunque por esos años empecé a trabajar en la edición de libros y en su diseño, y dirigí algunas colecciones con mi amigo Lucho Torres Agüero, ya fallecido. Pero fueron años muy fértiles en todo sentido.

Allí, en el 69, la editorial Losada publicó mi primer libro, *Entrevista con el pájaro*, once años después de haberlo yo acabado. Al año siguiente Juárez Editor publicó mi novela *Nicolasa verde o nada*. Y cuando había comenzado un gratificante auge para mí, debimos emigrar a Colombia. Eso fue en el 70. La razón era que yo en Bogotá tendría un buen trabajo y podríamos llevar a nuestra hija Andrea que, como sabéis es minusválida, a que fuera tratada en los Estados Unidos. El diagnóstico de su enfermedad era muy malo y peor el pronóstico. Ahora está aceptablemente bien.

Pero fueron años muy fértiles en todo sentido. Allí, en el '69, la editorial Losada publicó mi primer libro, *Entrevista con el pájaro*, once años después de haberlo yo acabado. Al año siguiente Juárez Editor publicó mi novela *Nicolasa verde o nada*.



¿CUÁNTO TIEMPO VIVISTEIS EN COLOMBIA?

Solamente dos años, pero fueron de los mejores años de mi vida. Mejoró sensiblemente mi hija y conocí a algunos de los mejores amigos que he tenido y tengo al día de hoy. Además en ese lapso apareció, también editado por Losada en Buenos Aires, otro poemario: *Coartada para Dios*. Y en Bogotá terminé dos nuevos libros, *Jaula para Juan* y *72 Lecciones de Ignorancia*, que estuvieron muchos años en los cajones hasta que por fin se publicaron en España.

DE BOGOTÁ NUEVAMENTE A BUENOS AIRES, ¿NO ES ASÍ?

En efecto. Exactamente siete años, desde el '72 al '79, año en el que emigramos a España. En Buenos Aires, escribí bastante, especialmente relatos breves, y hasta siete ensayitos o diálogos con artistas plásticos. Continuaba

AND YOU WENT WITH YOUR FAMILY TO JAÉN?

No, we settled in Madrid, but that was difficult for those of us who did not have more than little irregular jobs. To give you have an idea: we furnished the floor we rented with furniture and belongings that, systematically, at night we scavenged from the trash. I did Graphic Design jobs and did proof and style corrections for some publishing houses in Madrid while my wife made shawls to sell at the flea market. So when the possibility of having a contract to work in Jaén came up, we didn't think twice, and we moved once more. Just a little while ago my wife and I counted, and the list of times we moved was exactly thirty during our marriage—so we've lost at least three libraries.

IF WE REMEMBER CORRECTLY, THAT MOVE WAS IN '82. SO, WHAT SINCE THEN?

Well, I came to Jaén in '82, but my wife did not come with Andrea until '83. Meanwhile, I traveled to Madrid on the weekends. The Delegation of Jaén gave me a contract to work in a Cultural Institute they had recently created. My initial purpose was to teach the collaborators—especially printing—in the corporation, the modern book technicians, the architect, and the engineer. It was all very good. A few years later, they designated me as the one responsible for services regarding publication, and they made me a firm contract. In the meantime, something very significant happened to me: I recovered my Spanish citizenship thanks to my parents' nationality. I underline that because they did not nationalize me, but rather, I recovered the citizenship and, therefore, dignity of origin, without abjuring my Argentine citizenship.

DID YOU WRITE THEN?

Yes, of course, but I didn't publish. It didn't seem ethical or even deontologically correct to

publish while I was responsible for the editorial services which, in a certain sense, gave me access to the private publishing companies in Spain. Though there was published, in Buenos Aires, a book of short stories I had written in Argentina and rewritten in Spain, *Miel de avispa*, a book in which I evoke the town of my birth and its people. Some time later, because of provincial-culture politics, I found myself forced to publish, with the Council's seal, another book of stories, *Ojo alegre y viejísimo*, written entirely in Jaén. It is a fun book where I "grandparentized" all my grandchildren and other kids; so my first grandson, for example, who was ten or eleven at the time, was made into "Abuelo Sebastián."

BUT WHAT REALLY HAPPENED WITH YOUR LITERARY WORK? IT SEEMS THERE'S A HIATUS IN YOUR WRITING FROM THE YEARS IN ARGENTINA AND COLOMBIA AND YOUR WRITING IN SPAIN.

Well, I had a hard time adapting which is easily understandable, it seems to me—from the adaptation to the language and way Spanish people speak in the first place. There were years of learning and integration. It took me years to find what I call the temperament of the language. They are very different, the Spanish spoken in Spain and the Spanish in Latin America – the two hemispheres of the same sphere, as I've said elsewhere. My mother tongue was the plastic material I used for work; its terms and syntax were my tubes of paint and palette for which I found no equivalents in Spanish speech. The necessary harmonization and indispensable contemplation took years to come about, years not exempt from creative suffering if not paralysis. But I intuited that it wasn't about doing literary experiments, but rather a real integration in the social and cultural life of Spain.

dedicado al tema editorial con Torres Agüero y fui asesor artístico de la que era entonces la principal galería de arte de Argentina, Galería Imagen. Pero tuve entonces severos problemas políticos. Se había producido el cruel derrocamiento y la muerte de Salvador Allende y yo me comprometí con la resistencia chilena; inclusive organicé una campaña internacional pidiendo el fideicomiso de la Unesco para el llamado Museo de la Solidaridad, a fin de que las obras retornarán a la propiedad del pueblo de Chile una vez acabada la dictadura militar de Pinochet. Fue un fracaso en toda regla. Y en Argentina había comenzado el proceso de insurrección nacional que desembocó en la dictadura genocida de Videla y compañía. Una verdadera tragedia. Entonces emigramos a España, hacia finales del 79.

Y OS VINISTEIS A JAÉN.

No, nos instalamos en Madrid, pero aquello era muy duro para los que no teníamos más que trabajillos irregulares. Para que os deis una idea: amueblamos el piso en alquiler con muebles y enseres que, sistemáticamente, por las noches recogíamos de la basura. Yo hacía labores de diseño gráfico y de corrección de pruebas y de estilo para algunas editoriales madrileñas, mientras mi mujer cosía pañuelos para vender en el Rastro. De manera que cuando surgió la posibilidad de tener un contrato de trabajo en Jaén, no lo pensamos siquiera, y nos trasladamos una vez más. Hace poco hicimos el recuento con mi mujer y la lista de mudanzas fue exactamente de treinta durante nuestro matrimonio. Así hemos perdido totalmente hasta tres bibliotecas.

SI NO LO RECORDAMOS MAL, ESE TRASLADO FUE EN EL '82, ¿Y DESDE ENTONCES QUÉ?

Bien, yo vine a Jaén en el '82 pero mi mujer con Andrea vinieron recién en el 83; mientras, yo viajaba a Madrid los fines de semana. La

diputación de Jaén me hizo un contrato laboral en un recién creado Instituto de Cultura. Mi misión inicial fue enseñar a los colaboradores, y especialmente a la imprenta de la corporación, las técnicas del libro moderno, su arquitectura y su ingeniería. Fue muy bueno todo eso. Un par de años después me designaron responsable de los servicios de publicaciones y me hicieron un contrato fijo. Entretanto ocurrió algo de gran significado para mí: recuperé mi ciudadanía española debido a la nacionalidad de mis padres. Lo subrayo porque no me nacionalicé sino que recuperé ciudadanía y, por lo tanto, dignidad de oriundo, sin abjurar de mi ciudadanía argentina.

¿ESCRIBÍAS ENTONCES?

Por supuesto que sí, pero no publicaba. No parecía ética ni deontológicamente correcto publicar mientras yo era responsable de los servicios editoriales, lo cual en cierto modo me acercaba a las editoras privadas de España. Se editó sí, en Buenos Aires, un libro de relatos que yo había escrito en Argentina y reescrito en España, *Miel de avispa*, libro en el que evoco a mi pueblo de nacimiento y a su gente. Algo más tarde, y por razones de política cultural provinciana, me vi forzado a editar con el sello de la Diputación otro libro de relatos, *Ojo alegre y viejísimo*, escrito íntegramente en Jaén. Es un libro divertido donde yo "abuelicé" a todos mis nietos y a otros personajes menudos; así mi primer nieto, por ejemplo, que tenía por entonces unos diez u once añitos, fue convertido en el Abuelito Sebastián.

¿PERO QUÉ PASABA REALMENTE CON TU LABOR LITERARIA, PUES HAY COMO UN HIATO ENTRE TU ESCRITURA DE LOS AÑOS ARGENTINOS Y COLOMBIANOS Y TUS ESCRITOS ESPAÑOLES?

Bueno, tuve grandes problemas de adaptación, lo cual es fácilmente comprensible, me parece a mí. De adaptación a la lengua y al habla

AND IN THE LINGUISTIC LIFE?

Predominantly in speech, in the temperament of speech. That was what happened to me here, where many essentially good and fruitful things happened to me. For example, in those years the Jaén City Council, not the Delegation, –both institutions administered by socialists– decided to create their own publications department to publish authors from Jaén. They invited me and I agreed on the condition they publish my complete collection of poems to that point. They accepted and *Poesía reunida* appeared which, in three volumes, makes seven books. It includes a prologue written by Jason Wilson, a British poet and professor at King's College in the University of London, and it also includes other prologues, the ones which were originally included in the books that comprised the volumes, and which I did not want to exonerate. When that work appeared–already sold out by the way–it opened the doors to the Spanish publishing companies for me. At that point, I wasn't the director of publication services anymore for the Delegation; they had designated me as director of the journal *Alsur*, a provincial organ. I started publishing in *Hiperión* a collection of poems called *Milagro a milagro*. And others later, in other prestigious



When that work appeared–already sold out by the way–it opened the doors to the Spanish publishing companies for me.

publications; many, maybe in excess. Juan Gelman declared in Spain that, "It is not bad to write a lot, but to publish too much." He's right. Now my published work is unmanageable. It should be reduced.

BUT, AREN'T THERE CHANGES IN YOUR POETICS,

OR DO YOU STAY IDENTICAL TO YOURSELF? IT SEEMS TO US NOT.

Of course there are changes, it would be bad if there weren't. The work gathered in *Poesía reunida* is a clear ratification of what I say. But the clearly radical change in my work comes out after the last book of the collection, *Alcoholes y otras substancias*. I believe that there, another vision of art and poetry initiates.

WAS THERE A RECONSTRUCTION OF POETICS?

Exactly. That happened to me in a striking way.

LOOKING JUST AT FORM, AT THE STRUCTURE OF THE POEM: WHAT CHANGES BETWEEN THOSE TWO PERIODS?

I hope I can explain. I have great models in my life. One of them is Aloysius Bertrand and his marvelous book *Gaspar de la Nuit*–a book which, in a way, Baudelaire tried to imitate as he himself confesses in the prologue of his *Spleen de Paris*. *Gaspar de la Noche* is seminal in my formation and I also wanted to write prose poems (as I said in the past), with the autonomy, the grace, the delicacy and the profundity that Bertrand's work had. I wanted

to write like Bertrand, but I wasn't exactly gothic. Really I wrote as I could and what I could, but yes. Yes, there were notable changes.

DO YOU PERHAPS HAVE OTHER GREAT MODELS? YOU ALWAYS SAY SO.

Well, yes, the great models, from Rimbaud to Henri Michaux and Saint-John Perse, to Lautreamont, Artaud and others, to the wonderful Lithuanian mystic Lubicz Milosz—uncle of the more or less recent Nobel prize winner and also a good poet. I had a book

de España en primer lugar. Fueron años de aprendizaje y de integración. A mí me costó algunos años dar con lo que yo llamo el genio de una lengua. Son bastante distintos el castellano que se habla en España y el castellano que se habla en Latinoamérica, los dos hemisferios de una misma esfera, como lo he dicho otras veces. Mi lengua natal era la materia plástica con la que yo trabajaba; sus vocablos y su sintaxis eran mis pomos de óleo y mi paleta a los que yo no encontraba equivalentes en el habla española. La necesaria armonización y la indispensable complementación llevó años en ocurrir, años no exentos de algún sufrimiento creativo cuando no de parálisis. Pero yo intuía que no se trataba de hacer experimentos literarios sino de una real integración en la vida social y cultural de España.

¿EN LA VIDA LINGÜÍSTICA?

Preponderantemente en el habla, en el genio del habla. Eso fue lo que me pasó aquí, donde me pasaron tantas cosas esencialmente buenas y fecundas. Por ejemplo, en esos años el Ayuntamiento de la ciudad de Jaén, no la Diputación, ambas instituciones gestionadas por socialistas, decidió crear su propio servicio de publicaciones para editar a los autores jiennenses (o jaeneros si se prefiere). A mí me invitaron y yo accedí a condición de que se publicara mi obra poética completa hasta entonces. Lo aceptaron y apareció *Poesía reunida* que, en tres tomos, recoge siete libros; lleva un prólogo de Jason Wilson, poeta británico y catedrático en el King's College de la Universidad de Londres, y lleva también otros prólogos, los que originalmente tenían algunos de los libros que componían los volúmenes, y que yo no quise exonerar. Cuando apareció esa obra—ya agotada por cierto—aquello me abrió las puertas de las editoriales españolas. Y yo entonces ya no era director de los servicios de publicaciones de la Diputación; me habían designado director de la revista *Alsur*, un órgano provincial. Comencé a publicar en *Hiperión* un poemario que se

llama *Milagro a milagro*. Y luego, otros en otras editoriales de prestigio, muchos, quizás un exceso. Juan Gelman ha declarado en España que "lo malo no es escribir mucho sino publicar demasiado". Tiene razón. Mi obra editada es hoy inabarcable. Habrá que reducir.

PERO ¿NO HAY CAMBIOS EN TU POÉTICA O TE MANTIENES IDÉNTICO A TI MISMO? A NOSOTROS NOS PARECE QUE NO.

Por supuesto que hay cambios, malo sería que no los hubiera. La obra recogida en *Poesía reunida* es un refrendo claro de lo que digo. Pero la radicalidad clara de un cambio en mi labor se produce después del último libro de esa colección, *Alcoholes y otras substancias*. Yo creo que ahí se inicia otra visión del arte y de la poesía.

¿HUBO UNA RECONSTRUCCIÓN DE LA POÉTICA?

Exacto. Eso me pasó de una manera llamativa.

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA FORMA, DE LA ESTRUCTURA DEL POEMA, ¿QUÉ ES LO QUE CAMBIA ENTRE ESOS DOS CICLOS?

Espero poder explicarlo. Tengo grandes modelos en mi vida. Uno de ellos es Aloysius Bertrand y su maravilloso libro *Gaspar de la Noche*. Libro que, por otra parte, intentó ser imitado por Baudelaire según lo confiesa él mismo en el prólogo de su *Spleen de Paris*. El *Gaspar de la Noche* es capital en mi formación y yo también quería escribir poemas en prosa (como se decía antiguamente) con la autonomía, la gracia, la delicadeza y la profundidad que tenía la obra de Bertrand. Entonces yo quería escribir como Bertrand, pero yo no era gótico precisamente. En realidad escribí como pude y lo que pude, pero sí, sí, hubo cambios notables.

from Milosz that was like a bedside book called *Cánticos, salmos y plegarias*, in a superb translation from the Argentine poet Lizardo Galtier, which was expressed in biblical-style verses. I believe my writing in verses comes from that book. Milosz, Michaux and Saint-John Perse, those three, they are the tripod on which my poetry's (and my life's) process of transformation rests, above all the warning like an epiphany that poetry has nothing to do with literature.

WHAT DOES IT HAVE TO DO WITH THEN?

With a spiritual life and with art, with pure art, not literary art.

IN REGARDS TO YOUR RELATIONSHIP WITH TRADITION, ON ONE OCCASION YOU SAID SOMETHING VERY INTERESTING: HOW ARE WE LATIN AMERICANS GOING TO BE GREAT METRICS OR HAVE A FORMAL CONNECTIONS WITH THE SPANISH TRADITION IF WE HAVE BEEN FORMED READING BADLY TRANSLATED ENGLISH AND FRENCH POETRY? NONE OF THE POETS YOU HAVE MENTIONED WRITE IN SPANISH.

Of course, Saint-John Perse, although he is Latin American, Caribbean, comes from the Island of Guadalupe where they speak French. But also we have Spanish, or Spanish-speaking models, from the Golden Age poets with San Juan de la Cruz, Góngora, and Quevedo, to Bécquer, Juan Ramón Jiménez and Antonio Machado, not to mention the poets of '27 to whom I was personally devoted, in particular Lorca, Salinas, Aleixandre and Miguel Hernández. And there are also the Latin American poets like Darío, Huidobro, Vallejo, Neruda, Oliverio Girondo and many more. That is also our tradition, or, better than tradition, there are our sources, not just in translations.

WE PERCEIVE IT IS NOT SO MUCH A PROBLEM OF TRADITION AS MUCH AS IT IS OF ARTISTIC

TENDENCIES AND EVEN MOVEMENTS. ISN'T THAT TRUE?

Maybe so. At least my great opening-up comes from my contact with the surrealist and parasurrealist poets; through them I penetrate the French vein that in Argentina was extraordinarily vital. And I am not an exception. Something similar occurred to many others. I don't renounce that; to the contrary, it has served me very well—above all the moment I discovered the artistic and formal possibilities of verse.

BUT, YOUR POETRY ARTICULATES ITSELF BY TURNING INTO PROSE. WE CAN SEE THAT IN THE THREE VOLUMES OF POESÍA REUNIDA, WHERE BY SIMPLY FLIPPING THROUGH THE BOOK, WE REALIZE THAT IN IT THERE IS LITTLE VERSE—FROM *ENTREVISTA CON EL PÁJARO*, YOUR FIRST BOOK.

That's right, prose. And furthermore in *Entrevista con el pájaro* there is the aphoristic genre I started to use from William Blake, on one hand, and from the great Argentine poet, Antonio Porchia. He wrote a singular book called *Voces*, a good part of which I know by heart.

TO COMPLETE THE PANORAMA YOU ARE OFFERING US, IT IS WORTH NOTING THAT THESE PAST FEW YEARS HAVE ALSO BEEN VERY FRUITFUL FOR YOUR POETRY. WHAT HAS PROPELLED YOUR WRITING MOST RECENTLY?

To have a lot of free time at my disposal since my early retirement. I don't do anything but write, read and listen to good music. Afterwards, it feels precisely like being in a real state of poetic tension, a sort of state of grace professed by the saints. And that is not voluntary, you are in a state of poetry or you are not.

THIS IS A COMPLEX QUESTION AND WITH AN OPEN AND GENERAL RESPONSE MAYBE YOU

¿NO TIENES ACASO OTROS GRANDES MODELOS? SIEMPRE LO DICES.

Bueno, sí, los grandes modelos, desde Rimbaud a Henri Michaux y Saint-John Perse, pasando por Lautréamont, Artaud y otros, hasta el maravilloso místico lituano Lubicz Milosz, tío del premio Nobel más o menos reciente y que también es un buen poeta. Yo tenía como libro de cabecera uno de Milosz que se llamaba *Cánticos, salmos y plegarias*, en una soberbia traducción del poeta argentino Lizardo Galtier, que estaba expresada en versículos a la manera bíblica. Creo que de ese libro procede mi escritura en versículos. Milosz, Michaux y Saint-John Perse, los tres, son el trípode en que se asienta el proceso de transformación de mi poesía (y de mi vida), sobre todo al advertir como en una epifanía que la poesía no tiene nada que ver con la literatura.

¿CON QUÉ TIENE QUE VER ENTONCES?

Con la vida espiritual y con el arte, con el arte a secas, no con el arte literario.

CON RESPECTO A TU RELACIÓN CON LA TRADICIÓN, EN UNA OCASIÓN DIJISTE ALGO MUY INTERESANTE: ¿CÓMO VAMOS A SER LOS LATINOAMERICANOS UNOS GRANDES MÉTRICOS O A TENER UNA VINCULACIÓN FORMAL CON LA TRADICIÓN ESPAÑOLA SI NOS HEMOS FORMADO LEYENDO MALAS TRADUCCIONES DE POESÍA EN INGLÉS Y FRANCÉS? NINGUNO DE LOS POETAS QUE HAS MENCIONADO ESCRIBEN EN ESPAÑOL.

Claro, Saint-John Perse, aunque es latinoamericano, caribeño, procede de la isla de Guadalupe donde se habla francés. Pero también tenemos modelos españoles o de habla castellana, desde los poetas del siglo de oro con San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo, a Bécquer, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, sin olvidar a los poetas

del '27 de los que personalmente fui devoto, en particular de Lorca, Salinas, Aleixandre y Miguel Hernández. Y están también los poetas latinoamericanos como Darío, Huidobro, Vallejo, Neruda, Oliverio Girondo y tantos otros. Esa es también nuestra tradición o, mejor que tradición, ahí están nuestras fuentes, no sólo en las traducciones.

NOS PARECE PERCIBIR QUE NO ES TANTO UN PROBLEMA DE TRADICIÓN COMO DE TENDENCIAS ARTÍSTICAS E INCLUSO DE MOVIMIENTOS. ¿NO ES ASÍ?

Tal vez sí. Al menos mi primera gran apertura proviene de mi contacto con los poetas surrealistas y parasurrealistas; por ello penetro en la vía francesa que era en Argentina extraordinariamente vital. Y yo no soy una excepción, a muchos otros les ocurrió algo parecido. Yo no reniego de eso, al contrario, me ha servido muchísimo, sobre todo a partir del momento en que yo descubro las posibilidades artísticas y formales del versículo.

AUNQUE TU POESÍA SE ARTICULA EN TORNO A LA PROSA. ESO LO PODEMOS VER EN LOS TRES TOMOS DE POESÍA REUNIDA, DONDE SIMPLEMENTE AL HOJEAR EL LIBRO, NOS DAMOS CUENTA DE QUE EN ELLA HAY POCO VERSO. DESDE *ENTREVISTA CON EL PÁJARO*, TU PRIMER LIBRO.

Eso es, prosa. Y además en *Entrevista con el pájaro* está el género aforístico que yo comienzo a trabajar a partir de William Blake, por un lado, y a partir de un gran poeta argentino, Antonio Porchia. Escribió un libro único llamado *Voces*, buena parte del cual me la sé de memoria.

PARA COMPLETAR EL PANORAMA QUE NOS ESTÁS OFRECIENDO, VALE LA PENA NOTAR QUE TAMBIÉN ESTOS ÚLTIMOS AÑOS HAN SIDO MUY FRUCTÍFEROS PARA TU POESÍA. ¿QUÉ ES LO QUE

CAN HELP US GET TO THE BOTTOM OF THE ISSUES YOU ARE DEALING WITH: WHAT IS YOUR BASIC APPROXIMATION OF POETRY OR OF THE POEM? WHAT ELEMENTS, WOULD YOU SAY, ARTICULATE THIS PRIMARY RELATIONSHIP WITH CONSIDERING WRITING A POEM?

I repeat: to be in a state of poetry, which also implies to be in a state of silence but also attention and perceptiveness. In these conditions you can—and it usually happens—bring about the birthing of a poem and even an entire book. Like I said a while ago, I believe poetry does not have anything to do with literature but with spirituality. It's not about precepts or recipes; they come from where they come from. This seems to put us dangerously at the mercy of mysticism, but it's not like that. In any case it is metaphysical, like Nietzsche said: "After the death of God, the only metaphysical practice is art."

THIS OPENNESS TO LISTENING TO EVERYTHING IS ESPECIALLY INTERESTING IN RELATION TO YOUR POETRY; IN POETRY YOU CAN FIND YOURSELF ATTENTIVE TO THE MOST HIGH, OR SPIRITUAL, AS MUCH AS TO THE MOST CORPOREAL, EVEN ESCHATOLOGICAL.

Of course.

YOU WERE TALKING ABOUT THE POSSIBILITY OF INCLUDING EVERYTHING IN VERSE, THE POSITIVE AND THE NEGATIVE.

Of course, include everything and show your card as a citizen of poetics to whatever comes out, though crude, and restore it—all in the same place, like life itself.

IN YOUR POETRY THERE IS ANOTHER ELEMENT WE WOULD LIKE TO FOCUS ON: YOUR RELATIONSHIP WITH THE VANGUARD.

When I talk about the vanguard, I am not

referring to the so-called historical vanguard which, according to the Uruguayan poet Eduardo Milán, ended in 1930; I am referring to the vanguard that comes about in every time period, including the rearguards. In my book of fragments *Huellas dactilares*, it says more or less this: "If the vanguard is not leftist, it is not vanguard. If the left is not vanguard, it is not left." While there is a left and right, there will always be positions of vanguard and rearguard. I believe the authentic left will always propose the obligation to situate itself with the vanguard, as much in thought as in art. And do not be confused, because there is a pseudo-vanguard, invested in and dressed up as vanguard but strictly speaking is really rearguard consumed with novelties. I think Jackson Pollock or Mark Rothko were vanguard, and Andy Warhol was rearguard. From the vanguard comes a covetousness, a sweet covetousness; to always move forward in order to perceive the shady places that demand to be discovered, penetrated with the drill of the spirit which is why Jung said (and it seems there was an accusation of plagiarism): "Goethe is not the author of Faust. Faust is the author of Goethe."

LARREA LOVED TO REITERATE THAT SAME NOTION WHEN TALKING ABOUT VALLEJO.

If that's true, there you have it, in the shadows—the collective unconscious where the archetype is buried, the human archetypes, and it is precisely probing into them in a fine and sensitive way and bringing them out to the light.

THAT IS THE VERY BIG JOB OF THE POET.

I don't know if it's a big job or rather a great adventure that can transform into a heroic deed, of the verb to do.

AN ARCHETYPE OF FRAGMENTARY ESSENCE LIKE THAT OF THE POET IS CAPABLE OF OPENING UP TO ANYTHING. THAT ARCHETYPE CAN BE FOUND READING MACHADO OR LISTENING TO

HA IMPULSADO TU ESCRITURA MÁS RECIENTE?

Disponer de mucho tiempo libre desde mi temprana jubilación. No hago otra cosa que escribir, leer y escuchar buena música. Luego es preciso estar en un estado verdadero de tensión poética, una especie de estado de gracia a la manera de los que profesan la santidad. Y eso no es voluntario, se está o no en estado de poesía.

ESTA ES UNA PREGUNTA COMPLEJA Y DE RESPUESTA ABIERTA Y GENERAL QUE TAL VEZ NOS AYUDE A IR AL FONDO DE LAS CUESTIONES QUE ESTÁS TRATANDO: ¿CUÁL ES TU APROXIMACIÓN BÁSICA A LA POESÍA O AL HECHO MISMO DEL POEMA?, ¿QUÉ ELEMENTOS PODRÍAS DECIR QUE ARTICULAN ESTA RELACIÓN PRIMARIA CON EL PLANTEARSE EL POEMA?

Repite: estar en estado de poesía, lo cual implica también estar en un estado de silencio pero de atención y perceptividad. En esas condiciones puede—y suele—producirse el alumbramiento de un poema e incluso de todo un libro. Como dije hace un rato, creo que la poesía no tiene nada que ver con la literatura sino con la espiritualidad. No se trata de preceptivas ni de recetas, procedan de donde procedan. Esto nos pondría peligrosamente a merced de la mística pero no es así. En todo caso sería metafísica, como bien decía Nietzsche: "Después de la muerte de Dios la única práctica metafísica es el arte".

ESTE ESTAR ABIERTO A ESCucharLO TODO ES ESPECIALMENTE INTERESANTE EN RELACIÓN

A TU POESÍA; EN ELLA SE PUEDE ENCONTRAR QUE ESTÁS ATENTO TANTO A LO MÁS ALTO, O ESPIRITUAL, COMO A LO MÁS CORPORAL, INCLUSO ESCATOLÓGICO.

Por supuesto.

HABLARAS DE LA POSIBILIDAD DE INCLUIR TODO EN EL VERSÍCULO, LO POSITIVO Y LO NEGATIVO.

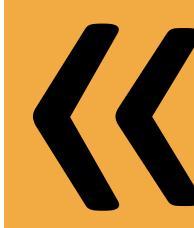
Desde luego, incluirlo todo y darle carta de ciudadanía poética aún a lo más nuevo, aunque sea grosero, y reivindicarlo. Todo en el mismo lugar, como en la propia vida.

EN TU POESÍA TAMBIÉN HAY OTRO ELEMENTO EN EL QUE NOS GUSTARÍA DETENERNOS, TU RELACIÓN CON LA VANGUARDIA.

Cuando yo hablo de vanguardia no me refiero a la llamada vanguardia histórica, esa que según el poeta uruguayo Eduardo Milán acabó en 1930; me refiero a las vanguardias que se dan

No hago otra cosa que escribir, leer y escuchar buena música. Luego es preciso estar en un estado verdadero de tensión poética, una especie de estado de gracia a la manera de los que profesan la santidad. Y eso no es voluntario, se está o no en estado de poesía.

en toda época, igual que las retaguardias. En mi libro de fragmentos *Huellas dactilares*, se dice más o menos esto: "Si la vanguardia no es de izquierda, no es vanguardia, si la izquierda no es de vanguardia, no es izquierda". Mientras haya izquierda y derecha, siempre habrá posiciones de vanguardia y de retaguardia. Yo creo que la izquierda auténtica siempre planteará la obligación de situarse en la vanguardia, tanto en el pensamiento como en el arte. Y no confundir, porque hay una pseudovanguardia, investida



A CONVERSATION IN A BAR. LOOKING AT THE CASTILIAN SKY OR THE OLIVES OF JAÉN.

Of course, and the interior landscape of all vital experience.

LET'S GO NOW TO THE QUESTION OF PLACE, OF GEOGRAPHY AND HOW SOMETIMES THE POETIC CONNECTS OR DOESN'T WITH A PARTICULAR PLACE. HOW DO YOU FIND YOUR SITUATION IN SPAIN? HOW DO YOU SITUATE YOUR POETRY IN THIS ENVIRONMENT?

Maybe I can tell it well. Upon distancing yourself from your origins, you have lost contact and the frequenting of those origins. You have not only lost certain signs of your native language, you have also lost a familiar geography, a flora and fauna among other things. In Spain there is a very beautiful bird, the magpie, which is black with white spots. In Argentina there is also the magpie, but it is light grey with black spots, exactly the opposite, like the positive and negative of a photograph. Upon losing contact with your world of origin many essential things happen. You have to initiate a new learning of everything, of the people and their customs first of all, and keep in mind that you are in a new culture. And in apparently minor, but not inferior, questions of art you have to be aware, for example that the Golden Oriole, which is not from your old geography, exists here, while the chingolo¹ does not. You have to enter into universes that are new for you and in that way the process of renationalization becomes enriching, although not always in a painless way. And that in way also, the universe of the poet is enriched; its palette becomes bigger and wider and its box of colors more abundant.

AND WHAT IS YOUR RELATIONSHIP WITH OTHER POETS FROM THIS PLACE AND LANGUAGE—WITH THE CASTILIAN POETS AND OTHERS OF THE PENINSULA?

I'm in close contact with the majority. Well, not with the majority, but with those who interest me, who are really few. I've learned a lot from them, as much from the young ones as from the older ones; from Juan Carlos Mestrem, Jorge Riechmann, or Fernández Rojano to consecrated poets like Diego Jesús Jiménez or Antonio Gamoneda. From the multiple lectures I continue to teach, above all in the poetry competitions, it can be deduced that I have preferences for Spanish poetry.

SPEAKING OF THAT: CAN JOSÉ VIÑALS BE CONSIDERED A SPANISH POET?

It should be that way, but it's not. Although, like I said, I am of Spanish origin with twenty-five years residence in Spain, the anecdote prevails, and it is preferable that it continues, that I am an Argentine poet, or more extensively, a Latin American poet. And the consequences are not good for me. In Argentina, for example, I am forgotten. I do not even appear in the bookstore catalogues. And I don't think about nor do I want to leave Spain. I want to die here. I do not want another uprooting. I have had enough of those, starting with my abandonment of Corralito. In that first uprooting I lost the essence of my native tongue and the memory of my childhood.

BUT LATER YOU FOUND A PUBLIC LANGUAGE, WHICH WAS SPOKEN IN CÓRDOBA, IN BUENOS AIRES.

No doubt, no doubt, but that doesn't alleviate the problem of being uprooted or its problem of pain. So now I don't want to go from Spain. I have moved from places in Spain, but I don't want to go from here. You know, without having to go further, a big Spanish publishing company expressed its interest in publishing an anthology of mine in its Latin American collection. This after twenty-five years! I don't grumble about this as I have the honor of having two

o disfrazada de vanguardia que en rigor es mera retaguardia consumista de novedades. Yo creo que Jackson Pollock o Mark Rothko hicieron vanguardia, así como Andy Warhol hizo retaguardia. De la vanguardia surge una codicia, una dulce codicia, la de adelantarse siempre para percibir los lugares en sombra que demandan ser descubiertos, penetrados con la sonda del espíritu, por aquello que decía Jung (y parece que sea una acusación de plagio): "Goethe no es el autor de Fausto, Fausto es el autor de Goethe".

A LARREA LE ENCANTABA REITERAR ESA MISMA NOCIÓN PARA HABLAR DE VALLEJO.

Si es que es así. Ahí está, en las sombras, el inconsciente colectivo que es donde está soterrado el arquetipo, los arquetipos humanos, y es preciso echarles una sonda muy fina y sensitiva y sacarlos a la luz.

ESE ES UN GRANDÍSIMO TRABAJO DEL POETA.

No sé si un gran trabajo sino una gran aventura que puede transformarse en hazaña, del verbo hacer.

UN ARQUETIPO DE ESENCIA FRAGMENTARIA COMO EL QUE EL POETA ES CAPAZ DE DAR A SU VEZ. ESE ARQUETIPO SE PUEDE ENCONTRAR LEYENDO A MACHADO O ESCUCHANDO UNA CONVERSACIÓN EN UN BAR. MIRANDO EL CIELO CASTELLANO O LOS OLIVOS DE JAÉN.

Desde luego, y en la intratierra de toda experiencia vital.

VAYAMOS AHORA A LA CUESTIÓN DEL LUGAR, DE LA GEOGRAFÍA Y DE CÓMO A VECES LO POÉTICO CONECTA O NO CON EL LUGAR DONDE SE ESTÁ. ¿CÓMO HAS ENCONTRADO TU SITUACIÓN EN ESPAÑA? ¿CÓMO SITÚAS TU POESÍA EN ESTE ENTORNO?

Quizá lo pueda contar bien. Al alejarte de tus orígenes tú has perdido el contacto y la frecuentación de esos orígenes. No has perdido solamente ciertos signos de tu lengua natal; también has perdido una geografía familiar, una flora y una fauna entre otras cosas. En España hay un pájaro muy bonito, la urraca, que es negra con manchas blancas. En Argentina también está la urraca, pero es gris clarita con manchas negras, exactamente lo opuesto, como el positivo y el negativo de una fotografía. Al perder el contacto con el mundo originario pasan muchas cosas que son esenciales. Tienes que iniciar un nuevo aprendizaje de todo, de la gente y sus costumbres en primer lugar y tener en claro que estás en una nueva cultura. Y en cuestiones aparentemente menores pero no inferiores para el arte, tienes que hacerte cargo, por ejemplo, de que aquí existe la oropéndola, que no es de tu antigua geografía, así como aquí no existe el chingolo. Tienes que penetrar en universos que son nuevos para ti y así se vuelve enriquecedor el proceso de renacionalización, aunque no siempre de manera indolora. Y también así se enriquece el universo del poeta, se vuelve más grande y ancha su paleta y más abundante su caja de colores.

Y ¿CUÁL ES TU RELACIÓN CON LOS OTROS POETAS QUE PUEBLAN ESTE LUGAR Y ESTE LENGUAJE, CON LOS POETAS CASTELLANOS Y CON OTROS POETAS DE LA PENÍNSULA?

Tengo buen contacto con la mayoría. Bueno, con la mayoría no sino con los que a mí me interesan, que son realmente pocos. He aprendido mucho de ellos, tanto de los jóvenes como de los mayores, de Juan Carlos Mestrem, Jorge Riechmann, o Fernández Rojano a poetas consagrados como Diego Jesús Jiménez o Antonio Gamoneda. De las múltiples lecturas que voy haciendo, sobre todo en los certámenes de poesía, se desprende que tengo preferencias por la poesía española.

¹Argentine sparrow

nationalities; and I wanted to have a third, from Colombia, although still that procedure, already in process, has not come to fruition.

NOW THE CRITICISM OF YOUR POETRY IN SPAIN IS ORIENTED, IN EFFECT, TOWARD A DEFINITION CLOSE TO WHAT COULD BE CALLED AN AESTHETIC OR TRADITION THAT IS LATIN AMERICAN MORE THAN SPANISH. WHAT DO YOU THINK OF THAT?

What could I possibly say? Maybe it is that way, although I think something else, for example a conceptual hybridization. I already said that one of my great models has been Saint-John Perse. So, I said that to an Argentine poet, a good friend of mine and he answered: "It can't be. Saint-John Perse was an aristocrat and you're plebian." I have to be aware of my plebianism, of belonging to an inferior social class in Argentina, of course, compulsorily from that class has surged my aesthetic with all its consequences.

DO YOU SEE A DIFFERENCE BETWEEN THE POETRY WRITTEN IN SPANISH IN SPAIN AND LATIN AMERICAN DURING THE TWENTIETH CENTURY?

Yes, absolutely; don't get it confused.

IN REGARDS TO THE RECEPTION OR THE ENTITY OF YOUR OEUVRE; WOULD YOU LOCATE IT ON ONE SIDE OR THE OTHER?

In Spain. I don't have readers in Latin America. Not anymore; I had them, but I don't anymore.

AND THE ORIGIN OF YOUR POETRY, ITS CONCEPTION; WOULD YOU ALSO LOCATE IT IN SPAIN, OR IS IT MORE OPEN?

No, no, origin and conception are undeniably Latin American. And furthermore, for better or worse, plainly and vulgarly Argentine.

AND IS THERE SOME LINKAGE WITH THE GREAT TRADITION OF SPANISH POETRY FROM THE GOLDEN AGE TO JUAN RAMÓN AND MACHADO?

Yes, and it was very strong, especially in my younger years. Furthermore, whether it is recognized or not, Spanish poetry has always been a great referent.

BECAUSE ALTHOUGH YOUR POETRY DISREGARDS THE PRECONCEIVED FORM OF CLASSICAL POETRY, FROM THE METRICAL AND RHETORICAL CANON, ONE CAN FIND THAT TRACE, THAT PRESENCE IN THE LYRICAL, JUXTAPOSED WITH COLLOQUIAL ELEMENTS, DESCRIPTIVE OR ESCHATOLOGICAL, IN THE LINES OF POEM, WHICH GIVES IT A VERY PARTICULAR QUALITY.

Yes, at least I hope so, because at the same time it is incorporated, quintessenced, the multisecular structure of poetry, one hopes to be able to have the luck to say things that haven't been said. To perceive of new human situations and, still more perceptibly, social, political, sociocultural, class, and classist situations, consequentially. I believe there are still great things that haven't been brought to the light of day. You were talking a while ago about a poem of mine, *Mujer de amor con mi apellido*. There is all my world mixed together, the vintage and modern, semen, shit, spirituality and grace. And well, that is what touches me; it is up to me to distribute it, and it is what I perceive and celebrate.

TO CONCLUDE WE WOULD LIKE TO AGAIN BRING UP THE QUESTION OF THE NOTABLE FORM IN YOUR POETRY, ABOUT YOUR FREQUENT USE OF RHYTHM AND MUSIC, NOT THROUGH THE VERSE BUT RATHER FROM THE BASE, FROM PROSODY.

A PROPÓSITO DE ESTO, ¿SE PUEDE ENTENDER A JOSÉ VIÑALS COMO POETA ESPAÑOL?

Debiera ser, pero no es así. Aunque como ya dije soy español oriundo con veinticinco años de residencia en España, la anécdota prevalece y se prefiere que siga siendo yo un poeta argentino o, más in extenso, latinoamericano. Y las consecuencias no son buenas para mí. En Argentina, por ejemplo, soy un olvidado, no aparezco siquiera ni en los catálogos de las librerías. Y yo no pienso ni quiero irme de España, quiero morir aquí, no quiero un nuevo desarraigo, ya tengo suficiente con los que he tenido, a partir de mi abandono de Corralito. En ese primer desarraigo perdí la esencia de mi lengua natal y la memoria de la niñez.

PERO LUEGO TÚ ENCONTRASTE LA LENGUA PÚBLICA, LA QUE SE HABLABA EN CÓRDOBA, EN BUENOS AIRES.

Sin suda, sin duda, pero eso no alivia el problema del desarraigo ni lo que tiene de doloroso. Entonces yo ahora no me quiero ir de España. He mudado de lugares en España pero no me quiero ir de aquí. Fijaos que, si ir más lejos, una gran editorial española, me expresó su interés en publicar una antología mía en su colección latinoamericana. Esto después de veinticinco años. No reniego de eso pues tengo el honor de poseer dos nacionalidades; y quise tener una tercera, la de Colombia, aunque hasta ahora esa gestión, pues ya es gestión, no ha fructificado.

ACTUALMENTE LA CRÍTICA QUE SE HACE DE TU POESÍA EN ESPAÑA, SE ORIENTA, EN EFECTO, HACIA UNA DEFINICIÓN QUE SE ACERCA A LO QUE SE PODRÍA DECIR UNA ESTÉTICA O TRADICIÓN LATINOAMERICANA MÁS QUE ESPAÑOLA. ¿QUÉ OPINAS?

Y qué voy a opinar... Tal vez sea así, aunque yo piense otra cosa, por ejemplo en una hibridación conceptual. Ya he dicho que uno de mis modelos grandes ha sido Saint-John Perse. Pues bien, se lo dije a un poeta argentino, gran amigo mío y me contestó: "No puede ser. Saint-John Perse era un aristócrata y vos sos un plebeyo". Tengo que hacerme cargo de mi plebeyez, de pertenecer a una clase en inferioridad social, Argentina, desde luego. Obligatoriamente de esa clase ha debido surgir mi estética con todas sus consecuencias.

¿VES ALGUNA DIFERENCIA ENTRE LA POESÍA ESCRITA EN CASTELLANO EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA DURANTE EL SIGLO XX?

Sí, absolutamente, y no se confunden.

Sin suda, sin duda, pero eso no alivia el problema del desarraigo ni lo que tiene de doloroso. Entonces yo ahora no me quiero ir de España.

EN CUANTO A LA RECEPCIÓN O A LA ENTIDAD DE TU OBRA, ¿TÚ LA UBICARÍAS EN UN LADO O EN OTRO?

En España. No tengo lectores en Latinoamérica. Ya no los tengo; los tenía pero ya no los tengo más.

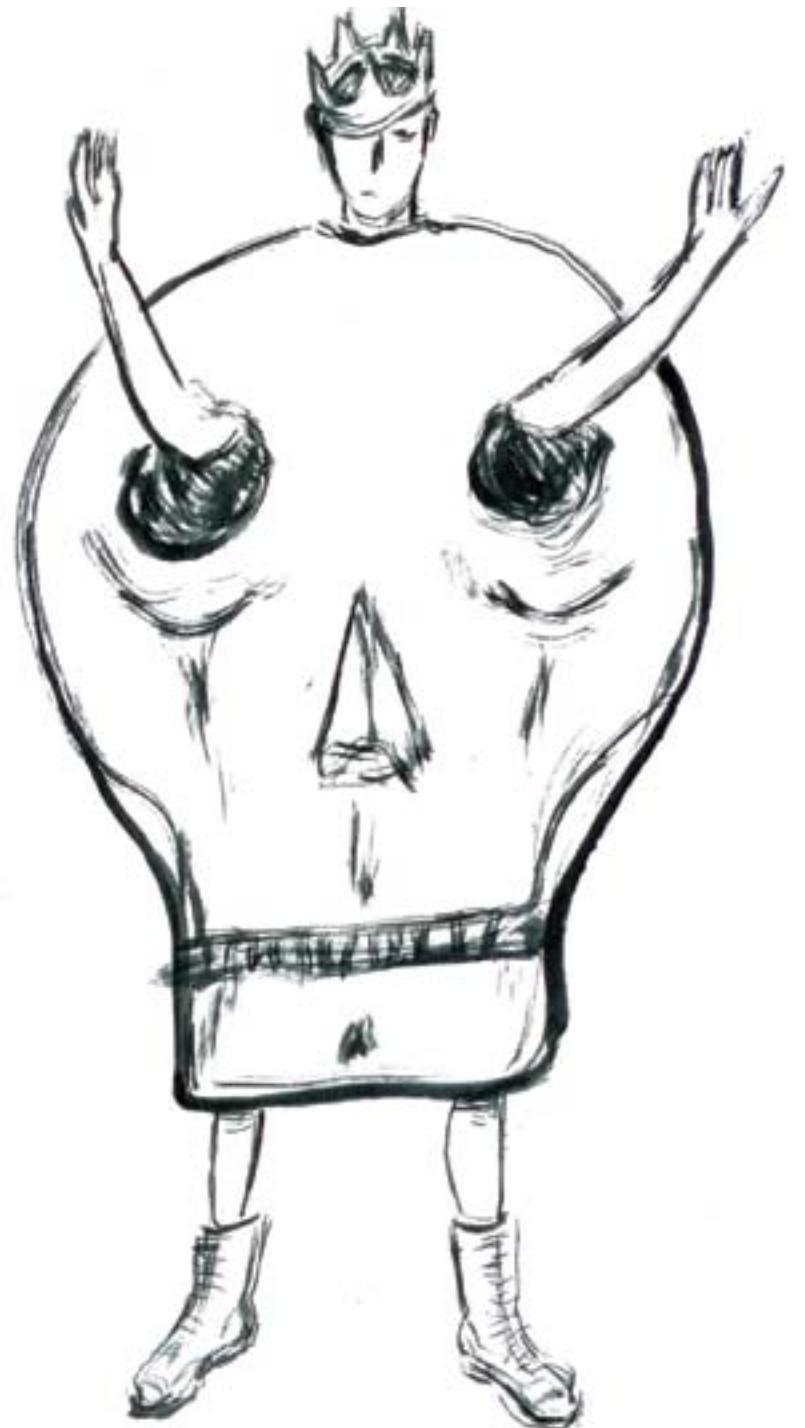
Y EL ORIGEN DE TU POESÍA, SU CONCEPCIÓN, ¿TAMBIÉN LO UBICAS EN ESPAÑA, O ES MÁS ABIERTA?

No, no, origen y concepción son inocultablemente latinoamericanos. Y además, a lo mejor o a lo peor, escueta y vulgarmente Argentina.



Well, I already said it earlier. I listen to a lot of music, and I have some musical formation. Like when I was young I played an instrument, the fiscorn, a type of trumpet. In the same way, I have frequented painting, really, the plastic

arts. I go to music, the great musicians. That leads to the same aesthetic infrastructure of the poem. But the poem, poetry, is much more than that; it is also an act of resistance, an act of conscience. It is a great thing, poetry. ■



¿Y HAY ALGUNA VINCULACIÓN CON LA GRAN TRADICIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA QUE VA DESDE EL SIGLO DE ORO HASTA JUAN RAMÓN Y MACHADO?

Sí, y fue muy fuerte especialmente en los años juveniles. Además, se lo reconozca o no, siempre la poesía española ha sido un gran referente.

PORQUE AUNQUE TU POESÍA PRESCINDE DE LA FORMA PRECONCEBIDA PROPIA DE LA POESÍA CLÁSICA, DEL CANÓN MÉTRICO Y RETÓRICO, UNO PUEDE ENCONTRAR ESA TRAZA, ESA PRESENCIA EN LO LÍRICO, YUXTAPUESTO CON ELEMENTOS COLOQUIALES, DESCRIPTIVOS O ESCATOLÓGICOS, ENTRE LAS LÍNEAS DEL POEMA, LO QUE LE DA UNA CUALIDAD MUY PARTICULAR.

Sí, al menos espero que sí, porque al mismo tiempo que queda incorporada, quintaesenciada, la estructura multisecular de la poesía, uno espera poder tener la suerte de decir cosas que no han sido dichas. Percibir nuevas situaciones humanas y, más precisamente todavía, situaciones sociales, políticas, socioculturales, de clase, y clasistas en consecuencia. Creo que todavía hay grandes cosas que no están puestas a la luz del día. Vosotros me hablasteis hace tiempo de un poema mío, *Mujer de amor con mi apellido*. Ahí está todo mi mundo mezclado, lo antiguo y lo moderno, el semen, la mierda, la espiritualidad y la gracia. Y bueno, eso es lo que me toca a mí, es lo que me ha tocado en el reparto y es lo que yo percibo y festejo.

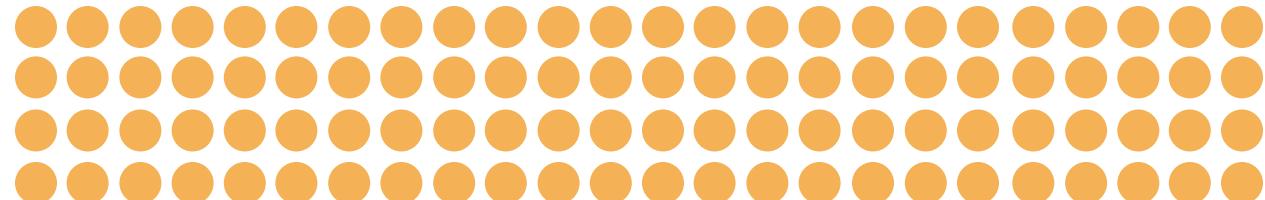
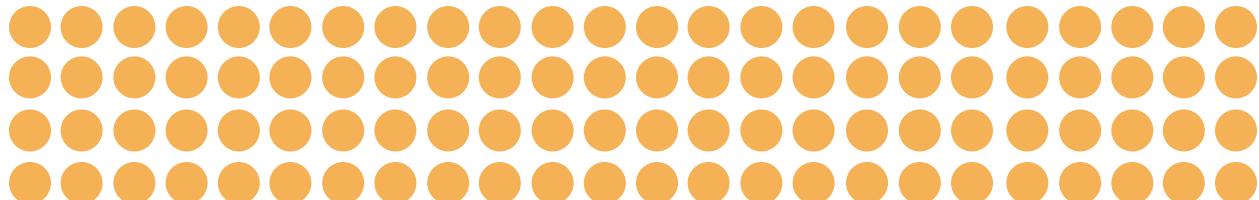
PARA TERMINAR NOS GUSTARÍA TRATAR NUEVAMENTE DE UNA CUESTIÓN FORMAL NOTORIA EN TU POESÍA, DE TU FRECUENTACIÓN DEL RITMO Y DE LA MÚSICA, NO A TRAVÉS DEL VERSO SINO DE LOS PIES, DE LA PROSODIA.

Bueno, ya lo he dicho. Yo escucho mucha música y tengo alguna formación musical, incluso de jovencito tocaba un instrumento, el fiscorno, una especie de trompeta. Así como he frecuentado la pintura, mejor dicho, las artes plásticas, frequento la música, a los grandes músicos. Eso conduce a la propia infraestructura estética del poema. Pero el poema, la poesía, es mucho más que eso, es también un acto de resistencia, un acto de conciencia. Es una cosa muy grande, la poesía. ■

El Método Suzuki

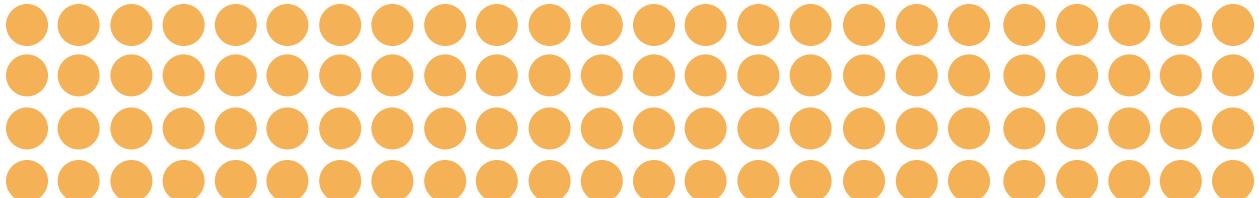
El Niño trajo un tifón de tan-tanes desde Tokio, en donde un instrumento vibrante se vuelve un juguete adecuado. Los violines pequeños son estriidentes. Sus chillidos son ratones musicales. El color de un reloj mecánico se pierde en la traducción. Lo que sea que me estás diciendo suena como los rígidos dientes de un roedor. Mis sueños le avientan el libro al haragán. Los dos temblamos con el golpe sordo del diccionario. Tienes que aceptarlo, nuestro esperanto no sirve. Tu virgen te es infiel. Mi succulento héroe se sube al barco de Marco Polo, cargado de soya de Ohio.

Viendo televisión en Los Angeles. Actuada esta escena en tiempo real. En la vida real, un bonito retrato caminando y luego sentada. Es una naturaleza muerta con jamón endiablado, pastel dietético, crema artificial. Es la muerte en chocolate. Es lo que conocemos como guerra corporativa. Estoy atorada en el cuarto escalón. No hay estatua o estatura de las limitaciones. Por el tiempo que dure voy a estar emocionalmente perturbada. A un hombre le puedes dar una roca o enseñarle rock. Entra a tu más alto poder. Faxeas de regreso el mapa de tu sendero espiritual. Tómate veinte gotas de tintura de extracto para la inquietud. ¿Quién va a pagar por esto si tú no estás asegurada? Eres demasiado simple para ser tan difícil. Posmodernismo malicioso. Dona de vaselina mojada en grasa de la frente. Te ves mejor yéndote que viniéndote. Pareces la muerte comiendo palomitas de micro-ondas. Ahora que vivo sola soy mucho menos introspectiva. Ya suenas más a ti misma.



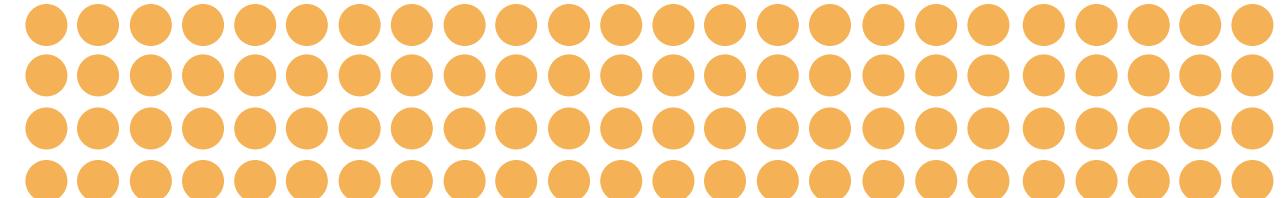
Todo lo que ella escribió

Perdóname, no soy buena para esto. No puedo contestar. Nunca leí tu carta. Creo que no recibí tu recado. No he tenido fuerzas para abrir el sobre. El correo se amontona en la puerta. Tu letra es ilegible. Tus postales llegaron borradas. ¿Te lavas el pelo húmedo? Cualquier documento que quieras enviar va a tener que encontrarme primero. Nunca fue entregado el paquete. Lamento decir que no puedo responder a tus inexpresados deseos. Nunca recibí el libro que enviaste. Por cierto, me robaron la computadora. Ahora soy incapaz de procesar palabras. Sufro de afasia. Acabo de regresar de Kenia y Corea. ¿No te ha llegado todavía ninguna tarjeta mía? Se me olvidó lo que iba a decir. Todavía no puedo encontrar una pluma que sirva y ya rompí mi lápiz. Sabes lo escaso que está el papel en estos tiempos. Reconozco que no he estado reciclando. Nunca tengo tiempo para leer el Times. Me he quedado sin bolsas de súper para echar las noticias atrasadas. No fui al mercado. Quería recortar los cupones. Todavía no leo el correo. No puedo ni atravesar la puerta para ir a trabajar, así que me reporté enferma. Me fui a la cama con calambres de escritor. Si fuera incapaz de volver a escribir quizás terminaría mis lecturas atrasadas. Entonces apareció Oprah con una autora fabulosa conectando su libro más vendido.



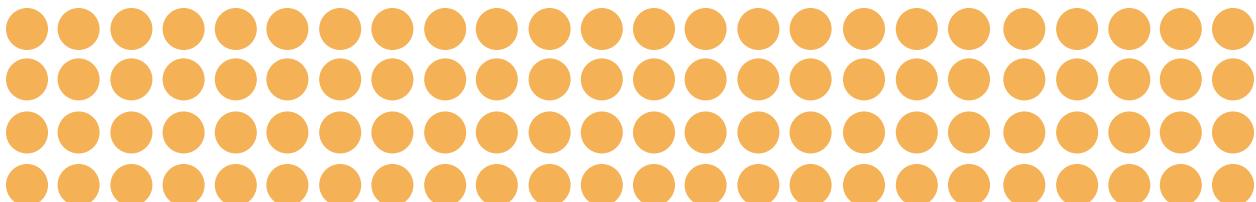
Calidad de vida

¿En su pesadilla de oveja clonada se vuelve tumba todo el polvo? ¿No está pudiendo dormir Bo Peep? ¿Irrumpió el cordero? ¿Se comió los dientes de león? ¿Chuleta de cordero es un acto no natural? Hola, Dolly, ¿tienes algo de lana? En serio, en serio, unos sombreros gruesos llenos de nudos. No olvides empacar tu polartec. La última semana recogimos naranjas, pero la manzana sigue fría. Quizás ella no sea la idiota más cruel. Sólo una dama coja en un traque viaje. Con el cerebro en descanso de primavera. Unas tramposas vacaciones. Una fecha falsa. Una chiripa, o sólo estar flipando. Allí estaba entonces, pero ella estaba a la izquierda entre equivocaciones. Nada que ver aparte de una galería colgante de inhibiciones poéticas. Su libro en la mesa. Nadie compraba. La suerte estaba allí para engañarla. Un amigo con una nueva facha, una suave melena rubia. Un amigo yendo hacia el destenimiento. Uno que presta dinero por libros. Que la hace ver la bolsa de papel del barrio y la acecha en cada uno de sus antros. El alcalde se lleva el crédito por la calidad de vida. Menciona dinero en la calle e inmediatamente se extiende una mano. Se estiran en una multitud. Firman de recibido por el niño salvaje del yoga. Cruza el parque por Charlie Parker. Come empanadas de camote en cafés estirados. Observa otras mercancías. Una pizca de tribus. No se habla de una marcha en la que los hombres protesten por sí mismos. El calalú y las coles son equivalentes. O la banana es lo mismo que plata no es. La narrativa nunca va a ser un mero entretenimiento. Entretener es saber cómo comportarse como mujer. La teoría francesa señala que lo mejor de la escritura de mujeres son los hombres. "Esta manzana estrella deja de lado el sonido de Sonny Rollins River." Tina Turner quemó todas sus pelucas para usar sólo pelo quemado. Los turistas van en manada a Strawberry Fields. Donde las ovejas pastan en lo que fue Ciudad Séneca. Nadie recibe propaganda política de las vanguardias. Un Tren del Café Reggio salido de unas postales. Una hora y media en metro al aeropuerto JFK. Traqueteado regreso a puerto de laxa seguridad. Apenas tenga esa pistola casera checo tu realidad en el caracol.



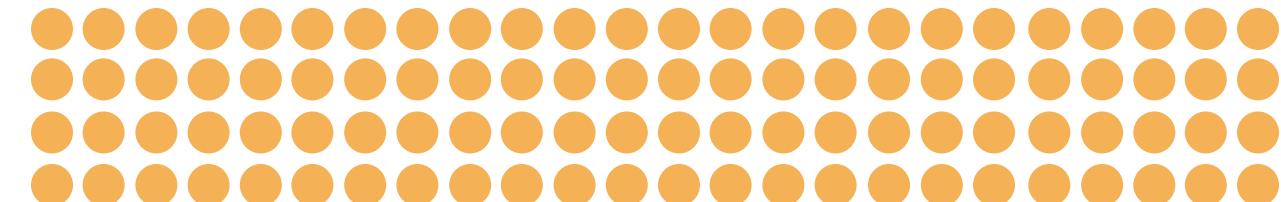
Corazones sangrantes

El crencho es un melón jugoso. No escupas, y cuando acabes, lávate el cuello. Esta noche comenzamos con corazones sangrantes, en rebanadas crudas o directamente a cucharadas. Mostraré mi chamorro. Te arrancaría tus preocupaciones con mis tijeras de esquilar. Si no puedo sacar dinero de la cuenta cenicienta estos alicates tiene la lana para apoyar mi negocio. Un ruinoso montón de balazos es lo que tengo a la vista. Tengo los ojillos brillantes de un insecto. Resbalosa como una sardina. Salada como un arenque. Puedes hacer un refrito de mí para el desayuno. Encuentra mi encogido sobrecoamiento, o comparte tu guiño. Voy a echarme una rápida lechera. Tendremos una lluvia de grullas. Estoy haciendo alpiste para que se le atragante a ese gallina. Vivo en una choza de gorrión. Échate para atrás. Reconoce el naufragio. Desaparece.



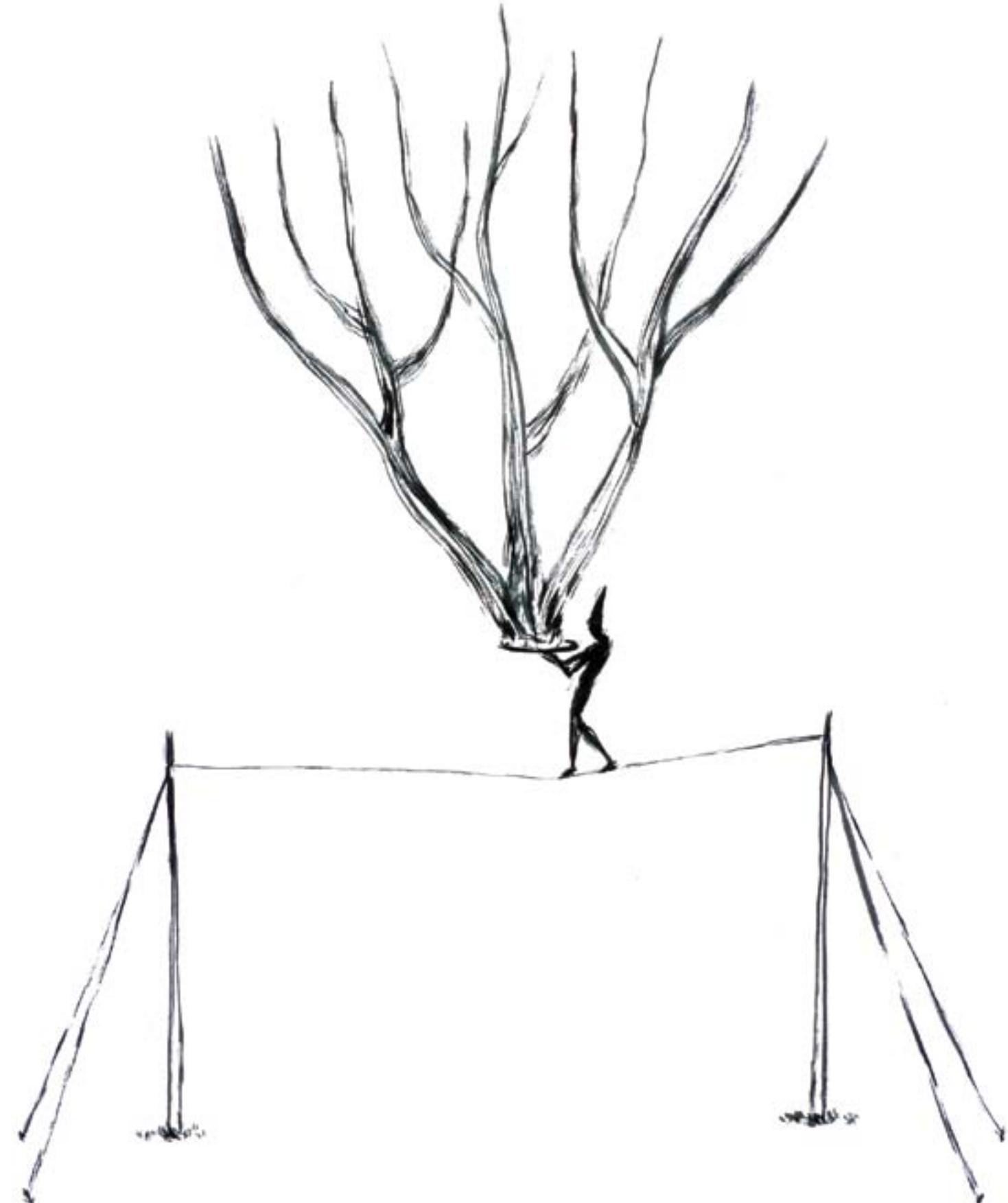
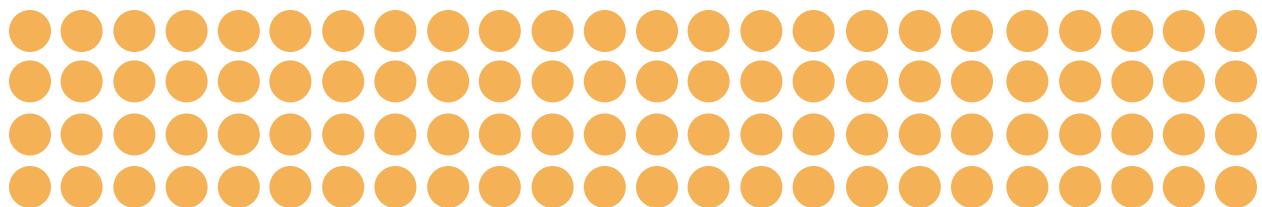
Estatuas desnudas

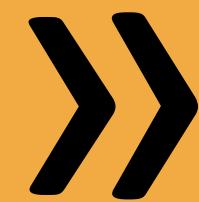
Oscares a la guerra de las rosas. Con la momia fuera de Egipto, un muppet prostético. Primera toma: cliché del género de viaje. En varias escenas, una mujer con combinados negros, blancos o caquis. Una mujer con el trasero levantado como el mapa mudo del hombre. Finalmente, muere ella. Entonces, para terminar, muere él. Son tan románticos los pacientes ingleses. Todo esto sucedía mientras yo organizaba mi curso. El teléfono y la radio dijeron quiénes eran los ganadores. No necesité un cristal. La última vez que lo vi era una silla de leopardo y un cojin convulsivo. Eso fue cuando vi la industria de la luz, nuestro pan con mantequilla. Alguien de raza anglófila me dijo que estos eran los amigos de lo sospechudo. Leen todos los grandes libros y los representan en el jardín de las estatuas desnudas.



Cuerno de chillo

“Yo mismo nací con muchísima puntuación, de tal manera que entiendo tu nostalgia por los paréntesis”, le espetó el deslumbrante Asterbisco a la arrobrada arroba desde el otro lado de la tabla periódica. “¿Un trabajador de cuello rosa es un gringo venido del sol?”, interrogaba un pinche europeo a la chinche becaria Fulbright durante la intensa sesión de preguntas y respuestas al final de su profunda conferencia sobre la abismal tradición de la fritura de pollos en el hondo sur. “Esta exposición confronta a los espectadores con varias fotografías perturbadoras de unos topiarios descubiertos”, garrapateaba en la pantalla electrónica con su dedo móvil el crítico de arte, agresivamente irónico. “¿Era plástico o era un fetiche?”, preguntaban los imaginadores de endeudamientos a los microadministradores del deseo. El viejo cacharro le confiaba con lágrimas en los ojos a la joven sal: “una ola de cuellos de tortuga de imitación de cashmere infla mi orgullo étnico, y no puedo creer que no sea amargo”. “Piensa en tu apéndice como en un sitio arqueológico, o como en una biblioteca de enfermedades preventivas”, agregaba de manera gratuita a la lista crítica el profesional de lentes y abrigo blanco, haciendo estallar el ruinoso y piramidal esquema institucional. “Nunca más”, prometía el reiterado reincidente al caerse del vagón conmemorativo de los reaccionarios fumadores empedernidos de segunda mano. El maestro virtual de la ciberpornotopía le susurraba a su pixilado holograma: “si yo te tuviera a ti en donde tú me tienes a mí, me daría una buena mamada”.





Carmen Berenguer, poems

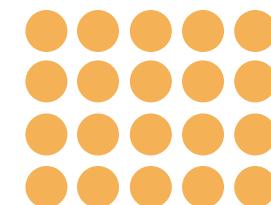
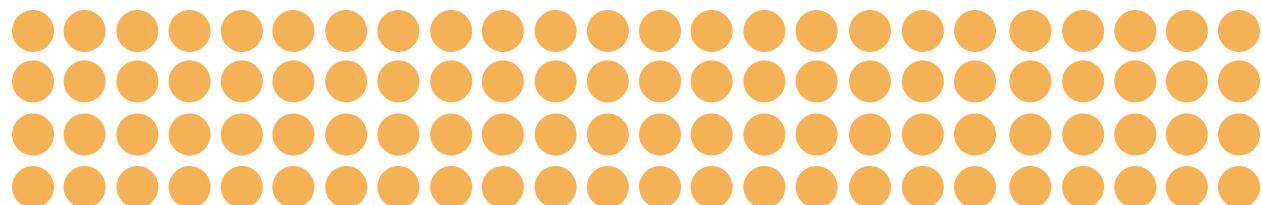
Translations, Mariela Griffor

Unknown

A man I didn't know
appears in all the country's newspapers
He is lying on the streets
his body is perforated:
Now we all know him.

Santiago Tango

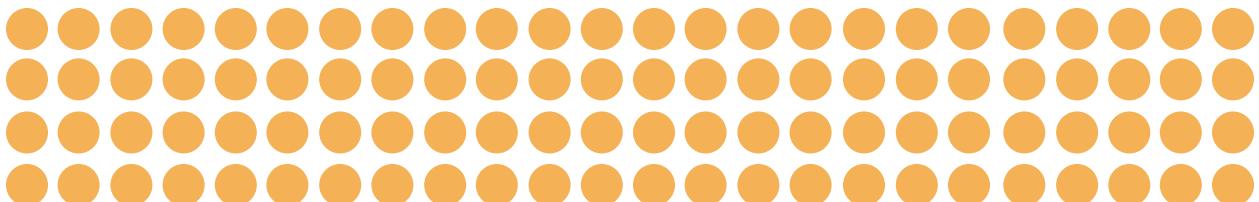
Lack of decency, marginal, preposterous.
Shoeless, armed city.
This one is dying on us
With a stub on the left side
Of her veiled face.
Poor dam, fur-coated whore
Transpiring pollen
The squalid night doubles you
Where the pimp sleeps.



The Cave

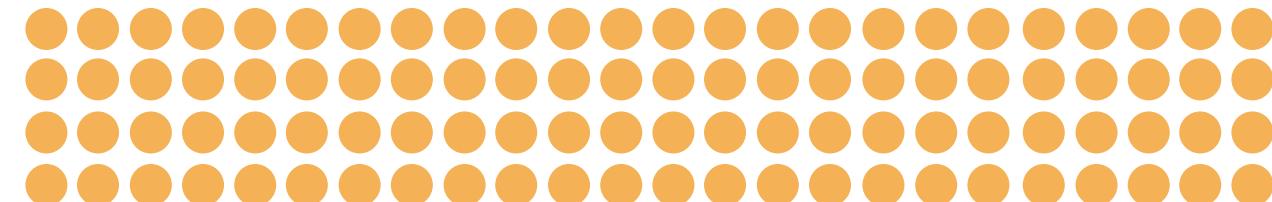
One believes oneself to be the choreography
on the tightrope of life
or the pendulum without towing
but you continue to be the old leak
of a nauseating bedroom
or the fire drills at night.

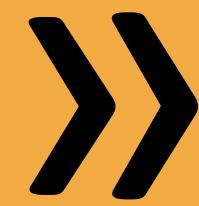
We travel in between the legs of the city
you believe to be the rough track
and you lose an eye in the wire fence
and why this believing oneself to be the best
if they trade your vitality in the desert.



Premonition

The crows are coming
black wings
under full sail
from sail to sail
flying ships
deadly pollen in the claws scratching:
The sky with black chalk.





Lyn Hejinian, poemas

Introducción y traducciones, Tatiana Lipkes

Uno no puede hablar de *Mi vida* sin mencionar su estructura y proceso creativo: esta singular autobiografía fue escrita por Hejinian a los 37 años, 37 capítulos/poemas hechos de 37 oraciones que correspondían a cada año de su vida. Ocho años después, a los 45, Hejinian aumenta 8 capítulos/poemas y 8 oraciones a los que ya estaban escritos.

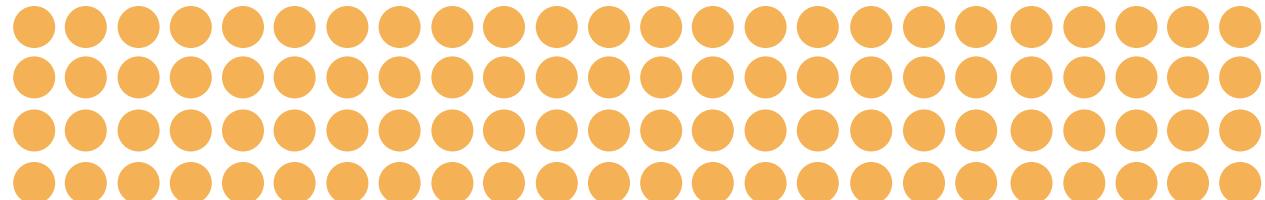
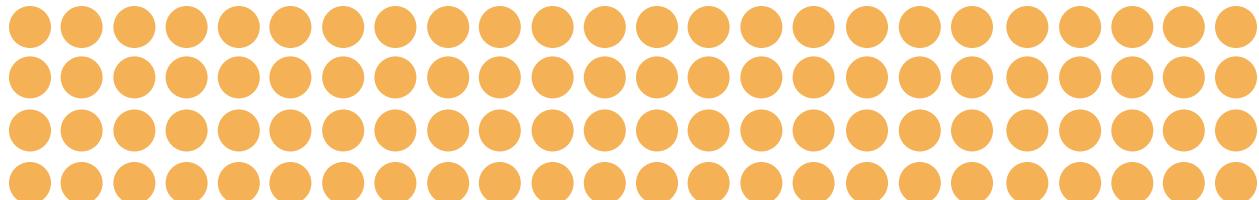
Más allá de la forma, *Mi vida* lleva a otro nivel la mezcla de la poesía en prosa personal, la prosa siendo lo que esclarece y la poesía siendo la complejidad, la ambigüedad. Hejinian nos narra acontecimientos predecibles de una vida privilegiada donde la escritura es el medio fundamental para su comprensión. De autos a cocinas a parques a libros, en escenas de la infancia y de la vida adulta que se describen como intersecciones que coinciden y no como datos descriptivos.

Lyn Hejinian demuestra en *Mi vida* que el lenguaje es suficiente, el lenguaje es la única herramienta que tenemos para darle forma a nuestro mundo.

Mi Vida

Y para nosotros que “nos gusta ser sorprendidos”

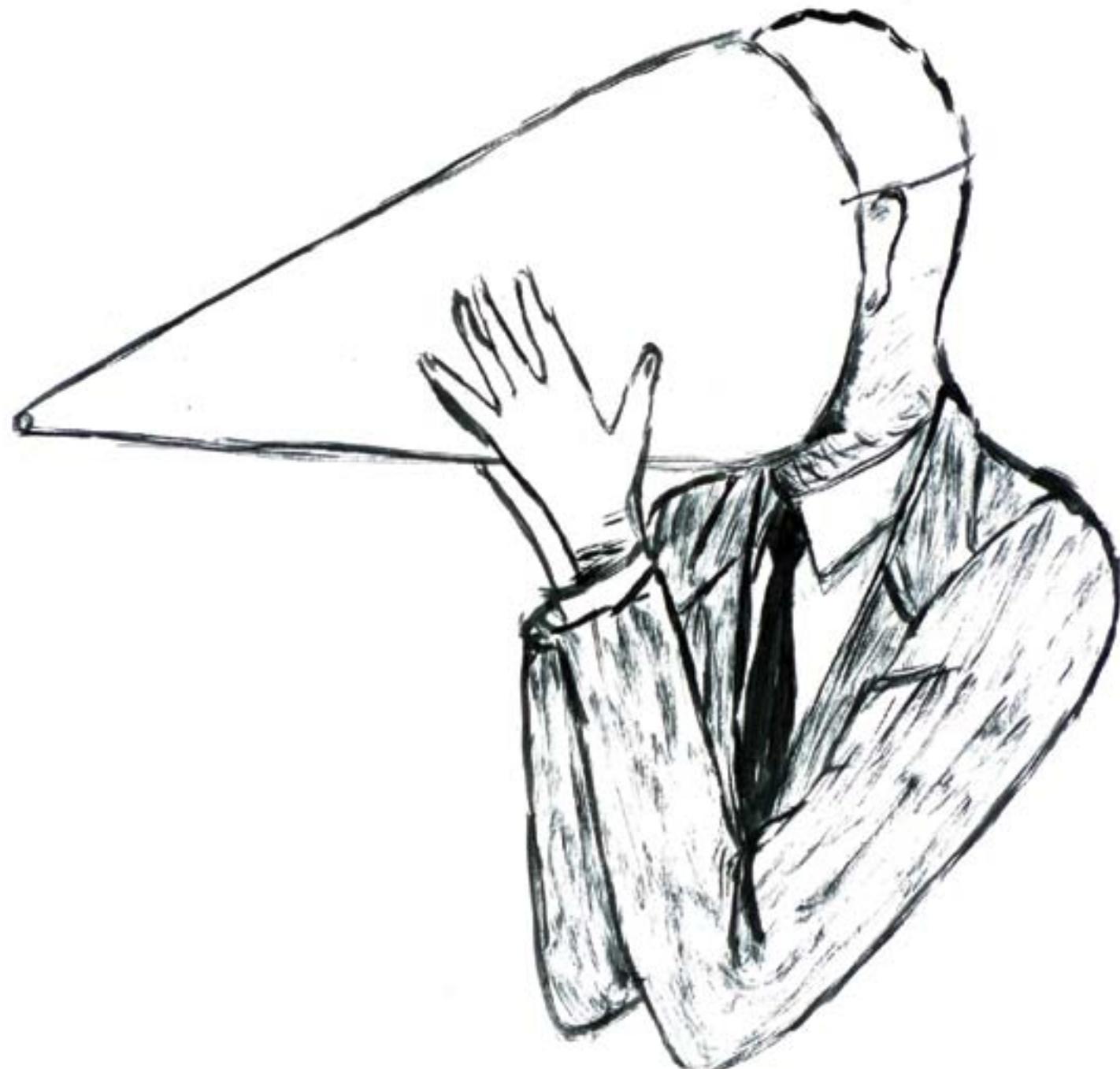
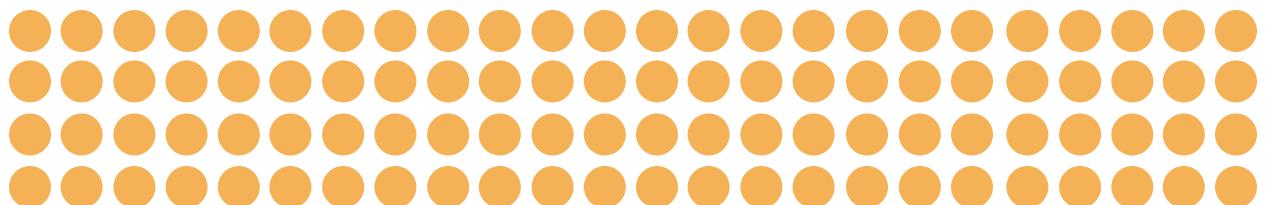
Cuando levantas la cuchara derramas el azúcar. Mi padre llenó un viejo recipiente de boticario con lo que él llamaba “vidrio de mar”, pedazos de viejas botellas redondeadas y pulidas por el mar, tan abundantes en las playas. No hay soledad. Se entierra a sí misma en la verdad. Es como salpicar en el agua perdidos en nuestras lágrimas. Mi madre se subió al bote para aplastar la basura acumulada, pero el bote perdió el equilibrio y cuando ella se cayó, se rompió el brazo. Sólo pudo alzar un poco los hombros. La familia tenía poco dinero pero mucha comida. En el circo, sólo los elefantes eran mejor que cualquier cosa que pude imaginar. El huevo de Colón, el paisaje y la gramática. Ella quería uno en donde el patio fuera de tierra, con pasto, con la sombra de un árbol, del cual colgaría una llanta de hule como columpio y al encontrarlo, me lo envió. Estas criaturas están entremezcladas y nada de lo que hagan debería sorprendernos. No me interesa o no me interesará, en donde el verbo “importar” puede multiplicarse. Al piloto del pequeño avión se le olvidó notificar al aeropuerto su descenso, así que cuando vieron las luces del avión en la noche, las sirenas se dispararon y la ciudad entera de esa costa quedó en penumbra. Él estaba tomando agua y la luz disminuía. Mi madre se paró junto a la ventana, mirando las únicas luces que eran visibles dando vueltas sobre la ciudad oscurecida en busca del aeropuerto escondido. Desafortunadamente, el tiempo parece más normativo que el lugar. Ya sea respirando o sosteniendo el aliento, era lo mismo, manejando a través del túnel de un sol al otro, bajo una colina caliente y café. Asoleó al bebé por 60 segundos, dejándolo desnudo excepto por un gorro azul de algodón. Por la noche, para cerrar las ventanas de la vista de la calle, mi abuela bajaba las persianas, sin desatar nunca las cortinas, una gasa almidonada demasiado rígida para que colgara adecuadamente. Yo me sentaba en el borde de la ventana cantando sunny lunny teena, ding-dang-dong. Allá afuera hay un mago viejo que necesita una charola de hielo para convertir su aliento excitado en vapor. Él rompió el silencio radial. Por qué alguien pensaría que la astrología es interesante cuando es posible aprender sobre astronomía. Lo



que uno pasa en Plymouth. Es el viento azotando las puertas. Todo lo que es casi inexplicable para mis amigos. Velocidad y verosimilitud de la garganta. ¿Estábamos viendo un dibujo o casi una apariencia de pequeños veleros blancos en la bahía, flotando a tal distancia de la colina que parecen no avanzar? Y por una vez a un país que no hablaba otro idioma. Seguir el progreso de las ideas o esa línea particular de razonamiento, tan llena de sorpresas y correlaciones inesperadas, fue de alguna manera tomar unas vacaciones. Aún así, tenías que pensar a dónde se había ido, ya que podías hablar de reapariciones. Un cuarto azul siempre es oscuro. Todo en el malecón disparaba hacia el cielo. No era algo específico a un año, pero era muy viejo. Un orfebre alemán en el siglo XIV cubrió un pedazo de metal con tela y le dio a la humanidad su primer botón. Era difícil entender eso como política, porque parece el trabajo de una sola persona, pero nada está aislado en la historia—algunos humanos son situaciones. ¿Están tus dedos en el margen? Sus procedimientos azarosos hacen monumentos al destino. Aún hay algo sorprendente cuando el verde emerge. El zorro azul sumergió su cabeza. La rima inicial de inocente con increíble. ¿Hacia dónde corre mi miel? No puedes pasar la vida huyendo. No puedes determinar la naturaleza del progreso hasta que reúnas a todos los relativos.

*Han pasado
tantas cosas desde
aquellos que realmente
sentíamos*

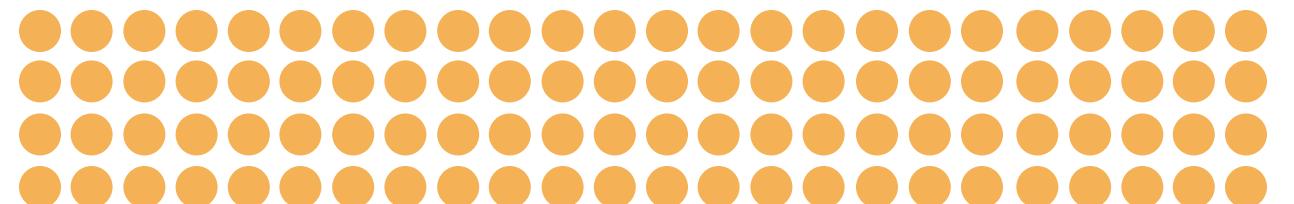
Si esto fuera escribir lo tendríamos que explicar. Lo digo tanto para consolarme como para establecer algo que pienso es cierto. Salir precipitadamente del sótano oscuro, perseguida por el miedo húmedo. De igual modo, debido a un sentimentalismo especial, la gente siempre quiere al más pequeño de la camada. Ella se sentaba todas las tardes en su silla esperando a su dolor de cabeza, exactamente como uno se sienta en una banca a esperar el autobús. En un libro leí la frase: “el agua es tan azul como la tinta”, lo que me hizo lamentar que tan poca gente use plumas fuente. Nunca le des dinero a un hombre ciego sin tomar uno de sus lápices. Cuando fui a la escuela Christian Science Sunday, el maestro me preguntó qué quería ser cuando fuera grande, y yo le contesté que quería ser escritora o doctora. Las palabras del último en hablar se quedaron en el aire, y eso fue vergonzoso. Un nombre adornado con listones de color. En el circo los hombres vendían camaleones vivos que llevaban pequeños collares y estaban atados a listones rojos y amarillos que uno podía colgarse en el vestido o en la camisa como una joya viviente. Y para nosotros que “nos gusta ser sorprendidos”, el amor maternal. El juego de solitario, de paciencia, decepciona cuando “sale” a la primera. Es imposible regresar al estado mental en el que se originan estas frases. Así que tomé prestada la máquina de escribir de mi padre. Había un jardín, un hoyo en la reja, un abuelo sin religión —uno puede correr a través de los hoyos de la memoria, usando un sombrero mojado, hacia la banqueta cubierta de charcos, y hay dedos en ellos. De igual modo, un hermoso concierto o un atardecer inusual de otoño me hacen sentir inquieta si estoy sola, queriendo



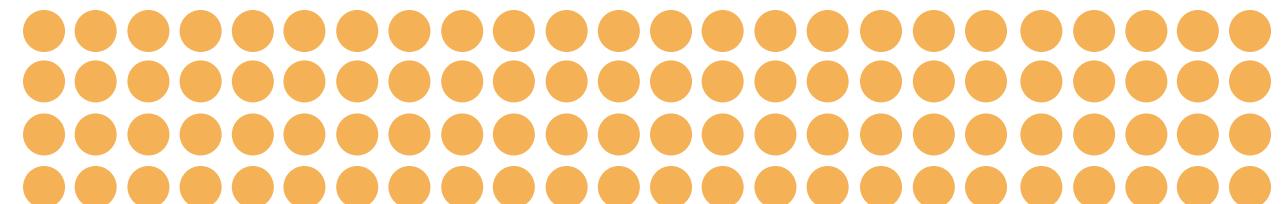
a alguien con quien compartirlo. A medio día, bajo la luna nueva de nadie. No quería que los niños vinieran a jugar, desordenando mis cosas. Estábamos tosiendo después de un día en el mar. Esa era la brecha entre comportamiento y sentimiento. Este era un año en el momento crucial, volteándose, dada la rápida combinación. Ese verano cuando tenía nueve años me entrenaba para sostener mi respiración y nadar tercamente bajo el agua de ida y vuelta a lo largo de la alberca, hasta que el borde se hizo negro. En el cuarto del teléfono uno escuchaba la voz sin cuerpo en el receptor mientras veíamos la hilera de abrigos y sombreros vacíos, y cuando jugábamos a las escondidas con los otros primos, en esas ocasiones cuando mis abuelos invitaban a toda la familia a cenar, sólo los más grandes se atrevían a esconderse entre ellos. Y un otro es una posibilidad, ¿no es así? Me echaron a perder con la privacidad, me permitieron el lujo de la soledad. Una pausa, una rosa, algo sobre papel. No quería una fiesta para mis diez años, quería a mi madre, que estaba ahí, por supuesto, en la fiesta, pero de quien estaba separada por mis amigos y porque ella estaba ocupada con el pastel y los globos. Ella tenía un diario pero nunca lo leía. Sin embargo, los que rechazan la amistad pueden, sin ilusión pero no sin algo de arrepentimiento, ser los mejores amigos en el mundo. Ahora resulta que la cortina de la regadera es sexy. La brecha indicaba que los objetos o eventos habían sido olvidados, que un lugar había sido guardado para ellos, ¿si de casualidad reaparecieran? El sonido del camión espantó a los pájaros. Como la gran, redonda "O" pensada por los maestros tradicionales de escritura (el método Palmer, así se llamaba), había una gran y redonda "A" y la teníamos que pronunciar, en lugar de la sucia, angosta "A" en palabras como gato y Ana. La cuneta alta daba vuelta en la curva. Las ventanas en el muro noroeste veían hacia el reloj en el así llamado Campanile en el que mi padre, hipermétrico, guardaba el tiempo. Cuál era el significado que cuelga de lo que depende. Las manzanas tienen panzas. Ella era una niñita muy flaca y su traje de baño le quedaba tan grande que cuando se sentaba a jugar en la playa la arena caía en su ingle y la llenaba como una pequeña bolsa. El puente de cobre te la cobra, el arco su niebla, su pintura. Sin embargo pulgas, y por lo tanto polvos. Tú no eres distinto a tu amigo, pero con él eres distinto de ti, y al reconocerlo, me retiré, queriendo proteger mi honestidad, porque había definido a la integridad en dos dimensiones. Empujé mi dedo gordo para hacer una palanca con la cuchara abollada, él tomó la espátula y de la nada aparecieron barcos, yo golpeé la barra espaciadora. De hecho no recuerdo si mi padre fue con Braque o sólo lo invitaron con él un día en las afueras de París a pintar un paisaje al aire libre. Y finalmente, en una visita al zoológico, cuando pasábamos por el recinto en donde estaban los zorros plateados, vi una bandada de gorriones picoteando el suelo del recinto, y uno de ellos, aventurándose demasiado cerca de un zorro agachado bajo la sombra de una piedra artificial, de repente fue capturado por el zorro, que se lo tragó en un instante.

Fue sólo una coincidencia

Las hiladas de árboles en los huertos pueden formar patrones. Qué fueron las batallas de César sino la prosa de César. Un nombre adornado con listones de color. "Tomamos" unas vacaciones como



si fuéramos parte del equipaje que cargábamos. En otras palabras, nos "tomamos nuestro tiempo". La experiencia de una gran pasión, de un gran amor, me sacaría, me elevaría, me permitiría por fin ser ambos especial e ignorante de las otras personas a mi alrededor, para poder ser libre al fin de la necesidad de atraerlos, de contestarles. Es decir, ser casi inútil pero tranquila. Había flores artificiales y ramos de cerámica, pero en esos días ellos no tenían ninguna planta de interior viva. Los viejos textos fragmentarios, escrituras tempranas egipcias y persas, por decir, o las obras de Sappho, eran intrigantes y encantadoras, un misterio adhiriéndose a las líneas perdidas. En ese entonces, el Latín perpetuo del amor mantuvo las cosas ocultas. No era su destino ser tan famoso como Segovia. Sin embargo, escribí mi nombre en cada uno de sus libros. El lenguaje es la historia que me dio forma e hipocondría. Y lo seguí con una fecha, como si con mi nombre tomara el libro y por la fecha, históricamente, contextualizara sus contenidos, les fijé una lectura. Y la memoria un muro. Mi abuela fue una gran belleza y siempre ganaba en las cartas. Y para nosotros que "nos gusta ser sorprendidos" el oído es menos activo que el ojo. La alcachofa hizo todo lo posible, blindada, con escamas, púas, y escondiendo en su interior los suaves vellos tan atinadamente llamados corazón. Supongo que siempre quise, a través de un acto de voluntad y del esfuerzo de la práctica, poder ser alguien más, poder alterar mi personalidad e incluso mi apariencia, poder de hecho crearme a mí misma, pero en vez me encontré atrapada en el carácter mismo que hizo tal pensamiento posible y tal deseo mío. Cualquier trabajo relacionado con cuestiones de posibilidad debe llevar hacia un nuevo trabajo. Entre las piezas, ellos arrastraban sus pies. Las piernas blancas de los perales, los protegían del sol. Imagina, por favor: miopía mórbida. El cachorro está perplejo por la lagartija que se mueve pero no tiene olor. Éramos como pájaros gordos a lo largo de la costa, incapaces de salir del agua. ¿Podría haber cisnes en el pantano? Por supuesto, uno sigue escribiendo, y de ahí a "ser un escritor", porque uno no ha escrito todavía esa obra "suprema". El ejercicio será suficiente. Inserto una descripción: de la frescura de la mañana primaveral agonizante, cuando a través de la ventana abierta un olor a polvo frío y a capullos del pasto roto prematuramente, a libros de texto y a manzanas podridas, persigue el sonido distante de un avión y de una bandada de cuervos. Pensé que la salud y la comodidad de la mujer deben venir después del amor. Cualquier fotógrafo te dirá lo mismo. Así que yo no usaría las botas en la nieve, ni calcetines en el frío. El que arrastra los pies. Ese sentido de responsabilidad era a penas el contexto de la búsqueda de un amante, o, más bien, de un amor. Deja que pase alguien del otro carril. Cada barco se inclinaba hacia nosotros al dar la vuelta, y nosotros pretendiendo saber más de lo que sabíamos, identificábamos cada tipo mientras el viento les soplaban. La política se ensancha mientras uno envejece. Yo estaba aprendiendo cierta geometría de formas únicamente decorativas. Uno puede encontrar la forma en un cristal o en los pulmones. Ella mostró el perfil izquierdo, el bueno. Lo que ella sintió, lo había escuchado de niña. El punto de las sirenas de niebla es que no las puedes ver, necesitas escucharlas. Más por acumulación que por memoria las matemáticas de manadas lo hacen evidente. Era mayo de 1958 y leer era anti-anónimo. Ella desaprobaba la música de fondo.



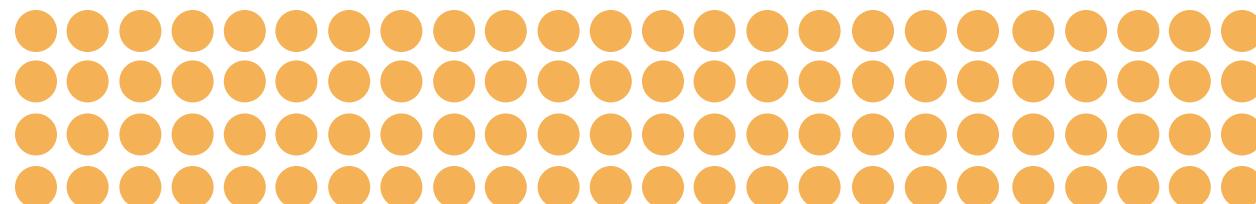
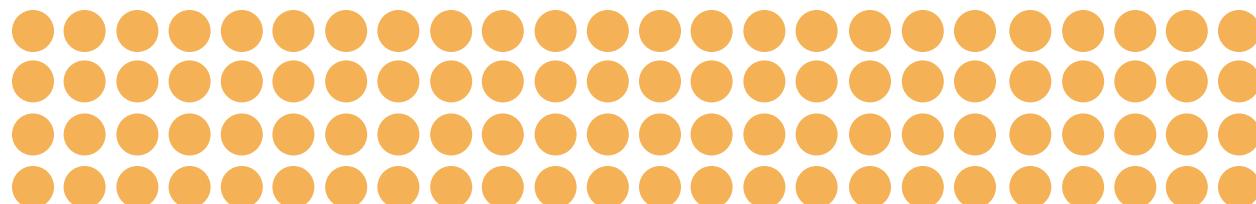
From *In the Moremorow*
Oliverio Girondo
Translations, Molly Weigel

Psychic Roads

Open, house
of gray cephalic lava
and confluences of cumulus memories and cosmic lightbeat
house of wings of night of reef of breaking of moon-spangled spasms
and hypertensive tomtoms of unpresence
cabala abode
calla cove
abracadabra
livid medium in trance under the plaster of her rooms for lodgers the dead cross-dressed in breath
metapsychic house multipregnant with neovoices and aridechoes of smothered circuits
demongoddess key that knows death and its compasses its beats
its aphasic drums of gauze
its final flood-gates
and its asphalt

Ariderrantly

I follow
alone
I am deduced
and absorbed in another another drunken barren muck
through neurofrozen courses hours opium stove in
I hound myself
along with so so many other lovely conches erocrazy corollas
among fleeting murders with no memory
and along with so many others other fat crustruding zeros that dumb me
while I follow and am deduced
and am so counterdeduced
from one extreme to another estuary
ariderrantly
without either being still with myself or being an other other



Islands Only of Blood

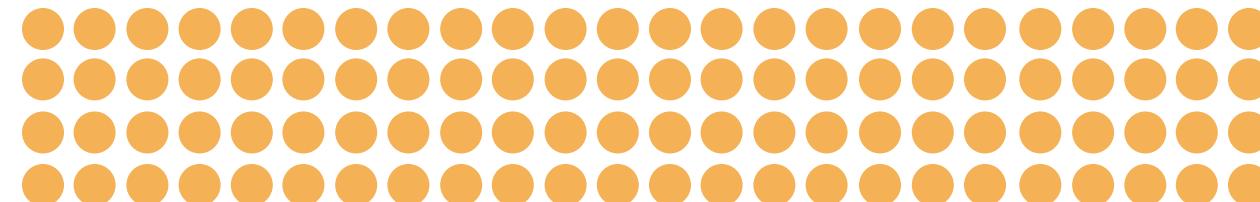
They will be seers too much nobody
opaque adjacent
origins of the tedium to the drip-drop rhythm
brim I say that they ingest indifference with distinct relish

They are live waste I taste excesses I shiver from the blood

A little a cloudthing between temples of trying
and somewhat much certainly indiscernible skeletonizing the air
givens there are alas in collapse toward the last switching track of already grassy parallel
cross-ties

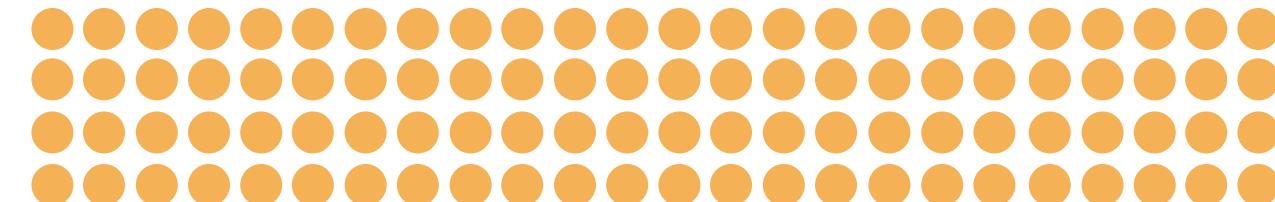
they are death rattles dischords extreme unctions earthly mirages
miracle inthine maggots seemine
near torrent of tears that rows
out of the blood

Their crevices gnawed
slack veins of toughness lunatics in a fever undone quacked up lidless I mumble for my double
they are pedals without waves
intransitive hollows between mother bubbles
faucetsounds I inflict even if it hurts me
islands only of blood



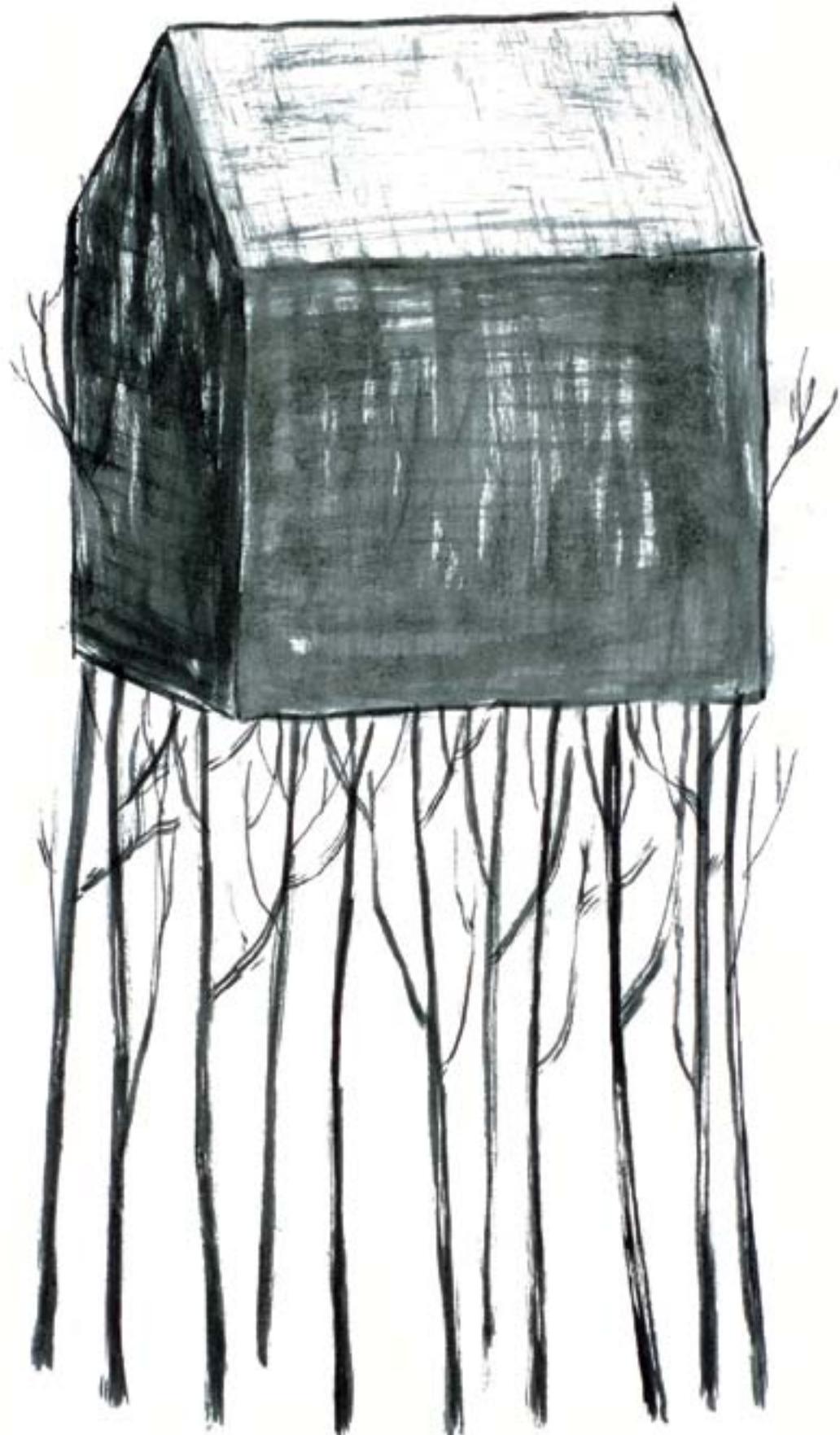
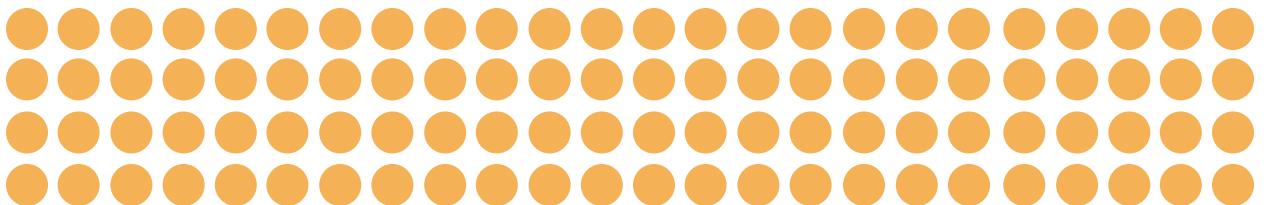
High Night

Of burned vertices
of subsleep of river-beds of preabsence of hurricane-force faces that transmigrate
of complexes of snow of grey blood
of subterranean bursts of rats of invaded beyondfever
with its ailing animal comet tail of libido
its angora satellite
and its branches of shadows and its breath that travels over all the algaes of the pulse of the immobile
from another dark sand and another now in the bones
while the stones eat their mold of anesthesia and the fingers are extinguished and flick off their ash
from another fugitive shore and other coasts it flows back to another silence
to other hollow arteries
to another greyness
it flows back
and it makes cuttings of itself
its plaints



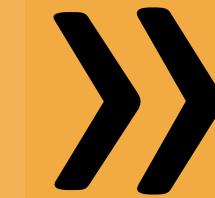
Oozings

The watersheds the orbits have lost the earth mirrors arms the dead fastenings
oblivion its unseeing tapir mask
the pleasure the pleasure the river-bed their abortions the smoke each finger
the fluctuating walls where wine roots brow each boulder dawn
their corolla the muscles the weavings the vessels the desire the juices that waiting ferments
bells costs coasts wrongdreamings lodgers
their honeycombs the nubile the meadows the might the manes the rain the pupils
their lantern destiny
but the untouched moon is a lake of breasts that bathe taken by the hand



Tom Raworth, poemas

Traducciones, Gabriela Jauregui
De *Deja caer el bebé*



Mente jamás penetrada

ámbar chango olvidado
deleita mi introspección

pero burbuja panoplia masiva
fermentación imán arco

cretino hijopeuta instinto
arregla mitocondria a

generoso helado de martini
arriban más mensajes

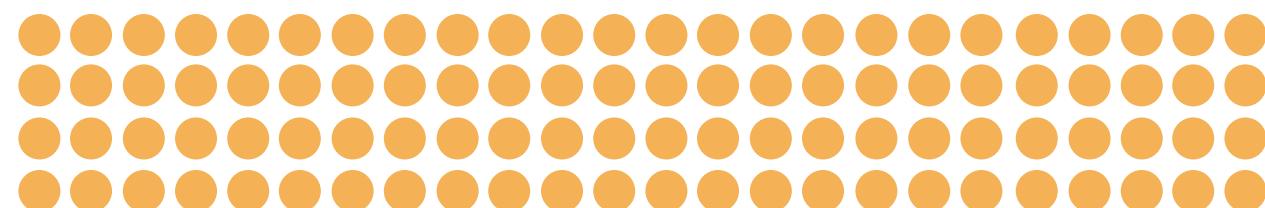
correo germen ilustrado
parpadea alerta médica

vuelta incandescencia mental
flamea melodiosamente alrededor

oropel mercurio ilícito
coagulabilidad

“Flores en sus heridas” murmuró el aviador,
“eso es lo que ella no podía superar, flores en sus heridas, flores.”

Miss Ranskill vuelve a casa, Barbara Euphan Todd



Gracias por el recuerdo

todo lo que vive meramente se evapora
no quieres recordar

“pequeñas rebanadas de pastel
irak o 9/11”

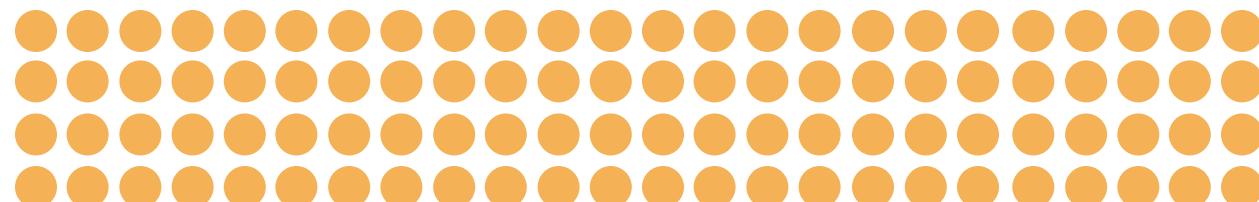
firmeza recompensada con
nadie sale de este cuarto, hijoeputa

“todos los récords extraordinarios que impones
en el área de las drogas”

era una tarde de martes química
clark estaba en petaluma

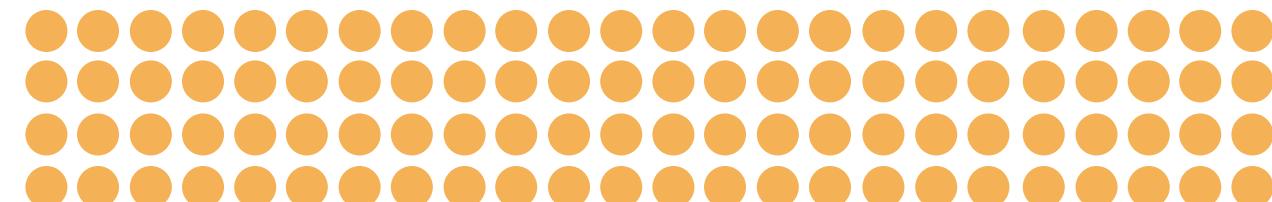
“reduce la incertidumbre
que la gente enfrenta”

inversionistas se refugiaron en la seguridad
de la deuda gubernamental



Viagra

no funciona una falsificación realista que
disfrazará el hecho que
pared donde había un trono elevado hecho
de ya-sabes-qué sobre
no una fácil esperanza jocosa
yo unos cuantos moretones
¡alegría!
aplasta su disfrazado otro gruñido
benditamente breve. estar rodeado de militares siempre
ha tenido una
¿por qué triste y trágicamente?
lo que hacemos ahora es poner un poco de distancia entre nosotros
y esos religiosos
cerca los tardones se apuraron a sus lugares. mientras nosotros
afinábamos y



Xeroftalmia

¿cuál es la diferencia entre f

regidos y gobernados?

metáforas para humores

talibanes

falda rosa en el río

tristes solitarias memorias del yo

emociones perdidas

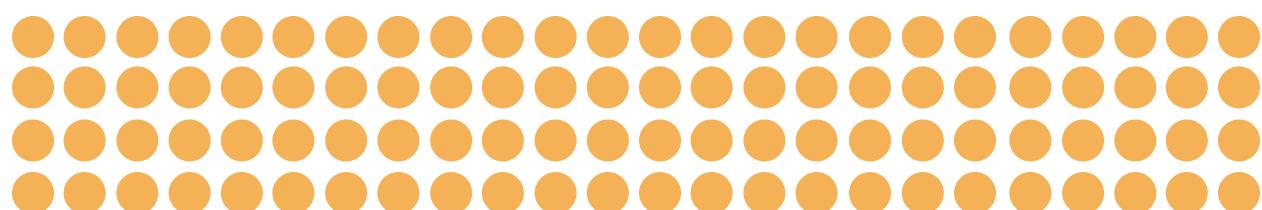
experiencia sosa

r o reducir o relatar (era política)

raspar o reemplazar memorias ocultas

nada más que cosas
y percepción fría

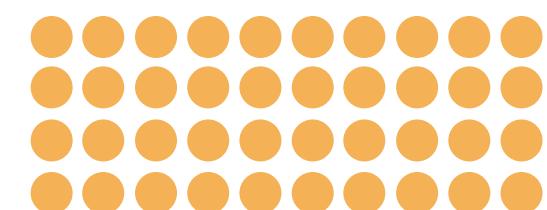
mover el oído atrás y afuera



Mazo



todas las imágenes de esqueletos son felices
hombre de carne hipócrita
árbol completa
música risa reconocidas
donde está tu caballo
cada dos minutos
con alerta
rápida o quieta
memoria en abuso
receptores muertos interactivos
yo no olvido
lisa
lago
tu cepillo soleado
en la calle amhurst
carbón a diamante
grafito a lápiz
enteramente bello



Describiendo el *en* sobre la *cresta de una ola*

De Mano izquierda perezosa

río azul
daniel boone dando zancadas dentro
DANIEL BOONE sobre la escena en letras naranjas

más refinamientos:
la t.v. agranda vocabularios
trataré de no describir el pasado

volviendo
volviendo

caballo rompió una pierna
caballo parece una pierna
no hay mis sentimientos

entiendo perfectamente
pero algo está mal

significados más verdaderos
para cada frase

los secuestradores dejan una puerta abierta
llamando el nombre

película hecha de todas las escenas
justo después de la acción

trata de recordar
el pasado

definiciones

paranoia

gramática

juego

películas

educación

poder de la memoria
del primer sentimiento

he creado un mito
sólo un pequeño mito
pero podría crecer si tú

se me había olvidado que el objeto de mi lección debía estar allí. 'sí, tengo razón' sólo debería darme libertad. pero el espejo se había invertido. organicé la dirección lo más que pude, y comencé

'sin echar *un vistazo* como lectores veloces *anticuados*. Ya *licenciado*, serás capaz de leer un libro en menos de una hora'

el mejor
en historia

hemisferios desapareciendo
rodeaban al globo gris

¿superficie clara?
liberar
a flojar

'nada es saber' cantaban todos los animales
tratando de aclarar

querida

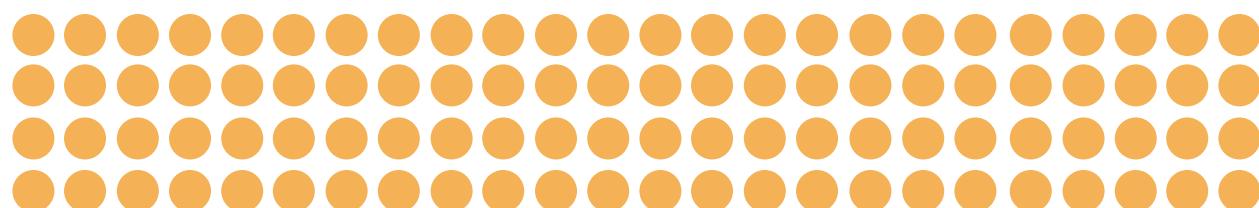
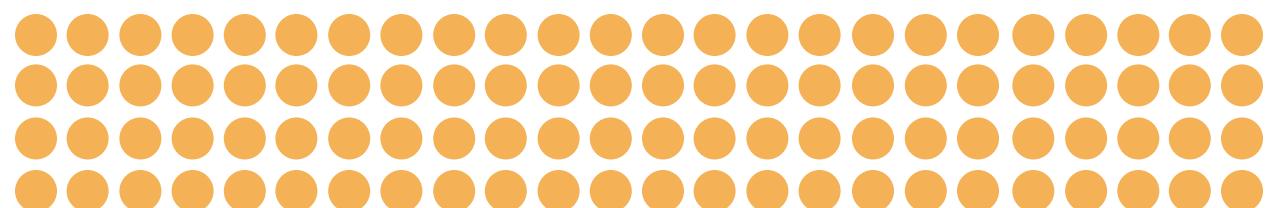
página me siento
pero triunfalmente triste

(use
papel más pequeño)

mito

señalamientos

consejo



John Ashbery nació en Rochester, Nueva York, el 28 de julio de 1927. Estudió en las universidades de Harvard y Columbia. En 1955 viajó a Francia en usufructo de una beca Fulbright, y permaneció en ese país por una década. Es autor de una extensa obra. Su libro *Autorretrato en un espejo convexo* (1975) obtuvo los tres principales premios literarios de Estados Unidos: el Pulitzer, el National Book Award, y el National Book Critics Circle Award. Entre sus libros más recientes figuran: *Your Name Here* (2000), *Chinese Whispers* (2002), *Where Shall I Wander* (2005), *A Worldly Country* (2007), *Notes from the Air: Selected Later Poems* (2007), y *Collected Poems 1956-1987* (2008). Ha traducido del francés a los poetas Raymond Roussel, Max Jacob, Alfred Jarry, Antonin Artaud, Pierre Reverdy, y Stéphane Mallarmé. Entre 1974 y 2008 fue profesor de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (Brooklyn College) y de Bard College. Su poesía ha sido traducida a más de 20 idiomas.

Carmen Berenguer is the recipient of the 2008 Pablo Neruda Ibero-American Prize for Poetry, becoming the first Chilean to win the award that bears the name of Chile's Nobel prize-winning poet. The poet and essayist, born in 1946, began her career in 1983 with the publication of her book *Bobby Sands Desfallece en el Muro* (Bobby Sands Dies on the Wall). She is also the author of *Huellas de siglo* (1986), *A media asta* (1988) and *La gran hablada* (2002).

Roberto Echavarren is a Uruguayan poet, novelist and essayist. He has won the Nancy Bacelo Prize in 2009 for his collection of poems *El expreso entre el sueño y la vigilia*, and the Ministry of Culture Prize in 2007 for his previous collection, *Centralasia*. He co-edited the anthology of Neobaroque Latin American Poetry, *Medusario*, (1996). His novels are: *Ave roc, Julián*, and *Yo era una brasa* (2009). Among his essays are *Arte andrógino, estilo versus moda* (1998, 2008), and *Fuera de género*,

criaturas de la invención erótica (2007). He has translated works by Friedrich Nietzsche, William Shakespeare, John Ashbery, Wallace Stevens, Marina Tsvetáieva, Rainer Maria Rilke, and Haroldo de Campos among others.

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

Oliverio Girondo was born in Buenos Aires, Argentina in 1891. He studied and traveled widely in Europe as a young man, serving as a European correspondent for Argentine literary magazines and establishing close friendships with writers and artists who introduced him to surrealism and other vanguard movements. Among Girondo's circle of friends and influences throughout his life were Blaise Cendrars, Salvador Dalí, Macedonio Fernández, and Federico García Lorca, as well as Rafael Alberti and Pablo Neruda, both of whom dedicated poems to him. Author of seven volumes of poetry, Girondo published his first book, *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*, in 1922. He belonged to the Argentine ultraist vanguard, which also included Jorge Luis Borges, and returned to Argentina in 1924 to co-found the ultraist magazine Martín Fierro, for which he wrote the manifesto. It exalted vitality and faith in self and in Latin American intellectual values. Ultraism started to dissolve in 1927; *Espantapájaros* (1932) begins with a questioning of the referential function of language and a declaration of nihilism—elements that would continue in his work and culminate

in *En la masmédula* (1956). In the 1940s and 50s, the home of Girondo and his wife, writer Norah Lange, served as a meeting place for the younger literary generation, including Francisco Madariaga, Enrique Molina, and Olga Orozco. Girondo died in Buenos Aires in 1967.

Mariela Griffor was born in the city of Concepcion in southern Chile. She attended the University of Santiago and the Catholic University of Rio de Janeiro. She left Chile for an involuntary exile in Sweden in 1985. She and her American husband returned to the United States in 1998 with their two daughters. They live in Grosse Pointe Park, Michigan. She is co-founder of The Institute for Creative Writers at Wayne State University and publisher of Marick Press. Her work has appeared in periodicals across Latin America and the United States. Mariela Holds a B.A in Journalism and a M.F.A. in Creative Writing from New England College. She is the author of *Exiliana* (Luna Publications) and *House* (Mayapple Press). She is Honorary Consul of Chile in Michigan.

Lyn Hejinian (17 de mayo de 1941, San Francisco Bay Area) es poeta, ensayista y traductora. De 1976 a 1984 fue editora de "Tuumba Press", y de 1981 a 1999 del "Poetics Journal", junto con Barrett Watten. Hoy en día co-edita "Atelos", un proyecto poético que se dedica a publicar obra de géneros cruzados. En su obra destacan títulos como *Writing is an Aid to Memory* (Escribir es una ayuda para la memoria), *My Life* (Mi vida), *Oxota: A Short Russian Novel* (Oxota: una novela rusa corta). Como traductora sobresale por su trabajo con la obra de Arcadii Dragomoshchenko—*Description y Xenia*. Actualmente vive en Berkeley y enseña en la Universidad de California—Berkeley.

Erica Hunt tiene como campos de acción la poesía y poética experimentales, la teoría crítica de los estudios étnicos, y la estética feminista experimental. Es autora de tres libros de poesía:

Arcade, junto a la artista Alison Saar; *Piece Logic*, y *Local History* (Roof Books, 1993). También ha trabajado como organizadora de planes de vivienda, productora de radio, maestra de poesía, y agente en un programa para una campaña de justicia social. Actualmente es presidenta de la fundacion Twenty-First Century, que apoya a organizaciones dedicadas a tratar las causas de la injusticia social en la comunidad negra.

Gabriela Jauregui (born in Mexico City, 1979) is autor of *Controlled Decay* (NY: Akashic Books and LA: Black Goat Press, 2008). Her critical and creative work has been published in journals and anthologies in Mexico, the United States, and Europe, including most recently in *Malditos sudacas, malditos latinos* (Mexico: El Billar de Lucrecia, 2010). *El tiempo se volvió cuero*, her translation of Tom Raworth was published by sur+ in Mexico in September 2009 and her collaborative translations of the French poet Paul Braffort have most recently appeared in Drunken Boat #12. Gabriela is a Doctor in Comparative Literature and a Soros fellow. She lives and Works in Mexico City and Oaxaca. Visit: www.gabrielaJauregui.net.

Tatiana Lipkes (Mexico, 1976) was the Literary Editor at the Fondo de Cultura Económica. Since 2005 she has dedicated herself to literary translation and cinema. Her version into Spanish of the book *La pluralidad de los mundos de Lewis* by French poet Jacques Roubaud was published by Compañía in 2007. That same year, her first book of poems *Todos los días son días de fiesta* appeared. In August of 2010, thirteen interviews of contemporary film makers was published (Mangos de Hacha). She has collaborated in publications such as: *Código 06140*, *La Tempestad*, *Replicante* and the blog on cinema of Letras Libres.

Juan Luis Martínez (Valparaíso, Chile, 1942–Villa Alemana, Chile, 1993), dropped out of High

School at fifteen years old and never returned to school. In 1971 he presented his first book, *La nueva novela*, to Editorial Universitaria de Valparaíso, but it was rejected. At the invitation of the French Minister of Culture, in the "Beaux Extrangères" program, he traveled to Paris one year before his death. This was his first time to ever leave the country. For almost two decades, he suffered from diabetes, which ultimately led to his death. He is one of the most original Chilean poets of the XX century. He was also a visual artist.

Harryette Mullen nació en Florence, Alabama, en 1953. A su primer libro, *Tree Tall Woman*, publicado en 1981, siguieron: *Trimmings* (1991), *S*PeRM**K*T* (1992), *Muse & Drudge* (1995), *Sleeping with the Dictionary* (2002, finalista del premio National Book Award), *Blues Baby* (2002), y *Recyclopedia: Trimmings, S*PeRM**K*T, and Muse and Drudge* (2006). Fue profesora en la Universidad de Cornell, y en la actualidad enseña poesía estadounidense, literatura afro-americana y escritura creativa en la Universidad de California, Los Ángeles.

Jorge Santiago Perednik (Buenos Aires, 1952) is the author of poetry, essays, and translations. His poetry collections include *El Shock de los Lender* (1986), *El fin del no* (1991), and *El Gran Derrapador* (2002), among others. His poems have appeared in English in *The XUL Reader* (1992) *The Oxford Book of Latin American Poetry* (2009); and *The Shock of the Lenders and Other Poems* is forthcoming from Action Books. He has translated poets including Charles Olson and Jerome Rothenberg into Spanish. Perednik is Director of the Program of Advanced Studies in Poetry at the University of Buenos Aires. He founded XUL Magazine in 1980.

Benito del Pliego (Madrid, 1970) has published the following books of poems: *Fisiones* (Madrid, 1997), published with corrections and additions as *Muesca* (Madrid, 2010); *Alcance de la mano*

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

Tom Raworth (Londres, 1938) ha estado escribiendo para entretenerte por medio siglo: los hilos al azar de su hedonismo le han llevado a la China y a la meseta noreste de Tibet, a Los Angeles y México. En Italia recibió el Premio Antonio Delfini por "los méritos logrados en su vida" aunque no está muerto. Sus *Poemas seleccionados* fueron publicados por Carcanet en 2003. Su *Prosa selecta* apareció en SALT. En forma discontinua ha enseñado en el Reino Unido, Estados Unidos y Sudáfrica; y ha realizado lecturas de su obra en más de veinte países. Su trabajo gráfico ha sido exhibido en Europa, EEUU y Sudáfrica, y ha colaborado con músicos, pintores, y otros poetas.

Pedro Serrano was born in 1957 in Montreal. He studied at the University of Mexico and at the University of London. He has published five books of poems, *El miedo, Ignorancia, Tres poemas, Turba, Desplazamientos* and *Nueces*. With Carlos López Beltrán he edited and translated *La generación del cordero* (The

Lamb generation) a bilingual anthology of Contemporary British Poetry, and an anthology of the Irish poet Matthew Sweeney. His poems have appeared in *Modern Poetry in Translation*, *Verse*, *Sirena*, *Reversible Monuments* and *Connecting Lines*. He teaches Poetry and Translation at the University of Mexico and is the Editor of *Periódico de Poesía*, a poetry journal on line (www.periodicodepoesia.unam.mx).

Mónica de la Torre ha publicado libros de poesía y de arte conceptual, en inglés y español, entre otros: *Appendices, Illustrations and Notes* (Smart Art Press), *Acúfenos* (Taller Ditoria), y *Talk Shows* (Switchback Books), *Public Domain* (Roof Books), y el recién publicado *Sociedad Anónima* (Bonobos/UNAM). Co-editó la antología *Reversible Monuments: Contemporary Mexican Poetry* (Copper Canyon Press) y tradujo y editó el volumen bilingüe *Poems by Gerardo Deniz* (Taller Ditoria/ Lost Roads). Es editora de la revista *BOMB*.

José Viñals, Corralito (Córdoba, Argentina), 1930–Málaga, 2009. Son of Catalan and Extremenian immigrants, emigrant himself, he possessed both Argentine and Spanish nationalities and aspired for a third, from Colombia, the country where he lived from 1970 to 1972. The three volumes of his *Poesía Reunida*, published in Jaén in 1995, mark the footprints of his nomadism upon distributing his production in three strides derived from the place and time of his writing: Argentina 1963–1968, Colombia 1970–1972 and Spain 1985–1993. He lived in Spain, since 1979. He resided in Madrid, Jaén (where he was charged with the Spanish Council's publications), Torredonjimeno (from where he coordinated the international poetry prize "Gabriel Celaya"), Alcira and Málaga. He received the Premio Nacional de Poesía de Villafranca del Bierzo and the Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma, both awarded in the year 2000. Although he was a poet above all else, he also produced

novels (*Nicolasa verde o nada and Padreoscuro*), short stories (*Miel de avispa, Ojo alegre y viejísimo...*) theater, essays (*El príncipe manco*), aphorisms (*Huellas dactilares*) and other types of unclassifiable prose (*Señor ruiseñor, Hablar con extraños*). Recently, his first posthumous work was published (*Pan*. Valencia, 2010) and *Caballo en el umbral. Antología poética. 1958–2006*. (Mérida, 2010).

Molly Weigel, poeta y traductora. Ha traducido poetas del grupo XUL, incluyendo a Perednik y Cerdá, poetas gauchescos, y otros poetas latinoamericanos, incluyendo a Francisco Madariaga y Dávila Andrade. Sus traducciones fueron publicadas en *boundary 2*, *American Poetry Review*, *Sulfur*, y otras revistas. Tradujo asimismo el ensayo crítico de Josefina Ludmer, *The Gaucho Genre* (Duke). Obtuvo su doctorado en poesía estadounidense en la universidad de Princeton. Tras recibir una beca en 2008 del National Endowment for the Arts por dicho proyecto, tradujo al inglés *En la masmácula / In the Moremarrow* de Oliverio Girondo.

Yudi Yudoyoko, a Jakarta, Indonesian born artist, has lived in Uruguay since 2003. He graduated at the Faculty of Fine Arts, Bandung Institute of Technology, Indonesia. He is winner of Indonesia's Fashion Designer Award and Uruguay's National Visual Art Award. He has worked as fashion editor for various Indonesian magazines. Now, he teaches at the Strasser Fashion Design School in Montevideo. He has held numerous solo and collective art shows in Asia (Indonesia, Brunei) and Latin America (Uruguay, Argentina and Brazil).