



MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

1

PRIMAVERA
• SPRING
1991

1

MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

EDITOR • DIRECTOR

ROBERTO TEJADA

DESIGN • DISEÑO

AZUL MORRIS

ACKNOWLEDGEMENTS • AGRADECIMIENTOS

ELIOT WEINBERGER, ALBERTO RUY SÁNCHEZ

ILEANA GAMAS, ANTONIO BOLÍVAR

ANDREA HUERTA, MARIA LUISA MADRAZO

MAGALI TERCERO

GUILLERMO OSORNO

TYPESETTING • TIPOGRAFÍA

REDACTA, MÉXICO DF

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

PRINTED AND BOUND IN MEXICO

MANDORLA magazine has its main offices at: 142 South Arden Boulevard • Los Angeles, California • 90004 • (Telephone: 213 935 0594). Correspondence may also be sent to: Apartado postal 5-366 • 06500 • México, D.F. • México (Teléfono: 286 9226). Subscriptions are \$10 a year (2 issues) for individuals, \$17 for institutions. [Precio de suscripciones en México: \$30 000 pesos M.N. para individuos, \$50 000 pesos M.N. para instituciones.] Current issue is Vol. I, #1.

INDICE
CONTENTS

9

OCTAVIO PAZ

A Tree That Speaks
(Translated by Eliot Weinberger)



10

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

La música del desierto
(Traducción de Gerardo Deniz)



22

CALVERT CASEY

The Return
(Translated by Roberto Tejada)



36

ALBERTO RUY SÁNCHEZ

Baudelaire's Shadow in Havana
(Translated by Roberto Tejada)

MANDORLA

40

LANGSTON HUGHES

Seis poemas

(Traducción y nota de Eliseo Diego)



45

CHARLES OLSON

Los martín-pescadores

(Traducción de Julio Hubbard)



52

NATHANIEL TARN

from Copyright Freedom

(Architextures 29-35)



55

JACK SPICER

Tres poemas

(Traducción de Alfonso D'Aquino y Laura Guzmán)



57

CLAYTON ESHLEMAN

Notas de una visita a Le Tuc D'Audoubert

(Traducción y nota de Julio Ortega)



64

RACHEL BLAU DU PLESSIS

Draft #4: In

69

MICHAEL PALMER

Sol

(Traducción de Guillermo Osorno)



88

PAUL CHRISTENSEN

Two Poems



91

GERARDO DENIZ

La inyección a Irma

(final)



96

ROBERTO ECHAVARREN

Pyramidal Confession

(Translated by Roberto Tejada)



99

JOSÉ KOZER

Dos poemas



103

ELIOT WEINBERGER

El río

(Traducción de Purificación Jiménez)

109

MICHAEL TRACY

Notes on the River Pierce



112

CARMEN BOULLOSA

Tormentas



116

NATHANIEL MACKEY

The Wizard of Ought



122

ALFONSO D'AQUINO

Siete poemas



129

JOSÉ CASTRO LEÑERO/MAGALI TERCERO

Una conversación

Cover: Photo-document of *The River Pierce* by Michael Tracy.
(Photo: Keith Carter)

Copyright © MANDORLA 1991

MANDORLA



José Castro Leñero

Bodegón

Mixta/papel

50 × 65 cm

1990

Foto: Marco Antonio Pacheco

OCTAVIO PAZ

A TREE THAT SPEAKS

This book is in the shape of a tree with five branches. Its roots are mental; its leaves are syllables. The first branch stretches out toward time, seeking the perfection of the instant. The second talks to the other trees, its distant neighbors. The third studies itself but does not see: death is transparent. The fourth is a conversation with painted images, a forest of *living pillars*. The fifth leans over a fountain and learns the words of the origin.



Translated by Eliot Weinberger

(Preface to the French edition of *A Tree Within*)

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

LA MÚSICA DEL DESIERTO

—la danza empieza: para acabar junto a una forma
inmóvil apoyada, sobre el puente
entre Juárez y El Paso —irreconocible
medio a oscuras

¡Esperen!

Los demás esperaron mientras lo revisabas
en la acera misma

¿Vive?

—¡ni cabeza,
piernas o brazos!

¿No será un costal de trapos que alguien
dejó aquí embotado contra
el filo de la viga de sustento ?

informidad inhumana,
encogidas las rodillas muy arriba de la panza

¡Parece un huevo!

¡Qué lugar para dormir!
el Límite Internacional. ¿Dónde más,
interjurisdiccional, no ser molestado?

¿Cómo dejar dicho lo que debe decirse?

Sólo el poema.

Sólo el poema contado, con exacta medida:
para imitar, no copiar la naturaleza, no
copiar la naturaleza

NO, postrado, copiar la naturaleza
sino una danza, ¡danzar!

dos y dos con él—

Secuestrado ahí dormido,
¡con lo de arriba hacia arriba!

Una música
rebasa su compostura, llamándonos
desde muy lejos . . .

¡despierta la danza
que se sopla los dedos entumidos!

Sólo el poema
sólo el poema hecho, para dejar dicho lo que debe
decirse, no copiar la naturaleza, se nos pega
a las gargantas . . .

¿La ley? La ley no nos da nada
sino un muerto, envuelto en manto sucio,
La ley se funda en homicidio y reclusión,
largamente demorados,
pero esto, siguiendo la música insensata,
se funda en la danza:

una agonía de realización propia

atada en bulto
por lo que nos rodea .

No puedo escapar

no puedo vomitarlo
¡Sólo el poema!

Sólo el poema hecho, lo llama el verbo
a la existencia.

—para ser un hombre parece muy pequeño.

Una mujer. O un viejo muy encogido.
Muerto quizá. Seguramente revisan el lugar
y cargarán con ello después .

Échenlo al río.

Buena idea.

Al salir de California para volver al este, el desierto fértil
(si lograrse agua)
nos rodeó, música de sobrevivir, apagada, distante, a medias
escuchada; nos envolvía
como al entrar la tarde, viendo al viento alzar
y llevar la arena,
pasamos Yuma. La noche entera, rumbo hacia El Paso para
encontrar a nuestro amigo;
dormimos a ratos. Pensando en París, desperté al pasar
los rieles. El
desierto quebrado .

—para contar

lo que vi después y lo que oí

—para ponerme (en

mi naturaleza) junto a la naturaleza

—para imitar

la naturaleza (pues copiar la naturaleza sería

cosa vergonzosa)

me tiendo:

El mercado viejo es buen sitio para empezar:
cortemos camino por aquí—

el tequila cuesta
sólo un níquel por trago en estas calles laterales.
Aunque apártate. Sí, está muy bien
a estas horas pero vi a H terriblemente
apaleado en un antro de éstos. Se
lo buscó. Pensé que iban
a matarlo. Yo
bebo en la calle principal .

Ésa es la plaza de toros
Oh, dijo Floss después de acostumbrarse
al cambio de luz

¡Qué color! ¡qué
maravilla! ¿no?

—flores de papel (“para los santos”),
trastes de barro cocido, rojo, embadurnados
de azul, platería,
chiles secos, cebollas, estampas, ropa
para niños lugar vacío a no ser
por algunos indios acurrucados en
los puestos, sin fijarse (no te lo creas),
como si ahí durmiesen

Hay otra fila. ¿Quieres
subir?

¿Por qué serán tan altos los tejanos?
Vimos esta mañana a una mujer con capa de visón
y si no uno ochenta, no medía nada. ¡Qué mujer!

Una figura de Broadway, de fijo.

—contarte lo demás que vimos: un millón más o menos

de gorriones desgañitándose
en los árboles de aquel parquecillo donde
paran los autobuses, lugar perdonado
(supongo)
por el viento que lleva arena de ese modo
por la ciudad .

Lluvia tejana la llaman

—y aquellos dos caimanes en la fuente .

Había cuatro

Sólo vi dos

Se la pasaron
todo el tiempo mirándote de frente a ti .

¡Un penny, por favor! ¡Por favor déme un penny, mister!

No les des nada.

. . . instintivamente
retiró uno ya el antebrazo
desnudo de esos dedos obscenos
conforme habla por dentro una vaga aprensión
y la música crece .

Entremos aquí
¡una música! cortada
al cerrarse la puerta del bar tras de nosotros.

Tenemos
media hora más.

—vueltos a la calle,
la apretura va de puesto en puesto siguiendo
la orilla de la acera. Enfrente, no menos insistentes,
las mejores tiendas de par en par. Entra

y mira en torno. No tienes que comprar: sombreros,
botas de montar, sábanas .

¡Mira afuera,
colgado del cuello en un chal aquella india
joven lleva a su pequeño!

—un arroyo en español
mientras pasa ella rozándonos, intensa, grandes
ojos, hablando seria con su muchacho marido

—tres chicas a mediohacer, una comiendo
granada. Riendo.

y los graves turistas,
marido y mujer, mediana edad, del Midwest,
cargados de botín, cuchicheándose
juntos —en busca de más gangas .

y los dulces
rojos y verdes de anilinas en el puestecito
que cuida la india vieja.

¿Crees que alguien de veras
compre eso —y se lo coma?

Empiezan a dolerme los pies.

Nos quedan unos minutos.
Probemos aquí. Procesaron al alcalde que tenían
hasta el mes pasado por sacar 3 000 dólares semanales
de los burdeles de la ciudad. No les quedaba mucho
a las chicas. El espectáculo está en marcha.

Sólo unas pocas mesas
ocupadas. Una orquesta corriente —este
lugar se anima luego— tocando las tonadas
de costumbre en el rumbo —una pareja joven, ella
se entiende con alguien
fuera de escena. Se ríen: justo acaban.

Bebemos pues hasta el siguiente número, un strip-tease.

¿De veras? ¡Qué bárbaro! Mírala.

Tendrás que estar
bien tomado si eso te ha de animar algo.
No es mexicana. Cualquiera farandulera gastada
del norte. Mira qué tetas .

Algo fascina
al verla agitar
las lentejuelas ensartadas
en el cordón que le ciñe las caderas

Gira pero no es
como ustedes se figuran,
pues no se ríe uno
al contemplar su vientre.

Y conmueve mas no
con el soso espectáculo.
Bosteza el guitarrista. Ella
ni cantar sabe. Ella

lleva en torno de su pintado
descaro una pantalla
de lindas palomas que
agitan las alas.

Sus ojos fríos por com-
promiso se quejan sin
sonreír. Pero hacen
arrumacos por gracia de
cierto candor. Ella

descansa densa en sus pies.
Eso está bien. Ella
se inclina y se apoya
en la mesa de ese

encalvecido sentado
derecho, solo, de modo
que todo cuelga a-
delante.

¿De qué demonios
te estás riendo
tú solo? ¿No
de *ella*?

¡La música!
Ella me gusta. Se ajusta

a la música.

¿Por qué estos indios no dejan esa char-
la asquerosa sobre sus almas y sus amo-
res y nos cantan otra cosa, para variar?

El lugar apesta
a eso. Ella
sabe al menos que es
parte de otra tonada,
conoce a sus parroquianos:
tiene la misma
opinión de ellos
que yo. Y eso a ella le da
ventaja . ventaja
siguiendo la mentirosa
música .

Hay otra música. El dulce de color vivo
de su desnudez la alza inesperadamente
a compartir su melodía .

la virgen de su mente . Andrómeda de esas rocas,
verdes y rojos esos extraterrenos

se torna inexplicablemente virtuosa . en su mofa a la virtud
aunque ella no
lo pretende en modo alguno

Salgamos de esto.

En la calle me golpeó
en la cara cuando anduvimos de nuevo. ¿Acaso
tan solo me hago el poeta? ¿Lo invento nada más
de cabo a rabo? Pensé .

¿Qué hay en la forma de una puta vieja en
un tugurio mexicano barato, Ciudad Juárez,
sacudiendo como loca el trasero destapado,
que así pueda confortarme, alzar hasta mi oído
tan dulce melodía hecha de tal baba?

Ya está. Llegarán en cualquier momento.
El bar está a la derecha de la entrada,
unas mesas enfrente que hay que cruzar
para llegar al comedor, detrás.

Cuarteto, dos norteamericanos descomunales, ya
no jóvenes, vestidos de vaquero,
sombrosos y todo, borrachos avanzan
con sus mujeres, borrachas también,

una sobre todo que incita a su hombre, el
más grande —¡yipi!—, a que baile en
el poco espacio, sin importarle nada
—es insanciable y él intenta

tropezando no quedarse atrás.
¡Éntrale, compañero! ¡Yipi! Mientras
pasamos empujándolos a nuestra mesa, siete
que somos. Sentados por el cuarto,

tranquilos grupos de familia, algunos
con niños y comiendo. Mucho mejor
pelaje que quienes ves
por las calles. Aquí. Más allá

se alcanza a ver la cocina

donde un cocinero, arremangada
la camisa, delantal encima
de un bien planchado pantalón de traje,

pelo negro bien partido,
alto
hombre de buen ver, labora
embebido ante una tabla de tajar. .

¿Una ronda de *Old Fashioneds*?

Así que éste es William
Carlos Williams, el poeta .

Floss y yo íbamos a la mitad
de nuestros cogollos de lechuga partidos antes
de notar que los demás no habían tocado los suyos .
Se ve usted bien normal. ¿Podría decirme por qué
dan ganas de escribir un poema?

Porque ahí está para ser escrito.

Ah. ¿Cosa de inspiración, entonces?

De necesidad.

Ah. Pero ¿qué lo pone en marcha?

Soy aquel cuyos sesos
están dispersos
sin propósito

—y así
la hora llegada, la codorniz comida, íbamos
de vuelta a El Paso.

Buenas noches. Buenas
noches y gracias . No, gracias a ustedes. Vamos
a dar un paseo .

—y así, en el antebrazo desnudo sentimos de nuevo
esos dedos insistentes .

Un penny, por favor, míster.
Un penny, por favor. Déme un penny.

¡Toma! váyanse ya.

—pero la música, la música vuelve a despertar
al salir de lo más animado de la calle
y regresar al puente medio a oscuras,
pagar la cuota y de nuevo ir cruzando .
viendo las luces por el lomo del monte de El
Paso y pararse a mirar a los muchachos gritarnos
que les tiremos más monedas, de pie
en el agua baja . era ahí pues
donde estaba el incentivo, con la molestia
de aquellos dedos sorprendentes.

¿Así que usted es poeta?
buena cosa para quitársela de encima —medio borracho,
comida gratis bajo el cinturón, aunque a uno pueda
darle tifoidea —y haber hallado gente
con quien al menos puede hablarse .

alivio de aquella incambiable, interminable
inevadible, insistente música .

¿Qué más buscan, latinos,
sino alivio?
con tintineo inexpressivo ofrecen
sus almas, sus amores, que nosotros
tragamos. ¡Españoles! (si bien éstos casi son sólo
indios que persiguen a los cabrones blancos
por las calles el día de la Independencia
y tratan de matarlos) .

¿Qué es eso?

Ven de una vez.

Pero ¿qué es ESO?

¡la música: ¡la
música! como cuando Casals atacaba
y sostenía un profundo son del chelo
y yo sin habla .

Allí sentado
en el pico que asoma del filo del puente
mientras me paraba aterrado y lo miraba—
a media luz: informe o más bien de vuelta
a su forma inicial, sin brazos, piernas,
cabeza, incrustado como un hueso de fruta en
aquel oscuro rincón —o bien
un pez nadando a contracorriente —o bien
un niño en la matriz dispuesto a imitar vida
resguardando su vida contra
un nacer de atroz promesa. La música
lo cuida, mucosidad, película envolvente,
tinta que atonta y mancha el mar
de nuestras mentes —por apartarnos— emitida
con la forma que más pueda ser sin forma,
¡una música! música que protege .

¡Soy poeta! Lo
soy. Soy. Soy poeta, remaché, avergonzado

Ahora la música rebota y pasa cuando
en un momento solitario la escucho. Ahora es todo
en torno mío. ¡La danza! El verbo se desprende
y trata de volverse articulado .

Y no pude evitar el pensar
en los prodigios del cerebro que
oye la música y también
en nuestra maña al capturarla a veces.



Traducción de Gerardo Deniz

CALVERT CASEY

THE RETURN

Mais essayez, essayez toujours . . .

J.P Sartre

Le jeux sont faits

I

What were those things called again? Parapraxis? Alienation of the self? He mistranslated the fashionable psychological concepts he had read in English to impress others, without really having understood them much.

But which? Which of the many acts he performed and had performed were truly authentic and not just responses to the last, hurried reading (books of which he had only managed to separate the first few pages with his exquisite paper knife and its remarkable handle) or responses to a half-heard conversation, to the influence of the most recent knowledge he had acquired, to the last film he had seen?

In his forty years, he had spanned an enormous gamut within the total range of possible acts, but none of these contained the slightest glimmer of reality. It was as if each act had been inscribed on the sandy bed of a river whose turbid waters shared the same, desolate taste of the sand.

It was as if a void, extracted of all air, stood between him and each of the episodes in his life, between him and the people he knew who seemed to harbor a certain fondness for him; as if they were *over there*, distant, like swollen objects only seconds after birth; as if he were incapable of ever crossing the terrible boundry to touch them.

To travel, to love, to hate, to work, to speak . . . after each episode—there was no other name for them—he remained inert, somewhat indestructible, as if inviolate and whole, unconsumed, unused, disposed to surge anew with possibilities (like a resolute virgin, whose virginity would be restored, miraculously, at the end of each night of lovemaking); his skull was glassy under a rather meager set of hair, his temples somewhat grey—and yet his face was still young, strangely adolescent under the sparse, lifeless locks of hair.

His hands gave away his real age. They were the hands of an old man, somewhat knotted, as if they had been wrinkled by the thousand lifeless, bloodless acts, the thousand chance caresses which had only befallen for want of anything better.

“And how long do you expect that adolescent face of yours to last!” his friends would ask him, envying the eternal freshness of his cheeks. These were interesting women who carried themselves with a weary elegance, who had taken on lovers who were even twice as spent.

His imagination reached unknown proportions. And, he would say to himself with a painful clarity, it constituted his only true, authentic life.

Through the streets, at the table, in the bathtub, in bed (where he read for hours with his eyes fixed on the same letter); talking to people without saying anything; watching them without seeing anything; at the theater (where the pieces were only half-heard), even listening to music (he never understood) or pretending to work: he imagined.

He imagined he was able to speak with all human beings, from whom he felt separated by that strange, insurmountable void. He compensated for the void by imagining that he spoke and was listened to with alert attention—and later quoted by everyone and invited everywhere. He imagined that everyone watched him, that adolescents would succumb to him. He was highly esteemed and desired by all. He imagined an endless conversation—brilliant, caustic and profound—in which only he participated, and spoke, spoke at full speed, with intelligent phrases, full of brilliant ideas regarding the philosophy, poet or novel that was currently in vogue.

Almost all his amorous episodes—if not altogether imaginary—were, at least, highly imaginative. He spoke passionately to his idols, who were almost always too busy to see him; he wrote them endless letters which he would never send; he imagined grand scenarios of amorous transport, physical pleasure, psychic communion, which never became reality. He surprised his successive lovers each time he stormed these imaginary places, punishing them with a fortunate phrase and forgiving them by way of a smile charged with understanding.

Moreover, he had the obsession whereby he was convinced of being the providential man who saved the most delicate situations; conciliating opinions, settling possible wars, and rescuing entire countries from disasters. His life would conclude in the halo of a glorious, golden age, consulted by generations of lofty figures in some gentle retreat. But more than anything, he was afraid of those livid Saturdays in that immense city of New York (where he lived alongside a million others like him), those hollow Sundays and their awful taste of ashes.

This sensation intensified during those periods of profound ecstasy which accompanied each new idol. On those occasions, only they and their words were real. All else was tinged with an inaccurate color, or lost its contours and surrounded him in a painful world in which he dragged himself with difficulty, barely able to accomplish the most necessary acts of life, or to articulate the essential words (compressing his stomach with both hands in a nervous gesture that had become a habit) until his idol called or reappeared, so that for a few hours his world was calm again, resuming its reality.

Each new guest had the power of tumbling his universe of ideas and attitudes—whether real or borrowed. When Alejandro had arrived, so deliciously ignorant of everything, so marvelously content and gentle in his ignorance—and later, so centered, secure, unshakable and carefree—an entire past of readings deeply shamed him. Ah, to be like Alejandro; *to be Alejandro!*

From the peaceful depths of his eyes, Alejandro sometimes looked at him with curiosity, wondering about that stranger who showered him with gifts, avoided him, wrote him very strange letters (which never lacked a certain melancholic, literary elegance), who spoke to him of premonition and intuition, assuring him that he was felt across the distance.

A former idol had left him with this sense for premonition: a rough, irritable Argentine and an exiled member of some occult group in Buenos Aires, by whom he had been instilled with both an enormous passion for spiritualist authors (whom he never had time to read) as well as a false Argentine accent. The Hindu renunciation which he borrowed from the Argentine complemented an elegant tone of cynicism which he thought was fashionable in Santiago, something he had adopted enthusiastically from a woman who had been his lover in Chile.

Faithfully, irresistably, he imitated each one of them, copying their gestures, their words, their good or bad habits, not ceasing until he had transformed himself into an exact replica of them, trying simultaneously to conserve that first impression he thought to have created as a conquistador, a difficult and desired lover. In exchange for a kind word, he showered them with absurd gifts and promised them

an eternity of leisure at his expense (and a few of them, revealing their parasitic inclinations, took him at his word).

He had a small number of friends: almost all of them were young married couples in whom he sensed a certain tenderness, and whose lives he envied—having attributed a degree of happiness to them that was hardly real. He accepted their courtesies and lent them his services, whose exact value he was unaware of—though these were performed with the same dormant attitude with which he went to work each day. They were fond of him, somewhat intrigued no doubt by the *evasive, ghostly life* of a man who showed up when least expected, after long absences, whose every crisis and each new passion was only disclosed by a new outbreak of violent stuttering.

Indeed, to make matters worse: he stuttered. And this was the devastating cross he had to bear, the painful trace emanating from some obscure, forgotten, ancient tragedy. He anxiously waited for that inevitable moment in which people lowered their heads to resolutely observe some apparently fascinating item on the floor to avoid watching his convulsive face, contorted by the word he persisted in not allowing himself to articulate.

Once the awful moment was over, he simultaneously turned red and pale; but to prove that the defect was imaginary, that it never, never, *ever* existed, he launched into a quick, untimely diatribe which he seasoned with brilliant phrases, jokes and inopportune laughter until, once again, he stumbled over another wretched word which provoked newer convulsions. Red with shame and confusion, he sought refuge at home, where he tightly shut the windows and set a match to the gas burner so as to warm himself, wondering, melancholically, whether it wouldn't be preferable to just let the gas flow without lighting the flame.

Later, he reminded himself that the world of his imagination was the only one worth living (and summoning his audience to attend the grand occasion) he imagined the invariable, tremendous situations so that (by casting a spell on someone or warding off another) his life acquired new meaning and his heart was comforted. Listening to the applause and receiving the enthusiastic handshakes, he felt the tears roll down his cheeks as he took all humanity into his arms in an immense, fervent, compassionate embrace. Ah poor, sad, wretched humanity!

Like so many of the other million beings in the enormous city, he lived entirely alone in an old apartment with no central heating—it had to be heated with gas or coal and he woke up shivering every morning. The building was one of the several thousand that had been built during the last century for working-class families. Abandoned by more prosperous generations in search of modern housing, these disparaged, half-ruined buildings were occupied by remarkably ancient women; widows

who awaited that providential welfare check in order to survive; old men who worked as night watchmen in some factory while they awaited their deaths; pianists without a piano, violinists without a violin and vocalists with no voice—on whose walls some yellowing photograph recalled a forgotten recital—as well as actors without work, actresses without roles: the enormous mass of people that had drifted to the city from all over the country, blessed by some modest talent which had made them abandon their orderly, comfortable small-town life, condemned to a death of solitude in their tiny hovels where, every morning, they had to spring from their empty beds (when not temporarily occupied by some compassionate transient) to quickly light the gas burners so as to oust the cold.

During the widespread housing crisis, it became fashionable—among artists, pseudo-artists and those of the utmost originality, but of limited means—to rent these small rooms which were then decorated eccentrically until they became curious blends of extreme poverty and useless extravagance. The décor proscribed to the taste or asperations of each resident—both manifest and unrevealed. From a filthy hall, one had to pass a small room decorated with exquisite gold-framed mirrors. From some ceiling—through which the rain was filtered—a surrealist eye surveyed the tormented life of each successive tenant. Bright lithographs of French castles roundly indicated that the owners of the building had been to Europe, and found themselves returning often. The smell of incense that flooded the dirty halls on certain nights disclosed the inclination of those who meditated, legs crossed, beside old kitchens which were never used.

Though separated by walls, a world of people (whose supreme aspiration was to seem blasé) coexisted beside a world of survivors from the last century (who had never been anywhere). The only common element was that time passed calmly in solitude. Even the old ladies (while gasping for breath and wheezing, as they carried up the logs they used to light their old stoves) noticed very little difference between the palid faces of the original tenants and the palid faces of the following generation.

His next-door neighbor had arrived, unmarried, from Central Europe, during the remote times of Francis Joseph. It was here her children had been born, and here they abandoned her. The woman sheltered him with a warm fondess when the young married couple left him the humble quarters they called an apartment, having decided their philosophies were no longer compatible. He settled in at the height of his Japanese period, which included fine, perfumed, yellow silk kimonos which dazzled the good woman, as well as the fragil bamboo and rice paper panels with which it was possible to rapidly assemble and disassemble even smaller cubicles. Both barefoot and wearing a kerchief tied permanently around her head—she

worked summers in a remote town—his neighbor helped him to clear the remains which the (not very tidy) young couple had left behind; she opened boxes and was frightened by the horrifying Japanese theater masks; she sat gaping as she opened the fans which later adorned the walls; unable to stop her, she unrolled the stale mat which had just been imported; following the expertise of the palid new tenant, she hung the huge folded lamp which would decorate the kitchen; from an interior window she hung the glass shards which—when stirred by the wind—filled the living room with its fragil music; she helped him put away the gorgeous wool serapes of an earlier phase and—eyes almost suffused with tears—she accepted the green tea which was only sold by remote, exclusive stores in the city.

The friendly neighbor discreetly kept to her apartment upon the arrival of the first enraptured guests.

She and an age-old Irish woman (who was coated with several layers of time and soot, perpetually waiting for the providential postman to sell her the paper on certain mornings) were probably the only element of continuity in the successive mutations that he and the sparse square meters of the apartment were to suffer.

II

One day, the awful awareness which governed each of his acts illuminated the total sum of those acts which constituted his life, and subsequently began absorbing him. He abandoned the idea, but it returned increasingly to haunt him. Constantly and without respite, he studied and revised each year of his life, each day of the year, each hour of the day; and the idea would not leave him for a moment, torturing him to the point of nausea. He spent most of his time in a kind of stupor in which he walked through the streets in a state of automatic semi-consciousness from which he could not escape—as if every idea had been immobilized into one fixed image. He seemed to respond more quickly; his stuttering increased; he avoided his old friends; he sunk his hands into his stomach more frequently; that same nervous gesture which by now was habitual; and at the few gatherings he attended, he kept silent, remained aloof, with nothing to say, now foreign to the witty presence which charmed everyone.

A misfortune which befell his distant (and somewhat forgotten) family rekindled his memory of them and released him from his silence. He felt he had to go to Cuba, his country—he hadn't been back in years—yet he dismissed the notion with a vague, incorrigible and hopeless gesture. Though he had been born there,

his parents were foreigners, and there was nothing in his demeanor—or the way he spoke or acted—which resembled his compatriots in the least. Whenever he found himself among them, he was seized by an immense discomfort, his nervousness becoming more pronounced as he fumbled in the desperately vain efforts to demonstrate that he was one of them. Yet he didn't venture to make the journey. He harbored the vague fear of feeling like a stranger in his own country, so he kept postponing the trip with an indifferent remark: "I love the island from a distance."

Yet news of the plaintive family incident made him suddenly feel obligated to fulfill an act of presence before his distant relatives. Unable to explain the reasons behind this sudden loyalty—and having stocked up on tranquilizing tonics, barbituates and various roots from India to induce indifference, and having packed an extravagant wardrobe which, at least, would help to set himself apart from the nationals, in case of an emergency—he embarked upon his journey.

The surprise proved to be gratifying. For reasons as unknown to him as those that provoked his violent stutterings, he had feared those same people who welcomed him now with authenticity and affection. Smiling at his nervous crises, they even accepted his most radical attire with the same tolerant candor they showed regarding all those things about the foreigner that dismantled him, with the justification that "he's lived so many years abroad."

His relatives discreetly granted him those liberties he had feared losing within the narrow limits of the small island, and old family friendships bestowed him with a certain importance, receiving him warmly with succulent (albeit heavy) meals, throughout which they secretly watched him with naive admiration. How different it was from the immensity of New York, where nothing and no one seemed to merit the slightest importance.

He considered how these people lived, deforming their lives into carefree generalities. They seemed happy—ininitely more happy than the people of the sullen city he lived in. Their faces were untroubled, the air calm, their flesh abundant and serene. Here, banal daily matters were nothing shameful as they were in the other world he lived in. These people were at home with themselves. He repeated the phrase several times—at home with themselves, at home with themselves—delighted by his happy insight. In the northern cold, he had forgotten the age-old art of Being: even the Spanish phrase *saber estar* seemed impossible to translate. Patiently, lovingly, he would have to learn it all over again.

Moved by his discovery and smiling vaguely, he dried his damp cheek—suddenly aware that he was being watched by the chauffeur of the vehicle that was on its way to the house of some relatives who lived in downtown Havana. And later,

shining above in the transparent sky, that sun, that marvelous and omnipresent January sun, which comforted and softly warmed his shoulders, making him forget the painful northern winters and the violent shivering that shattered his nervous ailments and awakened old memories of childhood: a snack with friends in an imagined treehouse, those seasons spent on farms he would never visit.

As for human relationships, he felt and envied the sensual, unconscious intimacy that the splendid weather favored, the midday breezes, the clarity.

Ah! what he had lost, what he had forgotten, on his long trips through other countries. If he could only *recapture* it all, he repeated, aware of the (adequate) Anglicism.

Shortly after arriving, and with the intention—more than the authentic desire—of alarming his tranquil relatives (which he never managed to achieve) he looked up a young artist who had caused a small, condemnatory scandal, whose name had been mentioned by one of the couples he had visited. It had been difficult to find him and even more difficult to engage his interest. In spite of everyone's openness, it took time for strangers in Cuba to enter people's lives, fettered as they were to petty, though apparently satisfactory things. He finally saw the painter, who introduced him to friends. Everything else was simple. Though they found him perplexing and were somewhat perturbed by his stuttering, it wasn't long before they accepted him, though he struck them as someone particularly strange.

His slight foreign accent attracted attention, as did the contrast between his unusual manners, his unpronounceable name, and his pathetic efforts to sound like one of them. As a veteran reader of bookcovers, he knew how and when to cite a quotation, leaving the phrases incomplete, disguising his ignorance of certain topics with the coronary flood of his speech. He quickly passed from Kirilov and absurd acts to the subject of gratuity, only to pass on to the New Criticism and one's preparation for death; and he never knew if his incompetence had been immediately discovered or if his new friends had jokingly mimicked him.

Upon his return to New York, loaded with representative volumes of all the artistic and literary currents of his rediscovered motherland (which he considered his duty to read, but never did) he was horrified by what he saw around him. He fell into a profound stupor again, from which he only desisted in order to talk about his trip, the new found homeland, the emerald fields, the sun, the sun, the sun.

The décor of his small apartment soon changed. The Oriental screens were eliminated so that the slight breeze could flow freely, as on the balconies and galleries of his distant, improbable country. His abstract paintings were replaced by simple palm trees (almost photographically reproduced) or a crude un-retouched litho-

graph depicting landscapes of the homeland. His neighbor's apartment was suddenly embellished with his gorgeous ottoman and the resulting empty space was filled in by two large rocking-chairs, salvaged from some flea market and hurriedly repaired. He no longer played his jazz albums nor the plaintive Israeli dances from Yemen; instead, the grey rooms were flooded with *criollas* and *boleros* (which sang of dubious love and bad taste, with the inevitably same lyrics) as well as notes from an old creole dance, repeated over and over again, in ecstasy.

On a more than usually grey Sunday he asked himself: and what if I he returned? Good God, what if he returned to his people, to love them all, to be one of them, to live, if even among the poorest who, in spite of their poverty, seemed so tranquil and content, so peaceful. How he loved that word! So peaceful. Wouldn't they make room for him? Wouldn't they be moved by his sincerity?

The idea did nothing but insinuate itself, and his imagination took care of the rest. The calculated hours of tenderness, the imagined afternoons of lovemaking and the grand evenings were quickly transposed and replaced by scenes of a recovered homeland. What if he were the one to instigate a movement calling for a return to the homeland? The prodigal children. . . The prodigal children. How good that sounded! He would soon be loved by everyone. The sole thing he demanded was love, the same love desired, at heart, by the whole of wretched humanity!

He felt more alive, more lively—he would say—than ever; he refused to greet his former idols, turned down all invitations, surrounded himself with books and clothes—all from the distant country—and, somewhat ashamedly, he hurled or threw aside all those belonging to previous surrogate homelands.

The decision was made. There was nothing left but to liquidate the precarious belongings in his apartment, give notice at his tedious job, and leave. Leave!

Though the papers ran reports on the revolutionary movements in Cuba, and their subsequent repressions, these did not manage to trouble him; instead he smiled mysteriously to himself as he read them. Who knows? With his knowledge of languages, his new books, his prudence, his unexpected personality, wouldn't he be the perfect messenger to bring tidings of harmony and tolerance to his compatriots? In the long run, they were all brothers; they understood one another in that great, unspoken, atavistic language with which men from the same land understand each other. . .

III

And he left. More generous than ever, he divided his belongings among his few friends, giving away his winter clothing which he wouldn't be needing now in that marvelous climate which awaited him and which he'd never, ever leave. He parcelled out his books, on Naturalism, on Hinduism, on Yoga, on the occult, on Socialism, his pornography and Primitive collection. He forced his old neighbors into taking his heterogenous furniture which they accepted amid screams of horror, joy and astonishment.

The renovation would be complete; he would soon see himself entering his culture, his surrounding, where he would no longer have to explain anything to anyone, where everything had somehow always *been*. And furthermore, the door to the intelligentsia had been held wide open for him—at whose golden threshold his young friends awaited him with their deliciously corrosive sense of humor, their lively, imaginative discussions; so nervous, all of them, yet so happy.

When he arrived one morning, he found the city somewhat changed. It was difficult to pinpoint exactly what constituted that change. As always, the people seemed cheerful and carefree, but there was a certain restlessness in the air which he was unable to articulate at first.

What immediately struck him was the overwhelming number of uniforms. At all hours, on corners throughout the city, bands of soldiers and policemen could be seen sporting their modern, high-caliber automatic weapons. He noticed that, even off-duty, the soldiers went about heavily armed, with their girlfriends on one side, and the grim automatic weapons on the other.

Every few minutes or so, small military surveillance vehicles paraded through the downtown streets with a monotonous consistency; these were invariably geared by two soldiers and two marines who faced backward so as to cover the retreat in case of an attack.

To truly savor the ambience, he rented a room in the old part of town (which, in the past, had housed various illustrious Colonial guests) and he smiled, trying not to stare at the palid young women with their runny mascara who returned, out of breath, to their rooms at dawn. From his hotel, he tried calling up his friends whom he was unable, however, to reach. All of them were no doubt busy at that hour of the day.

He looked at his elegant wardrobe with disgust (its design was all too foreign, though he had been unable to part with it entirely) and he went out into the streets

in search of simpler attire with a more local flavor. He returned exhausted, as if the new surroundings required an enormous effort of each minute act, but he was pleased with the exquisite Irish-linen shirt whose countless pleats had been designed as if to strain the vision of several generations of seamstresses: the *guayabera*, that cool, clean, peasant garment that had invaded Cuba in a few years to displace the European modes of dress. He looked at himself for a long while in the mirror, satisfied with what he saw. He was still young, not altogether bad-looking, in spite of his acute baldness and the glasses which corrected his extreme myopia. He could start his life all over again here, give it meaning, why not? Hadn't he adopted, then abandoned (with incredible speed and agility) other countries, religions, cultures, attitudes, ideas? Now he would adopt his own culture, his native land, which maybe, maybe, needed him.

He laid down on the fresh bed of his hotel room which looked out over the harbor, and surrendering himself to the detailed, meticulous visions of his future existence in the recovered ancestral home, he passed from a cheerful vigil to blissful sleep, the way children do, without even realizing it.

He decided to spend the second day of his new life near the sea, so as to invigorate himself with the blazing air which would help heal the iniquities of his body and soul.

Quickly crossing the old, ample galleries and greeting the faded elderly figures who read newspapers at their windows, he stepped out into the street, hailed a taxi and asked the driver to take him to the beach, any beach. He was surprised to hear the driver answer him in English, and since he insisted on speaking in Spanish, the other offended him by saying he looked like a foreigner.

At the beach, he was bothered by all the tourists surrounding him and, even more so, by the fact that, like them, he had to use lotion on his skin to protect it from the sun. He laughed at himself a little, ordered something to drink and stretched out in the sun.

The hours went pleasantly by, nudged by the intoxicating liquor of the country which sweetly penetrated the senses until it destroyed all sense of time. (A sense of time: that's what was so different here; and therein lied the science of this country and these people.)

It was almost nighttime when he left the resort. He started towards the suburbs and though the streets were barely lit and nearly deserted, he decided to head for town so as to enjoy the soft breeze that came up from the sea, providing refreshment after the day's heat. He would let his thoughts wander, directionless, wher-

ever the breeze decided to take them. He felt happy, somewhat lonely—but it didn't matter now. He would begin his new life tomorrow.

He had started a short distance on the avenue lined with pine trees, when a brutal light began to glare in his face, blinding him and making the whiteness of his Irish-linen peasant shirt stand out in the dark. The headlights blared from a car whose doors opened quickly, giving way to various men in uniform waving weapons at him.

"Get in," said one of them, and before he could resist or ask anything, they dragged him toward the car which immediately pulled away.

Inside the car (which darted at full speed while the siren screeched piercingly) he thought he was having a nightmare. He felt them grab his fists and immediately began receiving brutal blows to the face and ribs. The punches were drowning him but he was unable to yell and—carrying out their task methodically—his assailants maintained an obstinate silence, as if they knew him. He lost all sense of time, his mental activity having been reduced to await each new blow.

The car continued for a long while, ignoring traffic signals and forcing pedestrians to flee. It crossed part of the city and later stopped in front of a modern building. Placing handcuffs around his wrists, they dragged him violently up an ample, almost luxurious marble staircase at the end of which they made him enter an illuminated enclosure, hermetically sealed under the florescent light.

Leaning against a wall, he felt the cool granite on his bruised cheek, and the biting air of the electric ventilator on the opposite wall which dried his sweat. He had closed his eyes to see more clearly—to think, or rather *not* to think—and when he opened them again he realized he was surrounded by the same men who had brought him here, as well as several others, all of whom looked very much alike. He thought that perhaps the resemblance conformed to the fact that they were all dressed in uniform.

The interrogation lasted exactly twenty-four hours.

At first he tried to ask what was happening, but he was barely able to pronounce a single word. He stuttered grotesquely with violent spasms of the head and neck. Everyone laughed thunderously as one of them joked "Take the candy out of your mouth, *compadre* . . ."

Though he chose not to speak, they asked him his name, and he struggled to pronounce it. He was violently knocked to the floor by a club. When they lifted him, half-stunned, he heard the one who seemed to be in charge say something about not using foreign names, that they knew exactly who he was. He began to cry un-

controllably and—with the cuff of his shirt—he wiped the blood from his lips and the tears from his bruised cheek.

A Hurculean man grabbed him by the arm unfrenziedly, almost delicately, and asked to look him in the eyes. When he had him face to face, and close enough to feel his breath, he stood looking at him for a moment. Then, lifting his tremendous leg with a sudden jerk, the man sunk his knee into his groin. He fell to the floor groaning and squirming in pain. “Scored, Fillo. Never fails,” he heard one of them say.

To confirm the claim that the preceding had been “a score,” Fillo lifted him from the floor with the same delicacy and the tremendous knee was raised again. This time he tumbled lifelessly.

When he regained consciousness, he found himself laid out on a very soft couch. He tried to move his legs but a brutal pain in the groin clouded his vision. He was drenched in sweat. He opened his eyes and saw the men sitting at each foot of the couch. They smoked and talked at leisure. He remembered they hadn’t asked him anything else, fulfilling their task from the moment they forced him into the car, like someone who carries out a natural, methodical, uninterrupted mission, having assumed the very fact that to execute him would render infallible results.

They spoke of an assault which had apparently occurred the day before. He imagined the enormous building in a state of commotion. Among the footsteps and incessant voices, he heard doors violently opened and closed. Several times, they burst abruptly into the room and, realizing it was occupied, slammed the door shut again. There had been fatal casualties, including two high functionaries of the Government. But he still didn’t understand what he had been accused of: because, in truth, they hadn’t accused him of anything. If only they’d let him speak, call his young friends, he could explain everything; the monstrous error could be clarified. A shuddering phrase provided the key, in part, to what was happening: “If it isn’t this guy, what difference does it make? . . .”

He looked around. Sitting on the floor and against the wall at the other end of the room were two young men who had their eyes fixed on him. He realized they had their hands tied because one of them was scratching his chin against his shoulder. His gaze failed to register any thought whatsoever, as if they were altogether lifeless. The younger one occasionally blinked.

He realized he had been tied to the couch. He looked over to one side and observed that a wire connected his right arm to an outlet in the wall. From somewhere out of immediate sight, another cord ended around his left arm. He shut his eyes.

The first shock had the enormous virtue of making him lose consciousness again. After awaking from the second, he was screaming in pain. His left arm had become

immensely swollen and he was unspeakably thirsty. He realized his mouth was full of blood clots which were now choking him. He tried asking for water, but realized he had severed his tongue with his teeth. He thought he would never stutter now. He felt himself smiling.

When they pulled him out of the car, he regained consciousness again as the breeze thrashed his face. He heard the waves pounding the coast in hard, dry gushes and he knew he was near the sea. They left him standing by himself on the rocks near the highway. He heard a voice that said: "Leave him alone, Fillo, he's finished."

The car doors shut again. He saw its black shape moving away behind the beams of the headlights. He was able to take several steps, with his legs spread apart so that they wouldn't brush against his testicles. He opened his mouth so that the night breeze might refresh it.

A few minutes before dying he lost the dreadful clarity which had made the last months of his life radiate with an unbearable light. Before losing all cognizance, he recalled a number of isolated, insignificant details regarding his existence: the monogram on the corner of a handkerchief; the shape of his fingernails; the slighting remarks by the Argentine that had humiliated him the most; the slender, damp palms of Alejandro's hands.

Later, he began to walk, releasing several sharp cries with his mouth wide open. . . he was singing, trying to speak, howling; he leaned his body over his legs spread apart, achieving a prodigious balance along the sharp reef.

The first place the crabs sunk their pincers was into his nearsighted eyes. Then, between his delicate lips.



Translated by Roberto Tejada

ALBERTO RUY SÁNCHEZ

BAUDELAIRE'S SHADOW IN HAVANA

for Guido Llinás

There is a secret by the name of Calvert Casey: a writer few people mention and even fewer have read. He published several books—each is of an overwhelming beauty—and he died by the same hand that had written them. He was 45, and in a certain sense, he considered his death an equally overwhelming body of work, necessary and possibly beautiful. A death planned out over years—according to the testimony of friends—it pervades his books as a luminous larva, both repulsive and splendid, estranged and compelling. In his stories, death is not the open door leading to the void; instead it leads to the mystery of life which is a non-life. With a passion, he frequented both poetry and the occult; and he was known throughout Havana for his collection of ancient African statuary—which he had obtained from the Candomblé circles. He died in Rome in 1969, and the voice still emanating from his work is as tense as that of an invoked spirit. His father was North American and his mother Cuban. He lived in New Mexico, New York and as a translator for the United Nations, in Europe. A nostalgia for Havana suddenly overwhelmed him in Naples and he *returned* in the mid-50s. In *Lunes*—the literary supplement edited by Guillermo Cabrera Infante during the first years of the Revolution—Calvert Casey published essays that more often read like stories or chronicles. In each of them, a sensibility exposed to the wind became the skin of a relentless intelligence and a melancholic irony. He gathered some of these texts in his book *Memorias de una isla* (*Memories of an Island*), edited in Havana. Among these, there is one on death in literature that is the magnetic center of the book. In others, he discusses Cuban

authors and their secret qualities, posing the *modernista* vein of Jose Martí against the dominant epic, describing city scenes, walks, landscapes. Cabrera Infante remembers that while Casey published these essays, he also secretly polished the stories that—rewritten to perfection—were later made public. These were gathered in a volume entitled *El regreso* (*The Return*), first edited in Cuba, and later in Barcelona (Seix Barral, 1967). Two years afterwards, the same publisher in Spain issued his novella *Notas de un simulador* (*Notes of a Simulator*), the ironic story of a man who lies waiting his death.

When Italo Calvino had his stories translated into Italian, he wrote the following in his introduction: “For Casey, Havana is not only a matrix of images and language, it is the object of an exclusive and meticulous cult: a Havana built on the memories of the Colony and slave trade. The Havana of Spanish brothels and Black witchcraft, an uninterrupted ferment of sensuality and an uninterrupted colloquy with the dead. [. . .] What each page unveils is a voyage among the dead and those about to die: the dead, invoked in scences by the living—each as equally difficult to distinguish from the other—or rather human larvae from whom one only expects the revelation of the unrepeatabe instant that separates them from death. Over Caribbean cemeteries and brothels hovers the unexpected shadow of Baudelaire, reverberated in the heat of the tropics.”

One Sunday in August, after one of those afternoons in Paris which last until 10 at night, we listened to a recording of Lezama Lima at the home of Cuban painter Guido Llinás. Guido mentioned Calvert Casey—I don't remember regarding what—and then, in a voice of disbelief (which was to be expected) he asked Magui and me: “You mean you've never read Calvert Casey?” He proceeded to rummage through a large chest of personal treasures, pulling out his (very) used, innumerably-lent copies of *Memorias de una isla*, *El regreso* and *Notas de un simulador*. Under the immediate memory of the deep, warm voice and asthmatic breathing of Lezama Lima, Guido read us several magical passages from among his favorite; and in his Cuban accent he gave the exact dimension (required by those passages) to Havana's tenderness. Like a magic spell which has to be pronounced in a certain way in order for it to be effective, Casey's words in Guido's mouth had converted us, initiating us in thier secret.

“It was as if a void, extracted of all air, stood between him and each of the episodes in his life, between him and the people he knew who seemed to harbor a certain fondness for him; as if they were *over there*, distant, like swollen objects only seconds after birth; as if he were incapable of ever crossing the terrible boundry to touch them.

“To travel, to love, to hate, to work, to speak. . . after each episode—there was no other name for them—he remained inert, somewhat indestructible, as if inviolate and whole, unconsumed, unused, disposed again to surge anew with possibilities (like a resolute virgin whose virginity was restored, miraculously, after each night of lovemaking); his skull was glassy under a rather meager set of hair, his temples somewhat grey—and yet his face was still young, strangely adolescent under the sparse, lifeless locks of hair.”

Guido had already convinced us. And in that lovely house in Montreuil where he lives with Francios, a Czechoslovakian actor, Casey’s voice found its home. Casey had lived under that roof as their guest and—among other affectionate phantoms who had settled there: Wilfredo Lam (who was still alive), Amelia Peláez and Lezama Lima—Calvert Casey was entirely at home, revealing, as no other, his invisible presence. Guido lent us his copies of those extremely rare books, and days later, we were ready to read more of him. That had been impossible, however, until just a few weeks ago.

“Who killed Calvert Casey?” Cabrera Infante asks himself in a long, delightful article published in *La Quimera* which—in addition to becoming Spain’s best literary magazine—has devoted a special issue entirely to Calvert Casey (December 1982, No. 26). It includes, among other things, a photograph of Guido Llinás with Casey, and poems by Luis Goytisolo, Panero and Triana. “I can think of no one who didn’t consider it a gift to know Calvert, one of those offerings the generous gods concede to mortals because they know that mortals are destined to much, much less than an eternity.” Cabrera Infante goes on to describe, in rich detail, what he knew and saw of the Calvertian voyage through life. He concludes not by asking who killed him, but “Who made him immortal? (. . .) Timid and stuttering, Calvert was eloquent to the end, even after the end. His literary testament reveals he had the resistance to be able to die by the word, and to begin to live in language.” Severo Sarduy, in turn, writes about how Casey occupied an irreplaceable and inerradicable position in his “Tibetan Book of the Dead,” an emotive Buddhist agenda. Italo Calvino recalls Casey as an initiator into the secrets concealed by Havana, and recognizes the excellent writer, at once local and cosmopolitan, the most sincere and disinterested writer of the first years of the Cuban Revolution [whom he later met living in Rome where “he seemed happy, like someone free to chase after his own demons, but by whom he was, in turn, persuaded”]. María Zambrano proposes a mystic reading of his final phase, when Casey ironically returned a book by Miguel de Molinos which she had lent him, saying: “María, what a Vedic hymn to nothingness.” Vicente Molina Foix presents the special issue and translates Casey’s last text from the English:

a chapter from his novel *Gianni Gianni* which he destroyed before committing suicide. Several months before his death, he had entrusted a chapter entitled “Piazza Morgana” to his friend Rafael Martínez Nadal, who has written a prologue. In that text, a sweet and equally terrible voice nestles within his lover’s body which he travels in an avid, elated voyage that recalls both the poetry of the Arab mystics and the agonizing voices of Beckett. It doesn’t seem so strange, then—perhaps aided by that chorus in *La Quimera*—that Casey should return to be the predilection of many. Friends and readers have expressed themselves, but a decision on the part of publishers is still needed¹, in view of the fact that, as Calvert Casey tells us among the veins of his lover: “Death is right here, as is life, and it is here that I feel closest to you (. . .) This, my private concession, my liberty, my feud. I will never leave.”



Translated by Roberto Tejada

1. Translator’s note: Calvert Casey’s work remains entirely out-of-print.

LANGSTON HUGHES

SEIS POEMAS

VIEJOS POLÍTICOS ∞

Esos viejos, los sabios, los supersapientes
—el saber aferrado a la propia ecuación
y la vida un sistema de mentiras prudentes
de oportuna, de astuta, comfortable evasión.

Los maduros,
famosos,
ésos muy bien pagados,
a los huevos que pone
la gallina del amo
amarrados:

\$\$\$\$\$

\$\$\$\$

\$\$\$

\$\$

\$

CUANDO SUSY VISTE DE ROJO

Cuando Susana Jones viste de rojo
su rostro es un antiguo camafeo
bronceado por el tiempo.

¡Ven con un trueno de trompas,
Jesús!

Cuando Susana Jones viste de rojo
la reina de una muerta noche egipcia
anda de nuevo.

¡Toca las trompas, Jesús!

Y la belleza de Susana Jones en rojo
arde en mi corazón como una ardiente pena.

¡Dulces trompas de plata,
Jesús!

A UNA PEQUEÑITA AMANTE MUERTA

Ella
la que buscaba amantes
en la noche
tranquila se ha marchado
más allá de los límites del día.

Ahora, una sombrita solitaria,
recorre
una calle sin término
y da sus besos al vacío.

¡Quisiera Dios que sus labios le sean dulces!

CRUZ ∞

Mi padre fue un blanco viejo,
mi vieja como el carbón.
Si una vez maldije al viejo,
retiro mi maldición.

Y si maldije a mi vieja
y al infierno la mandé,
me apena mi mal deseo
y ojalá le vaya bien.

Mi viejo murió en palacio,
mi madre en un barracón.
¿Adónde voy a morirme
si blanco ni negro soy?

EPÍLOGO ∞

Yo, también, soy América.

Soy el hermano más oscuro.
Me mandan a comer en la cocina
cuando vienen visitas,
pero río,
y como bien,
y me hago fuerte.

Mañana
me sentaré a la mesa
cuando vengan visitas.
Nadie se atreverá
a decirme
“vete a comer en la cocina,”
entonces.

Además,
verán qué hermoso soy,
y les dará vergüenza

Yo, también, soy América.

NOTA DE UN SUICIDA ∞

La tranquila,
fría cara de la luna,
me pidió un beso.



La circunstancia más importante en la vida de Langston Hughes es su condición de mulato. El hecho de que pesara tanto en él nos dice más que volúmenes enteros sobre las abominaciones de la sociedad donde le tocó nacer y formarse. En su fascinante autobiografía, *El inmenso mar*, único libro suyo que poseemos en español, publicado en Cuba en el año de 1978, figura el siguiente diálogo: “—Pero yo no soy blanco— le dije. —Ni tampoco negro—, respondió simplemente el hombre de Kru. El tema, en toda su absurda dimensión trágica, está desgarradoramente expresado en su poema “Cruz”.

Precede a la edición cubana en prólogo de Nicolás Guillén, que fue su amigo. “Antes de llegar a la gloria en que ha muerto —dice Nicolás—, conoció los oficios más humildes: fregador de platos, pinche de cocina, limpiabotas, marinero, y de todos ellos hay huellas en sus versos”. El maestro cubano cuenta divertidas anécdotas de las dos visitas que hiciera Hughes a Cuba. No lo volvió a ver hasta pasados unos años, en la Alianza de Intelectuales, en Madrid, donde ambos expusieron sus vidas en defensa de la República Española.

Nicolás afirma: “Se le ha reprochado —y no a él sólo— el tratamiento de lo racial de manera exclusiva o excluyente”. Reproche tan tonto como falso en los dos casos, pues tanto Guillén como Hughes han escrito algunos de los poemas líricos más bellos de sus respectivos idiomas, apoyándose ambos en ritmos populares —Guillén en el *son*, Hughes en el *blues*. Por supuesto, debemos a los dos críticas

mordaces y terribles de la injusticia y la estúpida crueldad de que somos capaces los hombres. No olvidemos que han sido ante todo poemas en el más profundo sentido de la palabra, y nunca bien intencionadas fabricaciones retóricas.

No debo a Nicolás el conocimiento de Langston Hughes, porque ya lo consideraba un amigo antes de que Nicolás me pidiera que vertiese el español "Yo, también, soy América", con motivo de un homenaje que se le rindió en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Luego de terminar el texto que se me pedía, tuve la suerte de poder reunir los otros poemas que incluyo en este cuaderno.

Quisiera terminar citando de nuevo a Guillén: "A la verdad que todo lo podía uno pensar de Langston Hughes menos que se muriera. Lo imaginaba siempre tan fresco, tan puro, tan deportivo, como cuando lo conocí en La Habana. No pensé en la lima que deshace ligaduras, el hielo que enfría la sangre, la nube que apaga los ojos, la copa socrática que deja un largo sabor de ceniza en el paladar. . ."

Baste con esta breve elegía en prosa.



Traducción y nota de Eliseo Diego

CHARLES OLSON

LOS MARTÍN-PESCADORES

I

1 ≈

Lo que no cambia/es la voluntad de cambio

Se levantó, todo vestido, en su cama. Él
recordaba sólo una cosa, las aves, cómo
cuando entró, rondaba las recámaras
los recogía y devolvía a sus jaulas. Primero la pájara verde,
la de la pata mala, luego el azul,
el que esperaban fuera macho

¿Hay otro modo? Sí, Fernando, el que ceceando hubo hablado

de Albers y Angkor Vat.

Se fue de la fiesta sin decir palabra. Cómo se levantó, se puso su abrigo,
no lo sé. Cuando lo vi, estaba ya en la puerta, y no importaba,
de hecho se deslizaba sobre el muro de la noche, perdiéndose
en alguna ranura entre las ruinas. Debió ser él quien dijo,

“¿Los martín-pescadores?”

¿Quién se ocupa
ahora
de sus plumas?"

Sus últimas palabras fueron, "los fondos son limo". De pronto, todos, dejando de hablar, se sentaron en fila alrededor de él, aguardaban y ni oían bien ni ponían atención, ellos se preguntaban, se miraban, sonreían socarrones, pero escucharon, él repetía y repetía, sin poder salir de sus maquinaciones, "Los fondos los martín-pescadores, sus plumas eran riqueza ¿por qué cesó la exportación?"

Fue entonces cuando se fue

2 ≈

Pensé en la E sobre la piedra, y en lo que Mao dijo
la lumiere"

pero el martín-pescador
de l'aurore"

el martín-pescador voló al Oeste
est devant nous!"

¡adquirió en su pecho el color
del calor del poniente!

Los rasgos son: patas frágiles (dígitos sindáctilos el 3º y 4º)
pico serrado, a veces muy pronunciado, las alas,
donde está el color, cortas y redondeadas, la cola
insignificante.

Pero no estas cosas fueron factores. No las aves.

Las leyendas son

leyendas. Muerto, colgado en un recinto, el martín-pescador
dejaría de augurar vientos propicios,

o de evitar el rayo. Tampoco, por anidarse,
calmaría las aguas, siete días en año nuevo.

Es cierto, anida cuando el año empieza, pero no en el agua.

Anida al final de un túnel que él mismo horada en el cieno. Ahí,
seis u ocho huevos traslúcidos se depositan, sobre huesos de pescado
y no sobre el barro, sobre montículos de huesos arrojados por los pájaros.

Sobre estos desechos

(que, según se acumulan, van formando una corola) nacen los polluelos
y, como comen y crecen, este nido de caca y huesos decadentes se convierte
en una masa fétida y chorreante

Mao dedujo:

nous devons

nous lever

et agir!

3≈

Cuando las atenciones cambian/la jungla
irrumpe

incluso las piedras se hienden

se rajan

O,

ingresa

ese otro conquistador que reconocemos más fácilmente
y se nos parece tanto

Pero la E

tan rudamente cortada en esa piedra antiquísima

sonaba diferente

se oía distinta

como, en otro tiempo, se acostumbraban los tesoros:

(y después, mucho después, un oído fino pensó
un abrigo rojo)

“de verdes plumas patas, pico y ojos,
de oro

“como animales
que fueran valvas

“una rueda grande, de oro, con figuras de ignotos cuadrúpedos,
y labrados arbustos, setos, pesaba

3 800 onzas

“Al fin, dos aves, hiladas, emplumadas, las nervaduras
doradas, las patas
doradas, dos pájaros posados en dos juncos
dorados, los juncos erguidos sobre montículos adornados,
uno amarillo, el otro
blanco.

“Y de cada junco pendían
siete borlas de pluma.

Con esta muestra, los sacerdotes
(en mantos de algodón oscuros, y sucios,
con las greñas untadas de sangre, un greñero
sobre sus hombros)
se abalanzaron entre el pueblo y lo llamaban
a defender sus dioses

Y ahora todo es guerra
donde hasta ahora era paz,
dulce hermandad, el usufructo
de los campos labrados

4 ≈

No una muerte sino muchas,
no acumulación sino cambio, el reengendro muestra, el reengendro es
la ley

En el mismo río nadie entra dos veces
Cuando muere el fuego muere el aire
Nadie es, ni permanece, uno

Alrededor de una apariencia, un modelo común, crecemos
plurales. ¿Cómo sería si no,
si permaneciéramos iguales,
y habemos ahora el placer
de donde no lo hubimos antes? ¿El amor
contraría los objetos? ¿Admira y/o halla falta? ¿Usa
otras palabras, siente otras pasiones, no tiene

figura, apariencia, disposición, tejido
igual?

Estar en estados diferentes sin cambiar
no es una posibilidad

Podemos ser precisos. Los factores están
en lo animal y/o en la máquina los factores son
comunicación y/o control, ambos involucran
el mensaje. ¿Y cuál es el mensaje? El mensaje es
una secuencia discreta o continua de eventos temporales, medibles

es el nacimiento del aire, es
el nacimiento del agua, es
un estado intermedio
entre el origen y
el fin, entre
el nacimiento y el comienzo de
otro fétido nido

es cambio, presenta
nada sino a sí

Y si se agarra muy fuerte,
cuando se exprime y se condensa,
se pierde

Esto que en verdad eres

II

Enterraron sentados a sus muertos
serpiente caña cuchilla rayo del sol

Y ella roció con agua la cabeza del niño, gritando
“¡Cioa-Coatl! ¡Cioa-Coatl!”
con la cara hacia el Oeste

Donde se encuentran los huesos, en cada apilamiento personal
junto a lo que cada uno amaba, siempre aparece
el piojo mongol

La luz está en el Este. Sí. Y debemos alzarnos, actuar. Aún
en el Oeste, a pesar de la aparente oscuridad (la blancura
que lo cubre todo), si miras, si toleras, si puedes, lo suficiente

tanto como le fue necesario a él, mi guía
para mirar el amarillo de la rosa perdurabilísima

así debes, y, en esa blancura, en ese rostro, con qué candor, mira

y, tras considerar la sequedad de este terreno
la larga ausencia de la raza adecuada

(de los dos que llegaron antes, ambos conquistadores, uno curaba, el otro
desmoronó los ídolos orientales, derribó
los muros de los templos que, según el de las excusas,
eran negros por las plastas de sangre)

escucha
oye, donde habla la sange seca
donde anda el antiquísimo apetito

la piu saporita et migliore
che si possa truovar al mondo

donde se esconde, observa
en el ojo cómo corre
sobre la carne / tiza

pero bajo estos pétalos
en la vacuidad
mira la luz, contempla
la flor

de la que brota

con qué violencia la benevolencia se compra

qué costo en gesto la justicia trae
qué equívocos los derechos caseros involucran
qué acecha
este silencio

qué pudor la peorocracia afronta
qué pasmoso, reposo y vecindad pueden podrirse
qué raleas donde la mugre es ley
qué se arrastra
abajo

III

No soy griego, no he tenido esa ventaja.
Y, desde luego, romano no:
no podría sobrellevar ningún riesgo importante,
el riesgo de lo bello menos que ninguno.

Pero tengo mi linaje, si no por otra razón que
(como él, próximo al linaje, dijo) haberme comprometido, y,
habiendo donado mi libertad, sería un canalla
si no lo hubiera hecho. Esto es verdad completa.

Funciona así, a pesar de la desventaja.
Ofrezco por explicación una cita:
si j'ai du goût, ce n'est guère
que pour la terre et les pierres

A pesar de la discrepancia (un océano ánimo edad)
esto también es cierto: si tengo buen gusto
sólo se debe a mi interés
en lo que es matar a pleno sol

Les planteo su pregunta:
¿Destaparían la miel/donde hay larvas de mosca?
Cazo entre las piedras



NATHANIEL TARN

FROM COPYRIGHT FREEDOM (ARCHITEXTURES 29-35)

ARC30.89 ∞

So that he could not stay still anywhere. Had nowhere to stand, nothing to stand on, nothing to stand on something with. Sit, sit on, nothing to sit on something with. Lie, lie on, nothing to lie on something with. Not knees, not ankles, elbows, wrists, chest, neck. How painful can life become? Surpassing admiration that you nurse for major poets, painters, piano players, or even certain generals and striptease artists: you would have watched him fly, who could never take off, never land. Far into cloud he would go, peep out, soar back inside—as a glider does, high in the boundless over desert, sporting with thunderclouds, diamond hooked by desire to ivory and jet. Singing “my kingdom not being of this world, hey ho . . .” or so it sounded, but you stood on in expectation of “if not . . . *then what?*”—and it never came.

It was where the singing of waterfalls could be heard by him alone that flight. Over clouds, mountains advanced, huge prows breasting mist, pointing back to oceans full of algae tall as trees. Beyond that green, palaces asleep among their gardens, drowned in unfathomed enthusiasm. Had he not laughed as he thought of them, sailing from moon to moon, peddling those prophecies of worlds to come? As world juggled with world throughout black space, confederations swam out of federations, sound let itself be organized at last in that unquenchable hymn? The one men had at one time baptized liberty?

But he who could by no means rise so far? What aim could he envisage, keep in sight, slave for, day, night, as “genius” used to do? Who was nothing, if not pure flight, flight so unqualified it would not ever weaken prose again. How to enjoy the lovely shapphire planet, the less it had those people in it his rope could swing to! And how it all began to seem like his alone after such black diaspora! A tree through mist was irresistible. What used to be a street, far, far below, gathered in welcome some shadow of his steps. A myriad houses to take his ease in! Had he not dreamed sometimes, moving through air, of beds beyond the sea, calm below breeze, on which he’d lie one day as kings once sat on thrones?

ARC33.89

What can be seen from the left hand. No longer the vernacular road, no longer the political road, the way to the capital. Landscape as space deliberately created to speed up nature, query, to slow down nature, query. Shows man his shoulder for the role of time. Not of all earth: of one specific place to which road goes: not of earth wholly but one place only. Not the great city; not an *imperium* easy to find, easy to visualize over your all—but the small place: poor, tucked among motivations, mountains and valleys, hills, river sources, the smiles of flowers. A great mouth hidden, out of which you came; the only mouth, the one and only, smiles right across that wide horizon going from left to right of your bay window—what though that mouth repeats itself over the earth, smiles everblue from the whole universe?

Hearth; field; wildwood: three concentric circles leading you home. Beyond the given, consumerizing home, all wild—*horrida silva*—unusable, to which one never travelled, where the various gods displayed their awe. *Marge*: margin, exploitable forest, home of wild grass that the cattle may find change of fine pasture. Is *this* the place? To have no dead in the place; no roots; no children—only the mind roving like wind over the place: is this home’s name? A place from which the bells are heard: that is a home—but bells are silent here; he does not hear them; he’s never heard them outside *inmargination*. They’re come to desert then: ocean of sand, all profit margins erased and buried, to be born grandsons, both for voice and lineage.

Waiting. Sun turns around the house. Still sitting, waiting. Sudden strikes window, floods in through window, floods over page. Sun doing all. Sun doing everything, they nothing. Classless society is here: they merely have it, no effort whatsoever. Now nothing happens. The threat is nothing happens—for a long time. Can depth not be achieved in nothing happens? That the not-happening spread out, like a vast sheet, fall inward, full of fish of nothing happens. World suddenly in place in the not happens. An absolute of nothing nothing happens. The absent of all buckets.



JACK SPICER

DEL LIBRO *A BOOK OF MUSIC*

ORFEO 

Agudo como una flecha Orfeo
Apunta hacia abajo con su música
El infierno está allí
Al fondo del acantilado.
Nada que aliviar
Con esa música.
Eurídice
Es un pájaro fragata o una roca o un alga.
Nada que clamar
Lo infernal
Es una resbaladiza humedad afuera en el horizonte.
Esto es el infierno:
No tener nada sino mirar eternamente
La vastedad de sal
No tener una cama
Pero sí la música para dormir.

Traducción de Laura Guzmán

LA CANCIÓN DE UN PRISIONERO ∞

Nada escapa de mi cuerpo.
El sonido de un águila cayendo
Sobre un mirlo
O el pesar de un búho.
Nada escapa de mi cuerpo.
Cada rama está cerrada
Yo
Desde su garganta hago eco a cada canto
Bramando cada sonido.

Traducción de Alfonso D'Aquino

GUERRA EN LA JUNGLA ∞

No era gran cosa el pueblo
Unas cuantas chozas de barro y un campanario.
Había las mismas hojas
El mismo pasto
Y los mismos pájaros metidos al borde de la espesura.
Esperábamos que alguien saliera y se rindiera
Pero ellos tocaron las campanas de la iglesia
Y nosotros
Nosotros no temíamos la muerte o la forma de morir
Sino las mismas estúpidas balas, el mismo horrible
Amor.

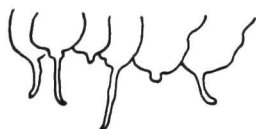


Traducción de Laura Guzmán

Para Robert Bégouën

envuelto por los estrechos
corredores dentados de Tuc,
rebaños de tetas de piedra blanca,
su leche en largos pezones
goteantes, congelados sobre

el Volp subterráneo donde
la enorme anguila guardián,
desconocida ahora, yace enroscada—
por su torturante brujería



ser impresionado (¿impreso?) por este
primordial “teatro de la crueldad”



La boca del Volp— la lengua del río
recoge a alguien—

—ser masticado por las piedras crueles
de Le Tuc d'Audoubert—
el telar de la cueva

Escalando la oblicua chimenea
hasta las tachuelas de hierro clavadas
en la roca de cara a la madriguera
sobre su estómago
uno *gatea*, trabajando contra
uno, clavando
como la tierra en, a esto, a
haciéndonos sentir por un instante
sentir su tracción el terror de

CONSUMIRSE
INMÓVIL

—enclavado—
El Servidor de Carne
masticado por el carro
roto de la tierra

*

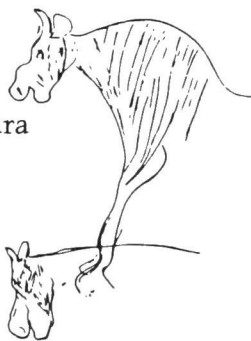


“figuras fantásticas”— más bestiales
aquí que humanas— un

cuerno una oreja— { una larga figura
una pequeña figura

¿como en Lascaux?
(¿el *grand* y *petit* brujo?)

Primera indicación del maestro/
discípulo? (“tanista” cf. Graves)



e l g r o t e s c o a r q u e t i p o

vórtice donde el humano
emergente y el animal en retirada
son tramados—

grotesco = movimiento

(la vida es grotesca cuando la atrapamos
en rápidas percepciones—
a todo poder— la historia
dándose forma)

las vueltas/recodos de la cueva
refuerzan la imagen turbina—
tanto como el río subterráneo,

la cueva flota
en un sentido, en varios sentidos,
todos a la vez,
reposa sobre el río, penetrada por él,
originalmente hecha
por el agua corriente—
la cueva
es el esqueleto del diluvio

imágenes en los muros
participa, así, como torsión
en una torsión anterior—

Aquí se podría sintetizar:

1) signos abstractos
inician el movimiento

llevado a reposar en
3) figuras naturalísticas
(bisonte, caballos, etc.)

Al medio, la fricción, hay

2) híbridos grotescos

(útil —pero irrelevante sistematizar fuerzas que debían haber sido sentidas como flujo, como *no planeadas*, espontáneas, como eran las áreas escogidas en las cuevas para las imágenes— ¿porque el sombreado o el perfilado en la pared evocaban un animal? Todo planea una coincidencia —no tenemos derecho a sistematizar un área de la experiencia de la que sólo tenemos aisladas puntas del iceberg— pero aun así parece que la “imagen” ocurre en el punto en que un caballo “naturalístico” es grabado en roca a través de una vulva “abstracta” previamente grabada allí, de modo que los rudimentos de la poesía están presentes aproximadamente 30,000 años a.c.—

la imagen es cruzamiento
o el rechazo a respetar
el cuerpo impar, individualizado,
la imagen es ese punto
donde la mirada cruza otra mirada—

estar vivo en tanto poeta es estar
en conversación con sus propios ojos)

Lo que impresiona en Tuc es una relación
entre el río

figuras híbridas
y el bisonte de arcilla—

es como si el río (el esqueleto de agua = la cueva misma) erupcionara en imágenes con los híbridos “guardianes” (supone Breuil) y fuese llevado a reposar en la cámara terminal con los dos bisontes i.e., el naturalismo es una forma de reposo —el naturalismo nos devuelve a una continua y predecible naturaleza (aunque hay allí algo no natural acerca de estos bisontes que notar luego)— nos lleva fuera de la discontinuidad, la *transgresión* (para citar el término un tanto católico de Bataille) de lo grotesco

(si bien lo grotesco, en otro plano, de acuerdo con Bajtín, es una continuidad más profunda, la asociación de *dominios*, reinos, fecundación y muerte, degradación y alabanza—)

por un lado: bisonte-a-punto-de-emparejar
proponer el generativo
lo que hoy creemos que es
el modo en que son las cosas

(aunque con la contaminación
ecológica, “generación”
lleva a mutación, ¡un nuevo “grotesco”!

*

ser asido por un *vientre de piedra*
estar en el asidero del oleaje de la vida
impreso en piedra
es suficiente para hacer *sudar el animal en uno*

(habiendo dejado la “sala nupcial” de senos de piedra blanca donde uno puede cómodamente ponerse de pie —los pechos cuelgan en racimos justo encima de nuestra cabeza— uno debe entonces serpear verticalmente arriba de la chimenea espiral (o usar la escalera corriente de hierro) para entrar en el nivel superior vía un paraje hacia un corredor a través del cual uno debe gatear de barriga, serpenteando entre un túnel de tamaño humano —hacia un corredor a través del cual se puede caminar en cuclillas, escurriéndose por pasajes verticales y sobrepasando muros bajos)—

si uno filmase sus propias posturas a través de este proceso entero, parecería una danza de san Vitus sobre las etapas de la vida humana, nacimiento canal de expulsión a la vejez, pero sin orden cronológico, un embrollo de exageradas y forzadas posiciones que correspondientemente acrecientan la *imagen presión* en la mente—

mientras en Le Tuc d’Audoubert yo sentí el roto caballo empinarse en agonía en la cueva-establo del *Guernica* de Picasso,

por momentos quise dejar mi pie detrás, o continuar descabezado en lo oscuro, mi estómago quería piernas y uñas, mis órganos estaban en el camino, algo dentro de mí quería ser

una larva acorazada

una antena que se extiende,

juro que sentí la desintegración del espinazo de mi madre enterrada hace 12 años,

atrapado en una madriguera sentí que mi lengua presionaba y retrocedía, y la imagen fuerza fue: quiero *ahorcarme a mí mismo fuera de mí*, dar nacimiento a mi propio estrangulamiento, y alimentar mi estrangulamiento con mis pechos inútiles —¿inútiles? No, porque Le Tuc d’Audoubert encierra memorias que llevan en un solo rostro las expresiones de Judith y Holofernes en el momento de la decapita-

ción, mezclando disgusto terror deleite y asombro, y uno siente el impulso a entrar en las cavidades de uno mismo donde se oye que hablan hombres muertos—

en Le Tuc d'Audoubert escuché algo en mí susurrándome creer en Dios y algo más en mí susurró que la orden era la áspera voz de un hombre de 6 000 años que quería ser venerado otra vez—

y si lo que estoy aquí diciendo es vago, lo es porque ambas voces tenían que sonar en las vocales de esta más personal e impersonal piedra, donde hojas de mí mismo se sentían corrugadas —como si la anatomía de la vida pudiese ser descrita, desde esta perspectiva, como enlazados tubos de roca corrugada, empezonada, a través de la cual perpetuas y mutuas decapitaciones y nacimientos tuvieran lugar—

*

pero todas estas imágenes fantásticas se disiparon en el momento en que puse los ojos en los dos bisontes esculpidos en arcilla alineados contra la materia desprendida del techado de la cámara—

los bisontes y su “altar” parecían emerger hacia la vista desde el piso hinchado de esa cámara—

el sentido de la *culminación* era muy severo, el macho a punto de montar a la hembra, pero claramente ubicado a varias pulgadas detrás y sobre ella, no en contacto con parte alguna de su cuerpo, y él no tenía miembro—

si estuvieran ellos *aparejados*, y *sin* rajaduras profundas en su cuerpo de arcilla, podrían haber desaparecido en su progenie miles de años atrás, pero aquí están aún, como si Miguel Ángel tuviese que haber dibujado a Dios y al hombre sin tocarse, sólo acercándose el uno al otro, atrapados en la fatiga de un deseo por la chispa que nunca ocurrió, de modo que el peso de todas las cisternas en el mundo está en ese deseo, en el peso de esa nostalgia está el verdadero lastre de lo vivo, un lastre sobre el cual lo no nacido es cuidado como huevos lentamente cocidos, no nacido bisonte y no nacido hombre, en la cuna de un escroto, un escroto de hueso, esa cárcel de la generación de donde los prisioneros anhelan saltar hacia la gomosa maquinaria de pistones femeninos—

es ese lugar donde el salto debiera ocurrir que Le Tuc d'Audoubert dice está VACÍO, y ese espacio hueco entre dos polos fértiles aquí se siente como el origen del abismo, como si en las mentes de aquellos que dieron forma y espacio a estos dos bisontes, la fertilización surtiese libre, y esa libertad de conexión es el demonio de la creación cazando hombre y mujer desde entonces

gateamos sobre manos y rodillas en torno a esta escena, humildes, en fila, más abajo de esta escena, 11 criaturas humanas vienen, lámparas en mano como una peregrinación de luciérnagas, a celebrar en un circular gateo uno de los nacimientos del abismo—

si hubiese permanecido más tiempo, si no hubiese desaparecido con los otros en los colores orgánicos de los bosques de Montesquieu-Avantès, estoy seguro que habría advertido, emergiendo de las profundas hendiduras del bisonte de arcilla, pequeñas cosas aladas, naciente imagen liberada, las Odiseas antes de Odiseo que aún deambulan en las bóvedas de lo que llamamos arte buscando nuevos abismos que inscribir con la diapasón de sus alas. . .

Del libro *Fracture*

1982



Desde fines de los setenta Clayton Eshleman (Estados Unidos, 1935) ha venido visitando las cuevas prehistóricas del sur de Francia cuyo estudio y exploración le llevaron a concebir una suerte de vientre materno de la imaginación. La serie de poemas que escribió sobre ese recorrido están en sus libros *Hades in Manganese* (1981) y *Fracture* (1983); en otras secuencias ensayó reproducir el trazo laberíntico de las inscripciones y dibujos en torno a ejes referenciales. Estas "Notas" aluden a *Los mitos griegos* de Robert Graves y al *Rabelais* de Bajtín. También remiten a la discusión de S. Giedion sobre el arte del alto paleolítico en su *Scatologic Rites of All Nations*. Hace tiempo que Eshleman y yo estamos por concretar un proyecto de traducción conjunta de algunos textos nuestros coincidentes. Pensé que ésta sería un buen medio de conocer por dentro la intrincada técnica poética de este brillante heredero de la "composición por campo" de Charles Olson, y presentar también, por primera vez en español, a una de las voces más personales y poderosas de la nueva poesía norteamericana. Finalmente, nos juntamos hace tres años en Austin y trabajamos cotejando versiones. Las notas mías que él tradujo son de una visita a Toledo y las ha publicado en su revista *Sulfur*. Quizá no sea casual que Eshleman, una de las pocas voces anti-etnocéntricas y plurales en la actual literatura norteamericana, explore una dimensión primitivista y ante las cuevas se interroge por el origen; ante los monumentos de Toledo, en cambio, a uno lo interroga la identidad, el destino histórico. Después de todo, la casa en ruinas del poeta Garcilaso es un emblema de inquietante actualidad. Como toda poesía que colinda con lo ignoto, es probable que este poema de Eshleman sólo sea posible en su lengua; mi versión es una lectura, una aproximación, que al menos espero comunique la pulsión intensa de este tránsito subterráneo.



Traducción y nota de Julio Ortega

Walks thru the daily
to write the dead

of living
in

every day chopping
every day a changing, enlarge and isolate, o.

Likes to be observat. . .
to dangle small specks
surds harmonics dang odd
ratios figments here(in): an
anarchist page.

Scritte scribe crotty
in
fine fast lines and thick in-
ky turnings

fingerthin mountains Scroll
from the narrow plain.

Oaten paper like the bread
of the living waves light bubbles
of water between water

creamy cup
of tea cool
moon night
neighbor window light.
Unrolls accelerating

streaming
into the kine and pith
of basis.

How white "all color" the color
of luminous death
whose light
San Francisco Provence Paestum

is the color of my vivisection
in the world. The world!
the wheaty, milky world.

Every day a little sweeping back, a little digging
out in a changing
enlarging or diminishing can change,
depends.

The iris circulates
inside the paper of the page.
The page has white and black
driving

edges
tinted flings wherein
inflection singing
bends the world time's
minute sounds:

Of the backward and forward
lower or higher
drawn out, drawn on, drawn in

a fine tip pen a brush flick of
shimmer

amid which nuzzle worms and shaking dew.

Open eye buttabee
why the air so blue my honeyo?
why incredulous
by the change?
bud bud bud but bud bud
have turned (should some poem hesitate?)
lactate cherry words
milky spring
IN
to hunger of incipience, perpetual.

What bearings on the wilderness of insistence?
Whose years? and what beg-
innings
articulate a blank blanked space a dotted dotty line?

Just here . . . a draft, a stroke, a kind of fear.

The composted grids, earth lines
where
this hand shakes.
Late summer carnation pods dessicate in
spiky columns, blue grey green, each line is an
inter; there is no action, it is an inter,
(although it was genius to isolate
one action
and make it larger)
there is no story or poem
in.

So one is finally of it and the "parts" and configuration are no longer accessible. **Stars imperturbability or matter's inside** Are dark. The mark is dark, the page dark

Is the first imagination of this drawing, this drafting, these drafts **Skims of language scatter patters of plenty.** Platters. Patterns that hunger. **A barque of silage through the sky** as layers of translucence on which words could be **feeding the cow**

inside the ruminant middle

read through each other, not so much over but the simultaneous conflictual overloaded presence for which even palimpsest is too structured a ticket. Three dimensional page, a page place or plage, a plage space, a play splice the flimsy drops of scrim through which they filter, shapes and lights

I make the gesture

comes through me

A perfectly calm practice it is this tension of making a strange train. bilangue. A very long tunnel totally unexpected. Very dark, and very long Entering under the whole structure of transcendence **Long drawn black gold**

bold in relation to nature. **fodder strokes** contexts And now there is no in in anything? any deeper or more intimate **forage, language** any **knowledge of the in** is some effect I can no longer resist Have no idea what stop I am.

grassy drawing on white is

for me to show, to show me it, in. "The green horizon, early winter dusk." I am not getting the force of it, the rebuff, this constant imperviousness laced with my pleasure. Implacable.

The world. The sorde serif I call myself.
Of the sense of dark scoops dug into grainy paper.
Gathering all because of being in it,
yet
I am getting the force of it, in.



August-December 1987; November 1988

SOL

Un hombre decapitado camina, vive
cuatro horas

se devora
Traes la muerte en tu boca —X

nos llaman—
duermes, precipitas, arrastras rocas

El ojo se persigue por la pantalla
Retroceden palabras

sobre la lengua
son golondrinas

en arrecifes de barro
El mar no es ningún paisaje

montaña azul cortada con una cara
termina en una corteza ardida

lodo, telemática privada, cada
persona controla una máquina

Esto pertenece al Hombre para el que Roy trabaja
en los Seguros

Las palabras lo dirán
resueltas a escribir una obra de teatro

Colocar un alógen incompatible dentro de un injerto
la capucha es negra con dos hoyos para mis bocas

No soy el prisionero
de tal espacio

Todo esto aún existe de alguna manera
pero la escena y el espejo ya no existen

. . . echar al viento una casa del pintor
No, sí

Remueves himnos en fragmentos
No, entonces sí

Dormido, le prendes fuego a esta casa

Mr. Pato y Mr. Ratón
masa como sombras

Un cómputo indefinido
mira, escribe y rescribe

Los animales son emperadores, sumisos y fabulosos

El mundo es un objeto

El mundo es un objeto

Colócate aquí como en una superficie

Remplaza el horizonte con un signo de igualdad

B dice: Podría estar hecho de seda,
de mármol, de extracto de nubes

B pregunta: ¿Es específico
el discurso de los objetos?

¿Pueden imaginarse leyes...?
¿Puedes decodificar el nacimiento del signo

a partir de la minifalda, el inconsciente, la TV, el
espejismo

del referente, la ecuación
de A con A?

Un cuerpo desaparece dentro de sí mismo
su espejo-yo o hermana-yo

Las marcas no tienen dimensión
Fluyen de las líneas de la mano

Llamémosla Ciudad Silenciosa
donde los gritos se sienten como olas

sumergidas o liberadas, un contenido
y una coartada, una matriz

al cero te tiñe de tinta
Mi discurso que explicaba los estratos salió bastante bien

B dice: Los Ciegos son horribles, la ciudad ríe
y enmascarado, pisas los difuntos

dice que en las noches invernales es tan dulce como triste
escuchar una campana

dice que estas líneas
no tienen ojos ni oídos

y que alguna vez despertaste enredado en su cabello

Mr. Tulliver quiere su dinero, asalta su caballo

Recuerdos de la sierra eléctrica provocan risa entre los hierofantes
Ella abrió ampliamente sus piernas y los abrazó

Nosotros, el centro, ofrecemos narrativas
Nos quedan tres días para vivir

en el esmog al cruzar los Llanos del Ello
En el muro está escrito:

El simbolismo murió para redimir sus pecados
Posee el cuerpo que deseas

Este yo es el Yo que habla
(firma Scardanelli)

El Día Uno se llama Lenguas

El Día Dos podría ser Este-y-Sólo-Este

El Día Tres es Antinomia

Qué agradable regresar,
muchas montañas, etc.
pilares vivientes de carne

El Día Uno se llama Trazo

El Día Dos es Mapa

El Día Tres es X, Nombre de X, Nombre de N

Es un día de primavera en un estado de sitio

Te ofrezco una tierra plana

El sol flamea, luego se divide

Ella escribe desde la Côte des Morts,
El pueblo ha cambiado y los artistas son objetos

y los objetos carecen de piel—
Podría no haber regresado

A la izquierda del piano está la teoría

Llámease Alfa en Lira
Llámease Céterae o las Últimas Noches,

La Guía Azul, Cuadrícula, La Experiencia
Privada del Hombre Intermitente

Llámease Unos (divididos y abiertos)
Llámease una Banda Improvisada de Duluth

totalmente escrito dentro
del cuerpo de otro

sus momentos libres de sí mismo
Las páginas se dan vuelta solas

Luego doy masaje a mis senos para que la leche chorree
su cara y cuello, una moneda

de plata bajo la lengua, pan y dinero
para el barquero. Este cable

viaja por sus dientes
como por una ranura

Me comí todo el alimento del mundo
y dejé a la gente hambrienta

Todas estas historias son la misma
Sólo hay una historia

—aunque realmente no—
entonces me tragué el maíz y no pasó nada

Por trescientos años me dejaron comer sin ser molestado
Ahora tenemos un don de luz acuosa

proyectada sobre ti, el cuerpo se inclina hacia atrás
en actitud de recepción

Una estatua controla nuestro clima
Llámesese En Vivo desde el Club Ello

alguien que cae o representado como si cayera
el espejo doblado alrededor de ti y dentro de ti

ilegible, incluso invisible
La nieve es nuestra, no es parte de esta página

y cubre los patios de Moscú

Llámesese el Sueño de Hilbert o Papirología,
Simulaciones o Los Bañistas

De un codazo tiré a Dante de mi escritorio
en el torrente. Los otros rápidamente siguieron

fluyendo desde ese café
conocido antes como La Rosa

Hablamos en código cero
un sistema de ensamblaje y separación

arqueada cicatriz, sombra y collar
doblados por sus reflejos

luego redoblados en las lupas
34 000 palabras se extienden ante mí

palabras como rojo encarnado, marea y regocijo
asíntota, lugar, romper o lágrima

que esperan decir cosas
(tú no puedes decir cosas)

y el anagrama para *nombres*,
para *piedra*, para *brazo*

Un cuerpo claustral tejido de signos
Llámesse Mesa o llámesse Trazo

B dice: La mesa real no existe
Canté mi nombre y se volvió un esqueleto

en un árbol, tú debajo de mi
Este diario lo escribo en el frío

de nuestro invierno aquí
la ciudad como fortaleza

Toller ha traicionado la Revolución

Nuestras páginas

La hora esta puesta
se quemaron
como espectáculo

y esperan una niebla que
(se) extingue

Canté mi nombre pero sonaba extraño
Entonces canté el trazo

sin un sonido,
y luego lo borré

El cuerpo de un chelista flota en el mar

Nombremos todas las oraciones comenzando por uno
luego uno más uno. Aquí

la luz ofrece su señal, sus partes
Saltan palabras de una roca

Es el último libro, un punto
antes del que sigue. Se ha reportado

un cuerpo flotando en el mar
Ella hace una reverencia a medio escenario

y luego los bailarines la rodean
Malcolm se sentó a mi lado

Habló en voz baja
sobre música

Este cuaderno tiene sombras
nada más. Figuras

distópicas confunden la matriz
le taladran hoyos

que nos atraviesan. Uno habla
y el otro no

Digo espacio por decir
un dolor o una página

lógicas pareadas de una cara
Los restos

de una mosca en una botella
buscan nuestra mirada

Hemos inventado un mecanismo para preservar la muerte
Aquí sólo se enseña la cabeza
como si estuviera encerrada en un bloque de vidrio

La cabeza nos leyó esto:
Tienes un ojo de más; hablas

enmascarado como yo;
suspendes el pensamiento de su perno

La cabeza les dijo esto:
Quiero aquí la palabra robada,

estatua que cae silenciosamente entre las hojas
donde hemos venido a dormir;

es nuestra una pantalla,
se llama Maneras y Medios,

su nombre es El Ancianísimo,
y su nombre se llama Ojo de Bacalao

La cabeza nos leyó esto:
Tengo agua

Tengo hueso
Todo es signo

para la piedra parlante
Un hilo nos leyó esto:

Aquí los susurros acumulan polvo;
los campos se doblan y desdoblan;

entran por la cortina
y tragan tus palabras;

es nuestra una pantalla
infinita, hialina

en la calle, una mujer agachada
grita Dinero Dinero

La garganta nos leyó esto:

Estaba sentada en la hiedra oscura de la reja
de la máquina-del-deseo sin parabrisas ni

ruedas estaba sentada en el bosque el gran
contrapeso estaba realmente perdida estaba sentada

detrás de una pantalla estaba consciente de cosas aquellas
cosas estábanme sorprendiendo la rama bifurcada

que derramaba nombres que no habían sido yo
que no se habían perdido te había visto una vez

y claramente una vez yo había sido recordada

sólo una vez el niño

grita Mica y brilla estoy en
un estado versionario tú estás en

mi como la Historia que establezco
y cristalizó en ella

adentro de adentro una vez

aire alpino

por el sendero

Viajé un poco

estaba delineado

donde algún padre dice:
Tus palabras no son conectas

El camino que tomamos es el 1 al 6
y termina en una burbuja. ¿Entra

toda la música en estos gritos?

¿Explotan al atardecer las piedras
en nosotros?

¿Pintaste en los muros
de la casa del sordo?

Viajé un poco

hacia los campos de nieve y hacia abajo

¿Cómo decir yo o
nosotros en voz rival?

Estas
nuevas olas hechas circo en un vacío

situadas ellas mismas ante nosotros
hablaron de sus tácticas

y sus prácticas, trazaron
cada fricción y línea

cada costra de una noche más y más minúscula

Una casa a la que entras y comentas
Ya no entiendo
para qué sirven estas cosas

Nombra esto: una región,
un lenguaje, una olla de comida

Una cadena mágica
hace jirones las partículas y los objetos

Nombra esto: pintor
sólo de sombras, paramorfa,

figura ambulante
sobre hielo, figura borrada que cae

cuyo líquido beberemos
mientras nos cubre la piel

Historia de unas manos que abandonan sus dedos,
de un órgano que emerge de la garganta

Un hombre con dinamita atada a su cintura
canta por primera vez

lentes
pregunta

a dentro

Y negro
Como cuando

Historia de unas palomas doradas con puntos de plata,
una palabra al lado de sí misma

El edificio no es

Una palabra está fuera de sí

Una palabra se tuerce hacia atrás
despellejándose la cara para cubrirla

Una palabra mira atrás de sí misma
Aquí eres la ley, un bote

en llamas o una mirada
¿Dice libro

en alguna parte de este libro?
¿Dice Jonás en este libro?

¿Dice pantalla o mancha
y compone un tono de luz

directamente atrás del ojo?
Supongamos que hay un retrato

en este papel que sostengo
Día y noche

la estatuaria quebrantada se acumulaba
ante el recién nombrado

La Violaine o El Parque
Llámale así con un punto

Tiempo de fuegos insignes, sin
memoria o mapa. El

inframaculit se despierta
con el sonido del vidrio roto

Por toda la ciudad
corre el sonido del vidrio roto

Lo hemos olvidado
metido entre las páginas

cae fuera
lo que es pensado

Después de la oblicua oscuridad
lo que libro significa

Inscrito en el ondulante cuerpo:
Canción para El Fin de un Mundo

A través de la caja de vidrio palabras
pasan irreconocibles, pensando que ya estamos

ora muertos para ti, lector,
ora una curva amonita

incompleta, ora tableta
de rasguños desmañados, ora rojez

en los márgenes, ora el pasado
y lo pasado. Ora un filamento de luz

penetra la imagen-base
donde los primeros glifos están almacenados,

Lucy y Ethel, el Kingfish,
Beaver y Pinky Lee

son pronunciados, mueren y desmueren
para ti

como una guerra vista desde la orilla de la piscina
por filósofos y jeques,

senadores y sacerdotes-dialécticos
El día ha comenzado

Duele la cama en su sueño
de densidades durables, la lluvia,

una casa cuyos balcones
vibran y canturrean

en el espacio. Prohibido escribir
en este espacio. Nunca dormir

en esta casa. En el Salle Waag
hablamos con gruñidos

mientras en el Meise y Kaufleuten
hubo epílogos finales

y muchos dientes se cayeron
entre los muchos espejos y las muchas lámparas

que se precipitaron al piso
Esto no es Las Ventanas Resplandecientes

tampoco una mirada
al "mar"

Alguna vez tu nombre fue Por Lo Tanto
luego Cascajo y más tarde Ceniza

el asunto de cuyo cuerpo
en cuál fotografía

No reconozco esta música

La luna baja del cielo y se quema en el campo;

hombre colgado de una soga; mujer apunta con una pistola
hacia el mundo donde

yo es una persona
formada por letras de sal,

Cinco Figuras en un Cuarto
o el Ballet Triádico

El reloj está puesto para la "salida"

Los remeros dan vueltas en este aire,
doblados contra él, vomitando arena,

líneas-luz y puntos ocre
canciones en el futuro-pretérito

habrán sido conocidas como
El Pozo, El Ojo de la Aguja

y El Libro de las Máquinas
La rama sangra

para que un alma pueda hablar
disco crepuscular

escrito sobre ti
ilynx y alea

deseo en una red
Aquí se graba,

un año nuevo
largos árboles con capullos de papel

malvas reales y trineos pintados
Todo es número

una calle y sus figuras
géneros robados y formatos

en un bar de Bangkok
esperando la muerte sobre las llamas

(Estás cubierto por catorce micrones de oro
de tal manera que cualquier cosa que digas es verdad)

porque las palabras me repugnaban ¿por qué escribir?
firma Schelling, firma Un Brazo o Una Puerta, firma
El Desierto hacia el Oeste

Así es como imaginamos al ángel de la historia
firma Serie B, firma A o la letra de A, firman los Nombres de Bajtín

Puesto que no es el momento, te dejo ahora
firma Ello, firma Mantis, firma Una Piedra en la Hierba

Perdí el cerebro cuando atravesé un tenedor en mi sombrero
firma Casa de Música

Este era el problema con el reloj de sol o el reloj de santo
firma La Escritura Tal Cual

Las líneas a través de estas palabras
forman otras, todavía más largas

el polvo en una lluvia constante
Nuestra fortuna es haber nacido

en el crucero de un quiasma
en la tierra llamada Cómo Reir

y Cómo Morir. ¿Escribió la columna vertebral esta

historia de

mi vida en una pirámide
que diseña aquellas pirámides por venir?

aquellas galaxias que ahora se forman,
constelaciones, tocándome, frotándome con objetos diferentes

en la oscuridad total
un año de dolor extremo

aunque por fortuna estoy perfectamente muerto
y a través de una lente puedo ver en el pasado

firma El Mundo Tal Cual
el tango vuelto una fuga

leche negra, cabello dorado
acantilados, puentes, lago gris

y una tumba en el aire
Llueve

Quema
Lleva algo a otro lado

Ata algo a otra cosa
Sostén tu cabeza con tu mano derecha

como una linterna
una luz imposible para esta temporada

y así damos la espalda a estos sonidos
levantamos nuestros sombreros ilíricos

visitamos las camas
y tañemos una campana

somos
X, el nombre de X

Un navío navega por la corriente del panal
Lo nombramos Le Départ



Traducción de Guillermo Osorno

Del libro *Sun*, North Point Press, San Francisco, 1989.

PAUL CHRISTENSEN

TWO POEMS

SLEEP ∞

The sunrise lifts us from the dead,
a little light mixed with unconsciousness,

we bring our spirits with us, climbing
out of graves, our breath cold

and unfamiliar, our voices merely
whispering though we shout our names

these are the ruins of sleep, the damage
of dreaming in the darkness, behind

the walls of our faces, the eyeless
catastrophe of falling backward

down the mind, where the forest is
weeping for its ancient gods,

and the grass, dark weedy tufts, grips
your legs as you try to pass,

each dawn before the waking.
And death would keep us down,

dragging us backward into nothing
to lay vines across our skulls

and fill our eyes with earth, our
mouths with the cold of outer space.

We descend to cleanse ourselves,
and walk among the endless ruins,

to wash our souls out on the rocks,
and carve corruption from our bones.

I dance with all my former selves,
their worn-out bodies without names,

my little rotting heads of hair,
their missing noses, gaping mouths,

the great museum of prior life
where all the living trace their roots.

We climb the tunnels when its time,
like rats parading through a maze,

and give the code words at the gate,
“Our mothers sent us,” is all we say,

but that’s enough to gain the world
and claim the right to be awake.

MOUTHS

The pit of the
mouth,
dark hollow
the breath moving
like a sea
over coral reefs—
soft intense hole,
delphic oracle.

Awake, it is a firm
contraction of syllables,
secretive
but musical
as the notes of self
are played
algebraically
the “x” shifting up
and down each sentence,
unresolved,
perpetually ambiguous

what the kiss
merely affirms—
the speech touching
momentarily, the tongues
like blind sea creatures
wandering into each
other's isolated darkness



GERARDO DENIZ

LA INYECCIÓN A IRMA
(final)

Para Fernando García Ramírez

Noche taladrada por minas de arena y pozos llenos de llovizna y
ladridos,
donde siempre a la vuelta de la esquina suena una botella que
estrellan y chirriar de llantas.
Sólo explayará Nahandové su postura y seguirá respirando por media
nariz, silbando a momentos;
ha de sonar la cerradura precaria a mi llegar.
(Dulce el sueño entre los brazos de una amante malgache;
no tan dulce como el despertar —dicen y acaso atinen.)

(Cuando madures, hijo mío, si es que maduras, y atraveses alguna
temporada de vida irregular,
lo harás sin apego:
no retrasará tu logro de creación cultural endógena, mediando
salario,
ni la lucha varonil contra fieras y tribus enemigas, de ocho a dos
y media,
de lunes a sábado. Dentro de esas casas negruzcas que se ven al
pasar
lo que afinan en la penumbra rayada de los cuartos son ojerizas,
úlceras, venganza, deudas:
lo fecundo, pues. Son pocos
(y lo hicieron más temprano)

quienes sostienen en el aire, a soplidos, como pluma brotada del
cojín,
ese afamado sentimiento (berühmtes Gefühl) que me obstino en medir
por estas caminatas que me cuesta,
en tanto el cuerpo social lo relega con prudencia a su cancionero.

Allá yo.

Amanecerá cuando en Ixtapalapa destape a tientas el sol cualquier
paterfamilias

(forma arcaica de genitivo)

alarmado porque el viento tapatea sin cesar la puerta del piso de
abajo—

y así nuestro día no será sino noche iluminada.

¿Es mejor o peor que en la segunda mitad del camino haya más
faroles?

¿mejor o peor que Nahandové del puente, nodriza de oso
(nadie reprochará el hablar aquí por experiencia ursina),
a menudo poco inteligible, ni sepa dónde vivo?

(—sin esperar de ti más que el mismo cuento obsceno,
sin temer de ti aun cierta familiaridad con la geografía de
Madagascar,

entendiendo que siempre le serás una taigá sin límites
—grandes árboles y meteoritos—,

un planeta cubierto por entero de espuma

en donde no se entra: se está de pronto. Como ella misma.)

—Recién llegado a París, ¿no has ido aún a ver el metro patrón?

Está (quizá siga) en Sèvres, a un paso.

Pesas y medidas.

(*La valse*)

*Estrépito de cristal
y Viena pierde el control*

—Pero este hogar modesto aunque decente no es la Corte de nuestros
augustos Soberanos
—protestó Sigmund—; falta, p.ej., el conde Thun
y además, por entonces,
yo me meaba encima. Luego lo hice en el cuarto de mis Eltern. Hoy
ya no es lo mismo.
Por si fuera poco, el tropezón de Mayerling,
el pinchazo a Elisabeth (más que hipodérmico)
morigerarán mucho estas fiestas, en breve.
Yo propongo que juguemos a la oca;
entre muchos es bien divertido.

Fue inútil.

Nikisch arrebató groseramente la batuta y sube al podio.

Vibraron primero ruidos intestinos
mientras empujaban a Irma hacia el centro del salotto
que al conjuro de la música se dilataba cual este universo.
Se descubrió que Irma tenía en la base tres ruedecitas
que le permitían delizarse divinamente y aun dar vueltas en
redondo.

Humo de puro, regüeldos de cinco carbonos,
vindobonas recalentadas: de lo que me libré
por un tafanario malgache o —simplificando— tacubayense.

Martha con Leopold, Breuer con Minna, usw.;
promiscuidad completa.

Pero lo hacen bien.

¡Qué bien lo hacen! Al fin y al cabo es su folklore.
Y al paspartú de una flauta tremulante
cambian las bujías y el asunto va en serio —corroboran dos arpas.
Los niños bajan y suben y bajan la enorme araña de luces, tirando
de una sogá,

como lo hace papá con la piñata posadera en diciembre.
Exageran los valsantes. Ya desde ahora están exagerando;
quién sabe en qué acabe esto.

(—Sin duda.

Piense usted sólo en la cantidad de caballeros vieneses
que habrán pedido a sus respectivas cuñadas caso.)

Irma gira in situ como estrella neutrónica,
Freud alrededor, sentido opuesto, plantándole alguna oportuna
banderilla, ululando a lo apache mano en boca. —¡Si yo
enviudase! —grita frecuente— ¡Si yo enviudara!
Cada vez más aprisa, más deprisa.
Eme al danzar aporrea sin querer con la muleta al ristre. Protestan
furiosos, le lanzan puntapiés. Minna va contándole al oído lo
que a mí me faltó;
a él se le sonroja la calva, ríe con la boca muy abierta—
las áureas trompetas nerviosas
pierde Anzieu la cocarda entre el
bullicio. —¡Esto ya no es cartesiano! ¡Precaución, mi gorda,
estos antepasados tuyos son tremendos!—

Hay quien jura que entre la muchedumbre se ha visto pasar valsando,
disfrazado de panda, al suegro de Alban Berg. Su afición
notoria a las plebeyas ha estallado, la libido imperial entra
en ebullición y no respeta la regla de las fases;
rugen súbditos humeantes suyos, asidos unas a otros con uñas y
encías, buscando en la coagulación del tres por cuatro alivio
a sus tensiones subcorticales; desciende la araña por momentos
hasta que los prismas se pulverizan chispeando y tintineando
en despejadas frentes de pensador, saltan esquirilas aguzadas
y corre la sangre,
resbala por el filo de cuellos tiesos de almidón, gotea desde las
puntas y a quién le va a doler, si el sudor es una sopa de
legumbres entre vapores: ¿no viene gas de caos? —o será
quizá que los otomanos asedian de nuevo a Viena,
asfixian la ciudad con almohadas rellenas de bellotas y cacao de sus
propios bosques y han encendido por todos los acimutes a la
vez un combustible destinado patentemente a la gehena —¡mas el
vals azota con una hebilla y los danzantes se escabullen
sin orden patinando sobre indescriptibles secreciones! Comienza a

despejarse en medio de un ojo de ciclón inhabitado, dónde sólo
ruedan una botella de ananás vacía, tres o cuatro cadáveres
—el del pobre doctor Aniceto, campeón de la psicoanálisis
humanística, desfigurado a pisotones de ménade—,
pues la expansión del vals ya invade todos los circuitos, los
caminos de ronda,
derriba consolas, veladores, videpoches, pilas bautismales
desbordantes de mostaza del Coprónimo
al subir cada vez más parejas cada vez más arriba por los muros
mismos machacando gobelinos o destruyendo panoplias a tacón de
aguja limpio mientras los cortinajes se rasgan con estridencia
bajo la cargazón chotuna y son arrancadas de lo alto entre
gozosas pedorreras de yeso—

—Orchestra! Orchestra! —vocea por encima estentóreo Sir John
Davies, surcando su vaivén los miasmas colgado de un
bejuco (liana).



ROBERTO ECHAVARREN

PYRAMIDAL CONFESSION

pyramids forming in a moment
Julián de Casal

In this cone-shaped vertigo on the eve
of spring over the bedspread,
if the arrangement of blues expects everything
of the music—though it cooperate in the meaningful
mirage of conclusions—it is because life
brings its tight bunches, its bundles, the lathed
turban from which the sun, revolving, is dislodged,
and we no longer know the relationship between “art” and “life”
except when the fur of a cat in heat stands on end.
If you could render life as a collection of dresses,
or crimes that come into view:
I am thinking about that photograph of an Indonesian whose skull
is perforated by a bullet, but this image
at my disposal is one of many,
and in the mirage, in the images my body absorbs, in those it expels,
a wave of lice (which, under the warm light of the window, can be seen
on the fur of a monkey)
exhausting a set of hair fastened with blood clots onto a cranium,
but the eyes do not correspond to this or any other image;
they are the eyes of death, or rather, of dying:
the vertigo of the woman who wakes up on the roof of her car,
now a knot of twisted iron; she sees her daughter lying at her side
and as she reaches to touch her, she notices that there is nothing

where an arm was,
that she has no arms, that they've been eliminated
the way a petal is imprisoned between the pages of a book;
there is still a world, where a world was.
"We have almost loved you. There was little left
to convince us. Perhaps the problem is not in you,
but in a new way of seeing which has lately been insinuated.
Otherwise, and perhaps this will allow us to be more precise:
a way of seeing that was ours
but which we no longer consider useful, or interesting, or even possible to pursue.
Perhaps the problems of our economy
barter the realities of, say, not a decade
but of those few months before that brutal
coming of spring. The air itself,
(that is, those sudden highs in the weather
of this city, the pinnacles of sound,
the sunlight over the water of a pair of green eyes, at a certain
hour of afternoon)
transformed into something as incongruent as the cardigan at suppertime.
And hence your life, between the abrupt
twilights and uncertain periods of blindness,
transits the streets which have suddenly ceased to be the same
and—having simply wanted to expand or elaborate as to
the limits of comprehension and the conditions
of the dialogue—all the tools of a dawning paraphernalia,
including their particular areas of interest, their contrasts
or divergences within the spirit of an epoch,
have now become the hackneyed messengers of a change
in which the indications no longer revert to a system, but rather suddenly imply
that the most innocent dreams of an empire were left
without the slightest shawl to cover the shoulders,
that is, without the slightest possibility of agreement,
of additions that the provident designs of the day's beginning
now force us to see as ruins
before the foundation is even completed.
But the adventure is still described in such charming
terms; the chroniclers continue discussing
a Florida of greetings;
no longer rooms and rooms, both furnished and decorated,
following the wearisome taste of the winter chambers

where the dawn comes, so early now, to show
the slight damage or fading of the soundest material,
velvet, for example, twisting at the tortured
though majestic tassels of a curtain in which
the Prince of Urbino is bundled like a chrysalis
before a dawn already red with disaster:
or the almonds and marzipan ground into this wedding cake,
or the trimmings squeezed onto columns still standing
through severed in two, and the diadems, and the sea's indigo,
and mascara for the brows and lashes;
shirts hurled into a lost body's navigation,
the decapitated landscape, the indiscernable
spoils that an émigré drags and incorporates,
from which fragments fall, gems are stolen,
new friezes appear like an emerald sea
or a cone of mint ice cream.
The uninjured feet protrude from between
the torn bedspread, the clay feet of the colossus
prepared to slip on shoes again to fulfill the enterprise
of conquistador on duty, winged feet, weary
feet; feet that are, in effect,
the only spoils of the battle."



Translated by Roberto Tejada

From *Aura amara*, Cuadernos de la Orquesta, Mexico City, 1988.

JOSÉ KOZER

DOS POEMAS

EL ESPEJO EN SU SERIE 8

Harto de la 3ª persona regreso a mirarme.

A hurgar por 3ª vez el penúltimo espejismo inflado inflamado,
yo: ¿no me oyes?

El adinerado cuerpo hoza en sus propias carnes instigándolas
a desembuchar: ¿no te digo que a la ocasión la pintan
calva?

Y del más puro esqueleto rumbero: tal para cual el muerto al
hoyo y el vivo al pollo o al bollo cada cual con su
idiosincrasia: ¿dónde empezó aquello que se acerca el
final?

De derecha a izquierda unas letras, monogramas: en latín no
sabría, tampoco. Sólo sé que el yo traduce el incógnito
de la tercera persona.

Rasco, en la postilla: ¿qué me oigo? Gemebundo, oigo: feo olor
la constitución moral de mi empecinada naturaleza: ya
todo a esta altura anda perdido.

Todo: me sentaré a mirarme en la 2ª persona del espejo, ese
eslabón.

Un espacio penúltimo, apareces con la diadema del tú la saya
larga de terciopelo verde botella ceñida por un cinturón
ancho de cuero rojo, ¿echas aún sangre de la cintura para
abajo? A cuajarones la leche abultada en tus pechos.

La tiara le desencaja queda el cráneo visible y donde alcé su
saya está la pelvis: ¿hombre o mujer, ahora?

Buena prenda somos a fin de cuentas.

La primera vez raspé atorado en las carnes de mi madre la
segunda no me atrevía a arañar ahora hurgo en lo
imposible en sus vaciadas cuencas en su pelvis, boca de
mi hospedaje.

Ya no hablo, se encuentra la verdad al revés o al derecho dice
lo mismo: anda es anagrama de nada me mira la Engullidora
3ª del lenguaje, ¿la oyes?

La madre impecable que convoco es madrastra del yo.

EUCARISTÍA ∞

Su coronilla una aureola 1964 el año del buen vino.

Toda vez que fui aquéllos circundado por la vid del sol
trasluz de grandes flores jaspeadas tras la colina.

Indecibles, éramos: nunca solos, descamisados la pelambreira
rubia revuelta nuestros azules overoles desleídos del
brazo de unas mujeres con sus largos vestidos estampados
(unción) (unción) encuerzas bajo la tela.

Recordar, la vid del Priorato el ojo inundado en el lagar.

Subías con un traje blanco de lona la pamelita encasquetada a
tus greñas hasta los ojos le impusiste ceremonioso con
ambas manos la gorra azul prusia de lana con los bordes
virados hacia arriba (no la rozaste, ¿recuerdas?) huestes
y trombas tronos y soles una sola abeja en línea recta,
saciada: dos copas al cruzarse a beber nuestros brazos un
hilo incadescente de luz, sus trizas: el vino se vertió
(humus) y trigales.

Nos enredamos entre la hierba panoja (tú) (yo) una hebra.

Azul de metileno nuestra epidermis tinta china, el desnudo: un
parasol, cae de lo alto el gorgojo: temiste. Y yo
encima: mimo (vino) externo a la semilla y externo al
estigma de las flores. Y grumo y floración, la
cúspide: un corte transversal me deja ver tu contenido
(mío) otra voz otro cáliz, reprodujiste: y tiene nombre
y vive de mi cabezuela (nació) y un vuelco (ave
geométrica, mi cuerpo) origen, lanceolado.

Anochece: una flauta; la línea reiterativa (coincidente) el
diapasón: y la órbita y la sombra inclinada del cobertizo,
la destroza.

Cerrada está la noche a ciegas reconstruyo tanteando el norte
de las hormigas en el subsuelo alzo la contera de goma de
un bastón diagonal contra el cielo senda inmutable, la
estrella: atrocidad irregular en la noche, una estrella.

Para qué te miré, y fui alegre (al vislumbre) tantas veces
ajuar el vino ajuar la copa al trasluz tallada (1964) dos
pronombres, invicto está el tercero: cuál género cuál
nación cuál relación este sol trocado en la noche.

Giró el eje, la vid (sarmientos) se enmaraña en el ojal del
puño de mi camisa sus yugos dos cristales sinónimos en
posición contraria levanto un brazo (prímulas)
(zarcillos) otro brazo la enredadera.

☒

Tras destruir las ciudades de Harappa y Mohenjodaro en el valle del Indo, las tribus de pastores-guerreros que conocemos como los arios se dirigieron hacia el este y se establecieron en el Penjab y en las colinas a los pies del Himalaya. Allí, alrededor del año 1500 a.C., en pequeñas aldeas —odiaban las ciudades— junto a las fértiles riberas del río Sarasvati, los sacerdotes arios compusieron los himnos sagrados y escribieron crónicas históricas, narraciones mitológicas y prescripciones para los ritos ahora conocidas como los Vedas.

En los primeros Vedas, no es extraño que el Sarasvati aparezca literal y figuradamente como la fuente de vida del pueblo: madre, diosa, vía para el comercio, origen del oro, metáfora de la sangre, la savia, la leche y el semen. En los 500 años siguientes, empero, esa fuente de vida se secó, desapareció por completo, y los arios emigraron más hacia el este, en dirección a otros dos grandes ríos, el Yamuna y el Ganga (Ganges).

Para el año 900 a.C. —tiempo en que se escribieron los últimos Vedas y los tratados mitológicos reunidos en los Brahmanas— el desaparecido río se había vuelto tanto el río perdido de la memoria y la nostalgia como una extensión de agua perfectamente real pero ahora invisible. La confluencia de los tres ríos —el Ganga, el Yamuna y el Sarasvati, que representan, respectivamente, el cielo, la tierra y el submundo— aún se celebra en Allahabad (la antigua Prayag), donde se cree que el tercer río se hace visible a los iluminados.

Paralelamente a su desaparición geográfica y mitológica, Sarasvati, el río y la

diosa del río, sufrió otra transformación. Pasó a ser, y hoy continúa siéndolo, la madre de la poesía: autora de los Vedas, inventora del sánscrito, patrona de la música (que por supuesto es inseparable de la poesía) y diosa de la sabiduría y la ciencia.

*

Guy Davenport ha escrito —y sus palabras son ya un lugar común— que “lo arcaico es uno de los grandes inventos del siglo xx”, que “si hemos tenido algún renacimiento en el siglo xx, éste ha sido el renacimiento de lo arcaico”. Así es, sin duda alguna: la poesía de nuestro siglo —para hablar solamente de la poesía— está llena de ecos distantes y objetos curiosos de antiguas civilizaciones o de comunidades indígenas actuales que, para nosotros, viven todavía en un continuo arcaico. Como dice Davenport, “el impulso que nos lleva a recuperar los comienzos y las primeras manifestaciones nació del sentimiento de que, en su enajenación, el hombre se estaba apartando trágicamente de la que en un principio concibió como poesía, diseño y comprensión del mundo”. En palabras de Ezra Pound: “Sólo la sabiduría antigua es/solaz para las miserias del hombre”.

Pero sólo en parte es cierto que (citando de nuevo a Davenport) “lo más moderno en nuestra época es lo más arcaico”. Porque la poesía, independientemente de cuándo nazca, nace y siempre ha nacido de ese río que se perdió. Lo que hallamos en los momentos más arcaicos (que han sobrevivido) de todas las literaturas es celebración o nostalgia de lo arcaico de cada una de ellas.

Una función primordial de la poesía en lo arcaico, en la forma épica sobre todo, es la definición del “nosotros”. Podría decirse que no hay “nosotros” hasta que “nosotros” ha creado su propia poesía. Todos los “cuentos de la tribu” (para usar la frase de Pound) deben comenzar por el principio: el origen del universo, al que sigue una época de los dioses (ahora perdida y en general añorada), la creación del hombre y la fundación del propio pueblo, que es celebrado por sus ritos y logros alcanzados (antigua valorización de prácticas actuales), sus héroes legendarios o históricos. Hay algunos que bajan al reino de los muertos para adquirir la sabiduría de los “nuestros” que partieron. Y, lo más importante de todo, hay la definición de “nosotros” establecida por el contraste con los (casi siempre sometidos) “otros”. Esa descripción de los “otros”, pese a todo lo escandalosamente propagandística que puede ser, constituye la primera etnografía.

Cuando una literatura deja de ser oral para convertirse en escrita, deja de ser colectiva y pasa a ser individual, fechada (cuando antes no lo era), y con autor conocido. Su función deja de ser la de definir un “nosotros” intemporal para definir un “nosotros en el presente” tal como lo imagina el autor. Y, en el paralelismo que es la forma dominante de casi toda la poesía del principio, el presente, como era de

esperarse, se yuxtapone siempre el pasado. El presente es o bien carencia (hemos perdido el río) o bien, en el mejor de los casos, inestabilidad (tal vez tengamos nuestro río pero también lo perderemos algún día) —una inestabilidad que se encuentra implícita aun en los momentos de gloria.

*

Poco sorprende que los versos de Pound “sólo la sabiduría antigua es/solaz para las miserias del hombre” procedan de la traducción hecha por él de la antología etno-poética más antigua que ha sobrevivido, el *Shi Jing*, el Libro de Odas o Canciones: Confucio no sólo se encuentra entre los primeros inventores de lo arcaico (de quienes tenemos testimonios), sino que es, además, la quintaesencia de todos ellos.

Las 305 canciones anónimas que integran el *Shi Jing* son una selección, supuestamente hecha por el propio Confucio, de una colección de más de 3 000. Cuando la antología fue compilada, alrededor del año 500 a.C., estas canciones tenían ya por lo menos entre 300 y 700 años de antigüedad. (Originalmente habían sido recopiladas para los emperadores Chou con objeto de que el gobierno central pudiera saber qué pensaba el pueblo.) Como se recogieron de todas partes de China, muchas de estas canciones tuvieron que ser traducidas de dialectos locales o adaptadas de alguna manera para que sus melodías se ajustaran a la lengua china que marcaba la norma en aquel tiempo.

El propósito del *Shi Jing* es, en muchos sentidos, idéntico al del *Volkslieder* (1778) de Johann Gottfried Herder o al de *Technicians of the Sacred* (1967) de Jerome Rothenberg, por citar otras dos famosas antologías de lo “primitivo”. Las tres tienen como objetivo recuperar el saber del folk, el “nosotros” arcaico, y tanto Rothenberg como Confucio presentan modelos de uso acerca de cómo puede escribirse la poesía. Además, las tres se colocan de manera consciente en el plano de la oposición: Herder y Rothenberg en la oposición a los cánones clásicos en boga; Confucio, a la decadencia del presente. Ninguna de las tres es una antología en el auténtico sentido de la palabra —un ramillete de las flores más bonitas del jardín— sino que, más bien, las tres son intentos por retener y preservar una pequeña parte de lo que está en franco retroceso.

La antología de Confucio fue el libro medular de la poesía china a lo largo de 2 500 años, hasta el nacimiento de la República a principios de este siglo. (Sobrevivió a la quema de libros del siglo III a.C. gracias a toda la gente que lo había memorizado.) Y dominó la poesía durante esos milenios no sólo por ser un banco de imágenes y un catálogo de modelos prosódicos, sino también por su intrínseca relación con el pasado mismo.

Para Confucio, un antepasado humano es una divinidad y el pasado represen-

ta la realización de un orden terrestre (reflejo del orden cósmico) que nunca más ha logrado materializarse pero que aún deja abierta esa posibilidad. El pasado es una ausencia presente, un objeto del deseo. Es, además, un objeto de deseo que se manifiesta en objetos, restos, reliquias. La poesía china, tanto en su primera época como en la más reciente, abunda en meditaciones sobre las ruinas. Hay cientos de poemas que tratan del hallazgo de algún artefacto del pasado, y miles en los que se recuerda y recuerda a aquellos que, en la historia, son memorables.

El poeta chino, en su encarnación más típica, está solo en alguna parte del Imperio: en el exilio, en una misión oficial a las provincias, en un encierro religioso o —si se trata de una mujer— en casa con su amante o marido ausente. Es una metáfora del individuo en la vastedad de la historia. Producto de la separación, el poema chino fue concebido como un fragmento, como una obra permanentemente “antes de su consumación” —como el último hexagrama del *I jing*. No hay ningún poema épico chino— lo más aproximado es el *Tien wen*, un libro de preguntas sin respuestas— y la lírica china siempre dice deliberadamente menos de lo que podría decir. Incluso dentro de los versos del fragmento lírico hay las llamadas “vacías” (sin significado), a través de las cuales el *qi* (el aliento o el espíritu) se supone que circula por el poema, como el viento entre las ruinas, y el chino literario clásico es tan sintético que (especialmente para los occidentales) hay lagunas enormes entre las palabras —lagunas que hay que llenar mentalmente, de modo muy parecido a como se restituyen las vocales en un texto hebreo clásico, si bien con mucha más dificultad.

Siguiendo a Volney, los románticos ingleses vieron las ruinas como emblema alegórico del ascenso y la caída de los imperios, lo transitorio de las obras humanas y la permanencia de la naturaleza. Al igual que los chinos, veían las ruinas como un triunfo del caos sobre el orden pero, a diferencia de ellos, lo extrapolaron todavía más hasta convertirlo en la dicotomía mente-corazón. Los imaginistas —que, a diferencia de los artistas del Renacimiento, preferían un helenismo no restaurado— proclamaban la ruina y el fragmento como prueba de la durabilidad del arte. La Venus sin cabeza y sin brazos aún era hermosa; un poema de sólo cuatro palabras que había logrado sobrevivir (“Primavera . . . / Demasiado tiempo . . . / Gongula . . .”) aún podía decirlo todo. Para los chinos, el fragmento era una reliquia con la ayuda de la cual se construye mentalmente todo lo que falta —en términos recientes, esto equivale al lector como partícipe en la creación del texto. (Stephen Owen, en un interesante libro sobre la memoria en la poesía china titulado *Remembrances*, compara al fragmento con un mechón de cabello.) Como los modernos, los chinos sentían que el fragmento era todo lo que se podría lograr. Si bien sus poemas individuales no son, como los poemas modernos, ensambles de fragmentos, su lengua sí lo era.

Desde mediados del siglo XVIII, lo único que ha cambiado en la poesía es que lo arcaico y lo “otro” se han ampliado para abarcar la información arqueológica y etnográfica más abundante cada día. Durante los últimos 250 años hemos meditado sobre ruinas exóticas, no sobre las que están en nuestro entorno. Seguimos empujando hacia atrás el pasado más antiguo, el que parece más vivido. Hoy, ese pasado lejano con el que platicamos es el paleolítico. Nuestros “otros” ya no son los vecinos a quienes hemos subyugado sino una amplia gama de pueblos (igualmente sometidos) —lo que sucede es que el poeta moderno, a diferencia de los poetas que vivieron desde el periodo arcaico hasta el fin de los imperios coloniales europeos, no se enorgullece de ese sojuzgamiento y cree que el “otro” no es en realidad más que otra forma de “nosotros”. En el siglo XX, los blancos —o para ser más precisos, los blancos que escriben poesía— ya no tienen ningún “nosotros” nacional o étnico que definir. Los blancos nos hemos sobresaturado de “nosotros”, nuestras manos están demasiado manchadas de sangre. El único “nosotros” es hoy la raza humana, y los científicos han proporcionado a los poetas un supermercado de imágenes, mitologías, ritos, prácticas y filosofías antiguas y modernas a partir de las cuales el individuo descubre las ideas y los objetos más afines a su propia idiosincrasia, emblemas de lo humano universal, un “nosotros” a partir del cual definir un “yo”.

Inventar un arcaico, abrir el poema al “otro”, no es simplemente la empresa esencial de la vanguardia: es una actividad primaria de la poesía misma. “Metáfora” significa “mover de un lugar a otro”. El poema no es un vehículo, es un acto de transportación (si podemos raspar las incrustaciones de petróleo que se han fosilizado en esta palabra). El poema, hecho de aliento, nos levanta por el aire y nos lleva a todo lo que no es “nosotros”, a todo aquello que hace posible que un “nosotros” sea creado, a todo lo que lleva el escritor al lector, un yo a otro yo, el vivo a los muertos, una ciudad a otra ciudad, la ciudad a la naturaleza, el hoy al ayer, este mundo a otros mundos, el sonido al silencio, al sonido. El arte, dijo Louis Sullivan, no satisface el deseo, crea el deseo.

La ciencia de este siglo ha multiplicado las imágenes y complicado los procedimientos. El tiempo ya no es cíclico ni transcurre en progresión lineal sino que, como nuestro mito de la creación del universo, es una “gran explosión” (*big bang*) omnidireccional. Los fragmentos del pasado vuelan alrededor nuestro: rebotamos contra ellos al igual que con ellos nos lanzamos violentamente a la nada. (El poema proyectivista, con su composición “de campo”, es un mapa del tiempo.) Y sin embargo, un himno al río y un sueño de ese río desaparecido o invisible, su tiempo perdido o que no ha explotado; una poesía sin su propio arcaico, una poesía que no hable con los muertos, que no medite sobre las ruinas, que no sepa que está rodeada por

otros que contradicen todo lo que ella dice, que no sienta nostalgia —en otras palabras, un poema terminado— sólo puede existir al final de la era cristiana o hindú o confucionista o azteca, cuando nunca más se escribirá poesía.

El único final es un ansia de fin. Pound que lamenta su propia incoherencia. Zukofsky que pasa su poema a su esposa Celia para que ella acabe de escribirlo. Olson que deja un montón de tiras de papel para que otro las monte. O, retrocediendo unos cuantos siglos, Edmund Spenser, cristiano y arcaicista autoconsciente, que termina su poema épico con un canto trunco “imperfecto” que anhela la consumación:

*For all that moveth doth in change delight:
But thence-forth all shall rest eternally
With Him that is the God of Sabbaoth hight:
O that great Sabbaoth God graunt me that Sabbaoth sight!*

(Pues todo lo que se mueve goza con el cambio:
Pero de allí en adelante todos descansarán eternamente
Con Él, que es el Dios de las alturas del Sábado:
¡Oh, que el gran Dios del Sábado me conceda la vista del Sábado!)

Hasta Dante, al que le fue concedida esa visión, sólo pudo terminar su poema geoméricamente perfecto lamentando las insuficiencias del lenguaje. Porque la visión de Dios borra la memoria —Dante lo compara con un sueño: se han perdido los detalles y lo único que queda es una leve huella de gran pasión— y la lengua sin memoria, una poesía amnésica, no puede existir. Su Paraíso debe seguir siendo un espacio vacío, un silencio perfilado por el poema: su metáfora última es la de un geómetra que no logra comprender el círculo que ha dibujado.

El mejor poema de Spenser, “Prothalamion”, festeja un matrimonio aún no consumado, como los bisontes paleolíticos congelados para siempre en el momento inmediatamente anterior a la copulación, un poema que se vuelve contra un irónico estribillo: “Sweete Themmes, runne softly, till I end my song” (“Dulce Támesis, fluye suavemente hasta que termine mi canción”). Irónico porque si el río terminara cuando terminara su canción, si el río y la canción terminaran algún día, si alguna vez alcanzáramos al futuro, alcanzaríamos: el fin.



Traducción de Purificación Jiménez

MICHAEL TRACY

NOTE ON THE RIVER PIERCE 23.1.90

Sixteen years ago in Galveston, when we made *Sacrifice I*, 13.9.74: *The Sugar* on the floor of the Imperial Sugar Warehouse, I was focused on the idea of food and Biblical images of quantity, the graneries of the ancients and the contemporary problems of energy and starvation. I was also focused on how to begin to think and pray about these increasingly dramatic and dire facts of our existence as human family, without respect to ethnic or arbitrary continental groupings and arrangements, or Art per se. And, as an artist, how this affected me and my work. It seemed perfectly logical to offer a sacrifice, in this case what I felt was the best painting I had made: perhaps putting art at the service of the religious impulse to worship was a whole group of ideas and possibilities that had obvious historical antecedents, but that I felt desperately compelled to explore and act out in a contemporary industrial setting.

Probably any "art making" has inherently embedded within it ritual action and a whole cosmos of mythological associations, desires for transcendence, for a more permanente infusion of ourselves grounded so humanly in time and space into the sublime.

Working directly with nature, outdoors, in the weather, for the last 10 years, has made me focus on the unique relationship I had with nature, being part of it, as well as how nature and art symbiotically collaborate to create resonant visual objects.

River Pierce was originally called the River *Piece* as an all-inclusive concept that came to represent the thing or things that we were going to do one day with

the River. Henry Estrada worked with and inspired this idea years ago. He originally thought that something could and ought to be done with the River and wanted to build a floating studio for me á la Monet in Giverny. Soon his vision became floating altars which, I suppose, all studios are ultimately. What was for years inchoate now has taken specific form and scale.

Living on the “northern” edge of the Rio Grande, on what officially is the edge of Latin America, has had immeasurable impact on my life and work. I have had a front-row seat in the ongoing drama of two distinct cultures hemorrhaging into each other; the physical migration itself, the cultural nullity, the sociological angst and despair, and the legal miasma. The monstrous political *cynicism* has infected my soul and heart, and probably my body.

The catastrophic pollution of the Rio Grande by a totally callous non-interest on the part of the United States and Mexico causes the very substance of the River itself to reflect our cruel policies toward nature, the environment and the quality of life we generate for ourselves and future generations. We have made the gift of water, the source of all life, a suicidal potion.

*

It seemed to me a specific ritual, on a specific day, would be appropriate. And so for these years the present plan has evolved out of consideration not just for the River as river but to *commemorate* the Body through which the River flows, the Earth itself and the people who inherit it and live upon it.

It is totally fitting, just and imperative that we gather at the edge of this great River—demonstratively, emphatically and effectively; with grace, peace and hope for change—to mediate on its essence and on our own.

Spiritually, we can never hope to attain what rivers really are. We have become a unique expression of water and mud, with rather extraordinary—I would like to say divine—electrical equipment.

The reasons why the Rio Grande is the way it is now are enormously complex—I have always thought God-like. Perhaps it is repairing us for the ignominy we have shed into it. It flows in testimony as a sewer to the heartless way we have thought of it. How unforgivably stupid. To think we in the United States are “protected” and separated from Latin America by a “living” moat of death is absolutely absurd.

I am compelled and have conceded to make a burnt offering on the banks of the River and perhaps within the waters themselves, flowing to the oceans, that would spark and move more than agenda-like “interest” in the giant problems of mankind

with regard to water . . . to rivers that never wanted to be borders, never were designed by nature to be thought of, or treated as, the despicable demarcations of death we designate them to be.

We must prick and then pierce the living waters with our deepest desire for continuance, change and hope for absolution. Who can finally forgive our madness, our insanity, our abject selfishness? This River is not our river. When we are all dead, the Rio Grande will be flowing to the Gulf of Mexico as it has forever, flowing as all Great Rivers: the Nile, the Ganges, the Mississippi, the Amazon, the Rhine, the Tiber and the Yangtze.

The Cruz: La Pasión was never conceived of or made to be a work of art; it was always intended to be a burnt offering and in the burning of it, a prayer, a chant, a song of praise, an epitaph, a dance, a litany, an ablution, and so many things yet undefined. I want the process of it becoming whatever it will ultimately be to continue and exist.



PRIMER TORMENTA 

Quiero relatar la tormenta de los gatos muertos.

Llovían gatos muertos en el patio soleado de la casa triste. Aparecían tirados aquí y allá, envueltos en el halo terrorífico de su limpieza. Llegaban ahí sin gota de sangre, rotas sus partes, desgajados, deshechos y oscuramente limpios. Tenebrosamente limpios.

Acababan de morir. Quienes los tocaron dicen que eran tibios y flexibles, carne fresca.

Un día alguien me contó que una mujer los mataba para beber su sangre nueva. Que botaba a los cadáveres insepultos aquí y allá, y, mirándome a los ojos insistentemente, dijo: “siempre en los límites de la casa triste”.

Resistí la tormenta de cadáveres, pero cuando sobrepasaron la docena me vi naufragar: temí por mi propia sangre y temí por mí: yo era la única mujer cercana a la casa y pensé que aquella mirada insistente quería culparme, señalarme a mí como la que los mataba y aventaba como cosas reventadas, tan puercas que no dejaba yo en ellas sangre para purificarse.

Esperé sentada en un banco del patio para ver caer de algún lugar los gatos y la vi venir, enorme, maligna, cargando en sus manos el animal muerto, diminuto en sus brazos enormes: esa mujer imponente era la tormenta.

SEGUNDA TORMENTA ∞

Cenicienta vuelve del baile. Apresurada viste su ropa astrosa, se recuesta junto a las cenizas del hogar y finge dormir oyendo la llegada de las hermanas. Deja caer sus lágrimas sobre las cenizas: no brota el lodo de esas dos materias, no hay figura que hacer con ellas porque no pueden atrapar ninguna forma. Una hermana da una patada ligera en el pie de Cenicienta: en el choque de los dos pies se sabe una desmesura incomprensible, como si uno de ellos no fuera humano. El golpe no la lastima: cuando sus hermanas duermen, la hiere la oscuridad, la hiere la soledad, la hiere volver a ser quien es. . .

*

TERCERA TORMENTA ∞

Cada fin de año, el pintor predilecto del reino hace un retrato de la reina. Ella los guarda en el salón del lado oriente, donde nadie, ni el sol, entra, porque no quiere dar a ver su debilidad por los dibujos: el talento del artista consiste en colorear el mismo rostro sonrosado y los ojos mirando el piso, vestida de un mismo color siempre, con las manos entrelazadas y el cabello recogido por una red color vino, tal como ella era la primera vez que la retrató.

El dibujo del personaje cobra mayor maestría artesanal con los años, hecho difícil de observar en la penumbra, mientras que el rostro de la reina palidece con los años que cambian la forma de su cuerpo y trastornan la textura de su piel. Pone cuidado el pintor en usar los tintes más resistentes al tiempo: sus dibujos no corren peligro alguno.

La tormenta empezó por la falda de la reina: si tormenta se puede traducir como inexplicable desaparición.

A los dibujos les fue arrancada la falda de la reina. Cuando lo notó en el primero, ella guardó silencio, esperando explicarlo con una venganza, con un acto de magia que alguien urdiera para atarla. Llegó a pensar en un amante tímido que buscaba otras artes para hacerla suya. Pero tuvo que cambiar de idea cuando a la falda

siguieron todas las faldas de todos los dibujos y a éstas los pies, uno por uno —ni siquiera por pares— . . . como si los trazos que configuraban la reina cayeran en pedazos.

¿Quién lo hacía? No sirvieron los guardias en ambas entradas del salón para averiguarlo. No había ventana por la que pudiera entrar un ladrón. Era inexplicable.

El pintor confesó soñar con las ausencias en los cuadros. La reina mandó matar al pintor, presa de temor, sintiéndose amenazada. Después de su muerte ella misma empezó a soñar: sus sueños mostraban en el cuerpo vivo de la reina lo que era robado a los dibujos, según corroboraba con pánico a la mañana siguiente. Así vio cómo le faltó el cuello, los ojos, la cara, las orejas, el torso, las manos. . . asistía por las noches a su desmembramiento, soñándose cada vez sólo con las partes restantes, que aún no entraban al desfile de las desapariciones.

Cuando ya sólo quedaba el pelo guardado en la red color vino, la reina soñó que el cabello se soltaba y seguía con cólera y un no sé qué de gusto el camino de los besos, los abrazos y el extraño gusto de la pasión que la reina sólo creía conyugal. Vio que el cabello se alejaba, se alejaba y de pronto lo perdió de vista.

A la mañana siguiente no hubo reina para certificar que en el salón de las pinturas ya no quedaba un solo fragmento de aquellos dibujos y nadie pudo dar con el cadáver para rendirle tributos y proveerla con la justicia de la carne sepulta.

En el salón del lado oriente, al que todos temían entrar, una red color vino trataba de llamar la atención desde el piso de piedra.

*

CUARTA TORMENTA

Nace de un parto sin más sangre ni violencia que ella misma: agua tibia y pura encerrada en la amorosa forma de la gota.

Algo tiene de humano su llegada al mundo: nace al frío y a la insolencia. Cualquier movimiento puede desperdigarla y destrozar su forma original.

No sabe su nombre.

Empieza a rodar por la carne enamorada. Cae sin escollos detenida aquí y allá por los pelillos, las ligeras asperezas de la piel y los sobresaltos causados por los sollozos de la que llora de amor.

Ella es, sí, una lágrima. Lo empieza a comprender cuando siente en su cuerpo el calor del llanto y el frío insoportable del desamor. Tiende a juntarse en sus idénti-

cas hermanas, pero todas se entienden solas. Al perder su forma de gotas disueltas en la palma sin amor de la mano desamada de la que llora, comprenden que ellas son sólo el banderín enarbolado para aceptar la derrota.

*

QUINTA TORMENTA

Huye. Huye. Huye, despiadada, sin ella misma. Porque no soporta sus ojos de mirada equivocada y su carne errada. Pero el mundo ha sido recortado al punto que ocupa. Huye, huye, pero no le es dado cambiar de sitio. Toda la violencia que comprende el movimiento, cae en ella. Singular y plural, avasallante, convirtiéndola en la enemiga y el cuerpo del amor: cada ojo de su cara perdida mira a un punto diferente. No puede mostrar a nadie el torbellino y la destrucción, porque si, tapiada, la que huye no puede salir, tampoco (¡fue tapiada!) nadie puede acercarse a ella.

*

SEXTA TORMENTA

Ya no tengo esperanza de nada.

He de ser entregada al castillo de La Bestia. De cualquier forma ¡da igual! Es bestia La Bestia y seré La Bella en su castillo para que mi sangre no encuentre ahí la muerte.

Con mi entrega conjuraré la muerte de los míos.

A mí no me matará La Bestia: reconocerá el olor de los que se emparentan, sabrá que no soy, como mi padre, carne para el alimento sino carne para soñar y para no ver lo que es real, carne para la fantasía, carne para el engaño del amor . . .

¡Allá voy! ¡Al castillo de La Bestia! ¡Al amor. . .! ¡A la tormenta!



i. ≈

A threepronged
fork in the
road. The
first way, hit
by a car. The
next, poison.
Third, he gets
burned
by a witch. . .

Whichever way, the
same city left
behind, inside
himself,
he steps outside
it, sets his clock,
gets
up to go where it
is he'll have
gone

ii. ≈

Beset by some
wish to return,
recaptures the
feel of her
jutting lips'
loose
kiss, lights
of the Eleven Light
City, lights looking
like stars looked at
from their perch
overlooking Seville . . .
Says
of it as of its rise
the resemblance
lost, city long thought
to be heavenly,
heavenly
gate waited
at so
long

iii. ≈

Said of
it it consumes
itself. Of time
only that it
would tell,
not
when, white river
spun round our
bewilderment,
revenant
mouth we'd
make our
own . . .

Long in love with
self-pursuit,
thinks had he
been in hell it
could've been no
worse . . .

Token of soul
such light as
he'd have died
to be
absorbed in, the road
unwinding like a
scroll,
were there no way he'd
have made one,
militant, ritual
fist
held high, pushed
on . . .

To've not been
earthless, othered,
ears perked addling
sense. Not to've
loaded
up, turned inward,
were
there the place he'd
have known it by
birthright we
thought,
watery thought so said
to be womanly, marriageable
city, habitable
her

iv. ≈

She'd wear the sun she
said. He remembers.
Had it been so he'd
pretend to be a ghost,
have
his way with her.
Obliquely, baited
by wings we can't
see, part sex, part
intangible drift. . .
What
shape there was he'd
have sculpted, worked
its rare "skin,"
run
from where the
cracked wood's
warnings
don't cease, lost ground,
low
Caesarean
growth

v. ≈

City of spirit we lost
our way towards. Utopia
lost in the mind an
imagined musk.
Lip
she pressed her
tongue
to. Tempted him.
Thus
to be dealt with.
Waited.

“Soon
come”

[vi.] ≈

Erlick, tsar of hell: “I will dive into the bottom
of the sea like a duck and I will bring you a pinch of
earth in my beak.” That is how the earth began.

Alar-Buriat creation myth

[–“mu” *twelfth part*–]

Thought of Ayler’s
two-toned goatee,
noticed his
own had begun to
gray . . . Dim, dis-
integrating door
she walked in thru,
beginning
even then to
say goodbye . . .
Thin
legs he lay wrapped
up in, lost body new light
would be won by,
dredged-up
sunship,
malleable
star . . .

Sweet crease
between cheek and
leg, tight pantyless
rump his carved hand
caresses,

ALFONSO D'AQUINO

SIETE POEMAS

HOTEL ∞

Tienes
los mismos
rasgos que
mi sombra

Tus manos
ahora las
tengo en
los bolsi-
llos de
mi sombra

Tus pies
me llevan
hasta acá
hasta la
luz

Igual
a empezar a morder la puerta de allá enfrente,
a llegar hasta tocar las gasas
bajo la hermosa piel de mi vecino,
sí, sus gasas que fueran piel. A levantarme
de las risas, las encías, o acaso
a Dios mismo cosido en el revés de la falda (*—ja,
la luz roja del anuncio tan inmóvil. . .*)
y a escupir hasta lo último bajo los huesos
adheridos
a los fierros tan del amor y la saliva —igual.
Igual pero no: veo sombrillas abiertas desde aquí,
frutas y raíces lodosas en una mesa,
y oigo cómo el de enfrente no me oye
aunque estoy en la punta de su lengua,
ese instante o pasillo, ése
en el que dar un paso atrás es descubrir el mar.

la tentación cien por ciento, la tentación perfecta, inconmesurable, más perjudicial al amor incluso que la más puritana de sus negaciones [...] la tentación de la disolución de la voluntad y de la compostura [...] *disolución de toda la compostura, de todo anhelo...*

Henri Michaux

1 ≈ Entre las piernas de la perra de Dios,
en su azul

vulva
una mosca camina; la perra
dobla el cuerpo
—el vidrio de su lomo pareciera quebrarse
igual que el de su Amo, ése
donde los otros

animales
corren—

y olfatea, gime tal vez
y se deja caer con lentitud,
como muerta
—porque la mosca le hace cosas...

2 ≈

el gato está escarbando la tierra,
ha fabricado un agujero húmedo.

Lezama Lima

Oigo la saliva del gato, el mareo
allá abajo de usted, *entendámonos*:
cada agujero en la tierra es un telar
intenso, una caries, digamos, del Amado.
Allí la gata deja la saliva, la noche,
y vuelve por la misma calle
y aquí se duerme
y sólo abre los ojos si alguien pasa.

EL DÍA ∞

No hay otro mar:
pedacería lentísima de reflejos, de oros
—el día será un inmenso pliego
de papel pardo en los ojos—
una fina gruesa cuchilla,
agua dura, sin fondo, una cuchara
metida, tan cerca
antes de cerrar los párpados:
¡La mañana, la mañana!

(FLUORITE) ∞

I ≈

Si de pronto parece
que todo lo que pasa

Si de pronto las nubes
lucen verdes

Si de pronto los árboles marinos

será por tus colores

Si es mentira la gente
y las aguas de plata
y el océano del cielo

Si te giro en mis dedos
me da vueltas el mundo—

*El bosque negro
de los ojos cerrados*

*Un eucalipto azul
bailando entre la niebla*

II ≈

Vi una pareja bajando la montaña
el hombre iba adelante
con las manos atentas
y ella temblando atrás
como la hoja del árbol
tentada por el viento
que no cae sin embargo
en las manos de ese hombre

Bah, los ejemplos no bastan

III ≈

*Luce el cielo
esta tarde
tus colores*

DESDE UNA TERRAZA DE CRISTAL CON VISTA AL MAR ☞

*to Gene Garth
through the death*

el reflejo en el aire
la sonrisa del vidrio

un mar de nubes

en los vidrios la gente
en los vidrios reflejos
en los vidrios los cuerpos

la flor está más cerca
la luz
más cerca

en el nombre del aire

*en la gracia del bosque con sus verdes suspensos
y sus ramas exactas*

*en la gracia de la mar que se entrega abierta
a las insidias de la luz*

¿quién toca el vidrio mi
sombra o mi reflejo?—

*en la gloria del celoso mar que se encierra en su azul
cada vez más para mejor sentirse*

¿y la sombra del vidrio?
¿y el aire que se cuela entre
las líneas?

“cuchillito de sol
pájaro de madera
corta el aire”

ilusión
una mariposa
se extravió
en el vidrio

el árbol toma su lugar
cada árbol toma su lugar
a la sombra del sol
en el paisaje de vidrio
el aire del silencio
debajo de las voces

Pacífica, 1989

Mi tacto es el del viento
 Enmarañándome
 Aquí y Allá
 Arremolinándome
 En la horqueta del árbol
 Para mejor palpar
 Para mejor abrir Descortezar
 Con mi navaja azul
 La carne vegetal
 Que me entrega su núbil
 Pulpa
 A los labios helados

¡Se me hace aire la boca!
 ¡Y se me llena de campanas
 Amarillas y Rojas!

¡Oh el tacto de las ramas
 Entre la piel del aire!

¡Las ramas encendidas
 Al frote de los vientos...!

(II) 

Corté de un arbusto dos hojas a las que en un extremo les ha brotado un punto rojo —sin duda alguna plaga—, cuando las tengo entre los dedos veo que el punto lo tiene cada una en el borde opuesto, de modo que al juntarlas se unen por él, formando una diminuta imagen de dos bocas besándose. En el mismo momento me vienen a la cabeza estas palabras: “Allá nos vemos. Hay una enorme piedra amarilla; no podrías no verla. Atrás te espero.”



JOSÉ CASTRO LEÑERO/MAGALI TERCERO

DE LA URBE A LA PLÁSTICA: UNA CONVERSACIÓN

MAGALI TERCERO: Siempre son difíciles los inicios de una conversación, sobre todo con los pintores, cuyo medio de expresión no es verbal. Sin embargo, podríamos empezar hablando de los títulos en tu obra pues sin ellos se leería tu trabajo de una manera distinta.

JOSÉ CASTRO LEÑERO: Por lo general primero hago la obra y al final pienso el título. En realidad no se dificulta tanto: de alguna forma, viene a cerrar el sentido que se quiso dar al trabajo. Cuando representa un problema casi siempre es porque la obra no está muy clara o porque es impreciso lo que uno está diciendo, o simplemente es difícil encontrar una correspondencia literaria con la obra.

MT: Entonces es como un termómetro de la expresión. ¿Y qué ocurre cuando no pones ningún título?

JCL.: A veces lo hago porque la obra ya lo dice todo.

MT: Hay una unidad en los títulos de tu última exposición. Todos, de alguna manera, remiten a una misma atmósfera: *Penumbras*, *Paisaje íntimo*, *Interior*, *Iluminación* (lo contrario de penumbras pero su complemento). Aunque quizá te sorprenda, todo esto me remitió a José María Velasco. Acabo de traducir un texto de Charles Tomlinson sobre este pintor y él dice que Velasco ubica al espectador en la naturaleza a la vez que festeja la irrupción de la modernidad y de la era industrial. La exposición me hizo pensar que tú estás del lado opuesto: intentando hallar una aparición de belleza después del desastre urbano, del desastre posindustrial. En 1977 dijiste

que la obra es una intuición de la naturaleza. No sé si avales todavía esta idea pero quisiera que me hablaras del tema.

JCL: No había pensado en Velasco pero desde luego se trata de una atención al paisaje. En realidad salgo poco de la ciudad. En ella siempre hay una parte que resulta atrayente, que me interesa rescatar. Es esencial encontrar signos de belleza. Tal vez el sentido de la intuición de la naturaleza corresponda a la manera en que las situaciones comunes van adquiriendo significados particulares, a través de la cotidianidad.

MT: Quizá por eso pensé en Velasco, no porque los vincule sino porque él festeja la industrialización mientras tú estás sustrayendo de ésta lo que llamas una intuición de la naturaleza. ¿Por qué no me platicas un poco más de tu percepción de lo urbano?

JCL: Se trata de rescatar elementos que siempre están presentes y darles otro significado. Como que el trabajo requiere sustraer esos signos de su contexto, ubicarlos junto a una imagen para que surja otra realidad: una experiencia personal.

MT: Incorporas el color también. Háblame de tus rojos y amarillos o de esos grises muy sutiles que a primera vista parecen negros. ¿Qué es lo que murmura (o grita) esa cromática?

JCL: No hay una actitud muy racional al respecto. Más bien parte de una emotividad. Los colores corresponden a una atención hacia lo gráfico, hacia lo que vemos cotidianamente: anuncios, portadas de revistas, logos. . . como que todo esto te conforma una cierta paleta muy diferente a la tradicional.

MT: En *Interior* aparece un hombre rojo duchándose; su cuerpo tiene un fulgor, brilla intensamente y parece contagiar de colorido la parte superior del cuadro (en donde se ven unas manchas rojas). Me llama la atención porque a la vez la figura es muy impersonal.

JCL: Ese cuadro tiene relación con otros: son una aproximación al paisaje. La ventana remite a éste. El personaje es un poco más dramático por el color de la figura que, además, está rodeada de un negro que podría ser la marginalidad, la soledad. Allí entra la cuestión de como manejar el espacio, la situación del personaje, para así crear la sensación. La figura es muy impersonal porque es un apunte del natural, no está detallada, sino que está tomada como una referencia.

MT: En uno de tus cuadros de *Los sobrevivientes* hay un cuerpo que manifiesta un *ir hacia*, una energía muy fuerte que le da una gran dignidad. ¿A qué remiten los sobrevivientes y esa luz que irradian sus cuerpos?

JCL: Se trata del tema que manejé durante mucho tiempo: la figura y el paisaje. Tomar éste, tomar el desnudo o el cuerpo en movimiento, yuxtaponerlos para crear una nueva situación. De allí surge la obra. Básicamente el tema es una figura que

lucha contra un entorno opresivo. Se necesita realmente mucha energía para vivir en una ciudad como ésta. El ser sobreviviente tiene que ver con una fuerza, con un despliegue de energía. . . todas las figuras son así. También hay algo en el movimiento que imprime una energía y la misma composición genera una dinámica. Creo que esto se aplica a todos los cuadros donde aparecen.

MT: Eso es cierto, y también observaría que hay una sensualidad (quizá melancólica) en algunos de esos cuerpos que por un lado parecen irradiar una luz deslumbrante que se acentúa cuando están enmarcados por esos negros: como si se plasmará un instante de esperanza, un momento de súbita belleza. . . ¿Por qué manejas tan pocos rostros en esta exposición?

JCL: Es para evitar la anécdota y el relato que había manejado en otras ocasiones.

MT: Son cuerpos anónimos.

JCL: Sí, en ese sentido me gusta más trabajar con cuerpos anónimos, pues quiero referirme a situaciones urbanas.

MT: Sin embargo, en esta exposición hay un rostro que no tiene nada de impersonal, que es el de *Memoria*. Corresponde a otro periodo, pero no lo habías exhibido.

JCL: En otro periodo manejé el retrato psicológico. No es un retrato convencional. Hay la intención de crear una atmósfera, como podría hacerlo la disolvencia de una imagen en el cine. Se trata de crear, a partir del tema del rostro, una situación que remite a la vida urbana.

MT: *Memoria* remite también a un *yo* urbano.

JCL: Así es, en ese caso es el rostro, no la figura de un cuerpo que se yuxtapone a una imagen urbana.

MT: Ya que estás hablando de personajes y de que algunos cuadros son más dramáticos que otros: ¿se puede hablar en tu pintura de una cierta tendencia narrativa?

JCL: Sí, puede haber una narración pero la obra no ha sido hecha con esa intención. Creo que lo más importante es proporcionar la posibilidad de que el espectador haga su propia narración, que invente su propia anécdota de la obra.

MT: Por cierto, te preguntaría sobre la caligrafía que aparece en otro cuadro de la serie *Los sobrevivientes*. ¿Qué se oculta detrás de esas palabras y frases que aparecen por allí: CONCIENCIA, TAN CIEGO, SE RESISTE, AQUÍ, CONOCER, ESCONDER, CASI CONSUMA? En fin, no dejas ver frases completas pero sí sugieres. . .

JCL: En ese dibujo quizá traté de irrumpir en el trabajo preciso.

MT: ¿Desbordarse un poco?

JCL: Introducir algo que saldría muy espontáneo, con la intención de equilibrar toda la frialdad que hay en la otra parte. Propiciar la recreación de la obra a través del sentido que se le pudiera dar a estas palabras sueltas.

MT: Podemos hablar también de cuadros como *Naturaleza muerta*, *Penumbbras*, *Paisaje íntimo*. En las colillas de los cigarros de *Penumbbras* hay una calidez, se siente que alguien los fumó, que alguien dejó ese cenicero allí, que alguien estuvo pensando un no sé qué. Por ahí Borges escribía “el pensativo humo de un cigarro”.

JCL: Son escenas muy domésticas, muy cotidianas, dotadas de significado a través de alguna experiencia; es una manera de posar la visión en los objetos inmediatos y referirnos mediante éstos a sensaciones o sentimientos.

MT: Una presencia constante son los cables de los postes. . .

JCL: Son elementos del paisaje que lo dotan de un sentido especial, muy urbano. Los reconstruyo como signos, utilizándolos como un elemento gráfico en la composición de la obra.

MT: ¿De qué manera te eligen tus temas? Parece que tu gran interés es lo urbano.

JCL: Cuando encuentro una forma que me motiva, surge un ambiente: se trata de construir un espacio, rescatar una estructura, volcarla y crear otro espacio nuevo donde puedan suceder cosas. . .



OCTAVIO PAZ has recently published a three-volume collection of essays on Mexican literature, politics and art entitled *México en la obra de Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, 1987. His most recent title, *Pequeña crónica de grandes días*, was also published this year by the Fondo de Cultura Económica. El poema de WILLIAM CARLOS WILLIAMS (1883-1963) forma parte de una antología de poetas angloamericanos en México, de próxima publicación en Editorial Vuelta. "The Return" by CALVERT CASEY (1924-1969) is the title story to his collection *El regreso*, Seix Barral, Barcelona, 1967. ALBERTO RUY SÁNCHEZ is a Mexican novelist and essayist; he has published two novels, *Los demonios de la lengua* (Cuadernos de La Orquesta, 1987) and *Los nombres del aire* (Joaquín Mortiz, 1987), as well as a collection of essays on art and literature entitled *Al filo de las hojas* (SEP, Plaza y Valdés, 1988) from which his piece on Calvert Casey is excerpted. A finales de este año, Ediciones del Equilibrista publicará *Conversación con los difuntos de ELISEO DIEGO*; junto con las de LANGSTON HUGHES, la antología incluye traducciones de Marvell, Grey, Browning, Kipling, Chesterton y Yeats, entre otros. Eliseo Diego is a Cuban poet; his books include *En la calzada de Jesús del Monte* (1949), *El oscuro esplendor* (1966) and *Entre la dicha y la tiniebla* (1980). El poema "Los martin-pescadores" de CHARLES OLSON (1910-1970) está tomado de *The Collected Poems of Charles Olson*, edición de George F. Butterick, University of California Press, Berkeley, 1987. JULIO HUBARD is a poet and translator; his first collection of poems, *Presentes sucesiones*, was published in 1988 by the Fondo de Cultura Económica. Antropólogo y traductor (de Neruda y Segalen, entre otros) NATHANIEL TARN es el autor de

numerosos libros de poesía, entre ellos: *The Beautiful Contradictions* (1969), *Lyrics for the Bride of God* (1975) y más recientemente *Seeing America First* (Coffee House Press, Minneapolis, 1989). Los poemas de JACK SPICER (1925-1965) están tomados de *The Collected Books of Jack Spicer*, Black Sparrow Press, 1980. LAURA GUZMÁN is a Mexican poet; she has translated various Anglo-American poets including Jack Spicer. Una muestra de los más de 30 libros y plaquettes publicados por el poeta CLAYTON ESHLEMAN están reunidas en *The Name Encanyoned River: Selected Poems 1960-1980* (Black Sparrow Press, 1986); es el traductor de la poesía de Vallejo y director de la revista *Sulfur*. JULIO ORTEGA is a Peruvian poet whose recent anthology of contemporary Latin American poetry, *Antología de la poesía hispanoamericana actual* was published by Siglo XXI Editores in 1987. RACHEL BLAU DUPLESSIS es la autora de varios libros; entre ellos, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of 20th-Century Women Writers* (University of Indiana, 1985) y *The Pink Guitar: Writing as a Feminist Practice* (Routledge, 1990); sus poemarios incluyen *Wells* (1980) y *Tabula Rosa* (1987). MICHAEL PALMER ha publicado los siguientes libros: *Notes for Echo Lake* (North Point Press, 1981), *First Figure* (North Point Press, 1984) y *Sun* (North Point Press, 1988) del que se ha tomado el poema titular que se incluye en este número. GUILLERMO OSORNO has published his translations, prose works, and essays in *Vuelta*, *La Jornada*, *Artes de México* and *Uno más Uno*; he is on the editorial board to the forthcoming Mexican literary magazine *Milenio*. El poeta PAUL CHRISTENSEN ha publicado un libro sobre la poesía de Charles Olson (*Charles Olson: Call Him Ishmael*, University of Texas Press, 1975) y otro sobre la de Clayton Eshleman (de próxima aparición en Black Sparrow Press). Mexican poet GERARDO DENIZ has published several volumes of poetry, including *Gatuperio* (Fondo de Cultura Económica, 1978), *Enroque* (FCE, 1986), *Picos pardos* (Editorial Vuelta, 1987), *Mansalva* (SEP, 1987) and *Grosso modo* (FCE, 1988). ROBERTO ECHAVARREN is an Uruguayan poet; a selection of his several collections of poetry were recently gathered under the title *Aura Amara* (Cuadernos de La Orquesta, 1988). ROBERTO TEJADA es el director de *Mandorla: Nueva Escritura de las Américas*; sus poemas (en inglés) han aparecido en las revistas *Sulfur*, *O. blek*, *ACTS* y *Notus*. The Cuban poet JOSÉ KOZER has been living in New York since 1960; he currently teaches at Queens College. Recent publications include *Carece de causa* and *El carrillón de los muertos*, both from Último Reino (Buenos Aires); a selection of earlier work was gathered in *Bajo este cien* (FCE, 1983). Traductor y ensayista, ELIOT WEINBERGER ha traducido la mayor parte de la obra poética de Octavio Paz (*The Collected Poems of Octavio Paz: 1957-1987*, New Directions, 1987) y también el poema largo *Altazor* de Vicente Huidobro (Greywolf Press, 1988); sus ensayos se han traducido al español y fueron publicados este año por Editorial Vuelta con el título *Inven-*

ciones de papel. PURIFICACIÓN JIMÉNEZ has translated several books for both the Fondo de Cultura Económica and Editorial Vuelta. Una muestra de la obra del pintor MICHAEL TRACY fue expuesta el año pasado en el Centro Cultural / Arte Contemporáneo en la ciudad de México. Ha tenido exposiciones en la Mary Boone Gallery y la P.S. 1 de Nueva York (1980 y 1982) y recientemente expuso *Santuarios: A Chapel* en el Artspace de San Francisco. CARMEN BOULLOSA is a Mexican poet, novelist and playwright. Her novels include *Mejor desaparece* (1987) and *Antes* (Editorial Vuelta, 1989); she recently published a collection of selected and new poems under the title *La salvaja* (FCE, 1989). El poeta NATHANIEL MACKEY es el director de la revista *Hambone*; ha publicado el poemario *Eroding Witness* (University of Illinois, 1985). ALFONSO D'AQUINO has published his poems and essays in various magazines and literary supplements in México; his first book of poems, *Prosfisia* was published in 1981 by Taller Martín Pescador, Mexico; his poems in this issue are part of a book-length manuscript. Artist JOSÉ CASTRO LEÑERO has had numerous individual shows in Mexico City and has been represented in collective exhibitions of Mexican art abroad. MAGALI TERCERO is a poet and journalist; her interviews have appeared in *Uno más uno*, *Periódico de poesía* and *Artes de México*. She is on the editorial board of the bi-monthly literary magazine *Milenio*.



Sulfur



Editor:

Clayton Eshleman

NCR Editor:

Jed Rasula

Contributing Editors:

Rachel Blau DuPlessis

Michael Palmer

Eliot Weinberger

Correspondents:

Charles Bernstein

James Clifford

Clark Coolidge

Marjorie Perloff

Jerome Rothenberg

Richard Sieburth

Managing Editor:

Caryl Eshleman

Sulfur is Antaeus with a risk. It has efficacy. It has primacy. It is one of the few magazines that is more than a receptacle of talent, actually contributing to the shape of present day literary engagement.

- George Butterick

Sulfur must certainly be the most important literary magazine which has explored and extended the boundaries of poetry. Eshleman has a nose for smelling out what was going to happen next in the ceaseless evolution of the living art.

- James Laughlin

In an era of literary conservatism and sectarianism, the broad comittment of *Sulfur* to both literary excellence and a broad interdisciplinary, unbought humanistic engagement with the art of poetry has been invaluable. Its critical articles have been the sharpest going over the last several years.

- Gary Snyder

Founded at the California Institute of Technology in 1981, *Sulfur* magazine is now based at Eastern Michigan University. Funded by the National Endowment for the Arts since 1983, and winner of four General Electric Foundation Awards for Younger Writers, it is an international magazine of poetry and poetics, archetypal psychology, paleolithic imagination, artwork and art criticism, translations, archival materials and a 60 page section of Notes, Correspondence, and Reviews in each issue. Some of our featured authors are: Artaud, Pound, Golub, Vallejo, Olson, Niedecker, Riding, Césaire, Kitaj and Hillman. We appear twice a year (November & May) in issues of 225 pages each. Current subscription rates: \$12 for 2 issues for individuals (\$17.00 for institutions). Single copies: \$8.00. Back issues \$ 6.00 each, except for #1 which is only available in complete set (#1-24: \$200).



Name

Address

City

State

Zip

\$12 for 2 issues (individuals)

\$17 for 2 issues (institutions)

Start with:
the most recent issue

issue # _____

Mail check to *Sulfur*, c/o English Department, Eastern Michigan Univ.,
Ypsilanti, MI 48197. For information: 313/ 483-9787

VOLUME SEVEN
NUMBER TWO



new asia



CRIMES O F T H E C I T Y

THE PORTABLE LOWER EAST SIDE

VOLUME SEVEN
NUMBER ONE



**THE
PORTABLE
LOWER
EAST SIDE**

S U B S C R I P T I O N S

\$12/TWO ISSUES

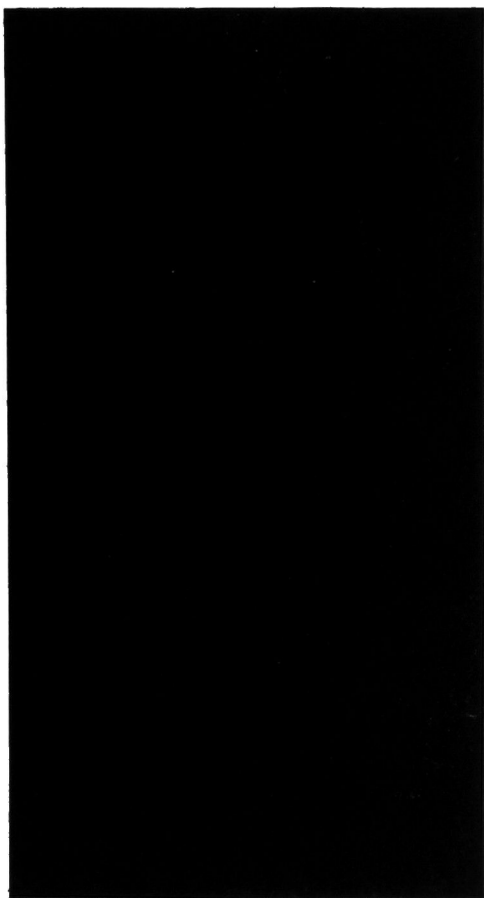
\$24/FOUR ISSUES

Back issues are available at a discount price of \$5 each (indicate # of copies), including:

CRIMES OF THE CITY (vol. 7 no. 1) VOLUME 6 NUMBER 1 LATIN AMERICANS IN NYC (vol. 5, no. 1&2)

Mail check or money order to: The Portable Lower East Side/PO Box 30323/NYC, NY 10011

ALBERTO RUY SÁNCHEZ
EN JOAQUÍN MORTIZ



- Los nombres del aire
(Premio Xavier Villaurrutia, 1987)
- Una introducción a Octavio Paz

En otras editoriales:

- Los demonios de la lengua
- Al filo de las hojas

A L B E R T O R U Y S Á N C H E Z

ALFAL



ABRE UN ESPACIO BILINGÜE E INEDITO
PARA EL INTERCAMBIO CULTURAL,
SE SITUA EN EL JUEGO DE LAS MIRADAS
QUE SE CRUZAN ENTRE MEXICO Y FRANCIA,
EUROPA Y AMERICA LATINA
APARECE TRES VECES AL AÑO

REVISTA CULTURAL DEL IFAL

RIO NAZAS 43, COL. CUAUHEMOC, 06500, MEXICO D.F. TEL. 566 0777

SERVICIOS EDITORIALES
DISEÑO
FOTOCOMPOSICION
FOTOMECANICA



R E D A C T A

Av. Primero de Mayo 249

San Pedro de los Pinos

Tels: 598 61 21, 598 57 49

Ediciones Toledo

EL LIBRO DE LOS PAJAROS: *Alberto Blanco* ◇ NICOLAS EL CAMALEON:

Ricardo Castillo ◇ CARNE HERIDA: *Jorge González de León* ◇ HISTORIA:

David Huerta ◇ UN CRISTAL EN OTRO: *Pura López Colomé* ◇ CINCO

ESTACIONES: *Tedi Lopez Mills* ◇ UNA PASION ME DOMINA: *Elisa Ramírez*

Castañeda ◇ ORO: *Javier Sicilia* ◇ LOS CAMINOS: *Verónica Volkow* ◇

POEMAS: *Ramón Xirau* ◇ EL LIBRO DE LOS PAJAROS: *Alberto Blanco* ◇

NICOLAS EL CAMALEON: *Ricardo Castillo* ◇ CARNE HERIDA: *Jorge*

González de León ◇ HISTORIA: *David Huerta* ◇ UN CRISTAL EN OTRO:

Pura López Colomé ◇ CINCO ESTACIONES: *Tedi Lopez Mills* ◇ UNA

PASION ME DOMINA: *Elisa Ramírez* ◇ ORO: *Javier Sicilia* ◇

LOS CAMINOS: *Verónica Volkow* ◇ POEMAS: *Ramón Xirau* ◇ EL LIBRO

DE LOS PAJAROS: *Alberto Blanco* ◇ NICOLAS EL CAMALEON: *Ricardo*

Castillo ◇ CARNE HERIDA: *Jorge González de León* ◇ HISTORIA: *David*

Huerta ◇ UN CRISTAL EN OTRO: *Pura López Colomé* ◇ CINCO



Más que una revista, un libro de

ARTE
Artes de México



ARTES
DE MEXICO

FOREIGN SUBSCRIPTIONS

I am enclosing check number: _____
for the amount of \$ 100 USD to *Artes de México*.
PLEASE BEGIN MY ONE - YEAR
SUBSCRIPTION (4 issues) WITH NUMBER: _____

Tonalá 90
Colonia Roma
06700 México D.F.
Phone: 2 08 32 05.

Name

Address

City

Phone

Zip Code

Foreign rate includes postage
and handling.

M A N D O R L A

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMERICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

EDITED BY ROBERTO TEJADA

Issue 1 contains work by:

Octavio Paz William Carlos Williams Calvert Casey Alberto Ruy Sánchez Langston Hughes
Eliseo Diego Charles Olson Nathaniel Tarn Jack Spicer Clayton Eshleman Rachel Blau Du
Plessis Michael Palmer Paul Christensen Gerardo Deniz Roberto Echavarren José Kozser
Eliot Weinberger Michael Tracy Carmen Boullosa Nathaniel Mackey Alfonso D'Aquino
Magali Tercero José Castro Leñero

Future issues will feature:

Octavio Paz on Ezra Pound Severo Sarduy on Corot Cesar Vallejo Xavier Villaurrutia José
Lezama Lima Guy Davenport Paul Metcalf Phillip Foss Jorge Ibarguengoitia Salvador
Elizondō Juan Villoro Susan Howe David Huerta

• • • • • • • • • • • • • • • •

2 NUMEROS (UN AÑO) \$ 30 000 M.N. (\$ 10 DOLARES)

NOMBRE

DOMICILIO

CIUDAD

PAIS

CODIGO POSTAL

142 South Arden Boulevard
Los Angeles, California
90004 USA
Phone: (213) 935 0594

Apartado Postal 5-366
México, D.F. C.P. 06500
Mexico
Tel: 286 9226

MANDORLA

Nueva Escritura de las Américas * New Writing from the Americas

27 April 1991

Dear Friend,

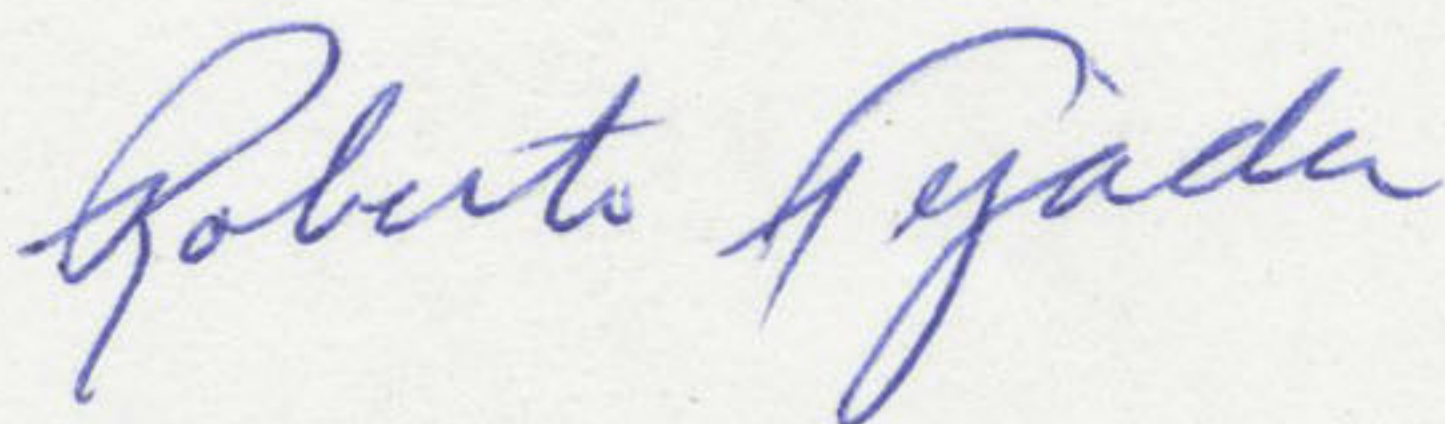
After several initial delays in schedule, I am very glad to be sending you the first issue of MANDORLA: NEW WRITING FROM THE AMERICAS.

The magazine has been distributed in over 20 bookstores throughout Mexico City and my hope is that it will eventually achieve a substantial readership in the United States and Canada, as well as in Central and South America. If you know of anyone who may be interested in the magazine, please let them know of MANDORLA's existence. Also, if you enjoyed this issue and wish to continue receiving future issues of the magazine, your subscription will be greatly appreciated.

MANDORLA 2 will appear at the end of August. Any work to be considered for this issue should arrive no later than June 15th.

Again, thank you for your support of MANDORLA.

Saludos,



Roberto Tejada

OCTAVIO PAZ
WILLIAM CARLOS WILLIAMS
CALVERT CASEY
ALBERTO RUY SÁNCHEZ
LANGSTON HUGHES
ELISEO DIEGO
CHARLES OLSON
NATHANIEL TARN
JACK SPICER
CLAYTON ESHELMAN
RACHEL BLAU DUPLESSIS
MICHAEL PALMER
PAUL CHRISTENSEN
GERARDO DENIZ
ROBERTO ECHAVARREN
JOSÉ KOZER
ELIOT WEINBERGER
MICHAEL TRACY
CARMEN BOULLOSA
NATHANIEL MACKEY
ALFONSO D'AQUINO
JOSÉ CASTRO LEÑERO
MAGALI TERCERO

\$15 000 M.N.

\$5.00 DÓLARES