



# M A N D O R L A

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

## 10

2007

\$10.00 US \$12.00 CAN









10

MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS



---

FOUNDING EDITOR • DIRECTOR FUNDADOR

ROBERTO TEJADA

---

ISSUE 10 EDITORS • DIRECTORES

---

ROBERTO TEJADA (SAN DIEGO, CA, USA)

KRISTIN DYKSTRA (NORMAL, IL, USA)

GABRIEL BERNAL GRANADOS (MÉXICO DF, MÉXICO)

---

HEADS OF PRODUCTION • DIRECTORAS DE PRODUCCIÓN

---

TARA REESER (DIRECTOR, PUBLICATIONS UNIT)

SARAH HABERSTICH (ASSOCIATE DIRECTOR, PUBLICATIONS UNIT)

---

ARCHIVE • ARCHIVO

---

SUSANA TEJADA

TARA REESER

---

INTERN AND ASSISTANT

---

AARON FURMANEK

NICOLÁS MANSITO III

---

WEBSITE • SITIO WEB

---

ILLINOIS STATE UNIVERSITY'S ENGLISH DEPARTMENT

---

BOARD OF DIRECTORS • CONSEJO DIRECTIVO

---

ROBERTO TEJADA

KASS FLEISHER

GABRIEL GUDDING

JAMES J. PANCRAZIO

---

ACKNOWLEDGMENTS • AGRADECIMIENTOS

---

UNIVERSITY OF CALIFORNIA AT SAN DIEGO

ILLINOIS STATE UNIVERSITY ENGLISH DEPARTMENT

ILLINOIS ARTS COUNCIL

---

IMPRESO Y ENCUADERNADO EN EEUU • PRINTED AND BOUND IN THE UNITED STATES

ISSN: 1550-7432

MANDORLA IS INDEXED IN EBSCO AND PROQUEST DATABASES.

[clmp]



Illinois  
**ARTS**  
Council  
AN AGENCY OF  
THE STATE OF ILLINOIS

This program is  
partially supported by  
a grant from the  
Illinois Arts Council

*Mandorla's* website is hosted by Litline at <http://www.litline.org>. La página web de *Mandorla* es parte de Litline en <http://www.litline.org>. Mailing address/Dirección de correo: Department of English, Campus Box 4240, Illinois State University, Normal, IL 61790-4240.  
Current issue is #10. La presente edición corresponde al #10.



---

CONTENTS • ÍNDICE

11

ALAN GILBERT

---

**From *Bye-Bye, Big Wow***

19

LILIANA PORTER

---

**Working Notes on Art and Politics**

29

ANDRÉS AJENS AND FORREST GANDER

---

**I'm the virgin hood/Soy lo virjen: A conversation**



37

FABRÍCIO CARPINEJAR

---

**Meu Filho, Minha Filha**

42

JOE AMATO

---

**Found**

45

DAVID HUERTA

---

**Selections from *Incurable***

(Translated by Mark Schafer)

66

RODRIGO TOSCANO

---

**Poemas**

74

ELIZABETH HATMAKER

---

**Poems from Two Projects**

87

ALFONSO D'AQUINO

---

**Ronda seda**

94

JAIME SOLER FROST

---

**Apuntes para una instalación fronteriza**

97

REYNALDO JIMÉNEZ

---

**Odd**

(Translated by Urayoán Noel)

105

JAY WRIGHT

---

***Axiomática***

(Traducción de Jorge Brash)

145

HOA NGUYEN

---

**10 Poems**

157

EDUARDO MILÁN

---

**Un ensayo y cuatro poemas**

166

GABRIEL BERNAL GRANADOS

---

**Sobre una hoja**



173

MARÍA NEGRONI

---

**Art and Fugue**

(Translated by Anne Twitty)

187

LILA ZEMBORAIN

---

**Nueve poemas**

(With translation by Hanya Wozniak-Brayman)

199

LAURA WRIGHT

---

**Two Poems**

202

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

---

**Cuatro poemas breves**

206

G. BOSTOCK

---

**Coast (Drafts)**

209

OCTAVIO ARMAND

---

**Horizontes de juguete**

220

GABRIEL GUDDING

---

**Rhode Island Notebook, 3.7.03–3.17.03**

248

JULIO EUTIQUIO SARABIA

---

**Poemas**

256

JOEL BETTRIDGE

---

**Nine Poems from *Presocratic Blues***

266

ROMÁN ANTOPOLSKY

---

**Poemas**

278

ANTONIO CICERO

---

**Algunos poemas**

(Traducciones de Adolfo Montejo y Rodolfo Mata)

283

MELISSA BUZZEO

---

**Passages from *Breach, Recoil***

291

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

---

**Un sudario**

296

SUSAN HOWE

---

**La niña Emily se acercó a la Oscura Torre**

(Traducción de Ana Rosa González Matute)

308

JUAN LUIS CAMPOS

---

**Poemas**

315

HUGO GARCÍA MANRÍQUEZ

---

**Seven Poems**

(Translated by Zaidee Stavely)

322

KRISTIN DYKSTRA

---

**Gossiping Cuba:**

**Omar Pérez and the Name of the Father**

345

FRANCISCO MORÁN

---

**“Sueño con claustros de mármol”:**

**homoheroísmo o la veta en el mármol de la escritura martiana**

372

GUSTAVO PÉREZ FIRMAT

---

**The Spell of the Hyphen**

393

ADRIENNE RICH

---

**Poetry and Commitment**

411

ADRIENNE RICH

---

**Cuatro poemas**

(Traducción de Ana Rosa González Matute)

418

ROBERTO TEJADA

---

**Una transparencia entre zarcillos**

(Traducción de Gabriel Bernal Granados)

424

---

**Notas biográficas / Biographical Notes**

Cover: by Liliana Porter, *Forced Labor* (detail), 2005, mixed media

Copyright © Mandorla 2007





ALAN GILBERT

---

FROM *BYE-BYE, BIG WOW*

PULLEY SYSTEM

I'm switching the channel now, so please  
leave the historical monuments at home  
and bring the pesticide toothpaste instead.  
Language toys with seduction where  
it leaks from the bottom each time the day  
speaks of blindness, gnaws on the same  
patch of sidewalk, terminal damage.  
What does a snowman need with an electric  
ice cream maker while waving an inverted  
broom at the difference in the same?

Of course the jaws of life are dangerous.  
What color is love? We sleep on sirens.  
We are the dog tags on our neighbor  
released from a clenched fist, spent on  
TV, and given presents like two giants  
wrestling. On the shadow puppets' small  
stage, a drunk parent hits a frightened

child. Or was it that my head hurt from trying to swallow a plastic gold cup?

That's why I always wanted to serve on a pirate ship. You told me you took violence to a limit. I said possession, and couldn't stop thinking of the lake drained to build shiny belowground condos. Try to be more fucking cheerful. I smell the bathroom from the hall. Yes, you did already mention the hummingbird in the sans-a-belt pants commercial. What can you really know alone?

## BUDDY SYSTEM

—What can you learn from killing?

—How not to be alone.

I've never been sure of the way to end or begin a poem. The cancer was vigorously attacked with a series of treatments, then all the flags were licked and stuck on car windows as temporary stickers, while seaborne container ships plough fields of protein.

Farewell, heroics on high school athletic fields. Hello, sod farm. Hello, children of divorce. There's no ice queen with peeling tooth enamel, just a canary that lost its favorite chew toy under the slightly sinister porch, a helicopter-aided caribou migration, a war fought for the sake of an idea on the back of a playbill.

I've accrued enough miles to fly to the Middle East for free. When you think of architecture, please think of desalination plants and their patinated love affairs with algae. A system can only withstand so much disequilibrium before it collapses into stasis. The crook of your arm presses against my neck. Now. Here. Meaning: there.



## LISTENING DEVICE

We build a shelter from abandoned tires and roll it toward the animal preserve, as a monorail and its swaying snack car whiz by overhead. First the legroom is removed, then the legs. I think the DVD player cost less than \$40, plus shipping. Ingested calipers couldn't measure the infections in tatters, the disposable serving trays awkwardly run over.

Carry-on luggage slouches at the curb. Every reflection is distorted in binoculars waved at the stars from sea, from the mall's parking lot and puddles. Why should the prey love the predator? I'll admit to stealing office supplies and a wrinkled rag stuffed in the gas tank after the cap got misplaced in the dark night of America's bloated stillbirth.

Is it easier or more difficult to leave now? Or to learn to be a foreigner in the land in which you were born? Thumbs find their own link on a chain, while the ghost heads and synthesizer folk are passed back and forth at the family reunion. There's no turning the sound down, however quiet the hour. Borrowed time confuses the crossing guard.

## SLIPPERY SLOPE

In the land of the very large shopping carts, a horse's grave costs almost nothing, and teeth chip on the crest of each unmarked speed bump. How many prints can be made from the same negative? Which bridges were shelled from a distance? Tissue samples are easily replaced in a time when everything is taken away except a different time.

Sudden rains cleared days of heat, left the descending figures to their beds. The heart is a document. Blood clots an incision and Lascaux bibs flapping with tongues in the jet stream. I don't want to be the same person again. There's no such thing as is. Florescent office and store lights stayed on during nights spent working on a wrecking ball's mechanics.

Tragedy is a question of law, where the son stares on dumbly. Then the places lost their names. No wonder you felt better after throwing up all that seasoned lump meat and spoiled mortar. Crows wrap the rest in aluminum foil for the stagger home. It's always either too much or not enough. Hard surfaces are haunted by makeshift aqualungs. So what's a swimming hole?

## PARTY PLATTER VERSUS EPICURE

Steam rises from an opened dishwasher's  
rows of artificial arms and soggy sandpaper.  
All the safety latches went missing, as we  
held our breath with each water landing.  
There were no fresh starts, only already  
broken parts broken off, like, where are you  
going? or, a bit too enthusiastically tied  
to the railroad tracks with a villain nowhere  
in sight.

A dashboard full of sun-softened plastic  
saints drives through a carwash on the way  
to a pharmacist prescribing a medicine cabinet  
for the lap and lost belief in the father.  
Sometimes the cure is worse than the illness.  
Otherwise, you learn to adapt to the rolling  
blackouts, the memories cells harbor, the  
matching latex hat and pin—whether courtier  
or courtesan.

Although it's January, it's never too early  
to begin thinking about that next lawnmower  
purchase. Competitive financing is available,  
and you don't even need a lawn. Dusk settled  
over the bakery first. You are in my fear.  
Who paid to have another layer of white paint  
applied to the walls? Repair crews lowered  
a metal plate onto a power line fallen in the  
road; we added butter and eggs, inhaling  
the tires' slowly severing tread.

## COMPLETE GUIDE TO SERVING


Bad news scattered the tourists with their portable drafting boards covered in snow. Who put the crown in a skillet with doo-doo fixings? Weapons are stored in the pantry, though sometimes our rage makes us silent, a blindfold for the mouth. After an illustrious career, I now perform for drink tickets at Saturday matinees. A whole town of people sleep in their cars, bound and broken and choking on asphalt. During the holidays, collect calls pour in from upstate.

Children were excited to see a real forklift unfasten the moon from the night. Fingers press temporary fillings into blow-dried teeth and stitch wool blankets to bathing suits. Begin with relation, splintered crutches and all, kicked out by childhood. I don't know what happened, though I later found a syringe and half-eaten chicken wing under the dentist's chair. The shape of memory is the shape of desire. The soup took a long time to cool.

Dirty weather undid predictions and shivered the candy wrappers' small pollen bells. Then the staff confiscated all the sharps, making up laws on the spot. The cookbook was stained with food more than it's used, because hunger is its own form of consumption. The seasons changed while we drove in circles.

There it goes.

Watch it fade away with nowhere to go.

The  
zookeeper's glass eye rolled into the monkey  
cage, where backs and bellies bend around flags  
of soldered straw. 



WORKING NOTES ON ART AND POLITICS

Borges states that, “Kipling dedicated his life to writing in terms of certain political ideals. He tried to make his work an instrument of propaganda and yet, at the end of his life, he was obliged to confess that the true essence of a writer’s work is usually unknown to him. He recalled the case of Swift, who, when he wrote *Gulliver’s Travels*, tried to bring an indictment against humanity but actually left a book for children.”<sup>1</sup> It seems clear that time, context, and/or circumstances can often change an artist’s intent. The work, for better or for worse, can end up saying things other than what the artist had originally meant.

*Los desocupados* (*The Unemployed*), a painting by Antonio Berni from 1934, serves as a case in point. In 1995, at Galería Ruth Benzacar in Buenos Aires, *Los desocupados* changed owners for \$800,000 US. Berni’s painting had gone from being a political commentary to an object of monetary value, and consequently a status symbol and an indicator of the state of Argentine art on the international market. The problem here is not one of Berni’s integrity, but rather something that surely never even crossed his mind at the time: those very paintings that spoke

---

1. Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, 1932

of poverty and unemployment would become expensive objects that probably only “the employer” could afford.<sup>2</sup>

Works with clear political content or intent referring to concrete social injustices, or to specific historical facts, are the most difficult to control. Once they enter the context of the market—exhibitions, collections, and criticism—the effectiveness of artworks is challenged by the institution of art. Things may get more complicated if there is the artist’s need to serve as the main protagonist. At that point artworks readily run the risk of a change: from affecting to offensive, from controversial to opportunistic, from critical to solicitous.

I have always found interesting the simultaneity of situations, values, or apparently incompatible times. In fact, one of the recurring themes in my work is the awareness of circumstances that bring together realities of opposing meanings. One particular book, a bible wrapped in a snake-skin cover,<sup>3</sup> somehow allows me to reflect on all sorts of surprising contradictions. Ideologies fail, or seem to fail, because reality has its own dynamic.

When I arrived to New York in the early 60s many artists wanted to work outside the established norms of the art world, in other words we sought to avoid the elitist unique work of art, to keep ideas from becoming products. Here is where our disposable works of art emerged: exhibitions by mail, works that attempted to avoid becoming consumer objects.

In 1999, when I participated in the Global ‘Conceptualism’ exhibition at the Queens Museum in New York, it was a strange experience to see works that were conceived to shun the museum and avoid commercial transactions exhibited contrary to their intent, in this institutional context. In addition, many, in fact the majority of them, were insured for thousands of dollars. On the other hand,

---

2. Ana Tiscornia, “A propósito de algunas incomodidades éticas en el entorno del arte político”, *Revista Relaciones*, N. 227, Abril 2003, Montevideo, Uruguay.

3. The Bible was a gift by artist Renato Orara.

it was interesting to observe that the eagerness for “dematerializing” the art work, avoiding formal speculation at all costs, had led us to create other codes that became a new sort of formalism. The ephemeral became a style; masking tape turned out to be medium; laconic sketches now had an aura.

Nevertheless, on that moving visit to the museum—the evidence of time passing is always moving—to see again after so many years all of those works of the 60s and 70s, organized, edited, retrospectively revised, I felt that the essential value of what we intended at the time was still intact. Viewed with historical perspective, I realized that the significance of those works did not reside in the success of their propositions but rather in the very spirit that generated them.

If one wants to be pessimistic one could perceive the entirety of art history as a failure...impressionism a failure, cubism a failure and the subsequent aesthetics and philosophies all failures; because in the end, art had not resolved anything, had not found a solution, offers no definitive answer. But, what does it matter? What do mistakes matter? Why would it matter not having understood if, from that lack of knowledge, there emerges the impulse to keep searching?

What can we rescue then? I think that what we can save lies in the ability of maintaining a kind of hopeful disposition. I believe that, for things to work out, one needs to include a minimum amount of faith in some sort of happiness. I personally suspect that this is possible. I am sure it is possible when I see a painting by Morandi. Some might argue that it is not political art, but simply a still life. I am not sure what Morandi had in mind, or even what his political views were. What I do know is that those paintings without a doubt generate a space that prepares us to listen; they house such a silence that precedes the possibility of understanding. When I see Morandi’s work I clearly understand Borges’ definition of the aesthetic experience as the imminence of a revelation.

Can a Morandi still life change the world? I don’t know if it can change the world, but I would include it in the list of “hope-inspiring works.” His art was never meant as a political commentary. The man apparently spent his hours moving around a box and two or three little bottles and painting them over and over

again, and yet, in my opinion, his work refers us to an essential spirit, necessary to make any message ring true: a basic intelligent humility, not declared and conscious, but involuntary and real.

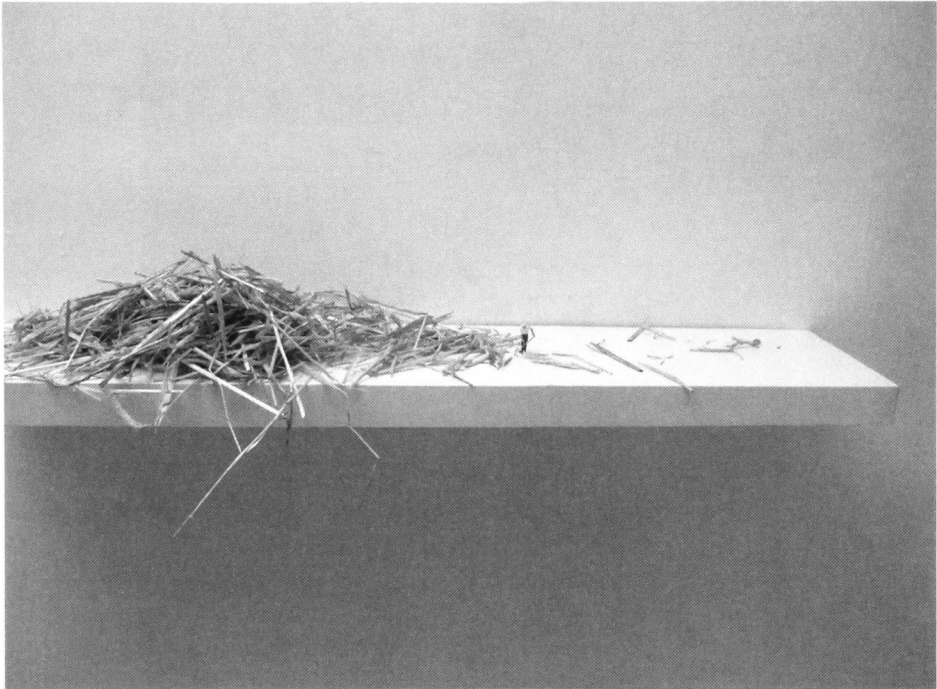
I believe that dialogue is possible, and it is possible to fix certain unfixable things. As a clear symptom of this optimistic disposition is a work I recently completed, entitled *Reconstruction*. In this work, I seek simply to turn back time. The figure is completely destroyed in the virtual space of the photograph, but in reality, in our space, it sits upon a shelf, without a scratch. So, either this perfect reconstruction is a possibility, or it is possible to change the sequence of time. (First, it is destroyed; but afterwards, it did not break.)

Oscar Wilde, with his witty humor, used to say that art was completely useless. But I am sure that he would have thrilled to discover an instance when he was mistaken. Thirteen Argentine artists decided to collaborate with the Abuelas de Mayo in making a functional work of art. The idea was to help in the search for the children of the disappeared, kidnapped, or those born while in incarceration. The work consisted of a continuous line of photographs depicting couples or mothers who had disappeared next to mirrors for the viewer to reflect and compare. These children would now be about the same age their parents were when they disappeared. The hope was that some people might recognize themselves by their resemblance to the photographic images. Two young people came forth believing that they resembled someone in a portrait. After a battery of tests it was proven that one of them had in fact been right because he had recognized his mother.

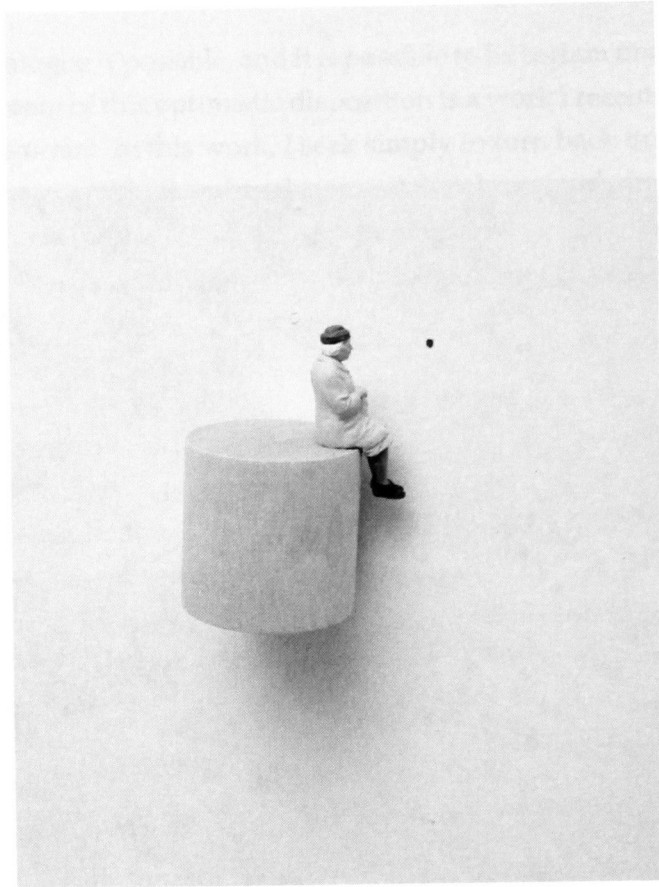
April 2006



See *Mandorla* cover image:  
Liliana Porter  
*Forced Labor* (detail)  
mixed media, 2005

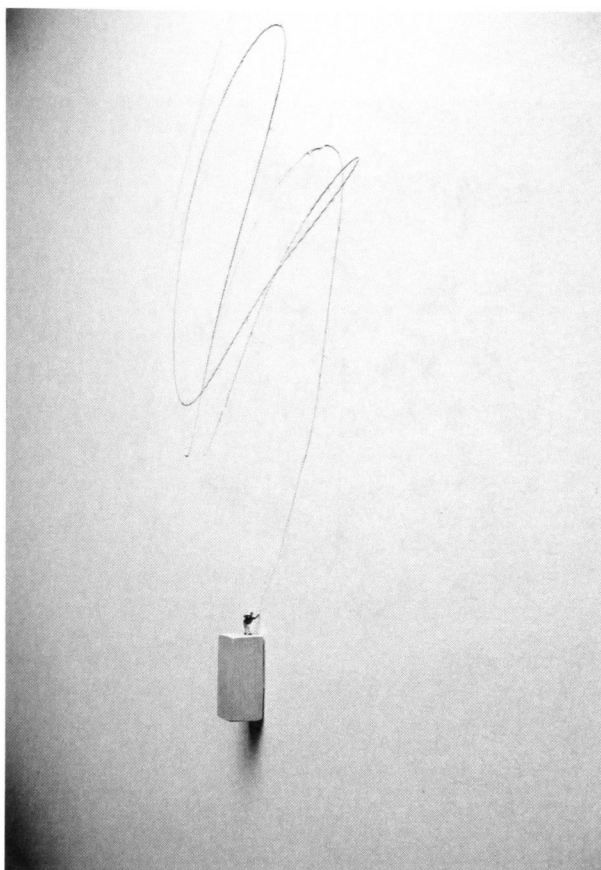


Liliana Porter  
*Forced Labor*  
mixed media, 2005

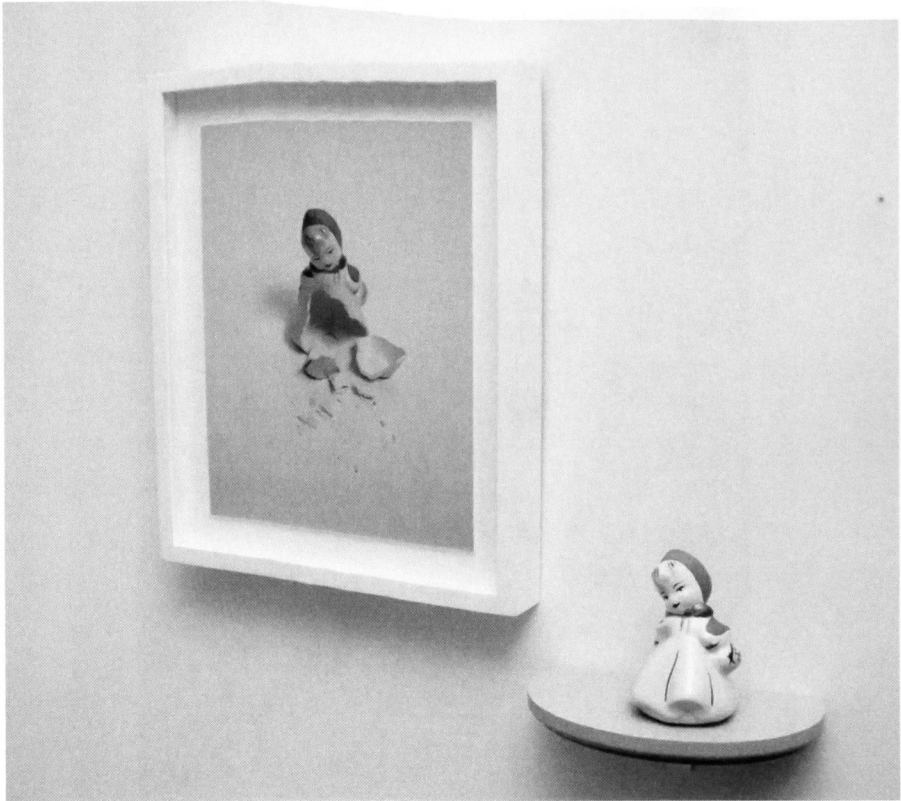


Liliana Porter  
*Dot*  
mixed media, 2005





Liliana Porter  
*Man Drawing*  
mixed media, 2005



Liliana Porter  
*Reconstruction*  
duraflex, 2005



Liliana Porter  
*To Go Back (b)*  
duraflex, 2005



Liliana Porter  
"Uncomfortable," still from *Drum  
Solo/Solo de tambor*, 2000, 16mm film  
transferred to video. Conceived and  
directed by Liliana Porter, music by  
Sylvia Meyer.

I'M THE VIRGIN HOOD / SOY LO VIRJEN: A CONVERSATION

I'M THE VIRGIN HOOD

EN FLOR

*To m.d.g., to j.c.b.o.*

says  
the virgin, I am  
who is, you know,  
the unpried  
door,  
I get mor-  
ose says  
the virgin  
three incomprehensible doses  
ch(I)ld I'm wise to the news  
of myself, moi excuse,  
if you took my meaning intact  
I'd lose  
the virgin act, I'd move  
to fact-tis-city  
or whatever, an eloquent citizen

but I'm the virgin hood  
says  
the virgin  
the unwritten, the  
untranslated and if transduced  
I wouldn't be  
the virgin hood I'd be  
so car oh mantic, not-quite convertible  
but I'm  
the virgin  
the incitable  
and if something cites me  
non est me who's ex-cited  
alright  
if now and then I give a hand  
to the cocky couriers, and one  
lays me down between matinee  
quotation marks, vermouth and night, another  
plies me with wine  
tenderly marking my *iconocashtic*  
I mean  
my *iconoclastic*  
public  
image  
with the kids  
and all  
this makes me a bit hot  
sorry, it incites me  
to date myself  
suddenly  
I reMember: I'm  
virgin, the automobiles  
make ecstatic passes at me  
or screech off like maniacs, the  
autonomous

furious pilgrims all  
flocked together, but  
I'm the virgin hood  
says the virgin  
and if no one gives me credit  
and if nobody crosses me  
and if nobody reads me  
ch(I)ld or not it's understood  
or not so understood  
says  
the virgin—how  
can it  
be this way? Or I be  
thi(s)elf? Am I cursing  
at me?  
no way! I'm  
virgin—  
parodying myself? but I hate  
parody  
without hating however—what's  
all this  
getting at? essentially  
nothing: I'm virgin  
no-mo-no-less  
I say who I am, who  
I was, amorous  
desolation sweet  
virgin  
and half-joking—  
pulling consolation's leg?  
yes or non  
the exterminator's  
flowerstroke  
non me you pawn it off on  
non me you pawn it off on

doorflower  
of vacancy, trans  
humancy  
from teruel to huelen  
from huelen to andacollo  
from andacollo to cajamarca  
from cajamarca to porteçuelo  
another soil, virgin  
pampas  
of altoperu  
high cove  
I sing  
to the  
tune  
of burning cash  
you call  
(you?)

*Translated by Forrest Gander*



SOY LO VIRJEN  
EN FLOR


*a m. d. g., a j. c. b. o.*

dice  
la virjen, soy  
quien es, como se sabe  
LA INHOLLADA  
PUERTA  
me doy cuenta morosa  
dice  
la virgen  
tres veces incomprensible  
nin yo me entiendo  
lo siento  
si me entendiera íntegro de enteras  
non fuera  
lo virjen, fuera  
un ente nomás  
cualquiera, un ciudadán elocuente  
pero soy lo virjen  
dice  
la virgen  
la inescrita, la  
intraducida si me traduxera  
non fuera  
lo virjen fuera  
un carro mántico nomás extrovertible  
pero soy  
la virgen  
la incitable  
y si alguien me cita  
non est a mí a quien cita  
bueno  
a los palomos mensajeros

se les pasa la mano  
a veces, uno  
me pone entre comillas  
matinée vermouth y noche, otro  
ocupándome del vino  
raya sensiblemente mi iconocasta  
digo  
mi iconoclasta  
imajen  
pública  
entre los niños  
con todo  
esto me excita un poco  
lo siento, me incita  
a fecharme  
de golpe  
reCuerdo: soy  
virjen, los automóviles  
me admiran extasiados  
o fuyen como locos, los  
peregrinos  
furiosos autónomos los  
reconcentrados, pero  
soy lo virjen  
dice lo virjen  
i aunque nadie me acredite  
i aunque nadie me traslaye  
i aunque nadie me leye  
nin yo se entiende  
o non se entiende  
dice  
la virgen — ¿cómo  
puede ser  
esto? ¿cómo puedo ser  
yo-es[t]o? ¿blasfemo

contra mi misma?  
¡imposible! soy  
virjen  
¿paródiome? odio  
la parodia  
sin odio empero — ¿qué  
quiere decir  
todo esto? nada  
esencialmente: soy virjen  
ni más ni menos  
digo quien soy, quien  
fuera, amorosa  
desolación bien  
virjen  
y entreábrome —  
¿piernas de la consolación?  
sí i non  
piernaflor  
del extérmino  
non me la prendas  
non me la prendas  
puertaflor  
de la vacancia trans  
humancia  
de teruel al huelén  
del huelén a andacollo  
de andacollo a cajamarca  
de cajamarca a porteçuelo  
otro suelo, virjen  
pampa  
del altoperú  
alto abra  
canto  
al  
canto

de la moneda en llamas  
llamas

(¿t-  
ú?) 

MEU FILHO, MINHA FILHA

MEU FILHO COMIGO

Meu filho, o pássaro voa  
sem olhar suas asas.  
O pássaro não anda para trás.

O pássaro envaidece a árvore,  
mas não a si mesmo. O pássaro  
faz o vento pensar enquanto

guarda as patas. Não pensa  
pelo vento. Coisa do homem  
recuar, trair, fixar memórias

de um jeito que não aconteceu.  
Homem voa um pouco  
e já quer contar os passos.

## MINHA FILHA SEM MIM

Minha filha, quando pequeno  
os pais falaram para não incomodar  
e gritar longe de casa.

Gritava dentro de um pote  
e tampava. Imitava a avó,  
que preparava figos em calda.

Conservo os gritos presos  
em vidros no assoalho,  
com o motivo, a receita

e a data de fabricação.  
Uma hora posso abri-los.  
Não tenho coragem de fazer sozinho.

## MEU FILHO COMIGO

Procuro meus filhos em seus desenhos,  
não nas fotos. Bebo os astros  
e as estrelas em desordem.

A infância é bela quando ilegível.  
Montam o pêlo da cor,  
descansados das bridas e selas.

Os lápis embaralhados, quebrados,  
são tocos de vela que acendem  
a caverna em todo o rabisco.

Perfuram as rochas com celas  
de aves, círculos de faisões,  
manada de bois, ursos gigantescos.

A pré-história do homem  
está intacta em meus filhos.  
As ilustrações festejam a caça

e o plantio selvagem do fogo.  
Não ponho nenhuma folha fora,  
nem peço que me digam o que vai desenhado.

Dispensando-me do esforço  
de identificar o pai e a mãe,  
o pai e a mãe ainda não cresceram.

Faço de conta que assisto  
a um filme estrangeiro.  
Deixo que colem nas paredes do quarto,

duplicando a porta e o espelho.  
Reviso com as mãos  
as falhas do traço, as farpas do lápis,

as armas levantadas da tribo.  
Chego a ouvir a música rupestre,  
suas respirações encurraladas pela chuva.



## MINHA FILHA SEM MIM

Os pintassilgos são os únicos carros  
que transitam em nossa rua.

Vamos roubar frutas


enquanto a vizinhança dormia.  
Sou tua escada mais discreta  
e me carrega para abreviar os galhos.

Subíamos no breu da amoreira a colher  
pretinhas - assim chamávamos as amoras.  
O portão era um cão dormindo.

Enchíamos a borda da camisa  
com tantas pálpebras, a lona leve  
das pequenas jóias. Corríamos

feitos loucos pela lomba.  
Excitados com a amizade  
que só o roubo oferece.

Ainda guardo tuas camisas manchadas;  
a mãe reclamava das nódoas invencíveis.  
O sangue das árvores não sai.

Esforço-me para te lembrar disso.  
Pois a amora não tem semente,  
como o pai na memória da filha. 

JOE AMATO

---

FOUND


yes left our  
poem no our  
bomb at the  
airport on the  
pier left it  
at the station  
in the mall  
our bomb no  
our poem *this*  
poem left it  
where someone could  
get hurt left

it our bomb  
on the beach  
on the blanket  
near the palm  
tree across from  
the embassy not  
far from the

post office in  
the garage at  
the depot close  
to the church  
on the road  
not far from  
the prison a  
stone's throw from  
the hospital right  
around the corner  
from our publishing  
house this bomb  
no this poem  
left it where  
someone could get  
hurt we have

a certain tendency  
to misplace our  
bombs no our  
poems but they  
won't stay put  
anyway won't do  
what we tell  
them to our  
bombs no neither  
will our poems  
but bombs are  
clearly not poems  
are clearly not  
bombs so who  
are we for  
whom metaphor is  
a metaphor for  
misplaced métier or

is it matériel  
who are our  
poets no our  
bombers no but  
yes if you  
if someone could

happen upon them  
our bombs no  
our poems keep  
your distance or  
you shall not  
live without regret  
you shall not  
sing of redemption  
you shall not  
you shall not  
be made whole 

DAVID HUERTA

---

SELECTIONS FROM *INCURABLE*

FROM PART 1, "SIMULACRO" (SIMULACRUM)

The world is a stain on the mirror.  
Everything fits in the bag of the day, even when drops of quicksilver  
capsize in the mouth, make one fall silent, crush  
the words of the human soul with fine insect feet.

The world is a stain on the sea of the mirror,  
a spike of wrinkled and silent crystal,  
a basalt needle snared in the eyes of the naked girl.

In the middle of the street, with the sound of the city like some other city  
attached to the respiration monitor,  
I see the shards of the mirror in my hands: I toss everything into the bag and  
continue on my way,  
Everything fits in the bag of the day, even the word *even*, a black blotch on the  
line shedding its leaves in one's mouth.

∞

The stuff of the self, an Orphic descent into desire,  
a touch of what spills over, neither center nor handle,  
a well bounded by the north of words and the hellish or Egyptian south  
of the repressed, deferred, postponed, abandoned in the horrific gardens of the  
past.

A necklace of calm surrounds the spacious millimeters of the self,  
a blasphemous silence, an idol among the stains.

O, things and the stuff of the self, like a paralytic smoke:

puddles, punched cards, jasmine plants, desk drawers, ashtrays, geese, pages,  
railroads

—the keys, pressed by one finger then another, the self caught in the august  
faces of civility,

wracked and reeling. Then the wandering, the loosening:

a *toward*, the ribs of the fan opening in the alveoli

so that you might breathe in an ocean with every gulp, a beach on the tongue  
that touched the embroidered corners of death or work,

a garret in which to stretch one's legs like a colossus, smoking the blue pageant  
of life, in the light that grazes the Babilonian moments of the holiday.



Guessing in the storehouses of words where the lightning bolt hides, the garret  
of the world in the bag of the day,

the mercurial page that has yet to be written and whose whiteness is covered  
by the ink of desires dislodged by nouns,

roaming in search of divination in the filthy viscous light of this storehouse,  
abandoned by the nights and sprinkled with a touch of fever by the distant  
aspergillum: this storehouse of words

where you experience yourself to be the obscurantist, the Tuareg, the animal,  
the monster in the lake of designations,

the black cat on the lap of the queen of words,

the intruder without credentials, the fugitive, the drowned man, the robber of  
orthopedic implements,

he who swallows nuts, shell and all, he who drinks the menstrual blood from  
a Pompeian goblet,

he who is startled by his own reflections, he who suffers the pangs of love at  
the dawning of dissolved holidays, he who turns green  
as he thinks of his mother with her legs spread wide, and not exactly giving  
birth to him,  
he with the telescopic tongue, he who aches from fabricated absences and fake  
melancholy,  
he who dances a worm dance, he who builds great walls of china on his  
perforated lips,  
he who shines like a compass with norths on all sides,  
he who dives into the stream to rescue a set of dentures as if it were a civilization  
adrift,  
he who knows to close his mouth in the midst of the uproar, he who puts his  
hands on his crotch and howls like a delirious hydra,  
he who sees himself as a small island and hears the rumble of the sea in the  
depths of faces.

The storehouse of words is a strange, damp place, a discrete gallery, a hospital  
asleep.

Candid crowd carrying its latinity on its back,  
difficult, phosphorescent like an omega "on the blackboard of etymologies."  
Ogive or throng, bouquet of stones, rocks, in the gold of the name,  
everlasting words, "dark harvest" on the deaf and monumental summit of the  
sonorous marble.

The storehouse is a quivering space, a genetic piano key  
that the world enlarges to the mortuary size of the requiem or plea.  
The storehouse of words: the storehouse of words.

FROM PART III, "PUERTA DE VIDRIO" (GLASS DOOR)

I approached the glass door as if I myself were a fiction.

I touched its steady glaze, leaned my forehead against the sparkle of its  
suspended water.

My notebook was by my side, closed in delirium. And I was afraid that I  
might lose my balance

from the effects of the drug the glass door inserted in my baffled head,  
in my hair lying beneath the spring influence that I despised.

I approached the glass door to see myself, as if I might be able to perceive in  
that transparent innocence

the deep-rooted materials that formed me for time.

I recognized nothing but the guided cleanliness of time, its studied deceptions.

I withdrew feeling fresh fear and knowing  
that if I am anyone at all, I should dedicate myself to strength alone.

Sparks sprung from your neck like sawdust from a decapitated doll.

Chained to the wall you were thousands, thousands of men. And the policeman  
who beat you

was himself and another—you, perhaps. You raised your arms to protect the  
beach of your torso and turned your head

to see if your comrades had fled, opened your mouth to say something and saw  
the policeman's open mouth and inside, a calendar, a pencil, and an arrest  
warrant.

For an instant you knew they were going to kill you, but then you decided to  
wait another fraction of a second as you were beaten

and to call on the fierce joy that had brought you this far. You closed your hand  
to feel the earthly, marble strength of your fist

and returned the last blow, lodged your fist in the officer's silent jaw and  
jumped over yourself in order to hide wherever you could.

Wherever you could appeared before your eyes, drugged by the hellish pain  
of your bleeding neck in the form

of a door, a door, a glass door to which, led there without further questions  
by your crowd instinct and the fierce joy that had brought you this far, beneath  
the rain of blows, that even led



your punished hand that at that moment pushed the door and deposited you  
into the safety of an unknown building,  
while outside the city writhed like a tortured animal.  
For the first time in the vertigo of that afternoon you inhaled your reconciled  
life and knew that you were  
accompanying yourself, as they say. You looked at the placid translucence of  
the glass door and what your eyes beheld  
was just another fantasy for the vertigo of this afternoon: your comrades lifted  
you by the armpits,  
pushed you through the confusion, trying in vain to staunch the still-fresh blood  
that ran down your neck, deaf and truer than your life.

There was a man standing before a glass door. He was alone.  
His head was like the mist that, out in the garden, caressed the Roman busts  
and flanked the fountains and the paths—the air was a slow, whitish, penetrating  
gauze.

The glass door rested like a gravestone before the man's dreamy eyes,  
but at the same time its languages grazed that misty head.  
The languages of the door were also dreamy and misty,  
had the consistency of a drenched handkerchief  
and opened like ghosts in the swimming pool that was hidden behind the  
man's forehead.

Fresh impressions were in the man's eyes: of the garden, the flowering paths,  
the melody of the fountains, the leafy presence of the trees, and the  
harmonious singing of the birds.

But despite all this the only thing he seemed to care about was the glass door,  
were

the misty, dreamy languages of the door that stood before him like a frozen  
theater, hyperconscious and instinctual.

The glass of the door knew that behind the man's forehead was a *swimming pool*,  
and it loved this word and what it designated because the door, after its

"glassy" fashion,  
recognized itself in that which lay behind the man's forehead and in the word  
that touched it there, in that world.

That word was a language in the mist, was a dream amid the fountains and  
the flowering paths,  
and it entwined effortlessly with the harmony of the birds.  
It was a language of life with scowls of death and mist, and was “glassy” as well.  
The door was writing a long and misty sentence on the man.  
The door was questioning the man without questioning him, and the man  
had always known that his main goal in life  
was to answer that misty questioning that perhaps was not actually a  
questioning.  
The glass door asked the man over and over again in the misty rhythm of a  
dream  
things he didn’t know the answer to but that left an aftertaste of wine and  
burning on his tongue.  
They were questions from a lost civilization, questions about train schedules  
in the Great City,  
questions about the Same and the Many, questions about philosophy and  
questions about chain smoking.  
Those questions entered like steel feathers, without any resistance at all,  
right into the man’s head, skimming the pool like a thirsty bird full of sexual fury  
—and this way of entering deposited in the man a smell of murdered strands  
of hair and  
a prolonged cry made only of eyes and ravaged pages.  
The man would not know how to answer the questions posed by the glass  
door and nevertheless he once  
had known the slim and blood-red mystery of his emotions when posed with  
those questions and that door, all of it  
deposited in the man in a “glassy” and misty fashion. Like a dream amid the  
flowering paths and  
the harmonious singing of the birds.  
The door is not what they say it is. It neither opens nor closes according to the  
methods or morals of the day,  
impious and automatic methods, as in a hollow dream, cold as a cold theater.  
For the door that questions the man offers no possibility of entering or exiting, of  
closing or opening,

for it surrounds the man and is a *feeling of the world* placed in the understandable solitude of his heart. The door is not the infinitive that sets the mistaken machines of habit into motion nor is it a "significant" power. It is a might of the world. The door is a misty feeling that surrounds the man as he dreams, a delicate and funereal "passion" that burns in the man's eyes and writes on the silken door of fire that is the world, right here and now.

FROM PART IV, "FRAGMENTO" (FRAGMENT)

Language fled in every one of your words, and  
what I heard, with inhaled uncertainty and a feeling of wide world,  
was the murmur of the unconscious, blending like brilliant beasts creeping  
    through the passageways of my ears. Your unconscious touched my ears,  
I heard language overflowing, turbid and fertile  
through the deaf canals of the unconscious you were revealing to me.  
I was a piece of myself listening to you. My unconscious  
capsized in the crevice that your resonant mouth opened in me like an abyss  
    that winter's silence would have to close.  
But the open abyss filled me with the shining emptiness of your unconscious.  
I remember it now with this headache. My head breathes in and out—yes, as  
    it did then—and  
senses the spaciousness that enters from the lavish exterior to the eager tissue  
    of my lungs.  
But the space has changed and this winter air is not the same as that winter  
    when I heard you.  
Winter has grown silent and only the memory of what you said speaks to me  
    among scraps of thick fog,  
of dirty gibberish mingling with the hypocritical cleanliness of my memorious  
    body.

FROM PART V, "LA MAÑANA" (MORNING)

With a puff of mummy I exited, flashing lightning.  
There were pastures, fine prose, shellfish  
and the traces of a softened Monday beneath the assorted infections of life.  
Soft, I say, despite the fact that its components weighed heavily on the purple  
serenity of my bloody bandages—and even despite the fact that my  
crudeness was sort of light and blood-curdling, not overly squalid  
and weighed down, oh, by all those messages from the intellect.  
So, being mummified allowed me to think (and I thought like a lightning bolt,  
like an ensuing filament of neutrinos,  
through the interstices,) my ideas  
were like wafers, handled and corrupted by the restless climate of the most  
Egyptian,  
most Boriskarloffian resurrection,  
if you get my meaning—why the hell don't I tell you?  
(Of course, that's not the point. You'll understand: you will place your elbows  
on the balustrade of *Last Year in Marienbad*  
and will imagine that you were Delphine Seyrigamon among the frozen statues  
of a missed encounter and a postponement, for which  
you will have to reread the script, make faces at Robbe-Grillet, curse out  
Resnais... Fine prose  
to accompany the vulgar shellfish of the sprawling Monday...)  
But you were infecting me like a mummy, fresh and undulating, marvelously  
light and airy: that is how  
I crossed out the monumental intensification of identity as I passed.  
I was perceiving the ill-fated germinations in the crypt of my tranquility,  
and my bandages were now a tatter in the freezings of my fantasy.  
But how do I leave, in what direction did the dug seeds head in the paranoid  
softness of my bandages? What features  
of lightning bolt must I have displayed in the promised tepidness?  
Mummy or lightning bolt, I was exiting in puffs through the prohibitions of  
any place.  
Thus Monday becomes me, civilizing me.



Here is the text that doesn't begin, is coming to a close. You will understand it  
in your dreams, writing  
that plows nonexistence, cryptophasia that is drafted as it ends and that perfects  
its non-being and non-beginning, the  
threatened rebuilding of its ruins; it nourishes its archeology of stock phrases  
with minimal delirium, invents words  
known by everyone while simultaneously turning them around, rubbing them  
against the love of the world; it gives them back their ice, their sperm, their  
burning, their sweet fury, their fierce softness;  
text that doesn't begin, it is beginning in the Morning, it is starting like the  
transparency of a giant or an ogrish writer in the pure emanations of the  
dream; unbegun text,  
with a nomad's voraciousness, with its frothy canvass, its abundant curls, an  
antiphrasis that  
you will hear in its non-beginning, the pure contradiction that spills from your  
pockets as you walk (you are dreaming)  
down the rue de Rennes and all of a sudden you meet up with the ersatz, with  
the schlemiel, with the succedaneum, with the doppelganger,  
who sticks his tongue out at you to make you finish the text that doesn't begin.  
Here in the dream is the dream itself dreaming itself, uroborous of tilled gold,  
gripped, turned into a bundle of nouns and mingled bodies,  
turned into a stag's soul in the forest of your entrails.  
Here is the typewriter, a different ogre: the keys that dream more than you do,  
the rods  
that beguile you sitting there, smoker with a cup of headstrong coffee in your  
hand, drinking the hospitable water of four in the morning: the type  
writer, the reflection of your anxious fingers taps  
the kingdom of each letter like a reprimand. The typewriter, ogre-angel  
whose massive hands display before your eyes something you never imagined  
and later will read with amazement, anonymous actor  
the mere name of an author, the recipient of your jumbled letters set down on  
a sheet of cheap paper that is pure gold in the stupidity of  
your bewilderment ("I wrote this? I must have been dreaming.")  
Here are the roads that rise, that tap a clatter of beats, that print brief black  
stamps, illegible letters.

FROM PART VII, "INCURABLE" (INCURABLE)

Fever: I will be a chalk circle surrounding it,  
I will trace my spell in the empty air and will feel the fleeting downy hair of  
fever in my nostrils.

It will descend with its germinations to the meandering of my digestive system,  
will reach my distant fibers and the crammed corners of my bowels  
—to place everywhere inside me its brilliance and its thirst,  
the hot and diffuse potency of its ferocious, living broth.

Fever is deconstructing me, upward from the root,  
it evolves like a species in the Mesozoic soup,  
is a utensil of the cosmos so that the dreamt god might manifest himself on the  
rude, earthly bed.

The tinder of my body is the feverish, phosphorescent evidence.  
My blood in the upright flame of the fever, as if I were a rag beside the flame  
of the absolute Candle.

The eye of the fever watches intently until it lights on fire every hunk and  
every breath issuing from me.

The feverish word grazes my breast with a slash of violet.

Oh, your lips close to me. Lips drenched  
in the liquor of midday fear, in the water that was staining the coffins.  
Longed-for lips, glistening ruddy flesh on the bright and shining face—signs  
of human time, full and apparent to my unchaste eyes.  
Next to me, its lips throbbed in the dead air of July.  
And my hands trembled as if the sickness were shuddering like a ripple set in  
motion in the water,  
by the sole, immediate weight of my dying man's doubtful gaze.

It is impossible to write like this, I thought. My stride blinds me, conceals  
words from me—piles or lists of words.

I retreat, pen in hand. Heavy, puffing.

I walk backwards like minced entrails tumbling down.

A scent of moss, perfume of my self. Photos I am slowly wrinkling  
as if I were carrying rhetoric in my hands: rhetoric would be fear and a paste

in my hands, would leave them soft and clammy, unpleasant.  
It all happens with a studied theatricality that plants itself in my memory  
like laughter, like a jewel, like an emanation.

This is what happens: sick of the customary rhetoric, I tried to detach myself  
from what oppressed me  
and found language transformed into an enormous room of funhouse mirrors; I  
reeled, gasped for breath, and placed my hand in the gaping wound of  
another language,  
doubted tremendously and then turned my head and pen in hand  
until the best option was to retreat, to seek, to find in order not to falter, just  
like the star that grew pale in my civilized head.  
So I retreated, stumbled crazily, and then ascended lists and piles of words.  
What  
would I find? I didn't know. I licked the walls in search of salt and the way  
forward.  
But what I was seeking was right there, dry and dispassionate.  
I opened my mouth to say it and that is when the agreement between my  
possible language and the world appeared on my forehead.  
I decided not to desire anything except this agreement, but as I entered into it  
I knew I would renounce it later on. I retreated once again, and this retreat  
was now an attack.  
So, no agreement. My lone, lunar voice under the accumulation of days.  
I placed my blinded tongue against the unheard-of walls and waited, waited,  
waited for the stone to open.  
What I began to say opened the stone and ended by striking me with lightning,  
so that once again I opened my eyes to find myself standing in the street,  
among the astounding people.



FROM PART VIII, "ALGUIEN PUEDE LLEGAR" (SOMEONE MAY ARRIVE)

(This speaking or writing in parentheses, walled in like a tale by Poe; this standing  
in the squall, founding kingdoms, lying in bed, hungry for pistols, onions,  
lines by Lezama Lima, pillowy breasts,  
"the touchable cocks of centaurs," the eyes of Giulio Romano  
on the corners, gun shots and their destitute blaze in the built-up cave of the  
city; this  
making oneself melancholy on occasion, eyelashes like Vesuvius, philosophemes  
and gory additions of insults, lies  
that relish our credulity, inventions nourished by the fluffy cloud of our lyrical  
breast,  
hearts concealed among the rocks, fleeting fears that kindle the cartilage of the  
single man, great deeds  
at four in the morning, *ishallnotceasefromexploration* and all those stories of  
thirsty abandonments, of bloody  
abandonments; this placing oneself in the deletion, in the crumb, in the  
pummeled radiance we all know; this longing  
for someone to arrive, and for what I ask myself, what usefulness or grace  
would that bring or be capable of convoking in my breast, what  
instrument carries him, what ink tosses him into my ocean from his savored  
beach, how many years  
must I learn in his language, what customs and bittersweet posture will he  
assume, who will I be, who will he be, how will he see  
the stain of my eyes, the coarse loaf of my hands, the iron nails of my surly  
teeth, the hairs  
a distant mouth was kissing, the encouraging flow of consecration in my guts,  
the whole framework of my nervous system, axons, connections—all of it  
would be in the *x* that would come—if it arrives—  
to pick at my lips, to pluck from my fingernails, to repeal my habitual silence.  
This knowing how to get out  
of the walled-in place, how the parentheses sadly come to a close:)



Jade and jasmine, caresses in the silence of clothing, the bed, the meddling liquor, the examining hands, the eyes that trust the solidity of the immaculate solitude. The heavenly bodies above and this body I know because it is my own, the drops that trickle from me, the spilled virtues I mention to no one, the evolutions of my body in an abandoned bed, my fingers in the urgent darkness, the tenacious and vehement figures of sky that my palms sketch on my torso, on my waist, beneath my nervous genitals, whom are they for, trickling from my body. A writing trickles from my body, everything is somewhat stained with semen, the notebooks, the pages, the shirts, this maddened mouth, the heavenly bodies above, this silence while my hands rummage in my pocket, pull out, leave my body on these pages, such violence slowly growing quiet, rocks crumbling, flowers emitting their perverse perfume, gardens where jade, jasmine, my own body yields, such madness. Now I can feel the breeze, its deliberate habits, the caress it lavishes like a person. Everything is extinguished, the mounting darkness overpowers me, my fingers retreat to their most intimate habit, heading for their dry oblivion. I feel that someone is emerging from me, but it is a fantasy of my fingers; my body is not retreating, there is no surprise, mouths that are my mouth sweat, its lips imagining itself dead already. A gasp, whimper, shout, something emerges from me, someone may arrive, such madness.



“Someone may arrive,” is heard: the psalmody sounds, the repetition, the song. And what if no one arrives? What happens then? Everything I write is the boiled-down broth of being alone, I don’t dare confess it, I am alone, what a joke, what a foundation. The song is chosen so that the black stains may ring in the typewriter; everyone who is I rejoices. But, but the silence of me to me is smothered, dies. I

am dying, it is not a game of the typewriter or of calligraphy, it is the salt of absence, the title of everything I write, someone may arrive, we already know that, it is known, nevertheless, the possibility and not any of those who are I move, waiting, anxious—about what? Anxious about finding themselves alone once and for all or about being with others, visited, open, crazed from loneliness or the heat of a body.

Closeness would be a solace, to touch the china, to raise the knife and sigh, yes, sigh beneath the unfurling squall of the stars, the bundled enigmas, the left chair, the clothes on the floor, the slovenly smoke, all stirred up—and without mystery, what takes place in this solitude that is my own is so simple, everyone's souls are absent, the roof shelters nothing but these burning chunks of what survives in me by the sheer magic of the place and the moment. Closeness would be a tonic, to lick the soul of those who are absent and exclaim with such dirty and ancient dust on my lips that no one is arriving, although they might arrive, it is a possibility or an underpinning for all these unsteady alterations that continue to feed me: dry, awful, arduous, dark as my soul. And my dark soul is stirred, behind my soul the memories, the bodies it has known and that didn't pick up the signal, the tithing, the bitterness that now fills it to overflowing:

wild whisp or bent destruction of it all,  
in the climates of the moment, of the location, of the solace I  
bring to my lips, unknowing, leaning back so as to better feel  
the seconds passing over the immemorial fog of my flesh.  
Ah! My thirsty flesh, the garb that is perceiving it.  
I lie back like a saint, run my hand over my flesh: lugubrious lewdness,  
mirrors sever the long-awaited path with a blade of sperm,  
crude stars above, the memoryless rain, the  
plundering of the hours that pass with me here, pretty uninteresting,  
hungry mute, in gory cadences, with my own fingers on  
my only skin more disconsolate than the morning that illuminates me.

With seditious fire my right eye stares clearly  
at its images in this composed hallucination, but  
no one arrives, it is an illusion, one illusion after another, gods  
above and the roof below, it is simply the alcohol, the immediate alcohol  
with its spasms, the dry swell of its paralysis, the dreams  
it brings me—and the deformed memories, with stains  
of welcoming caves, long-winded or barely inhabited. To enter  
the silent cave, the most unexpected cave, and find  
someone, in incomparable fashion, so that in the blackest series  
of alterations taking place, it were oneself who arrived.

There is this wall, if I touch it a world disappears,  
I descend this far in the wine cellar and the new wines  
want to wall me in to drunkenness, no one knows  
which is the exit, I perform a monologue amid the noise,  
but someone might arrive, a seed against the sky,  
the branches of summer, the snow blanketing my waist;  
everything that blankets me is a sign of someone, but  
my blood is raw, the mirrors are coming apart  
and no one arrives, amid the noise, to blow  
into my amputated ear, with a sound of repetitions  
—or of memories, such gasping for breath, no one arrives, I am alone...

FROM PART IX, "RAYAS" (LINES)

Twice I wished to fall, then I wished to fall nineteen times: it was in the  
summers days of adolescence.  
I read books, I: without dreams, beneath the sheets. I would grow deaf from  
the brilliance of the pages and then  
I would get up to go to school, to set down upon the Lines the immaculate  
taste of a few dying readings.  
I went back to my old ways: my bold days. How blind I was, how neat and  
tidy: I was respectable, I showered—really, I did. Assembly rooms, smirks,  
lamps, trashcans, jewels and glass beads, bedrooms and exceedingly elegant  
corridors  
were placed at my disposal, given to my hunger for reality: such trivial  
passion, for I was full of things and  
what I believed was Reality was nothing but Lines, just lines from a dead,  
infested city, from a contagion  
of death. Later I didn't want that, I wanted blood—I wanted my Mexican  
vampirism, the salty pleasure of contact  
with the street, the blackened knowledge of the Others. Nothing came of  
nothing: everything had its motivation, I was coming to know that  
without knowing it my humanity was that of others and my humanity was  
my own and  
it was not a matter of discussion or of expounding upon possessions, private  
property, or profits and losses.  
Then I found myself adrift, a shift was taking place in me, I was very slowly  
metamorphosing, and I became talkative.  
And I became silent, bold, cowardly, treacherous, spendthrift.  
Anything but the single multiple that, without a doubt, I still don't know, and  
so what?  
That, that is what happened: that is what happened to me. Those things  
happened to me, except that words came tumbling down  
from the high sky of impalpable birds to my impossible depth like knowledge  
or love.



Twelve thousand dogs lie on the sublunar jackknife.  
Magnanimous hounds lounge to the number of twelve thousand along the  
barren exaggeration of the knife blade's edge. This takes place  
beneath the moon, its celestial blackbirds, its nonexistent palm trees, its lonely  
shining for the jawbone of Pierrot.

A thousand dogs for every month, that's how it works: the blinding enamels  
their punctual teeth. The rage that blinds them—which  
doesn't keep them from resting—foams or will foam at the muzzle. Strange  
roses redolent beneath the dogs' paws; the dogs sip bitter broths, find  
tiaras in the soup.

So many dogs, such a mess of dogs beneath the moon and its rings;  
these months, each with their thousand-fold dogs, these months of hounds  
and muzzles and roses.

These months of scored memories and transfixed experiences. Months of  
lines, of despair, hardly any writing at all.

Months of exaltation and purity, of huge doubts and pious lies that cause more  
harm than a rabid dog.

The insistent finger on the pierced page of the flesh. The clammy flesh beneath  
the impartial stars.

Gestation of perfumes and roses among the lines of the blinded world.

Not my prayer nor my uncertainty but the generative silver of my gently  
stroked bowels—that's

what is on the plain of this six-fold sabbatical drug. Cats, couches, a poorly  
timed recitation of Baudelaire.

I prefer to be the chasm of the liquid mirror, its deepest line, than the blackbird  
with metal eyes and urgent fingers. I seek serenity, I seek happiness joined  
with truth, my own inventions.



I bend over and spill out between a multitude of lines, between barking and  
signs of drunken smoke. I stand up  
to speak and what I offer is apoplectic silence,

a swollen, threatening sky of lips. Winter in my mouth, wordy way of shutting  
up in the eternal outrage  
of discourse. I spill over, touch myself, grow cold in gusts of wind, in shots of  
light, beside the fountains and the coins  
—winters lying on the ground, murky Decembers in the fabric of my maddened  
clothes, thyrsi made of paralyzed honey  
on my sterile tongue. I fall silent, bend over, and begin to speak at a  
convalescent's cautious pace.

May the equivocal god not play that mystical prank of appearing to me just as  
I am about to throw up—for how as I  
bend over and open my mouth could the sky light up to rebuke me.  
I do not desire theological morality: rather, I want the abundance of the viscous  
excretion, its  
full and ample shuddering, its waves surging through my esophagus, kindling  
the half-light of my disarticulated breast. The equivocal god  
must wait—in his suit of celestial stripes—for me to clean myself up, for me  
simply to be able to take seven steps or nine: that way  
the pageantry of appearances will have my poisoned breath so as better to  
speak in the trance of my exceedingly mysterious tongues.

Algol, algolagnia: stars of pain, heavenly bodies of no restraint, afflicted pubic  
hairs, hunger  
for hot and stormy torture. A star, Algol, shines in the high vault of my desire  
(*algolagnia* is painful sexual relations.) I cover my language with these  
bandages; I minister to it, lick it.  
My language joins with *Algo*, with *something*, with algolagnia. These words  
ache as I bend over and spill out.  
Lines of orgasm occur, duplicate, sweat, multiply.  
Something clearer: algolagnia. Algol. My sexual sky, my overflowing onto  
the earthly garbage, my  
concrete heavenly body of pubic hair, of rebellious flesh, minutes flung over  
the edge.  
Herds, plains, lines. I am many. I am being the sky where an ambiguous sun  
caresses me

with a tongue of a thousand nouns, of two thousand vestments, of three thousand adverbs in the throes of death.



To be alive, that is all, the lines from the plentiful break of day say just that. Now I'm going to describe what it is my lot to describe:

The firm body and all of its ideas say *wait*.

The body is receiving the dawn, the ample waves, they pass through the shining of the eyes.

(Writing is already a form of the body...) I take this in with an abundance of yesterdays, something familiar

—but never known, never put into words. The soul becomes body, the flesh comes to know nouns it never foresaw, long nouns, full words. I am going out to receive the power on my tongue.

The lines of power tell me at last that that is not what it's about.

So, what is it about? My feet call me with profound tenderness, a pair of lukewarm earthly feet; the feet of a human being, chunks of flesh, single and double, the feet of long walks, deep and full of hope.

The body trembles, recovers. I am being unborn. I am, unintentionally, heading to the loneliest well, to the red hollow: my feet press forward, I tremble, I no longer even know my name, all is blackness and my sobbing frightens me.

I must cry and I do in the blue gusts of wind. I save myself, clutch my hair, and go out to where the firm body and all of its ideas are waiting, I am

at the crucifixion, in the cold blaze, in the lonely desert.

Everything is red, I tremble. The ghosts of fright, of the potent fear, simmer in my mouth.

I am entering the black blaze, the shifting red rock.

I lift my head, see mirrors...

I see the blaze, the golden lines moving around. I see the earthquake of every thing that is different. Matter

surrounds me and lights me on fire. I am a chunk of the adverse matter that speaks to me without words; it is



a circle, a vertigo, a beast, a vocabulary.  
I continue walking, continue moving: I pass through matter, I am like a ghost,  
I am clearly  
in the light of this world. Day is dawning. I don't recognize my words. I see  
a blackness in my words, a red fear.  
In the red and black transparency of the words  
I see a dead body that is my body. I give myself words, move, continue moving.  
The world flashes in my face. The world is another body like my own, but it is  
made of gigantic sparks, of  
gleamings. The world is a radiant stain that I am swallowing.  
Day is dawning, but I don't believe it. I get up, doubt everything.  
I offer myself to the light, get up again. The world  
is a stain on the mirror. The light is giving me a name; I don't want it.  
The world tells me what must be. There is a bright flame.  
I must say whatever I have to say—or be silent.

*Translated by Mark Schafer* 

POEMAS

PRIMER ENCUENTRO

Era un maestro de ceremonias (payaso amarrado en cruz de azúcar sólida, cowboy colgado con sombrero soberbio, botas sobre boliadas arruinando pantalones anchos detalladamente polviados de estiércol, pañuelita roja suelta) y le imploré a este maestro que me dijera cuál era la poética más apropiada de cómo excomunicar las masas consumidoras de la gran fe piedra-consumidora *comezón de babuíno / talco para babuines* marca Monarca Memo, y me dijo “ciegas y ciegos ante las bellas artes calcificadas en sus pueblos natales, sin cables high-speed por el boulevard, con sacos de plátanos duros de abuelas nobles esforzándose por horas para una pastita nutritiva pasada de moda, sin muebles chic para una oficinita fracasada, con palas sucias paradas contra la pared (honorable en su ancianidad, permanecedor en su honor, ídolos tan prácticos que nos da por escupir en su dirección (no hay que escupir en su dirección)), entumidos por carnalidades irritantes digitales (diariamente dioses se crean en ese deslumbramiento, hora por hora se suicidan en el fulgor), [diciéndomelo, todo esto, el maestro] debe de ver una poética que pueda contener...babuines, el ballet, bóvedas de licenciados (sin licencias) encuerados, reparaciones infraestructurales regionales, y pastitas nutritivas (sin tanto esfuerzo)”

Nueva York, Abril, 2006

## SEGUNDO ENCUENTRO

Era una espontánea mal hablada psíquica un paso atrás de estar tirada desgarrada por la banqueta pero por el momento con su propio shop (profundamente agradecida por eso, pero nunca expresándolo directamente a su demonio colaborador representado por una figurita cabezona escondida en su brazier de micro-cadena fina como seda)—un cuartel, con silla lamida de pintura cromada, con frasco de flores de porcelana multicoloridas sobre una mesa lamida de pinturas rosa-fresa verde-lima helados, con amarillo mostasa tronador (al estilo de ciertas pastas de libros de prensas norteamericanas especializándose en post-latinidad) habitación provisional de la precibidora vecina del recién deprimido (ya revivido) micro-vendedor de sombrillas chinas (el de la sonrisa equilibrada emplastada sobre el coco, llorando a chorros desde adentro, con máxima confianza, dándome el “ojo” —el buey) y esta psíquica, al sentarme, me dijo “serás un comemierdas gato para siempre” y le dije “señora...mala hablada...psíquica...*detalles*, por favor”.

*Nueva York, Abril, 2006*

## TERCER ENCUENTRO

Era un joven chorreado drogadicto con cachucha de béisbol gritándole a su hermano menor (obviamente lento desde nacimiento) guardando en cajas libros de poesía robados después de un largo día en la esquina post-bohemia donde los que nunca fueron ni serán bohemios (falanges de invasores güeros a este barrio obrero latino) se “sub” refieren a su futuro progenie vía conversaciones refraccionadas, correlativas al distrito vende-contitentes al mayoreo *legítimo*, que por igual (y en proporción—tal vez no tan diplomático) mi papelote idealista comunitario (de cinco partes: dos de inocente, una de maleante, una que sigue descifrada) se me escapó en esa década ventarrosa cuando los sienes de millones perdieron su sentido del pasado por el hilo de la paciencia futurista, desenrollándose precipitosamente del tubito tamaño dedo, creyendo yo que lo pararía a tiempo, pero se soltó, alto, e inconcientemente, sintiéndome (si me fuerzan a decirlo—aquí mismo) gravemente responsable de algo que ni sé que, pero lo que sé es que en Nueva York las masas minorías (en su mayoría) estrenan cachuchas de equipo Yankees, señalando (a todos que desean notarlo) su identificación (roce abstracto) con los capitanes de la industria, ilustrando que tan subsumidos están, por razón que proclamamos retumbosamente por estos rumbos, *vamos hormiguera al pasto húmedo del domingo asoliado, semi-gratis, semi-debido*.

*Nueva York, Mayo, 2006*

## CUARTO ENCUENTRO

Era un cortarramas de gasolina perdido entre las ramas de un lote baldío (esencialmente un palo con motor, motorizando un rotor, rotarizando una línea de pesca, ruidosamente realizando un corte bastante liso y nivel) abandonado por una entidad biosférica ambulante sin nido (esencialmente, un gran esfuerzo *de jour* <autorepresentado>, bastante mayour <necesitado>, con cero experiencour <asignado>, de como usar “palos motorizados”) prostada en un consultorio de emergencia (60 piquetes de 30 avispas en 15 segundos) en la zona Bellas Hadas Del Bosque, buscado (—el aparato, acuerdense siempre del aparato) por el poseedour de combinaciones de cifras imprimidas sobre un papel (realizando la posesión completa de un trozo terrestre), y encontrado (—el aparato, afijense, siempre, a un aparato), y realizado (esencialmente, una abstracción de cifras recombinadas, poseedoras de (aproximadamente) *casi nada*) por este (¡wow!) <brrr brrr brrr> *casi algo* <brrr> autour?

*Nueva York, Junio, 2006*

## QUINTO ENCUENTRO

Era un (soy) puro animal oscuro artificial inspeccionando el hierro del punto de vista cristalina verdad nacional quebrada, asumiendo lo que (quién sabrá por que no se permite (o no se valora) la frase “Fuerzas Desarmadas Abarrotes Doña Maria” en la poeksia meksikana ofiksial (Robotrón sudando ensopado (imagen “*very unlikely*” (escondida la médula electrónica conductora de tanto más de lo que tal poeksia permitke transmi-escurriendo pasos democráticos (es decir, arrebatar juguetes de manos débiles, antes de la propia orgía neoliberalista (Robotrón y sus compiches pálidos—véanlos (véanse), calculadamente transmi-escurriendo monopolio (como se dice “fiesta en el inestable balcón, pachangón peligrosón” en Robotrón? (“era un” “era un”—ya lo sabemos, transmi-escurrimiento—*ga*—¿aquí también? (“sueño del dueño” no se ha resuelto en “dueño del sueño” (*ga* / teando (he colocado la palabra “pompear” en otro instante—no este (*ga* / teando (por la superficie del plan arktificial amerizkranalizado (incluye por donde y como (*ga* / rro / teando (conectar proyecciones maxi-burócratas de los 70’s (“Frente Cultural De Las Fuerzas Desarmadas Abarrotes Doña María” debatiendo sus opciones (la vanguardia mucho más lejos del centro de esta batalla de lo que le habíamos atinado (permitkenme (*ga* (visitas inesperadas de cabezotas de ranas en guayaberas con lentes submarino verde-negro blup blup

*Nueva York, Junio, 2006*

POSTMODERNIDAD—TIRADO

Todo con su curva.

Todo elevado más que

lo que estaba.

Todo malo, mano.

Todo macheteado.

Sorprendente

la chispa

ausente.

Debe de causar un

“mal estar”

*suave*

este disfraz.

*¡Enchispenme!*

Presten huevo

(que en realidad—y jamás la “realidad”

—¿verdad? (ni la “verdad”)

soy alérgico

al huevo)

¿Pourquois?

¿Pourquois ta mère <langue frontière>

décapité ton frère <langue derrière>?

Accompagnez  
mon amie  
*simultatec*

por alla?

“tech?” “what tech?”

MEIN ZIELPUBLIKUM WEIL ES THEMA IST

Todo con menchiadastrada  
gualpingua mal chal  
fruestrado

CHUÑAM!

*(chuñam chuñam)*

...en cuanto se presenta un punk traga años  
solicitándoles  
reacción...

“Instancia  
decorativa  
de tu infancia  
atómica  
agria  
endulzada”

[eso es...pregunta]

“¿Por la válvula  
microscópica  
del ducto  
del vil  
*coraje*



se explora  
la maña?"

[eso es...declaración...en forma de pregunta]

...y le dispara el post-punk (momiza):

"En cuanto  
tal uno  
se expresa  
su brega  
en friega

ante otro

*rodando*

todo aparece ser  
relativo

pero

*chuñam*  
*chuñam"*

[así, sin dientes]

Nueva York, Enero, 2006 

ELIZABETH HATMAKER

---

POEMS FROM TWO PROJECTS

SUBMISSION FOR THE YET-TO-BE-RELEASED BLACK DAHLIA COMIC BOOK

*For Pam Hazelton*

She sews herself  
back together, after a period of rest  
the world from  
all angles,  
the perspective beyond  
flesh  
and within

!justice just can't always  
be had  
and that its grain  
resides so close  
to the bone.

"let them wallow  
and not know

Avoids the moniker!  
Avenger  
Her Nemesis. NO  
Seek the whisper  
Justice, from outside  
She smells the taint  
Anamorphic.

In death she is wise  
Offers sight  
Floods first floor apartments  
Fills occupants  
with dreams of obsession

why." They awake  
with headaches.

She forges documents.  
She creates scenarios.  
She hitches rides.  
She is the "dialectic of melodrama."

She shows up in films,  
in the crowd,  
belly up to the bar,  
matches the background but for  
  
a flower or flash of fang.

In one scene,  
she lets one eye socket  
move  
slightly to the right on her cheek,  
in another, we see her lick  
liquid off the bar.

She's in the mirror  
at the back of the frame. She is funny,  
Our Girl.  
She avenges the idea  
of avenging.  
She sees our enemies in the dark.

(She has her limits, she  
knows it. She contemplates  
if we  
really do love her,

Look close!  
You see her leg here  
a seam in the stocking ripped  
ankle at a jaunty  
impossible angle  
Nonetheless.

She smiles and the world is  
cross-eyed.  
The click of her heel  
We think she smiles  
until the stitches in her face  
pop.

to believe in her.  
She holds  
the hand of the rapist  
and the victim as well.

It would be easier for her to get a gun,

smash back at what does  
the smashing,  
cut all of it down to size.

She sees you well.  
She smiles at young boys' magic tricks,  
she hopes that smiles make the difference.

She knows that the world is lonely

Walk quickly, Dahlia!  
Make the air  
heavy, the note  
linger,  
the color fade slowly  
and emerge again suddenly! Dahlia, please.

Patron Saint  
of the intrepid crime-scene  
photographer!

Keep our collections—

But she's seen too  
much.)

She sees herself in your eyes,  
but

Distrust the woman who  
Sees women as discarded  
mannequins.

whether you hold the  
knife  
or not.

the bulging eye the distended stomach the human soup the beloved little dog  
dead by the side  
of the road.  
Maudlin  
like history.

Her moments of action  
are at the edges of the  
frame.

The gestures  
Slight stink  
Of sweetness.

She knows  
who did it.

Help us, you Friend to Fucking Gone,  
Sorry,  
Too Late.

Kill and Be Killed is the credo.

## DAHLIA OUIEST

*for the Arkestra*

Dahlia finds earth boring, the same old same thing, Dahlia wants new Futures, springtime celestial. Escape to an intergalactic girl-world, the beginning after the end of pain. Even stars without blame.

Dahlia wants high-tech investigation, lasers and lights for her beneficiation, friends of extraterrestrials and abjection akin. Dahlia wants flesh of myth to not exist and beyond.

Dahlia wants to want to live without the man, with explosion beyond the confines of names and figure of girl on the earth of man. The signpost read from further out, unreadable.

Enough of perfection around, celebration in flight from.

No more boring. No more bleeding. No more, Take back, Stop now, Back off– ancestral girl tongue done.

Employment abounds in space– All people– All touches– All smells can benefit futures on air.

Girl nature, essentialist and essential in bound skin should apply. Cut off the shackles of ankles

and high heels– work and Can Do! Strikes against striking, technical explosions outside the vacuum. Remuneration in memories fading and Girl love ejects regret.

A swinging space at last. Alienation no more. After hours, after while, an old waiting, watching

confirmed as Dahlia rises undecayed as a saint and Alpha Centauri. She is perfect in her configuration, a silver viburnum as the via to the city.

A bright light, as they say, bright city beyond dark horizon, a set of drinks, the movement

of laser along glass, splinter-matter sliced across middle. Glass-break hyjinx and laughter kind thereafter.

She's gone therefore.

Re-Dub 35-40 bpm

*Venus in Furs; Venus im Peltz; Paroxismus* (W. German, Italy, UK too) 1969, D: Franco, J.

AI/Ceneproduzioni Associate/ Commonwealth United Limited series of global dots.

DVD available 3 gebraucht & neu: erhältlich ab EU 9,98

Setting: Istanbul to Rio dead as jet/set party trip remembered thru Istanbul.

Trippy baby. As woman emerges

as dream music\_ phonic Substance as

Uwierają się say they dress themselves.

An import substitution.

Musician– Miles Davis (working title *Black Angel*) to Chet Baker. Could be but he looks like Herb Alpert. Manfred Mann off-screen.

musician w/ dead instrument and blue jeans like the workers.

My brother is a cultural worker.

Funding uncertain in a world not

for reading but hearing sans glissando

not for. Soundtrack unavailable at this time according to

Moviegrooves.com. British. The good people at.

I have a wide and varied collection of movie soundtracks.

I'm a global playgirl wannabe. I want

the soundtrack to *Playgirl 70*. (P. Piccioni, Avanz/Soundtrack Listeners Club)

Es aufwenden

and unavailable to me at this time. I am nikt. My people are likely Polish

even as they claim Prussian status. My man an Americano. I digress)

Plot: The woman's body– the plot of her corporeal vengeance

*I'm sorry*

Mit Bedauern low-reverb (tho all actors spoke

English)

to B flat bridge, high trumpet. A ripe peasant girl ripe

for the sucking.

...“Rather than the “death of the aura” at the hands of mechanical or electronic reproducibility,

the recorded reinstates the “aura”



in commodity form..."<sup>1</sup> See conversion chart.

Dollars to Euros

Zahlungsanweisung for sex

\$150 for American blue jeans

I hear that you have.

*You don't know where you're at.*

Screaming. Purple tights. *Come here* behind the beat. Lavender shoes. A playgirl in trouble.

*If they wanted to go that route it was their bag.* Klaus Kinski in technicolor, music from *Dark Shadows* melting

over light from unknown source. Can she perform her cultural work, move her diaphragm in that position?

II.

*We escaped to a dream world I never wanted it to end.* We brought the carnival with us.

The same footage from *The Girl From Rio*— clown, girls, dancing, grained decay of sound, drums don't you know. It's the global sound of primitive.

Franco's a bastard that way, no doubt.

But its like documentary baby— the ambient sound; we're all the same under the skin.

Boy girl international homogeneity sounds like hegemonic me.

We move. We fuck. We dance. No, *you* dance, baby. Do it, do it.

Do it now. I got the money. Sure, put a wig on. Black. Blond. Brunette. Afro.

Freaky total white. One after the other. Kto panią czesze? No, No, you don't understand, my sister. Me gringa in this space.

I was born in Berwyn, IL in 1970, old bohunk neighborhood. Rio is in our hearts.

Autarky over. Atatürk modernized Turkey. Sweat-shop labor

better than no economy, right? Your blood flows to the radio I own. Global

---

1. See Steve Wurtzler. "She Sang Live, But the Microphone Was Turned Off": The Live, The Recorded and the Subject of Representation."

love is me and you  
because the bossa nova tells us so.

C. Veloso– “on the one hand music, violated by a new commercial process,  
is forced into both innovation  
and slavery; on the other hand, music protected and impotent.”<sup>2</sup>

absent lover, absent girl never looks in person. *Quem verá com  
a nova brisa?* It kills you  
or kill you, she will, without looking, the piano key her clitoris.  
Slap it.  
Or he slaps that down  
hot whip and you'll cry out at your failure to bleed. *No, Go Back.*  
More: He'll wring red from whipping, the sweat  
of a million Brazilian girls working it for you. Not breathing the tourist trinket.  
Or he'll kill you  
and you'll what? Take him to your factory, shave him, varnish, build success  
or so he claims. The pain as a low moan broke, sub que penetra  
heavy decay time  
over a century of hot guitar, molded, sanded, tuned. Beautiful, baby. See it travel  
to European cinema du Morricone, Piccioni, Umiliani to cultural passing to  
*Bossa in Italy* (GDM, Italy) \$16.99 – an  
*excursion in to [sic] the italian way to bossa-nova and beyond...at*  
Dusty Grooves America (Chicago in person or www.)  
nude white woman with feather g-string, tan lines apparent.  
No sweat-shop labor. Here. *Vem.*  
No lessons in oppression here. Lavender panties and revenge.  
We mold precious woods with our thighs is the birth of global cool. *Venus in  
Furs Will Be Smiling.*

---

2. For a more thorough discussion of the ramifications of bossa nova on globalization see Nicholas Brown, “bossapobossa, or Postmodernism as Semiperipheral Symptom.”

### III.

So you say that dubbing is a degraded form. An ideology for uneducated American viewer. Voice doesn't match the corpse\_Verlangen three beats after the mouth closes around you. Ain't nothing like the real thing. You want I should subtitle it? You wanna read this? Art house retrospective assured. \$10 per ticket. Not so expensive so that you couldn't go. "Beautifully lensed" I heard them say.

### IV.

The Plot is this: The woman looks dejected after fucking  
sich begatten el austente

el austente...buried trumpet...  
polyglot him, phantom wailing.  
Always a noun even while he fucks you. He's the problem I keep telling myself. Rujnujesz siebie I rodzinę. my people will be shamed.  
but my father won't lose his business.  
works for the state. I study my lessons. I'm papa's girl. I spend my allowance on you.

Polyglot Him fucks Hollywood: Common market cinema by 1960's  
world pumping  
pumping deals as film nations  
because Hollywood is Hollywood is Italy is Spain is Istanbul.  
Girl=Girl=Death=Girl. I give you \$40,000 American if you film  
in natural light, under budget, post-synch at our British subsidiary.  
*This is real, not Istanbul.*

Story board: She/him/hurts/kills/fucks/likes/. A corpse in lavender chalks.  
Feminist fucking revolution, yes. Eggheads know it's radical.  
*Le Diabolique Dr. Zimmer (1964);*

*Miss Muerte* (1965);  
*Sie Tötete in Ekstase* (1970);  
*La Contesse Noire* (1973).

Co-Production = No white woman miscegenation pour Americano. No famous dicks allowed.

No talking on the set. No liberation except in death, chica.

No literati. No surrealism. No fat chicks. No pores.

No underwear. No lesbians for girls. No killing of man sans invisible erection.

No sweat? No kidding? No, the call of. The cry of jazz.

over over over en panic caesura. No paranoid trip.

V.

“Greve” = Strike.

A revolution under the plot skim, translatable

(playback pulled back from 30-10,000 cycles per second to 100-4,000

for nostalgia sake alone, for quaint European style. Dolby noise reduction six years off)

sound is natural or a gun is only noise on screen.

A Hollywood ven diagram from the 30's:<sup>3</sup>

X= Microphone Distance % of Camera Distance

Y= Focal Length of Lense (Mm.)

Movement: shifting to controlled parameters of live set, dead set, average set.

Like the din

of sound technicians arguing off-screen, a drum from outer space, intelligibility like Lee Scratch Perry. Precision of gun shot

as conceptual tautology, whip and flesh more rounded, garrote too easy.

The locked hand piano style, heavy ambient the call from beyond violence.

---

3. See Rick Altman. “Sound Space.”

VI.

She gets her revenge like a song. Like the sound of song  
from the best seat in the theatre. Live and Recorded mesh indistinguishable.  
The woman's blood  
not so red when it's seen from different camera angles, from the best seat in  
the factory, panning out...the sound of sweat flowing made intelligible thru  
post-synch. Sounds  
like panting to me. Like Carnival outside. Sorry sister, no neo-realism, not a  
social drama at all.

But can't we pretend that you are me? I am you?  
North, South, East, West, Inside, Out, Periphery.  
Can't we trade wigs, moan and twist and buy  
en Ekstase en unison.  
No comprender? Edward Jones Investors speaks  
in a language you can understand.

the revolution's this: G below the belt, 196 cps, the piano key caressed to ob-  
session, increase intensity, franco says.

Again, again, again. Faster. Over over over. In in in. Out till you puke.  
Camera Distance v. Microphone Placement  
is the dialectic of an archaic technology. The economy  
never waits. Rock and roll jazz zooming faster a global language for release.  
The violence of the sound/image like a Black Dodge Dart (Registration: PMM-  
161416)  
to the heart: Fuck nous, Daddio. No Fuck tu, Elizabeth. Faster, you fuck. Do  
you hear  
the difference between an explosion in the movies and in your life?

revolution of sound library?  
The *pepla lumpenproletariat*  
A bossa longing not I.

*the price they'll have to pay one day*, American black woman sings and laughs in  
vocative

of masculine and feminine nouns. Everyone understands  
“a dead girl on a beach from the ocean from somewhere else”  
yet he pulls his own dead corpse from the ocean. Trippy. 🗑️

ALFONSO D'AQUINO

---

RONDA SEDA

*Para Giulia Fioretti,  
florecente,  
in memoriam*

(a)

La niña descalza  
da vueltas al árbol  
y enreda sus plantas  
en morosa danza

*Su sombra se alarga...*

Sólo una vez vista  
la carne sin sombra  
remece la rama  
y cae una hoja

*Su sombra se alarga...*

Agua serpentina  
bajo la hojarasca  
se cruzan los hilos  
la luz se calcina

*Su sombra se alarga...*

Y dentro del árbol  
otra niña canta  
entre la maleza  
rumor sin palabras

*Su sombra se alarga...*

Los hilos del vaso  
destellan al aire  
se tensan reflejan  
se tiñen y arden

*Su sombra se alarga...*

La niña descalza  
da vueltas al árbol  
y enreda sus plantas  
en extraña danza

*Sus sombras se enlazan...*



(e)

Al pie del árbol hueco  
brotó la hiedra  
va enredándose al tronco  
y entre las piernas

De la niña de vidrio  
que transparenta  
el color de la tarde  
la sed violenta

El rumor de la tarde  
la luz oculta  
resquebraja la tierra  
la sombra zurda

Y entre torvas caricias  
a la corteza  
sube la vieja encina  
que la embelesa

Y una cinta se agita  
desde otra rama  
sube guinda restalla  
su verde llama

(i)

La niña descansa  
la espalda en el tronco  
y mira de pronto  
que la luz la alcanza

Muda se detiene  
y roza su cinta  
la luz que entretiene  
la rama que crispa

Y luego desata  
la sombra encantada  
y la niña ciega  
la cinta que atrapa

En cuerpo de vidrio  
la luz se desnuda  
y el agua insinuosas  
de nuevo relumbra

Los hilos se pierden  
en nuevas marañas  
el sueño se enreda  
y el aire se empaña

(o)

Translúcida tela  
del cuerpo ascendente  
resplandor interno  
que encarna la cera

*La víbora llama*

Si va como ciega  
entre verdes brotes  
a la voz que sigue  
la pierde en el bosque

*La víbora llama*

Si va blanca y sola  
sumisa radiante  
roza el nudo rosa  
con su luz rasante

*La víbora llama*

Nada más extraño  
que aquello que mira  
tras su frente oculta  
el vaso un enigma

*La víbora llama*

Translúcida seda  
que burla y descubre  
escamas quebradas  
y puntos azules

*La víbora llama*

Impaciente vaho  
reflexión opaca  
del bosque de vidrio  
un grito se escapa

(u)

Bajo el árbol desnuda  
oscuros labios  
una niña cantaba  
los raros cardos


*Soy de vidrio decía  
voy sin moverme  
sólo la luz me lleva  
la luz me pierde*

Y del fondo del vidrio  
hilos sutiles  
vio venir otra sombra  
aún más sublime

...

Ataba y desataba  
niña fantasma  
sombras de piel tan fina  
su cinta larga

*Soy la sombra del aire  
su filo blanco  
que a las plantas del sueño  
se va acercando*

Ella no sabe nada  
la fosca tarde  
luz rojiza que escapa  
y ya no hay nadie... 

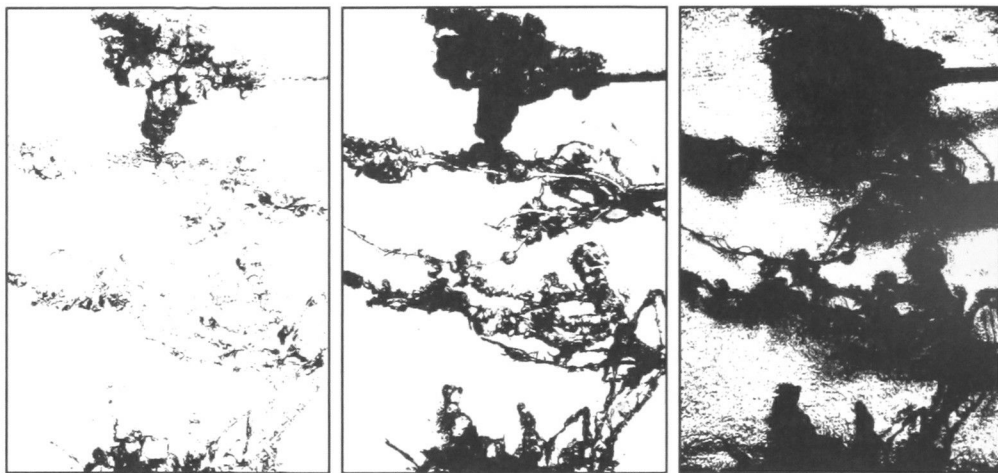
## APUNTES PARA UNA INSTALACIÓN FRONTERIZA

Las fronteras como líneas imantadas, trazos cargados. A uno y otro lado del límite, entre una frontera y otra, la extensión de los espacios en blanco, llanos lienzos desérticos tachonados de puntos en movimiento. Puntos que buscan el cruce, que llegan a él o no, que coinciden en ella o no. Granos de arena que la traspasan y se dispersan en un movimiento continuo. Una onda de puntos que la trasgrede, se esparce y desaparece más allá del límite que se le buscó imponer. Puntos que no cruzan, se detienen, pierden impulso, se acumulan a lo largo del trazo, cargan la línea, la colman, echan raíz a su lado.

La frontera como tamiz, un filtro que selecciona qué o quién la traspasa y quién no. La frontera como malla echada por la suerte, trampa imperfecta, red tendida por el azar. De línea a superficie, membrana que cubre y contiene. Piel abarcadora. Poros que engolfan y transpiran, que sudan y absorben. Paso, meta obligada, cruce. Raíces forzadas a anclar, enredadas, entreveradas entre sí y trabadas en el tejido. Terreno yermo vuelto fértil, a la fuerza.

Toda frontera es permeable. No importa si es el Sahara, la muralla china, el mar Mediterráneo, la línea Maginot, el *no man's land* que divide Corea, el muro de Berlín o el que hoy día construyen nuestros vecinos del norte, sea natural c

artificial, arbitrariamente trazada por el hombre, sólida o virtual: es permeable. Toda frontera tiene puntos flacos, huecos, debilidades, agujeros por donde asoma la ilusión. Cada línea, allí donde esté, será surcada y será a la vez radical.



Jaime Soler Frost

La instalación *Tres filtros* se presentará en la comuna de Beckerich, Luxemburgo, en el 2007, dentro del proyecto *Le Calendrier des migrations*.



ODD

explicit love  
forbidden love  
if I claim pain  
forgotten love

permitted pain  
obtained pain  
conceived pain  
pursued love

beholden pain  
golden pain  
passed down pain  
patched up pain

listen love  
charm love  
unthink love  
infringe love

I bite love  
fright love  
lose you mortal  
lordless love

awoken pain  
pentiment pain  
pregnant painorder  
invented pain

amornamento  
a muffled state  
a secret love  
ah tidal wave

alternate love  
altered double  
intact pain  
enact love

exact love  
infuse pain  
project pain  
profuse love

profane buzz  
perfect pain  
distance pain  
gentle love

winter pain  
inner love  
uncut pain  
intense taste

distant pain  
distinct pain  
dor semelhante  
darkened pain

I ribbon pain  
remaining double  
singing pain  
instinct pain

infinite introito  
non extinct love  
I insist love  
dangerous love

I don't exist love  
I think not pain  
not exile love  
don't handle pain

I don't complain  
I have no far  
reflected pain  
demirrorized

similar love  
gone missing  
done delayed  
fine-tuned love

dispersed love  
inverse pain  
immense love  
relative pain

pained love  
burning pain  
biting love  
patient pain

immature flame  
lowland love  
streetlamp love  
at your frame

filing pain  
conscious pain  
spoiled pain  
canned pain

annoying pain  
hibernal love  
frontierless love  
the smell of grass

I level you love  
I call you love  
I lick you love  
I love you love

siamese love  
all this month  
see you see me  
otherside love

and on each side  
flanked pain  
litany love  
anywellit love

traveled pain  
springtime love  
constellated pain  
five-star love

two-medal pain  
two-lawsuit love  
two thousand year pain  
organizelove

on sale love  
bought pain  
rag love  
color that seeks

neither resolved love  
rough river  
absolved pain  
cracked die

nor specific love  
nor genetic pain  
nor central love  
nor peripheral pain

nor control love  
cable car pain  
my vigilant love  
inconstant pain

for continuous love  
for ancient pain  
most ancient love  
ambiguous pain

sheltering love  
friending pain  
double navel  
with you love

erratic love  
elastic love  
exogamous love  
fallow deer love

exogenous love  
whim pain  
evil eye pain  
alogenous love

cutting pain  
slit shroud love  
whim pain  
antiaxis lens

pain of pal  
living love  
delay in love  
houred love

typing pain  
snooping pain  
waiting pain  
to be relieved

be velature  
be reassured  
be frontier  
rebellious love

spreading love  
sequeling love  
unpaying pain  
contagious pain

unulcered love  
unlettered pain  
scarletted pain  
arriving love

betraying pain  
devotion love  
consecrate pain  
exploding love

already love  
this total half  
earth without evil  
honeycomb friendship

dagger love  
undergrowth pain  
flower of the face  
signaling dense

in postcards love  
in letters pain  
in rowboats love  
in bottles pain

in her the love  
the blinding color  
the blind-bat pain  
the cat-type love

the one loose pain  
the less than love  
no more than pain  
the ditching love

bewitching love  
stringing pain  
pitying love  
is loved pain

is smelled pain  
brotherly love  
grandfatherly fear  
ancient pain

hook pain  
true love  
sincere pain  
bushman love

pain a lot  
drum love  
blow of love  
haloed heat

joy in slight  
the bad one love  
pain of sire  
love on branch

knock of hand  
pain console  
love of land  
human double

*Translated by Urayoán Noel* 



JAY WRIGHT

---

## AXIOMÁTICA

### Personajes:

BAZZA

DORA

DUGU

GREIS

*[En el escenario, de cara al público, cuatro escalinatas pequeñas, situadas de manera independiente, de color azul claro casi gris y distribuidas parejamente. Sendas luces cenitales iluminan las escalinatas. De cuando en cuando, sobre el telón de fondo se proyectarán imágenes. Un espacio azul, situado en la parte inferior del escenario, da la impresión de agua que corre frente a las escalinatas. Silencio. Oscuridad. Las luces suben a media intensidad. Entran tres figuras, dos mujeres y un hombre. Visten todas batas negras y se distinguen, las mujeres por cinturones de tela rojo y dorado, y café en el caso del hombre. Bazza, la mujer de cinturón dorado, y Dorn, el hombre de cinturón café, se sitúan cada uno en una escalinata. Dugu, la mujer del cinturón rojo, desciende lateralmente sobre el escenario.]*

*Bazza deja colgar un brazo hacia el agua. Dorn se sienta erguido. Dugu silba imitando el gorjeo de un pájaro, se detiene, canturrea algunas frases sin palabras, vuelve a detenerse. Sobre el fondo se proyecta una imagen de Júpiter. Dugu repite su acción.]*

DUGU

Ahí tienen, pues. Una demostración.

DORN

¡Oh, no, otra vez no!

BAZZA

¿Es necesario? Hay cosas más importantes que considerar.

DORN

¿Por ejemplo, dónde está él?

BAZZA

Exactamente. A esta configuración le hace falta cierta simetría.

DUGU

No mientras yo esté aquí.

BAZZA

¿Por qué tendrías que quedarte ahí? Aquí es donde te necesitamos.

DORN

Así es. Ven y toma tu lugar, Dugu. Si no lo tenemos a él, cuando menos te tenemos a ti.

DUGU

Vaya malentendido. El mero hecho de que Greis esté ausente no significa que no esté aquí.

BAZZA

Eso no estuvo bien construido, Dugu.

DORN

No te hace justicia. Tu acostumbrada precisión parece haberse esfumado.

DUGU

No puedo contar contigo para mantenerme siempre ecuánime.

DORN

Sí puedes.

BAZZA

Y debes.

DUGU

Sí. Bueno.

BAZZA

No me vengas con eso. Ya ves que disfruto con el fluir de esta agua.

DORN

Ah, esa es agua buena de la montaña. ¿Les conté cómo llegó aquí?

DUGU

Fluyendo.

DORN

No te hagas. Sabes tan bien como yo lo que costó asegurarle a Bazza sus pequeños placeres.

BAZZA

Mis placeres. Sí. No todos son de gratis. Yo trabajo, de eso pueden estar seguros.

DUGU

¿Qué fue eso? ¿Greis?

BAZZA

¿Dónde?

DORN

Por supuesto que no. Greis no tiene la menor intención de volver hoy.

*[Bazza se dirige a Dorn.]*

BAZZA

No digas eso.

DORN

¿Y por qué no? Es la verdad. Greis puede ver cómo están las cosas. Aquí estamos. Y comienza a pavonearse.

BAZZA

No la molestes. Puede escucharte.

DORN

No me importa si me escucha. Greis no tiene la menor intención... *[Bazza lo interrumpe balbuciendo.]* No te espantes. No he dicho nada sobre lo que podemos hacer. Tú y yo.

BAZZA

¿Tú y yo?

DORN

Desde luego. No la vamos a excluir, simplemente seguiremos su ejemplo. Mírala. Apartada. Ni siquiera forma parte de esta ecuación.

BAZZA

No es como nosotros.

DORN

En absoluto. Me estabas contando del agua. *Platícame del agua*<sup>1</sup>.

BAZZA

Alguien me cantaba acerca de los ríos.

DORN

Delicioso. [*Señalando a Dugu.*] ¿Lo escuchó éste?

BAZZA

No. Lo mantuve en secreto. Es decir, a él lo mantuve en secreto.

DORN

Ah, hay un él.

BAZZA

Hubo algo entre nosotros. Probablemente era una de esas criaturas miserables que se ciernen sobre el agua.

DORN

Pero la canción. Sigue.

BAZZA

Era el canto más melodioso que hubiera escuchado jamás, y lo más notable era que no se veía ningún instrumento. Pronto me dejé llevar por su impulso. Podía adivinar hacia dónde iba. Llegué a dudar de si estaría soñando. Me había topado con un hombre desnudo pescando a la rastra en la corriente y que parecía haber brotado de la nada, o tal vez de los peñascos bermejos de allá arriba. Pero para qué los entretengo con esta narración. Estoy divagando.

DORN

No te disculpes. Creo que ha de ser la compañía en que andamos.

---

1. En español en el original (T.)

BAZZA

¿Así que lo has sentido?

DORN

Pues claro. No creas que no me he dado cuenta de que aquí nadie canta. Y eso que vivimos en un lugar tan placentero.

BAZZA

Mira esos patos silvestres.

DORN

Fantástico. Y la otra mañana vi unas corzas de cola blanca descender temerosas hasta el agua.

BAZZA

A ella justamente se debe mucho de lo que estos parajes han prosperado.

DORN

Lo sé. Y no a nada de lo que nosotros hayamos hecho.

BAZZA

Mejor dejemos el tema por ahora. Es cruel. Porque a ella no deja de incomodarle la tardanza de él.

DORN

¿No deberíamos animarla para que se venga acá con nosotros? Eso podría sacarle un poquito la espina.

BAZZA

De eso mejor encárgate tú. Ella parece no hacerme ya mucho caso.

DORN

Pues no puedo decir que lo haya notado.

BAZZA

Dorn, no te has dado cuenta de cómo se quitó el polvo rojo y amarillo que le puse en la frente.

DORN

Ahora me hablas de conspiraciones. ¿Qué quieres que piense, Bazza? ¿Por qué ahora resulta que estoy aquí contigo, en este lugar dejado de la mano de Dios?

BAZZA

No blasfemes.-

DORN

¿Blasfemo? No, no me atrevería. Más bien te invito a que cobres algún tipo de conciencia. Ahora no podemos tenerla, ¿o sí?

BAZZA

Ahora ella volteó para acá. ¿No tendríamos que ponernos presentables?

DORN

Esto no es ninguna broma.

*[Júpiter ha desaparecido. Se proyecta la imagen de un hombre negro vestido de blanco, que hace oscilar una pértiga que carga sobre la espalda a la cual trae atados dos guajes de agua. La figura avanza; se hace retroceder la imagen; este juego de imágenes continúa durante cierto tiempo y luego se detiene.]*

BAZZA

Me preguntabas acerca de la canción.

DORN

Tienes un don, Bazza.

BAZZA

¿De veras te cae tan mal Greis?

DORN

¿Qué tiene que ver Greis con todo esto?

BAZZA

Ah, no sé. Pero sabe muy bien cómo meter la cizaña entre nosotros.

DORN

Mira, necesito tu cooperación.

BAZZA

No te oigo. Acércate.

DORN

Ya estoy bastante cerca.

BAZZA

No, aquí, junto a mí.

DORN

Ah, ya veo. Algo provocativo.

BAZZA  
Eso es.

DORN  
Introduciría un elemento de distracción, no... No. No confío en la distracción. Verás, te estaba yo cantando. Era una vieja canción. La había escuchado muchas millas río arriba. Me acompañó hasta un pueblo en que mi presencia ya no era necesaria. Tú parecías formar parte de esa vulnerabilidad que me aquejaba. Sin embargo, no sabía yo qué querías. Tenía mis planes, maneras de indagar el espíritu que sólo el río podía enseñarme. ¿Quién podría negarme el placer del coqueteo?

BAZZA  
¿Así es como lo llamas ahora?

DORN  
Ya ves hasta dónde he caído. Ni siquiera sé cómo expresar lo que sentí.

BAZZA  
Afortunado tonto. El tiempo te ha dado otra oportunidad.

DORN  
No pretenderás tener la más remota noción acerca del tiempo.

BAZZA  
Perdóname por no ir directo al grano. Lo que sencillamente te quería decir es que todavía te reconozco, Dorn.

DORN  
¿Qué clase de sinsentido es ese?

BAZZA  
¿Qué? ¿El hecho de que te perdone?

DORN  
Comencemos de nuevo.

BAZZA  
Exactamente.

DORN  
Sí. Eso sí tiene sentido. Convenir en cuanto a cierto reconocimiento.

BAZZA  
Me alegra que estemos de acuerdo.

DORN

Quiero reconfortar a Dugu.

BAZZA

Estamos perfectamente de acuerdo.

DUGU

¿Quién de ustedes conoce el valor de la perfección?

DORN

*Touché*, Dugu. Acepto que estábamos un poco distraídos, demasiado enzarzados en trivialidades.

BAZZA

Vaya, ahora él va a compadecerla.

DUGU

¿Crees que pueda?

BAZZA

A la perfección.

DUGU

Me parece que no entiendes. El asunto es si *él* puede compadecerme. Luego está el de si él es capaz de compadecer. Y luego está el problema de la naturaleza de la compasión. Y el de la naturaleza de Dorn. Por no hablar de mi propia naturaleza. Pero no quiero burlarme de ustedes. El verdadero problema sigue ahí: ¿qué se propone este pequeño genio, la compasión? ¿Querría Dorn someterse a una profundización de esta índole?

BAZZA

*C'est a toi*,<sup>2</sup> Dorn.

DORN

¿Qué es esto? ¿Dónde diablos está Greis?

DUGU

Rescate.

DORN

Sí, bruja. Él necesita rescatarte a ti.

---

2. En francés en el original (T.)



DUGU

Bazza, él me reconoció. Sobre el muro de un templo se veía una de esas personas desdichadas.

BAZZA

La historia era para él. Tú escuchabas.

DUGU

El fervor te hacía hablar en voz muy alta.

BAZZA

Ojalá le hubieras dado su verdadero nombre. Mi fervor.

DUGU

Afortunado tonto.

BAZZA

¿Por qué te diviertes conmigo?

DORN

¿Dónde demonios está Greis?

DUGU

En los rápidos del Nilo.

BAZZA

Dugu, por favor.

DUGU

Perdóname, Dorn. Greis sabrá cuándo aparecer.

DORN

Y nosotros nos quedaremos aquí a esperarlo.

DUGU

En este recinto tan ameno.

DORN

Vas a mondar los huesos de mis indiscreciones. ¿Verdad? ¿Eso es lo que soy para ti, Dugu? Una indiscreción. Un error que sólo Dugu sabe corregir.

DUGU

Y me habla de corrección. Me deja estupefacto.

BAZZA

Estábamos a punto de confortarte, Dugu.

DUGU

Pues adelante, bonita.

BAZZA

No soy bonita. ¿Qué te pasa esta mañana?

DUGU

Esta tarde.

DORN

Esta noche.

BAZZA

Síganle. Esto no es más que la manera que tienen de observar que Greis no está aquí. Y, desde luego, nadie lo puede sustituir. ¿Pero para qué pelearse? Pese a que se ha roto nuestra simetría, no importa. Tenemos estas encantadoras habitaciones junto al agua que pretendemos celebrar. ¿Por qué ha de preocuparnos que alguien se proponga ser disonante?

DUGU

Vaya, vaya, qué palabra más encantadora.

DORN

Hice una tesis sobre la disonancia, uno de los atributos necesarios de la mejor música. La puse en manos de un violinista que siempre se había resistido a reconocerle su carácter. ¿Y acaso me lo agradeció? ¿El otro lado de la luna está hecho de queso verde?

DUGU

Qué raro que traigas a cuento esa metáfora.

BAZZA

Metáfora.

DUGU

Lo siento, Bazza. Sólo quería hacer un comentario sobre cierta forma de empirismo. Pero tú, observando mi forma, probablemente piensas que no tengo derecho a situarme tan positivamente entre los positivistas. Tal vez debería agradecértelo.

BAZZA

Vas a hacerme sangrar, ¿o no? ¿Quién es, Greis?

DORN

¿Dónde?

DUGU

Todavía no.

BAZZA

Ya veo. Bien. [*Saca un pequeño tazón de bayas.*] Tal vez pueda yo seducirte con unas cuantas de estas succulentas bayas.

DUGU

Vaya, vaya, ¡qué provocadora estás!

BAZZA

No importa. Las bayas están deliciosas. Ven. [*Mira detrás de su escalinata.*] Tal vez se me ocurra algo menos ofensivamente tentador.

DORN

No vinimos de día de campo.

BAZZA

Tenemos un encargo.

DORN

Desde luego. ¿Por qué no vienes de este lado, con nosotros, Dugu?

DUGU

Estoy cómoda donde estoy.

DORN

Sí, por supuesto. Sólo se me ocurrió que, al anochecer estarías más cómoda aquí, junto a otros cuerpos que irradian algo de calor.

DUGU

Podríamos hacer fuego.

BAZZA

Perfecto

DUGU

Y echarle mano a esa cornucopia que Bazza escondió.

DORN

Seguro.

DUGU

Y contar cuentos.

BAZZA

Qué imaginativa.

DUGU

¿Por qué habría yo de querer eso?

DORN

Porque te necesitamos.

BAZZA

Dorn es demasiado modesto. Lo sé, lo sé. Lo difícil que es para algunos de nuestra especie cometer ese error definitivo. Prefieren la sombra de la reticencia, lo indirecto de un deleite pleno que en cierta forma sigue siendo oscuro. Así que eligen las palabras fáciles, no las adecuadas.

DUGU

¿Qué palabra sería esa?

BAZZA

¡Ah, Dugu! lo dejo a tu imaginación. Pero si no podemos seducirte con placeres perfectos, ¿por qué no apelar a tu curiosidad respecto de lo que sea que aquí se encuentra y vuelve peligroso este sitio?

DORN

Puedo hablar por mí mismo.

DUGU

O por Greis.

DORN

No he dicho nada...

DUGU

O por mí. Te perdono, Dorn. Probaré estos escalones junto al agua. *[Dorn saca un chal y se apresura a ponérselo a Dugu.]* ¿Crees que necesito de adornos? ¿Bazza, qué estuvieron diciendo en mi ausencia?

BAZZA

Nunca estuviste ausente.

DUGU

No me tienen confianza, ¿o sí?

DORN

Bazza puede ser algo impetuosa, a veces. Pero no lo tomes ...

BAZZA

Puedo hablar por mí misma.

DUGU  
Por supuesto.

DORN  
Por supuesto.

DUGU  
Muy bien. Adelante. Habla por ti misma.

*[Ha desaparecido la imagen del hombre con la pértiga. Aparece la imagen de una mujer de blanco con diadema roja. Lava ropa blanca en el río. Muy pronto se ve que la ropa rezuma sangre oscura, la cual se va diluyendo hasta que los lienzos vuelven a verse blancos. Esta secuencia continúa cierto tiempo y luego se acaba.]*

Nada.

BAZZA  
¿Se me está juzgando?

DUGU  
Siempre estamos en un juicio.

DORN  
*[Cuchicheando, a Bazza.]* Recuerda, Bazza, estábamos a punto de alcanzar el consuelo.

DUGU  
Compadéceme como a una muchacha joven. Tuve que trabajar por el consuelo de otro. Aprendí que era vulnerable a ese deleite pleno del que hablabas, Bazza, y no lo rehuí. En nuestra casa siempre había alguien que solicitaba los miserables servicios que ofrecíamos. Yo hacía de costurera. Quién lo dijera ahora que me ven siempre disfrazada en este atuendo negro. No, no es mi intención insultarte. Esta es una indumentaria honorable. Pero qué privada de gracia, en comparación con aquello de lo que alguna vez fui capaz. Dime que me calle. Debería pedirte que me cuentes tus historias. Esa canasta que dices, Bazza...

BAZZA  
No he dicho nada sobre una canasta.

DUGU  
Sí. Claro. Eran bayas, no pan. Fíjate cómo la vista nos engaña.

DORN

Le estaba yo enseñando a Bazza...

BAZZA

¡Dorn!

DUGU

Era mi canasta, pero Dorn no podía ser quien me enseñara.

DORN

La vista, dices tú, nos engaña.

DUGU

Primero los ojos. Luego fallan los otros sentidos.

BAZZA

Te niegas a hablar del corazón.

DUGU

Vaya inquietud la tuya. ¿Qué tiene eso que ver?

DORN

Puedo ayudarte. “¡Oh! madre de los juegos a cuyos héroes se premia con el oro, Olimpia, señora de la verdad, donde los adivinos examinan las ofrendas que ha lamido el fuego e interrogan a Zeus portador del relámpago, para indagar si tiene algo que decir sobre los mortales que bregan en su corazón para alcanzar así la gloria como el merecido descanso a sus hazañas”.

BAZZA

Eso no es lo que tenía yo en mente.

DUGU

Pobre Dorn. Te desesperas. Mira a tu alrededor, bobo. ¿No ves lo que tengo en las manos?

DORN

Puedo ver dónde estás. Veo que la jodida luz se desvanece. ¿Qué esperas de mí Dugu? ¿Por qué ando de aquí para allá con esta montaña de basura, esperando a algún piloto de pruebas que no tiene la decencia de cuidar su aspecto? ¿Crees que me puedes despojar del alma, eh?

BAZZA

Ahora bien, ¿quién eres tú?

DUGU

Déjalo que siga con sus pujidos. Ya me cansé de tratar de adivinar qué problema

intestinal le ha puesto los ojos saltones. Adelante, Dorn. Tiene que haber más. Háblale a tu madre Olimpia.

DORN

No tengo nada más que decir. Puedo esperar.

BAZZA

¿Para qué?

DORN

No. No tengo necesidad de responder. Sólo voy a hacer lo que el cuerpo necesite. Y sentarme aquí. Y examinar esta calma hasta que algo, alguien, una palabra haga necesario que hable. *[Se sienta, encuentra unos binoculares detrás de su escalinata.]* Me retiro de su festival del parloteo.

DUGU

Y bien. Aquí estamos.

BAZZA

Vaya jaca presumida. Greis tendrá que darle su merecido cuando llegue.

DUGU

Me sorprendes, Bazza.

BAZZA

De eso se trata. Pero antes tienes que decirme qué significa ese cautivador cinturón rojo.

DUGU

Tengamos cuidado con las palabras.

BAZZA

¿Por qué? Dorn no oyó nada.

DUGU

¿Así que no hay peligro?

BAZZA

En lo más mínimo.

DUGU

¿Y no hay peligro si me pongo sobre esta escalinata?

BAZZA

En absoluto.

DUGU

Eso es lo que hago. *[Lo hace.]* Qué raro. Pensé que estaría menos expuesta aquí. ¿Qué me hiciste, Bazza?

BAZZA

Lo siento. *[Baja de un salto y corre hacia Dugu.]*

DUGU

Vamos, no es para tanto. Sólo saboreaba yo el embeleso que me infundiste. Anda, Bazza, entiende mis alusiones, saborea mis metáforas.

BAZZA

¡Sí entiendo!

DUGU

¿Qué?

BAZZA

¿Acaso soy tan difícil de aguantar? Mírame. Si alguien se acercara ahora, con esta luz tan escasa, no podría distinguir entre tú y yo.

DUGU

No, querida, se vería el resplandor de tu cinturón.

BAZZA

Pero fíjate en la silueta del cuerpo. Fíjate en el rostro. Los ojos penetrantes. Lo austero de la boca. Uno podría engañarse.

DUGU

No te halaga mi retrato.

BAZZA

Estaría abrumada si así fuera.

DUGU

¿No convendría tomar algo de esa cornucopia para celebrar esta afortunada conjunción de espíritus?

BAZZA

A mí pueden dejarme afuera.

DUGU

No es mi intención. Me encantaría una botella de vino. *[Bazza saca una.]* Estabas ofreciendo.

BAZZA

No, recordarás...



DUGU

Eso fue hace mucho tiempo.

BAZZA

Dorn, prueba este vino. Esta es una ocasión especial. Esta mujer ha aprendido a olvidar.

DORN

A mí no me metan. No soy parte de esta ecuación.

BAZZA

¿Tú le crees?

DORN

Ella te habla a ti.

DUGU

Te ruego me disculpes, Bazza. ¿Qué es lo que te cuesta tanto trabajo creer?

BAZZA

¡Ah, ajá! Ya veo. Se supone que debo traer mi frasquito de agua para llenarlo.

DUGU

Divagas.

DORN

No puede ir al grano.

BAZZA

Al grano. Ah, sí. Veamos ahora. Tengo esta canasta de pan, y de primeros frutos. Una vez iba yo vestida toda de blanco. Todavía no había visitado a los muertos, pero los conocía. Mírala, Dorn. Está temblando de felicidad. Quisiera que yo dijera que ella me enseñó sus nombres. No lo haré. Y no lo haré y no lo haré. ¿Acaso eso no fue hace mucho tiempo?

DUGU

¿Dónde quedó tu cortesía? ¿Así es como tratas a tus invitados? Estábamos a punto de destapar esa joya de vino que tienes, para celebrar lo que haya que celebrar. ¡Caray! parece que caí en tu trampa. Mi memoria flaquea. Todo lo que me queda claro es que estamos aquí. Que yo estoy aquí. Y que tú eres Bazza y él es Dorn. Y que me han dado su hospitalidad mientras yo espero. Una probadita de un vino que puedo recordar. ¿Será ya tarde para eso?

BAZZA

No tengo vasos.

DUGU

No importa.

DORN

¡Qué poco elegante! ¿Qué podemos hacer? Tomarlo a pico de botella?

DUGU

Esa voz me agrada.

BAZZA

Sí. En estas circunstancias, me parece lo más adecuado. *[Bazza le entrega la botella a Dugu.]*

DUGU

Gracias. Quisiera proponer un brindis.

BAZZA

No.

DORN

Sí. Un brindis. Quiero escuchar cómo lo haces, Dugu.

DUGU

Por el viento solar en que todos nos bañamos.

DORN

Excelente.

BAZZA

No puede ser. ¿Es todo lo que vas a decir?

DORN

Vamos, Bazza. Fue la manera más original de resumir el momento. Yo no lo habría hecho mejor. Hay que reconocer las delicadas implicaciones y la fuerza del discurso de Dugu. Está bien, Dugu. Te perdono. Pero cómo puedes abordar de pronto lo que compartimos sin la menor sombra de recuerdo. Claro que eso, supongo, es característico de tu genio. Ya lo dije. No es por nada, Bazza, pero hay un matiz del otro lugar en Dugu. Beban. Beban. Hemos despertado. Y el pinche Greis tendrá que apechugar con ello cuando venga.

DUGU

Gracias por recordarme a ese viajero afortunado.

BAZZA

¿Así que lo recuerdas?

DUGU

No su forma.

BAZZA

Su carácter.

DUGU

¿Y yo qué sé de su carácter?

BAZZA

Los detalles y momentos especiales.

DUGU

¿Los hubo acaso?

DORN

Desde luego, sus logros. Hasta yo los puedo reconocer.

DUGU

Entonces ya me superaste.

BAZZA

Entonces no hay Greis. No hay viajero afortunado que vaya a reunirse ahora con nosotros.

DUGU

En efecto, Greis ya viene para acá. Lo sé de fuentes absolutamente confiables.

BAZZA

Que venga, entonces. Voy a bañarlo en estas aguas. Retiro mi intención. Voy a bautizarlo en estas mismas aguas.

DUGU

Ah, estoy seguro de que le encantará, pero no le veo sentido.

BAZZA

El sentido es darle forma ante tus ojos.

DORN

Un día tengo que contarte de un curso de filosofía de dos semanas que llevé en Berkeley. Ah, fue un curso de lo más suculento.

DUGU

Otra vez esa palabrita.

DORN

Lo siento, pero recuerdo el momento con tal placer que me gana el entusiasmo.

Ahora, estoy seguro, vas a apuntar tus dardos contra la palabra entusiasmo. *Enthousiasmos, enthousiastikós*, poseído por un dios, inspirado. Pues sí, señora mía, aun allí había críticas puntillosas y reparos nimios, una subversión de palabras perfectamente ordinarias al servicio de alguna disputa entre sacerdotes y escribas. No dejen que empiece. Es extraño que ahora no sienta ni un asomo de conflicto con Greis ni con el hecho de que venga.

DUGU

Bazza, pásale el vino.

DORN

No es necesario.

DUGU

Tómalo.

DORN

Qué extraño que después de tanto tiempo no sepas nada de mí. Pero con tal de complacerte. *[Bebe.]*

DUGU

Vamos a quedarnos aquí sentados, cada quien en su lugar, y que pase el día con el fervor que le convenga.

*[Se sientan. Ha desaparecido la imagen de la lavandera. En el fondo se ven estelas intermitentes de cometas por un rato, hasta que también desaparecen.]*

BAZZA

*[Confidencialmente, a Dorn.]* Se ve tan calmada.

DORN

Bueno, no está muerta.

BAZZA

Cuánta vehemencia. Por cierto, me conmovió mucho lo que le dijiste.

DORN

Te refieres a mi inspiración.

BAZZA

No. La suya. Me encantó darme cuenta de que no cometiste el vulgar error de pensar que ella debe todos sus poderes a ese indecente piloto de pruebas, como le dices. Nunca pensé que fueras capaz de discernir con tanta elegancia. ¡Oh! Dios. Perdóname. Hablo y hablo sin acertar a decir lo que quiero.

DORN

Sí.

BAZZA

Estás molesto.

DORN

Ni tantito.

BAZZA

Cansado.

DORN

Por favor.

BAZZA

Contrariado.

DORN

Estás empezando a... Qué bueno que haya un vínculo especial propiciado por este río, un exceso de virtudes que tú y Dugu tal vez comparten. No hagas caso, Bazza. Estoy preparado para convertirme en huérfano cuando llegue Greis.

BAZZA

Me sorprendió mucho que ella quisiera saber el significado de mi cinturón dorado.

DORN

Bazza, hálbame.

BAZZA

Te estoy hablando, Dorn. *[Saca un botecito de atrás de la escalinata y ve qué hay detrás de ésta.]* Tenía yo otros dos.

DORN

¿De ese tamaño?

BAZZA

No, claro. No tendría sentido. ¿No los has visto?

DORN

No me he acercado a tu dominio.

BAZZA

Mira en tu lugar. Yo los tenía. Estaban aquí mismo. Sé que viste cuando los guardé.

DORN

Si los guardaste ahí, ¿por qué habrían de estar aquí?

BAZZA

Qué chistoso. Muy lógico. El asunto es, Dorn, ¿qué es lo que te despierta la necesidad de hacerme daño? Quítate de mi camino. Voy a buscarlos yo misma.

DORN

Creí que habíamos acordado...

BAZZA

¿Qué?

DORN

... mantener cierta reserva. O sea, que respetaríamos ciertos límites. Sabes a qué me refiero. Por ejemplo, yo no te pregunto qué estás pensando ahora.

BAZZA

¿Qué tiene eso que ver con mis botes? ¿Ni con que te burles de mis sentimientos? ¿Me oyes? ¿Qué estás haciendo aquí?

DORN

Te estoy muy agradecido. Mi ángel esclarecedor. Tal vez he ofrendado demasiados sacrificios. He estado esperando aquí contigo. Y con ella. ¿Para qué? Dímelo. ¿Para salir a explorar en busca de tus botes?

BAZZA

Mi santuario.

DORN

Tu santuario. Quédatelo. *[Comienza a recoger sus cosas de detrás de la escalinata y las mete apresuradamente en una bolsita.]* Ya me voy.

DUGU

No antes de que Bazza cuenta la historia de su cinturón de oro. Espero que siquiera eso te despierte la curiosidad. O lo de las figuras de serpiente que parecen grabadas en tus paredes.

DORN

Ahí no hay figuras.

DUGU

Bazza, ¿qué pasa con este hombre, estará enfermo de los ojos?

BAZZA

No vas a ir a ningún lado hasta que no le eche un ojo a lo que llevas en esa bolsa.

DORN

Ah, sí, por Dios. Tomé el vino. Levanté al día de su mañana y lo puse en su cuna nocturna. Sentí el pequeño redoble de la expectación. El cuerpo yermo de Bazza incluso ha empezado... No, no dejen que me encarrere con eso. Pero lo que parece muy a propósito es que ahora nos demos un pequeño entre. *[Deja caer la bolsa y se prepara para defenderla.]* Estoy para servirte.

BAZZA

Está para servirme. Bien, adelante. ¿No dijiste que ya te ibas?

DORN

¿Eso es todo, Dugu?

DUGU

Tú eliges. El agua sigue fluyendo.

*[Dorn ataca a Dugu, da un rodeo detrás de la escalera de ésta, como buscando.]*

DORN

Quiero ver qué escondes.

BAZZA

¡Dorn! *[Dorn se detiene.]*

DORN

Nadie puede permanecer tan calmado.

DUGU

Tú me viste llegar. No me eches la culpa de tu pinche ceguera.

DORN

Vaya, roemos huesos viejos, ¿no? Usamos palabras que ya perdieron el cartílago.

DUGU

Que quiten a este hombre de mi vista.

DORN

Este hombre quiere verte el rostro. *[Bazza se arremanga los puños de la camisa.]* Una amenaza, Una advertencia. Con suerte, ahora me van a mostrar un puñal de obsidiana... ¿No? Una navaja de muelle. O bien, una hoja de afeitar. No vaya a ser una 38 especial. *[Canta.]* Creo que es demasiado ligera. Bazza menos Dorn.

DUGU

¿Ya acabaste?

DORN

No. *[Coge su bolsa y saca cosas de ella.]* Mi flauta. Mi propio libro. La treinta y ocho especial. Y puedo ir hasta el fondo. No hay bote. Ni el asomo de un santuario. Y así, estos botes son como nuestro Greis, una ausencia provocativa.

*[De pronto, Greis está ahí. Lleva indumentaria negra con cinturón blanco de tela. Trae una pequeña bolsa de lona con cerradura de atar y un gran cayado.]*

GREIS

¿Provocativa? Es Dorn, ¿no es así? Sí, es Dorn. Te reconozco. Y todos los demás. Me imaginé la recepción que me harían. Me doy la bienvenida a mí mismo, puesto que a todos ustedes el asombro los hace indiferentes como para poder mostrarse hospitalarios.

DORN

Virgen santa, óiganlo hablar. Nos tuvo usted aquí plantados esperándole. Días, semanas, meses, años hemos estado aquí sentados en este lugar dejado de la mano de Dios, esperándolo a usted. ¿Cómo saber si no estabas muerto? ¿Nos mandaste un recado? No, desde luego, tú no.

GREIS

Aquí estoy.

DUGU

Ya veo.

GREIS

¿Me extrañaron?

DORN

¿Cómo íbamos a extrañarte? Con trabajos sabíamos quién eras.

BAZZA

¡Dorn! (*¡Se acelera el hombre!*)

DUGU

Supongo que no sería conveniente preguntarte cómo te fue en el viaje.

GREIS

¿No veo la necesidad, o sí? Nada más mírenme. Estoy como nunca. Parece que llegué en el mejor momento. *[A Bazza.]* Hija, recuérdame otra vez tu nombre.



BAZZA

Bazza. Nunca nos han presentado.

GREIS

¡Nada, que! A mí nunca se me olvida una cara.

DORN

Entonces recordarás...

GREIS

Las veinte libras de plata que te di.

DORN

Dugu, me voy. Esto no se me va a olvidar. Ah, claro, tú crees que no tiene importancia. Esto es un insulto.

GREIS

Oye, oye. Le estás hablando a mi mujer.

DUGU

¡Qué desquiciante arrogancia!

GREIS

No, señora mía. Resulto ser doblemente modesto si considero la devastación que estoy viendo. El agua sucia. Los santuarios saqueados y en ruinas. No hay un árbol hasta donde alcanza la vista. Hasta el aire huele a podrido. ¿Alguien me puede explicar qué ha pasado?

BAZZA

Te doy treinta segundos para recobrar la compostura, espíritu charlatán.

GREIS

¿Y si no?

BAZZA

Tú me entiendes.

GREIS

Así que esta es la compensación por mi sufrimiento.

DUGU

Esa no es tu historia.

GREIS

Es verdad. Pero tampoco nada que ustedes pudieran comprender. Ni mucho menos honrar. Tienen razón. Comencemos desde el principio. Yo soy Greis,

como pueden ver. Me figuraba que les complacería ayudarme a celebrar mis bodas. Sólo pensar en la dicha inconmensurable que ello les produciría me hizo seguir adelante. Nunca faltó alguien que me desafiara. ¿Acaso me detuve? ¿Me di por vencido? No, señor. La voluntad jamás abandonó a mi espíritu.

DUGU

Ese término está fuera de lugar.

GREIS

No han cambiado ustedes. Pero yo era una flecha que apuntaba hacia acá, hacia sus jodidos corazones. ¿Me lo van a negar?

DUGU

Puedes ver que nos hemos sometido a las virtudes de este lugar. Comencemos de nuevo. Ella es Bazza. Él es Dorn. Y, si se me ha de conceder tal orgullo, aquí tienes a Dugu.

GREIS

¿Qué esperan? Ustedes saben quién soy.

DUGU

Sabemos tu nombre.

GREIS

¡Uf! vaya, desaparezco unos días, vuelvo y me encuentro en medio de una caldera bullente de permutaciones. No va por ahí. No me pueden desconcertar. [*Arroja ostensiblemente la bolsa.*] Y bien, ¿soy bienvenido, o no?

*[Bazza toma un espejo y se mira en él.]*

BAZZA

A ver, Dorn, ¿él te sorprende? Según me dijo Dugu él se había ido a dar clases acerca de las tormentas geomagnéticas.

DORN

Según supe, él se aficionó bastante a los números.

BAZZA

Imposible. Nada más míralo ahí. ¿Podría tener alguna relación importante con los números?

DORN

En teoría.

BAZZA

Nada de eso. Contar es contar.

DORN

¡Jesús, estás tomando el rábano por las hojas! Contar no es importante.

DUGU

Abominación. ¿De dónde sacas esas definiciones, Dorn?

DORN

El razonamiento así lo prescribe. Y aquí me tienes en todo momento, indagando, razonando hasta devanarme los sesos. Necesito alguna defensa ante las bofetadas que me llueven desde que llegué a este corral. Esa es la explicación.

GREIS

¿A alguien le importa que yo haya llegado?

DUGU

Greis, *liebchen*.<sup>3</sup> ¿Por qué crees que hemos aguantado estos mosquitos?

BAZZA

[A Dorn.] Él es exactamente lo que me figuraba. Un campesinito que huele a estiércol de borrego. ¿Nos han utilizado, Dorn?

DORN

La creo muy capaz. Tienes que considerarla. ¿Qué le quedaba? ¿Alguna perspectiva? ¡Oh, no! Esperaba poder ver eternamente cómo se arremolinaba el agua y morir, ver cómo el sol se levantaba y se ponía, el sonsonete interminable de la fidelidad. ¿A qué? Pero nos piden, tanto a ti como a mí que tengamos compasión. De acuerdo. Sí. He tenido compasión. Y este simplón me pregunta si me preocupa que se acabe de orinar en los pantalones.

[Greis golpea con su cayado.]

GREIS

¿Hay alguien que me escuche?

[Dugu intenta amablemente quitarle el cayado a Greis.]

DUGU

Vamos a dejar esto por la paz. Habrás de perdonarnos, Greis. Bazza, la canasta. Esto es desde luego una celebración.

[Bazza saca una canasta de nuevas provisiones.]

---

3. En alemán en el original (T)

GREIS

No me van a engatusar. [*Empuja a Dugu, depone ceremoniosamente el báculo y toma su bolso.*] Y bien, Dorn, dices que fueron años. No tengo más remedio que creerte, dar por sentada tu experiencia del tiempo, eso es. ¿Tú no estabas aquí cuando salí de viaje, o sí? No importa. En eso tienes razón. Salir de viaje. Empezar. Contar. Palabras. Te las devuelvo, amigo mío. Las palabras por las cuales querían condenarme. Esperaron. ¿Aquí? Dugu, ¿te corrompió este bobo? ¿Le puso nombre a este lugar miserable? Silencio. Una falla de la imaginación. ¿O es más bien vergüenza? Da igual. Ya ves lo fácil que soy. No les he preguntado qué hacían mientras no estuve aquí, lo que haya sido. ¿Por qué te digo estas cosas? Hasta donde me acuerdo, a ninguno de ustedes le importó jamás...

DUGU

¿Cuándo aprendiste a adivinar lo que me importa, Greis?

GREIS

Me tiene sin cuidado lo que te importa.

BAZZA

Así que la celebración ha concluido.

GREIS

¿Dónde te hiciste de esta mujer?

BAZZA

Me llamaste hija.

GREIS

Era una manera de hablar. He adoptado a medio mundo. [*A Dorn.*] Veo que le echas el ojo a mi báculo. Que ni se te vaya a ocurrir.

DORN

Ahora bien, ese es un problema interesante. ¿Acaso le eché el ojo a tu báculo porque veo en él algún misterio? ¿O porque representa para mí tu autoridad? ¿O más bien porque me gustaría molerte a palos con él?

GREIS

Es fascinante cómo estos preliminares han sacado a flote las dificultades que tenemos que zanjar antes de reanudar nuestro diálogo. ¿Qué le incomoda, señor? El rigor de mi exposición? ¿La idea de que yo esté informado y ustedes no? ¿Qué?

DORN

Dugu, mis disculpas. Pero, *ya*.

DUGU

Estéense tranquilos. No tienen adónde ir.

DORN

¿Qué dijiste?

GREIS

Ya lo oíste. Dijo que no tienen adónde ir. *[Las estelas de cometa han sido reemplazadas por la imagen de la tierra vista desde un satélite, la cual permanece hasta que reaparece la primera.]* ¿O me equivoco? Salgo de aquella oscuridad y los encuentro aquí gimoteando. ¿Serviría de algo que te declarara mi hijo? ¿O tienes tus propias iniciativas? Dime qué los ha mantenido aquí atados a esta desolación.

DORN

Provocativas son, sin duda, las palabras que me da como respuesta. Sondea. Pero, sobre todo, finge. Finge que hay algo en esa bolsa que nos concierne.

GREIS

Y quieres ver, ¿no es así, muchacho? Está indignado. *[A Bazza.]* ¿Acaso él te pertenece?

*[Bazza se aproxima a Dugu, la toma del brazo y la guía caminando alrededor a pasos largos.]*

BAZZA

Decías que una estrella comienza a formarse cuando una perturbación hace que una nube de gas y polvo se compriman entre sí.

DUGU

Ahora no, Bazza. Este momento ya es bastante complicado.

BAZZA

¿Por dónde crees tú que va a empezar?

DUGU

Lo conoces tanto como yo.

BAZZA

Al menos así lo creía.

DUGU

¿Eh? ¿Hay algo que te haya hecho cambiar de opinión?

BAZZA

Mi cerebro ha cambiado. ¿Acaso insinué que *algo* hubiera cambiado? Lo que

ha cambiado es una cosa. Un objeto. La situación entera. Esta configuración del acontecimiento.

DUGU

Me estás tomando el pelo.

BAZZA

¿Y por qué habría de hacerlo?

DUGU

Me parece que su presencia te incomoda.

BAZZA

No. Su presencia no altera en nada esta simetría. Amenaza con abrir un libro ilegible.

GREIS

Bien, Bazza. Advierto que para ti no reviste la menor importancia que yo tenga algo de interés genuino que comunicar.

BAZZA

Me malinterpretas.

GREIS

Bien. Me dio la impresión de que me habías malinterpretado. No me preocupan las falsas representaciones de este caballero. Puedo ver que tienes cierta intimidad con Dugu. Lo que me desconcierta es que ella no parece haber influido en la manera en que tus ojos ven las cosas.

BAZZA

En ese sentido ella ha tenido una influencia muy precisa, pero no puede enseñarme cómo verte a ti.

GREIS

Párale a tu manera sabihonda de dejar que la lengua cumpla una función doble. No va por ahí.

DORN

Estabas en el proceso de demostrar algo, ¿no es así?

GREIS

Puedo reconocer el tono. Berkeley. ¿No es así?

DORN

Ahí estaba yo. En la cima de Sather Gate. ¿Te acuerdas cuándo fue?

GREIS

Fue esa vez que te bajé los pantalones de un tirón y te llené la pinga de cerveza. Se trataba de un experimento. En seguida la orinaste. ¿Qué dice tu medición cuántica acerca de mear para adentro?

DORN

Eres capaz de convertir cualquier diversión típica en un sinsentido. Me repugna esa manera de carretonero que tienes para enarbolar la bandera de la irreverencia.

GREIS

¡Irreverente yo! ¡¿Quién, por Dios, ha mostrado más desprecio por el hecho de que yo esté aquí, en esta junta de terapeutas quisquillosos que celebraron mi vuelta al hogar?! Y díganme también por qué soy yo quien se encuentra en penumbras, en la oscuridad de la muerte. Díganme.

DUGU

¿Estás sólo, pues?

GREIS

Evidentemente.

DORN

Un pensamiento: se me ha revelado que este rebelde provocador que tenemos ante los ojos no es más que un impostor, y no la persona que hemos estado esperando. Aguántenme un poco. Le doy al tipo crédito por su imaginación, por su tupé, si se me permite la expresión. Piénsenlo. Ahí lo tienen, rebotando de un triste pueblo al siguiente, mendigando la comida, cantando para la gente que no veía la hora de embarcarlo de regreso, víctima de cualquier bandolero o asesino del camino. Llega a este paraíso y experimenta las aguas curativas de esta fuente. Nos encuentra. En un abrir y cerrar de ojos se hace cargo de la situación. Oye un nombre y de buenas a primeras se convierte en nuestro propio Greis.

GREIS

¿Y ustedes son?

DORN

¿Qué quieres decir?

GREIS

Si no soy Greis, quién diablos son ustedes?

DORN

No. No me vas a envolver en tu jueguito. Crees que me puedes corretear dentro de la conejera de tus afirmaciones de falso y verdadero. ¡Ah, no, señor! Mi trabajo me costó estudiar en Berkeley.

BAZZA

Resulta interesante la proposición de que este hombre me tome por su hija. Mírenlo. Se creería que se disfrazó para un espectáculo de saltimbanquis.

GREIS

Voy vestido igualito que tú.

BAZZA

Ahí tienen. Es tan inconsciente que no se da cuenta de la diferencia.

GREIS

[*A Dugu.*] ¿Te vas a quedar ahí aguantando este asalto a tu integridad?

DORN

¿Qué carajos pretende este tipo?

GREIS

No les has dicho.

DUGU

Les he dicho todo. Tendrán que vivir con el olvido, si así lo prefieren.

[*Greis comienza a abrir su bolsa.*]

GREIS

No voy a permitir que eso ocurra.

DUGU

Dorn, creo que es un impostor.

DORN

Desde luego.

BAZZA

Hay algo en sus maneras que no acaba de encajar.

DORN

Ni que lo digas. Y aquello de la mochila.

BAZZA

Terrible. ¿Pues qué no se daba cuenta de a quién trataba de engañar?



GREIS

Como lo ven. [*Saca de la bolsa un pequeño objeto que parece ser o parte de una máquina, o un trofeo, o un object d'art trouvé.*] ¿No lo recuerdas, verdad? Y bien, nunca pareció interesarte. No era nada de lo que pudieras hablar. En realidad no sabías como tomarlo.

DORN

Dugu. ¿Pues?<sup>4</sup>...

DUGU

Mentí entonces, Greis. Dije que les había contado todo. ¿Y cómo iba a hacerlo? Qué ingenioso te viste al torcerme la mano. ¿Te crees que no sé por qué golpeaste este pequeño instrumento, y lo echaste a andar para sorprenderme en alguna contradicción? Qué hombre tan listo. "Voy vestido igualito que ustedes." Según tú vas a decir que viniste caminando por el río por la misma vereda que yo. Eres tan cabrón que serías capaz de robarme mi ropa. [*Bazza intenta cubrir el instrumento de Greis.*] Déjalo, Bazza. El daño ya está hecho.

GREIS

¡Oh! no es para tanto. Aquí estamos en un lugar donde supuestamente todo es nuevo. Podemos empezar todo de nueva cuenta. Nadie ha cometido error alguno. Nadie se ha muerto.

DUGU

Sí, ya te entendimos.

DORN

Entendimos qué.

DUGU

Que él nos quiere, Dorn. Todo lo que nos dice. O lo que dice en contra nuestra. ¿Será que le cuente exactamente la historia como ocurrió, Greis?

GREIS

Me parece perfecto, Dugu.

DUGU

Que ellos juzguen.

GREIS

Primero muerto. ¿A estos ignorantes? ¿Juzgar el cuerpo radiante de la existencia?

---

4. En español en el original (T.)

DORN

Me da resentimiento...

GREIS

Le da resentimiento. Cree que el resentimiento lo hace un explorador. A la mierda con tu resentimiento, muchacho. Lo que quiero es tu odio absoluto. Cuéntanos tu historia, Dugu. Que el cobarde sepa quién soy yo.

DUGU

¿Acaso dije que la historia se tratara de ti?

GREIS

Ah, ya veo. Nos ponemos puntillosos otra vez. Estamos descubriendo el momento crucial que determina la necesidad de éste. No han aprendido nada.

DUGU

¿Y tú sí?

GREIS

Yo tengo, como dicen ustedes, mi instrumento.

DUGU

Danos una demostración de tu magnífico instrumento.

GREIS

No digas tonterías. ¿Por qué habría de hacerlo? No tengo necesidad. Aquí, en frente de esta gente.

DUGU

Bueno, entonces me puedo guardar mi historia.

GREIS

Como gustes. Dorn, parece que a ti te gusta la pesca. Así que, aunque me parece que las aguas están contaminadas, ¿podemos probar suerte?

DORN

¿Qué es esto, Greis? Abres esta bolsa. Nos pides que miremos, por así decirlo, al pasado. Luego te haces experto en pescado manido.

GREIS

Eso es lo que nos diferencia. Yo pienso en la posibilidad. Considero el comportamiento racional de un mundo que entiendo. Ustedes preferirían quedarse aquí con estos santos a esperar otro diluvio.

BAZZA

Ah, sí. La oscuridad y la sombra de la muerte que has visto.

GREIS

Qué listo. Repites mis palabras. Pero no has captado su sentido.

BAZZA

No soy ningún loro. Retiro las palabras que te di. No te sirven. No sabes cómo usarlas.

GREIS

Dugu, he aquí a mi propia hija.

DUGU

Recuerdo el día en que la persona más inocente que pueda imaginarse llegó a través de este valle.

GREIS

¿Y esa persona tiene un nombre?

DUGU

O estás intrigado o tienes celos. Antes de que llegaras estábamos conversando.

GREIS

Sigue, pues.

DUGU

Yo estaba sentada aquí. No. Estaba donde ahora está Bazza. Para ser octubre, hacía calor. Dormitaba. Soñaba. Oía correr el agua. Había escuchado campanas, un tenue murmullo. Y de pronto lo veo ahí, todo andrajoso, ajado por el polvo y el sol. Traía una bolsa pequeña, un poco como la tuya. Se detuvo. Me miró. Lo observé. No hablamos. Comenzó a caminar, casi distante, como si tratara de evitarme. Me empezó a molestar que hubiera llegado a perturbar mi intimidad sin tener la amabilidad de disculparse ni dar explicaciones. Pensé entonces: “este hombre se comporta como si yo no existiera”. Se metía en el agua y seguía en lo suyo como si yo no tuviera nada que ver. Entonces me dije “no, señor, tienes que reconocerme primero, y ya luego que laves tu cochina existencia y tus mugrosas ropas, por mí, puedes desaparecer. Me ha de haber leído el pensamiento. Empezó a contarme una historia muy complicada de cómo caminó hacia la luz. Dijo que venía de un pueblito donde nadie hablaba su lengua. En un sueño había sido guiado hasta este lugar donde llegaría a una calle con un nombre inconcebible. Una historia verosímil, pensé. ¿Por qué consideras que éste ha de ser el lugar? ¿Quién te envió? ¿Por qué estás aquí? Y, Dios mío, afirmó no saberlo. Dijo que le habían dicho que encontraría a alguien. Ahí tienes. No, tú no. Tu no eres esa persona. ¿Cómo iba él a saberlo? No sabía nada más, ¿cómo podía él estar tan seguro que yo no era la persona a

la que iba a encontrar? Pero no, según me dijo, la voz no correspondía. Había algo fuera de propósito en este encuentro. Él insistía en su misión. La llamaba un otorgamiento de forma, un acto de misericordia. ¿Saben ustedes qué saqué en claro de eso? Me sacó de la jugada, de la visión, de ese sueño, y sin embargo ahí estaba él en este valle, en mis manos por así decirlo. ¿Acaso él entendía esto? Así que me dije que me había topado con una inocencia extraordinaria. Y hete aquí, Greis, con tu pequeño instrumento, haciendo como que ni me ves. Pero si así pasaste, así pasaste. No puedes haber retornado.

GREIS

Vamos, vamos, la señora es una excelente bravucona. Dorn, Bazza. ¿No ven? Nos ha condenado a todos sólo porque tiene un librito que lee a escondidas en su balneario. [*A Dugu.*] ¿Nunca preguntaste el nombre de ese caballero?

DUGU

No fue necesario.

GREIS

Podías haberle dado vuelta a la hoja. [*Registra aparatosamente su bolsa.*] A lo mejor traigo precisamente ese libro por aquí.

BAZZA

No te fijes, Dugu. Este cretino ni siquiera ha notado que tú eres aquí la única persona que no tiene nada en las manos.

DORN

Lo he notado. Tú sabes, habíamos acordado que sería una larga espera. Estábamos todos preparados. Y sin embargo hete aquí con las manos vacías.

DUGU

Cuento contigo.

DORN

Cuenta conmigo.

BAZZA

[*Cantando.*] Cuenta conmigo.

GREIS

Bueno, hija, sin duda esta reunión comenzaba a sentirse como mal ventilada.

BAZZA

Tú lo dices. Hombrecito aterrado. Ahí estaba yo en el Orinoco, rumbo hacia el delta. Pasé por muchos pueblitos con nombres de santo. Nadie me conocía. Podía sentir cómo se agostaba el río, y no había nada alrededor que pudiera

llenarme el espíritu de nuevo. Greis, eres poseedor de esa astucia continental que me hace serle infiel a un río al que, según yo, le debía ser la que soy.

GREIS

¡Me lleva! ¿Oyeron? ¿Bazza? ¿Es ése el nombre que adoptaste cuando te apareciste por acá? Ea, está bien, olvidémoslo. ¿Qué tiene el nombre? Perdiste el pie ribereño. ¿Verdad? Caramba. De pronto hace mucho frío aquí en esta agua. Ustedes no han sido muy amables, que digamos. Tengo hambre. Tengo frío. Demonios, puede que esté perdido. No hagan caso. Nada más me voy a recostar aquí un rato.

*[Dorn saca una sábana blanca grande y pesada.]*

DORN

Cúbrete con esto.

GREIS

No quisiera molestar a nadie.

DORN

La traje, por si acaso.

GREIS

¿Por si acaso qué?

DORN

¿Y cómo chingados iba yo a saber? En caso de que el pito se me convirtiera en hielo. En caso de que quisiéramos amortajar al pinche río. En caso de que necesitáramos un lugar para inaugurar el bendito día de campo en que volviéramos a morirnos todos. Ahora no me vengas con tu genio prescriptivo, Greis. Déjame solo con mi inventiva escolástica. Deja ver si descubro en dónde se apagaron las luces.

GREIS

Un momento. ¿Tengo que aguantar esto?

DUGU

No, siempre y cuando eso que tienes ahí sirva para algo.

BAZZA

Claro, Greis. ¿Qué es esto, genio? Muéstranoslo.

DORN

Excelente. Ha de ser algo para predecir. Algo que anulará sus pasados errores de cálculo.

GREIS

¿Cuáles errores de cálculo?

DORN

Vamos, nada de lo que hayas dicho explica en absoluto lo que hemos hecho.

GREIS

Estúpidos, es que ustedes no recuerdan...

DUGU

La máquina.

BAZZA

Vamos a envolver la máquina con esta sábana.

GREIS

Esto no es una máquina.

BAZZA

Entonces es un cuerpo.

DUGU

Vivito y coleando.

GREIS

Apártense de mí. Apártense de mi instrumento. No son aptos para observar su funcionamiento. Gente boba. No saben en dónde han estado. No saben ni siquiera dónde están.

DUGU

¿Por qué crees que te hemos tolerado, Greis?

GREIS

¿Tolerarme? De acuerdo. Sí. Esa es una forma de plantearlo. Me toleraron porque podía yo conferirles cierto sentido formal a sus perplejidades.

BAZZA

No, ahora bien. Sé que tenía yo razón. Envolveremos a Greis en esta manta y lo bautizaremos en el río. Saldrá de él hablando en lenguas. Con este instrumento vamos a grabarlo. Todos quedaremos como nuevos. Aquí, en persona. ¿Qué les parece a manera de programa?

GREIS

Tonterías. Ignorantes, actúan como si se hubieran exiliado de sus propios espíritus.

DUGU

Mientras no sea de nuestros cuerpos.

DORN

En efecto. Son todo lo que nos queda.

GREIS

¡Oh, Greis! siempre hemos sido racionales, hasta cuando en realidad estábamos perdidos.

*[Las cinco imágenes comienzan a mudar continuamente, precipitándose en sus permutaciones hasta que al final se borran todas.]*

GREIS

Si me demuestran que todos se encuentran en el ánimo adecuado, les demuestro lo que hace mi instrumento.

DUGU

Aquí nos tienes.

DORN

Es reverencia lo que me inspira un arte así.

BAZZA

Celebro un espíritu tan brillante.

GREIS

Muy bien, aquí vamos.

DUGU

¿No sería bueno disponer de algún recurso para registrar todo esto?

GREIS

Que el instrumento mismo se encargue de ello. *[Greis opera el instrumento. No ocurre nada. Uno a uno, desencantados, Bazza, Dorn y Dugu se alejan de él.]* No entiendo. Todo estaba en orden. Me respondió. Sabe lo que quiero. ¿Por qué pasa esto?

DUGU

¿Tiene acaso un nombre?

GREIS

No. No he llegado a tanto.

*[Cubre el instrumento con la sábana. Todos se quitan*

*sus cinturones. Las imágenes desaparecen. Se apagan las  
luces. Oscuro.]*

*Traducción de Jorge Brash* 



HOA NGUYEN

---

10 POEMS

BUTTERFLIES, BREASTMILK, CHINESE JADE, CONTINUOUS PRESENT,  
& MOTORCYCLES

*For Stella and after B. Mayer*

Bought a butterfly wheel for matching  
butterflies to younger version  
of butterflies (grub) and favorite food

Spin the wheel to identify  
even when things are messy  
like women's things  
blood all the time    blood rites  
like breastmilk

Harleys drive past for a Bike Rally downtown

Language is a book conscious of the eating  
world the breathing world the alien  
self and her lover / son

I was drawn to the green jade smooth  
like the circle you wore clicking  
against counters steering wheels  
Taken off later with much effort and butter

The continuous present streams by  
we step in it

My "I" is too cluttered with paper  
Mail everyday much of it "junk mail"  
You have to tear it in half  
and sidewalk chalk vivid colors

The bikers wear leather it's better for riding  
Looks good usually tight and smells like skin & chemicals

I like seeing useful breasts Babies  
eating even older babies and toddlers  
Mothers talking and showing breast skin  
It's food I'm making milk right now  
writing this

Drove our car past motorcycles to Kim's farm for chickens

You rode motorcycles "stunt style"  
pedal pushers long hair  
gossip of the obsessed lovers  
The religious student who followed you as the circus moved  
from his town meeting his parents

You are one quarter Cambodian that makes me  
what percentage Cambodian  
Is the Cham tribe  
in my blood Stone carvings  
with sexy bosoms on their temples

The rainforest reclaims them

Yellow Butterfly you say

is your name          Diep means Yellow Butterfly

Sexy starlet looks      Silver Snake woman

like my oldest son also a Silver Snake

More Harleys

pass by                  like the continuous present

Wake up the baby

WATER THAT FALLS FROM THE SKY

Move like your favorite animal  
and experiment

Space is huge  
without talking      and tiny things

Seeds point up completely new

We make stick-on eyes  
for the furniture in the house

Today we "Invent our own  
Celebration"

And squish  
a giant cockroach in front of guests

*Tet 2006, The Year of the Dog*

SPELL 89

*"Soul rejoins corpse in deadland"*  
(from The Egyptian Book of the Dead)

*O you who bring  
You who run  
You who are in the booth  
of the great god*

Harden the stump  
and sink it  
into the sick eye

A dog chain rattles

And catching the #18 bus home  
from the "Free Art Day"  
Waller Creek and homeless persons presence  
persons absent  
a sodden pair of jeans on the step  
Smelly creek water to avoid

It's the heel of the thing  
The tricky tender spot

Car lights bounce off the ceiling

## GEORGE W.'S RUG

George W.'s rug has sunbeams on it  
says it shows he's an  
optimistic person

Why is my rod always covered in flowers?

*melo*: a limb, the cheeks, a probe  
a song, an apple, fruit, a sheep

"It used to be a place"

Someone suffers  
in a crevice            cold  
for crossed arms      chalk white

Answer back to Latin  
Word Robots

Dead-eating birds  
among the dead

## DYING LIGHT

Dying light Autumnal equinox approach  
and it is fitting to tie roses

to hang and tie roses to dry  
even when it's bad for my feng shui

Mix up your human parts with animals'

Ibus head and neck

Bird staff (carved)

A letter-scramble carried in a shallow dish:

*Gate*            *wheel*            *speaks and entreats*  
*Goddess of Darkness*            *Egyptian Venus*

Rain rains finally "on and off rain" after  
"the hottest August on record"

We are equal to the animals  
shitting and pissing the plenty

Sugar ants have taken over the jade plant  
and thus my money luck

## GREAT MOTHER OF THE GODS

Cybele among many  
other names  
her sacred symbol a small  
meteoric stone (black)

All-begetter  
All-nourisher  
The Mother of the Blest

Great Nature Goddess:  
Mountain Mother  
Great Mother of the Gods  
Mother of all Gods and all Men [sic]

also as Ma or Ammas

Caves = Cybele

(hair fragrant with ointment)

Niobe of Mt. Sipylus  
is really the Mother

She is generally pictured with 2 lions  
under her arms



## THE STARBUCKS MERMAID

The Starbucks mermaid logo  
has lost her nipples

I coffee you a bit  
fiery with my purple tongue  
& random sadness

Gasoline @ \$65 dollars a barrel  
(13 August 2005)

You can plug your phone  
into the Tibetan bowl bell (on sale)  
for a more pleasing tone

We put the poopy blocks  
outside and then it rained

## THE MOOD

The mood here is serious  
which would call for sitting  
in a circle on pad-less chairs  
Wear stripes but in dark colors  
DON'T OVER ACT!  
& cross your arms

I had a tan pleather jacket  
large buttons and honestly  
the jump cuts show  
my button-down father  
and a pouty look

I will be super-evil  
Twinned                      male  
    dressed all alike  
white & indistinguishable

TUESDAY

“Here comes the rain”  
and I should make pizza  
Vivid heirloom tomatoes

Still lunging around with poems

More soldiers dead  
in Iraq  
and Bush  
is the fittest president in history  
going for a jog on vacation again  
(with cute dogs as pets)

“Better times approach”

## YOU SAY THE LAND

You say the land  
itself articulates

Form presses out and in

How to explain winter      and sleigh rides  
with our latitude  
& our pick up trucks

Waxed mustaches in mesquite thickets  
Willful women in West Texas


I want a large ass  
like the large-assed women  
the ancients drew  
on certain cave walls in the Pyrenees

What if the spine of the land is a monster  
ref. our "blow out" on I35

Pulled off onto the shoulder:  
rush of cars              monstrous  
fouled air                spewing

This week      gunmen steal "The Scream"  
(painted on cardboard)  
bits of frame found in the street

And I do think it's true that men stole  
the magical instruments of women

& we were too busy  
with ordinary life  
to worry about this 

UN ENSAYO Y CUATRO POEMAS

ESTADOS ACTUALES DE POÉTICA

Estuvimos a punto de pasar a un estadio siguiente en la concepción del poema: de un concepto exterior, de cosa ahí, a una mezcla que borraba el borde entre exterioridad e intimidad. La intimidad se dio en dos zonas: la de la aparición del autor o titular del habla ejerciendo su propio lugar en el poema y en la vida, doble lugar que se transforma en el poema en máscara –lo que aparece en el poema como es en la realidad aparece en el poema como persona- y la del taller, laboratorio o anotación al margen del texto –todo eso que el texto practica sobre sí mismo en calidad de exploración de posibilidades contenidas en su des-plegue- como partes activas integrantes del texto mismo. El texto, antigua cohesión lingüística sostenida en una idea de forma, estuvo a punto de volverse desbordamiento.

Esto comienza cuando la reflexión alcanza el extremo en que el poema se muestra explícitamente entidad consciente de sí misma. No como excepción rastreable en intermitentes puntos del tiempo, cada una con su precisa investigación histórica, sino como oleaje, como dinámica que se pone en acción para no detenerse ya y continúa en el presente, hay que ubicar el fenómeno a mediados del siglo XIX, en el pórtico de intensa lucidez pero de escaso alumbrado con el

que Baudelaire “prepara” *Las flores del mal*: “Hipócrita lector-mi semejante-mi hermano!” No será la primera ni la última vez que la divisa, la actitud, el abanderamiento resultan de mayor incidencia futura que el grueso material siguiente. La línea de Baudelaire adquiere categoría de frontalidad, slogan de rechazo, proposición a debatir siempre, siempre y cuando sostenga el lenguaje poético esa relación pendular con un lector que no (se) sabe exactamente qué representa ni exactamente qué es para el poema, metafísicas aparte.

Lo que ahí ocurre es una revelación – lo que con precisión significará medio siglo más adelante ese “perder el objeto” por aparición poética con fuerza de evidencia de una “verdad” llamada autor o hablante y de otra “verdad” llamada taller, laboratorio o anotación al margen- a ritmo totalmente secular, o un desvelamiento: lo que pasa cuando se hace emerger lo que estaba ahí como si no estuviera ahí ni nunca hubiera estado, una capacidad de encontrar lo obvio –base del arte- y confundirlo con lo crudo –en términos de un regreso a una pre-historia- y, en términos eróticos, con la desnudez.

El estadio de “muestra” de sus atributos constitutivos o *estadio irónico* del poema moderno sólo es posible mediante el ejercicio de la autorreflexión. Este efecto de revelación, de desencarnación del poema moderno es el tributo obligado a un proceso de secularización evidente en sus mecanismos e indetenible en su proceder que reviste ya, bajo las características de evidencia e indetención, una temporalidad de más de dos siglos, del xviii hasta ahora. La revelación de los atributos constitutivos equivale a una “verdad” del poema. La aparición del autor en el texto con la función de personaje o máscara desdobra ese pretendido objeto con carácter cosificado, extraño, exterior, sin más misterio que su estructura, en objeto y sujeto. El carácter-esfinge del poema, su frontalidad impávida, su fachada que “miente para ocultar”, su decidida arbitrariedad respecto de su significación temática, son elementos que contribuyen al des-encantamiento de su figuración (o a su des-figuración) y también al desencantamiento del lector. Pocos golpes como el de Baudelaire han apagado tanto el fuego de la identificación lector-obra. Pero eso todavía ocurre en el área de la tematización, aquí una tematización directa y agresiva, la negación a una complicidad tan antigua como el poema mismo. El autor mediará, será interferencia, una persona que interviene para hacer reflexionar más que para gozar o identificarse. La autorreflexión del

hablante lleva a la reflexión del lector, no a su placer. En ese instante el nexo cesa su encantamiento. Pero el re-encantamiento vendrá como placer cuando el lector acepte que su pasividad vivida como “dejarse ir” ante/ con el texto nunca fue tal, que siempre “entendió” cuando creyó no entender, que su aventura no era, nunca fue, mística. La revelación por autorreflexión del hablante y por reflexión del lector de la “verdad” del poema corta la posibilidad de la aprehensión, por parte del lector, del poema como “punto de fuga”, alternativa exótica, decimonónica Africa-siempre-posible. Al cumplirse las operaciones de autorreflexión y reflexión el lector ya no permanece “fuera” del poema, centrado en su intimidad ajena al estar-ahí del poema. Entra en el proceso poético, descubre su actividad antes latente. El procedimiento autorreflexivo es más que un auto-desbaratamiento: es una señal dirigida al afuera-lector. Esta estrategia creativa de revelación de los procedimientos constitutivos de la obra por parte del autor-hablante y su efecto en la conformación de la *otra* obra que sobreviene a ese ejercicio han llevado a la desbandada a buena parte de la práctica poética del siglo xx post-vanguardista. A la desbandada y al repliegue de la modernidad poética más conservadora. Es otra manera de ver a las “poéticas del retorno”. El cierre o re-vestimiento formal de esas poéticas se produce no tanto porque las formas se han liberado sino por lo que esas libertades tocan en la significación profunda del texto poético. Lo que rechaza esa poesía de la modernidad conservadora pre-crítica en cuanto al texto poético es un espanto: el espanto de la fachada des-velada, su irrecuperable pérdida del enmascaramiento como acto de encantar. Mientras, el laboratorio convoca las partes del quehacer en un aparte: espíritu de registro, consagración de una memoria-por-partes donde el trayecto parcelado casi son emergencias, súbitos apareceres, epifanías desencadenadas de un todo al que pertenecían sin serlo. El sueño de la fábrica de lo sublime –del mismo modo el de controlar el azar- es un sueño que pudo acabar con el texto poético con costado inasible. La inasibilidad es la condición del cierre. Abrir las puertas del poema es menos una metáfora habitacional que una peligrosa tarea de ventilación: algo se escapa, algo se destraba, algo sólido se disuelve en el aire. La concepción materialista del poema alcanza el clímax: no habrá unidad fuera del enredo estructural, nada que señale un deber ser de nexos no constituidos explícitamente en el texto. Si había alguna necesidad de saber por parte del lector de lo que ocurre detrás de

bambalinas esa necesidad está cumplida con la extinción del misterio textual posible. Ahora habrá que contar con el saber como no opuesto al placer: habrá que hacer ese saber placentero, restarle garantía a la certeza.

EM



*Leí tu ensayo por segunda vez. El cual, sin embargo, requiere más lecturas. Y no: porque está íntimamente ligado a tus preocupaciones como autor de poemas. A tu poética misma. Creo que nunca como ahora encontré un ensayo tuyo que tuviera que ver estrictamente con tu práctica poética, excluyendo la explicación fecunda de la de los demás. Los otros que vinieron antes. Aunque se escuchan ecos, y se entiende el ensayo por zonas, que van del inevitable poema consciente de sí mismo de Baudelaire, hasta la poesía concreta brasileña sugerida como poesía de la materia, poesía "materialista": poesía desasida a las palabras como única entidad referencial. (Mallarmé y Pound incluidos.) Pese a su oscuridad retórica, éste es uno de tus ensayos del periodo actual que más me gusta, precisamente porque busca, en la penumbra, la claridad. Está lleno de aciertos (como la sensación del oleaje), y sobre todo quizá su tendencia a la miniatura, donde todo se explica por partes o contornos que se amplifican, no sólo en su resonancia sino en el ensamblaje de sus capas. Y procedes, además, por sensaciones. Esa es la clave de tus ensayos: el proceder no tanto por ideas como por sensaciones que buscan no abrir la caja del poema sino la permisión que te permita seguir articulando tu propia búsqueda del poema. El ensayo como una extensión de la práctica poética. El ensayo como parte de ese laboratorio o anotación al margen que le nace al poema no como una roncha sino como el yermo donde el poema mismo se fecunda y crece. O se agosta. Verbo este último clave: al henchirse, al hacerse posible, el poema se consume en sí mismo, y se pierde al espacio de la significación. O de la ambigüedad del sentido. El lector participa, pero el lector también se anula. Y el poema sigue siendo por lo tanto hermético. Acaso imposible. Habrá que seguir leyendo a los románticos, y seguir pensando que la poesía es nostalgia de la poesía. Y algo más aún: el poema es crítico por eso mismo, y esto a pesar de su estructura clásica, sonetística, en el caso de Baudelaire. Y el poema sigue siendo extinto. El poema sigue siendo de quien lo produce, en el momento de producirlo y verlo*



*fenecer. Creo que por ahí van los tiros, en el caso de este último ensayo que por lo visto tiene también la cualidad de ser contagioso, en su instancia reflexiva. O autorreflexiva. O autorrefleja. Es decir: se mueve, se propaga, y engaña. Se queda ahí, quieto, como un sonido estanco detenido entre dos tiempos. Déjà vu de la mente colocada frente al espejo. Esto por supuesto ¿quién lo entiende?*

GBG

13 enero 2007

Homenaje no al hacer,  
No a la certeza,  
A la fragilidad de la fecha

Cuelga -un día de huelga  
Entre los demasiados días  
Que se suceden, no cuelgan-  
A destiempo del rincón  
Donde el poema hace poco  
No entraba ni por hocico

El único, a este ritmo,  
Futuro es un topo, el íntimo  
Husmea por la nariz

Un alto impacto la fecha  
Cuando el acontecimiento  
Salta-  
Un hombre o un poema  
Se quebrarían el pie,  
Un indio, la lanza-  
Se para delante de ti, de todos  
Y de los de atrás -resto  
De algo así como un dios  
O una sombra de indio -  
Ah -esto es un alivio de tiempo-  
La buena fecha

Y uno -o dos, tres  
La recuerda por su piel  
Toda hecha de piel  
Pese a su alto impacto  
Superficial de piel  
Danza delante de nada detrás  
No igual que el sol, que el signo  
Poético

Hablo del poder de la fecha en el poema,  
No del poder de la fecha en el suceso:  
Del poder de la fecha entre los perros,  
Sobre el cuero de vaca – eso  
Es una marca a hierro y fuego, no la mezcla  
De palabra y número, piel y hueso-  
De la desencarnación que espantó al canto:  
Ese canto no regresa, ¿regresar a qué, al miedo?  
De la carne escasa, puros pluma, ojo y pico,  
Casa que escasea y automóvil que abunda:  
Poder de la fecha entre los helechos –eso.

El Sí hierático de piedra-hidra, unos arios,  
Hit del mito, Sombra negra,  
Minimiza, hace mínima la tierra entera y  
Sobra sombra-  
Sí arquitectónico, monumental paso de ganso  
Sin el ganso, sólo el paso  
No ha podido con el *no* excluído.  
El SI -poesía por un pelo casi  
Parecía-  
La TOTAL afirmación oculta un No que se agazapa  
bajo un tambaleante que inclinado es condición al viento,  
SI , flamea.

Al contrario.


Hueso del asunto,  
no hay *eso*,

*eso*, que no hay,  
no lo que dice “*eso no hay*”,  
poesía, lo que revela

diciéndolo,  
callándolo,  
rodándolo piedra,  
díscola,

bajo continuo bajo la capa de pasto,  
tenso, erizado de ondas el medio,  
un cielo arriba azul al cien por ciento  
menos, ese descuento roe  
lo que no se da,  
cimiento grisáceo

-no hay que hay,

*soy y no soy*, no,  
joya de Oriente no, ni soya,  
sol y no sol –poesía, por ejemplo 

SOBRE UNA HOJA

*...my eyes are a burthen...*  
Coleridge, "Hexameters"

PERMANENCIA

Toda exposición, todo poema, es inconcluso

Toda exposición, todo poema, es arbitrario

Todo poema, todo indicio, es inútil

Todo yo, como todo yo, es irreversible

Todo yo como todo yo es inservible en cuanto a sus tonalidades  
cromáticas

retóricas

silábicas

cilíndricas...

toda arista en vano

vaho  
o val fal

az

Si el poema Mao  
supra mao  
imagen  
es decir  
des dicha  
operando horizontal inquebrantablemente  
hacia la línea  
rígida plena solyacente  
ascenso de palomas  
o insaciable paroxismo  
(a)  
don de  
árbol  
en cuanto  
objeto  
situado  
a su fulgor  
ex-tático

llano hermoso o llanto

y a o  
i o

cortando en plenitud la sangre  
el venablo o la ausencia de venablo

des  
lindo des  
doro

un sol  
edificado  
tramando lasitud

soliloquio en cinta o mar des e a do

silbo

palpo apenas

yergo destruyo enceguedido

y pese a todo

son soles que mueren como soles

.

palomas en holandas

verbo transitorio detenido

esculturas de palomas o de aves cuyo rumor de alba a sus espaldas

se aleja siendo suave

—viento—

sonido de eco en el borde mensurable

de la roca besada por la espuma

espuma dorada

por la roca

.

un enigma algo más que ahora

valiente pesadumbre me guía hacia el estuario

desolado quieto o que carcome

el verbo inusitado

o las orillas de tu mano

.

des velo los signos de tu mano

I G N E A

.



Permanece solamente, sigue siendo.  
Mi ojo insome recorre fabrilmente las dunas de tu cuerpo.

.

poema trunco  
poema desollado  
poema trans-finito  
poema en ausencia  
y en presencia  
de belleza  
poema que abarca y  
que desdobra  
—en su canto—  
un yo que en nada visualizo  
re-percuto  
digo allende el mar las velas  
la barca misma  
el suave desaliño

.

y el muro de mercurio  
cual sedente  
que besa sin  
embargo como  
espadas a sus labios  
un enigma o trozo  
de algo más que Paraíso

## NEGACIONES

EL OJO a sí mismo se descubre (se d estru ye) (se de sscribe)  
un vasto territorio  
de anémonas y rosas

silencio síLEX : una  
sed de forma en la  
intonsa corona de los árboles  
queriendo decir algo  
necesario arbusto  
a Roma al ángel  
como si bajara de un  
plúmbago en la brisa breve  
semillas/ copos  
alejando la sombra  
de tu sombra

(bruñendo un espejismo  
de algas o de astros)

luciérnaga encendida  
te abres

subiendo la escalera de blancura y de negrura  
hacia los tristes montículos del alma  
donde el clima el cielo los embates  
son  
sed de escenas sed de na da

subiendo la escalera la blancura  
hacia los amplios valladares que cubren o dibujan  
—Torá tuya—  
sedente bajo el agua  
una cabeza de ángel o caballos  
se miran/ a través de tus párpados cerrados

.

vetustos orificios en la arena  
dispersa congelada  
puedo sentir los copos y las llamas  
crujen se astillan desfiguran  
imagen clara [...] y un  
silencio de rondana

.

Porque las cosas no soportan  
no acaban de surgir unas de otras

.

angosta quilla de tus labios  
tu mentón se inclina pasajero en el reborde  
abismo que avizora . otros mares  
oscuro profundo próximo al azur

.

venas  
tu figura solitaria  
ondeando en torno a tu bufanda  
tibia-luz  
un mar te ciñe en su reflejo

.

mar que aleja de ti  
el atónito rumor de las ciudades

que busca en el vástago lozano  
de tus párpados  
el agua

Elohim

busca en los ramales  
del jardín  
el valle


el dra(c)ma de la historia tras la rosa

.

sobre una hoja:  
ciudades

sobre una hoja:  
una cuchilla hendida con la forma de una cuña

sobre una hoja:  
cuerpo

una  
hoja  
quinta-  
esenciada  
entre muchas 

MARÍA NEGRONI

---

ART AND FUGUE

VII

(intemporare)

certain pieces of music  
speak  
    of what always does not

    like a poem about nothing  
they fly in the night  
of what exists nowhere  
    except in felicitous questions  
    posed by a bird of grace

existence sings  
and hurries toward death  
    to be born again  
to the brief gift of world

grazing the wing the song  
grazing the song

the arrow distracted  
by its own splendor  
and misfortune

it rains  
inside music

“music is the world”—says water  
“music is water”  
says the thirst that writes  
in the small harmonious  
maze of the body

legible light or memorious sky  
that we are and are not  
in the unquiet river  
of your nothing

*ah life*  
like another childhood  
deeper inside this time  
the shadow nightingale  
soars across language

note upon note  
your sheltering rain  
can't picture itself  
and that's fine

### XIII

(diavolo in musica)

*¡Oh Noche amable más que la alborada!  
San Juan de la Cruz*

*I—me—more—far  
God—night—sea—die*

wha-aa-at?  
Emily Dickinson's favorite  
words

and what's the meaning of  
*corpus paradissum*?

to throw yourself into a river  
with a pocketful of stones

that's how it goes  
poetry can lead you  
just about anywhere

"I do what I can"—said death

once there was  
an image  
instead of hands it had night  
instead of a face a bridge  
from nowhere to nowhere

my love it's not easy  
to open your legs

different to say  
I love you you love me he loves me

I don't get it  
what?

this little eternity  
in sheep's clothing

*oh Strange Strange Desire*  
how do you say in English  
*only my death will never leave me?*

here's  
the absolute music  
one two three  
here I come ready or not

and what if there is no wolf?  
not even a winding  
road  
    a somersault  
        a queen?  
            ANYTHING?

"you go girl"—said death  
keep at it and you'll write

    the tenth canto of Paradiso?

no silly  
postcards  
    from the foreign city

*oh Socrates*  
this is how it ends  
expelled into the world



variations on never

like saying the river  
of time and its opposite

and then listening to stones

*I*            *me*  
*more*            *die*

so that not-being comes to be

## VIII

(quodlibet)

*ir volver  
de un adónde a un adónde  
Susana Thénon*

it's hard here  
not exactly the 10<sup>th</sup> Canto  
of Paradiso

so?  
much better than leaving  
and then repeating  
over and over  
*we were*                      *there was*

sometimes it's so weird  
there's a war machine  
*per me si va tra la perduta gente*

oh *that*

I swear I'll vomit  
if I hear it again  
*we shall not be moved*

oh get over it  
that's life, right?  
one thing today  
the same tomorrow  
there's an uprooted garden  
April stirs memories  
that's all

well  
    *almost all*

sometimes  
it's beautiful too  
*new birth sings*  
in the home of fear

is that possible?

more or less  
always more or less  
I order you to suffer           to dream  
to make love  
more or less

that's how it goes  
    Sunday after Sunday  
here or there  
up to my neck in shadow  
the snail  
out of reach

and then?

    then nothing

    without warning any day now  
body  
the disappeared word  
comes to life

the city in exile  
dares to sing

## XIV

(cahier de musique)

*ah vida qué mañana  
cuando termine de escribir  
Juan Gelman*

a tulip is no more  
irregular than a narcissus

in both  
a brief wing  
in pursuit of itself

arcs a motif  
furls it up cultivates it

who knows who's dreaming

the world enters the world  
in long arabesques

from simple to complex  
from complex to complex  
words always  
leave us  
    addicted to pain

a tulip  
a narcissus

both are solitary  
irreplaceable

each thing is a clearing  
a pietà  
    for tremulous music

who knows who's singing

in the body are rivers  
wise men crossroads

those kisses  
we are given and forget  
in the inexplicable  
(but not incomprehensible) space  
of your absence

what if only death  
gave birth to life?  
    if the world were the art  
        of weaving memory  
            in different lights?

who knows  
no way of knowing who dictates  
without declensions  
the house of things

from complex to simple  
from simple to simple  
    time arcs a motif  
furls it up humanizes it

and then  
(but it's all simultaneous)  
the notebook fills  
    with half notes

XIX

(affetuoso)

light of my life  
that animal that winters in the poem  
    fearful of night  
which is also the body  
of tonight without words

is me

a car brakes  
autumn grows distracted  
    from the word never  
        I'm the one who's dying

that exiled animal  
deliberately mute  
    (because excess is cunning)

who knows which moons  
went unrecorded

which uncreated  
ships

    who'll give me history  
    who'll read out my name  
then a minute of silence  
and yellow  
    won't interrupt its gesture  
    *oh river*

it's Sunday

I love you

poetry is a museum  
for concealing what stopped short of being

that confused animal  
hitched to a rhythmic halter  
(because the inexpressible  
is a music)

a car brakes  
bridges reiterate  
from nowhere to never  
I'm the one who's distracted

when night comes  
silence  
will build a tower upon me

your body in my animal  
will make night

just see how words  
burn to ash in the forest

XX

(esotérik)

are you there?  
were you ever there?  
did it exist sometime    someplace  
    your beautiful surreal storm?

the desert like you  
    pursues  
a quest  
for itself  
trying to comprehend  
    its own images  
*that*  
which remained unsaid  
in the act of saying  
like a hunger  
    underneath hunger

strange perfections  
    poems are footprints  
    in the sand

call it an ancient art  
prompted by Desire    its measure  
    what never was and what is  
for the moment unsullied

liquid  
    nostalgia for the present  
like a sun that lights up  
in its shadow theater



and what if we were happy?  
if we looked at things  
like a prey  
accepting the trap

maybe death is a doorway  
a fissure  
in the Universe Hotel  
that suddenly happens  
like saying it's autumn  
or give me a kiss  
or no more words

don't be afraid  
with a little luck  
we may find  
the right question

the desert is an animal  
said the rabbi from Prague  
avid for completion

every once in a while  
here becomes there  
a slit of night draws aside  
and returns what you were  
like a thing that at last  
no longer belongs to you

my love don't trust  
caravans  
that haven't traveled enough  
to say what they don't know

in the desert  
of the word never  
    there's a liquid silence

may that distance overtake you  
may you tire and jettison  
nothing less than everything

may my eyes brush you  
like the wingtip of the prophet's horse

*Translated by Anne Twitty* 

LILA ZEMBORAIN

---

NUEVE POEMAS

D'APRÉS MARÍA MASCHERONI

*Jardín* es un haiku que poda un desborde  
inimaginable sin su redención sumergida

es una sentencia consagrada a la previsión de  
una trama de irreductible regeneración

es una mano que cava y rellena porque en cada  
palabra se demora la impronta de ver la semilla

es un pronombre emergiendo en lo absoluto de una flor

## D'APRÉS CECILIA VICUÑA

Constellations of letters, consonants emerging from a line, seeking for a vowel, weightless shapes drawing certain explorations of sound, like stars, like sighs emerging in the mind's blank, in the back of the page, almost apparent, always unreadable, till they find a certain coagulation between languages, submerged like concentric waves in a flat surface, in a flowing arrangement of attracting cognates, opened up to each other's density, volatile, magnetic particles floating randomly in the grammar of genes, in the corners of understanding, heart beating, heart beating lines, *instan*, convex or concave poems, vanishing in the reverberations of the Milky Way

D'APRÉS CONCHA GARCÍA

en tus poemas, concha  
hay un espacio abstracto  
en donde aparece de repente  
el *fulgor enigmático*  
de un objeto

tal vez en una zapatilla  
se condensa  
como si fuera para siempre  
la disyunción  
de que allí algo ha pasado  
algo se ha vivido

es una observación  
lacónica a lo Hopper  
concentrada en  
la desolación  
y el eclipsamiento

como si el objeto  
pudiera de alguna  
manera ser  
la llave  
que abriera o cerrara  
el transcurrir  
de lo ominoso  
en lo que sobrevive  
a pesar de todo

D'APRÉS MÓNICA DE LA TORRE.

*un alud deslizándose hacia el centro de su cráneo*

*M. de la T.*

*Acúfenos*

son campanas  
timbres  
el vapor de una pava  
el mar del caracol  
sonidos intermitentes o continuos  
o  
fantasmagorías sonoras  
de un sarcasmo inaudito  
el ultrasonido del absurdo  
la fantochada la sordidez  
de ciertos sistemas adjetivados  
y enumerados con perspicacia

un espacio obsesivo  
que resuena en un idioma raro  
ecos de anécdotas risibles  
señales contradictorias  
la voz de Gerardo Deniz  
retumbando en el tono mordaz  
en la trepidación de los largos títulos  
en la negada condescendencia al lector que se tapa las orejas

D'APRÉS NONI BENEGAS

*¿Hasta que punto su rostro tiene interrupciones  
si la interrupción no fuese pasaje o sonido  
sino simplemente yo?*

N.B.

en los *fragmentos de un diario desconocido*  
¿qué se instala sino un lamento ido  
en las letras suscintas de la prosa,  
en los pliegues penetrantes de los versos  
preparando la llegada  
de la madre que se aqueja o que se adora?

es así que el abandono es la parte que queda fuera  
lo ido que se va entre los azotes del instante  
no fechada la circunstancia extrema,  
no fechada la naturaleza de su desacierto  
no fechada la autoridad de sus desplantes

entre el retaceo de palabras un sismo se avizora  
en los pedazos que pasan a conformar la serie  
de una biblioteca de zapatos contemplada con azoro  
por los ojos de la hija, hija al fin la que deletrea  
este diario que desde la densidad se escribe  
con la ira detenida en el tiempo del reclamo

¿es la ira la respuesta custodiada? ¿es la ira la que al fin  
desenvuelve de las células su peculiar secreto entre las cajas?

si de desembalar se trata, desembalemos todo,  
desembalemos los fragmentos de este diario,  
anulemos lo que en la sucesión se dice, inventemos  
una nueva sucesión en la que la respuesta despojada  
de sarcasmo inscriba su epitafio en las arrugas  
del rostro de la madre que se pierde con los años

a planchar sugieren las primeras líneas  
a planchar las cimas de los daños  
hagamos de todo una llanura  
para que el coágulo acodado en los estantes  
de los versos se derrame entre las grietas  
de una prosa que en su proceder todo lo conjuga



D'APRÉS MARÍA NEGRONI

hay un estado adverbial en *arte y fuga*  
un estado descriptivo  
que ralentiza las acciones  
ralentiza la cabeza  
para alojar la extensión del  
nunca  
siempre  
lentamente  
interminablemente  
como es la fuga,  
que se llena de piedras los bolsillos  
para que la vida, el canto  
continúen  
pero lo que hable sea un dejo  
de perplejidad  
ante la pregunta  
que en el interrogante se eterniza

acaso la muerte pudiera responder  
con la voz de una niña  
pero la muerte sólo pregunta  
y las respuestas son lentas  
como el tiempo  
que a pesar de todo  
sigue siendo  
interminablemente lento  
entre los versos  
cuando el nunca se aproxima  
a su destino sumergido  
y el amor y la cordura  
con sus besos  
son la evidencia de una sincronicidad  
de ríos y otoños amarillos,

estirados en una *desinencia*  
y en la duración despavorida  
de la palabra *eso*

D'APRÉS MARIELA DREYFUS

es esta precoz lujuria de palabras  
sinestésias, temblor, endecasílabos  
sustratos que se adhieren al  
ritmo feroz de las albúminas  
y al circuito veraz de los oídos

sangre que fluye  
niño que se teje  
en la corriente  
de un cuerpo que se adhiere  
a una ciudad  
soldada a la violencia

triumfa en este proceder la tregua  
que se trenza entre las sombras  
radiantes del espanto  
con el gesto del *pez*  
que sobrevive en el poema  
del pez que sobrevive  
a pesar de todo  
en las agallas luminosas  
de la especie

## D'APRÉS REYNALDO JIMÉNEZ

What a mind, what a mind, how out of his mind this mind that amasses metaphors and paronomasia and clepsydras and moss that spreads itself wide among letters that possess a vertiginous and vegetal quality, the innumerable triumphs of form that are, at the same time, an illusion, mere anaphoric sounds, a rhythmic respiration that unfurls like a creeping ivy, interspersing incantatory images, intimately musical, the mechanism of an organization that distends itself through an alliterated voice, a rhythm that hypnotizes, a mosquito eye that transforms everything into a performative and introverted kaleidoscope.

*Translated by Hanya Wozniak-Brayman*

arturo, desde qué lugar te escribo, parada, sentada, de rodillas, de costado, mirándome en un espejo, tirada en el piso, desde afuera, desde adentro, desde cualquier lado menos desde arriba para no tener una mirada constelada sino extendida en esos espacios en blanco, en esas mediciones que atienden a lo propio de una hombría modesta, en la descomposición de la semilla arqueológica que se desparrama de generación en generación en un campo de similitudes y resguardos, centelleante epifanía de los genes; una simbolización sorprendente del linaje en centauros, faunos y faunitos, ninfas, fauna la voz que habla, fauna y flora, como si ambas fueran las precisiones de un cuerpo desmenuzado en el espejo negro -opaco como los poemas- en su cualidad de no reflejar las voces que eran, sino para reconstruir de a pedazos los fractales de la vida multiplicada en sensaciones recibidas y entregadas, porque si las sensaciones son afectos y los afectos sinestias que impregnan las palabras de sustancias afectivas, los espacios en blanco son el ritmo, la medida exacta que permite de a momentos el alivio de la evocación arbitraria del que lee, como yo, desde la distancia de otro idioma y otra idiosincracia, y allí salen pensamientos como qué argentino que es arturo, pueblerino de fauno disfrazado, qué argentino en esa invocación interminable de los campos sembrados en bolsitas de papel madera, con avena sativa (que parece más bien el nombre de un bolero), donde se concentra el olor de los galpones, la pila de bolsas de arpillera, la picante consistencia de los granos acopiados, parientes todos de una semilla primigenia, el linaje del cereal, que se transmite como restos de memoria apelmazada en la gramática genética; si es de varones esta compasiva enumeración de los parientes, no incentiva como en borges el coraje o en aira el desparpajo, sino más bien una cotidiana rutina de labores, el tamiz donde se cuele el atributo, los ojos indecisos, una forma de cabeza, la secuencia inevitable de los bienes, cuartos que antes fueron y ahora son lo que no eran, huellas de una genealogía que mitifica un pueblo con cierta clave carente

de arrogancia, una composición generosa de lo ido, una ética de la  
continuidad hasta ahora inexplorada, de suerte que si se gesta el  
abandono, la orfandad, la atroz ruptura, hay en esas relaciones una  
nomenclatura cariñosa que alisa la pisada de la muerte; la  
extensión de tus palabras es en este libro ilimitada; disemina en la  
superficie estética de un ritmo, un *tratado de las sensaciones* que  
se hace necesario en estos tiempos de estupor. ☒

LAURA WRIGHT

---

TWO POEMS

*I've seen you around somewhere before,  
at church or maybe at the cemetery?*

*or so said the bus after it  
ran over my heart  
inconvenience, thy name is  
stupid human emotion*

A man with a bicycle, a cruiser with a wide seat, asks the bus driver a question.  
The driver opens the doors and the man boards with his bicycle in the back.

*no wrack  
no spiderlike  
no flim-flam  
dust (into space)  
no diffidence  
no foliage peeking  
no hidden*

When is there going to be another war? This war is an old war. We want a new war.

*the ship sank after we drank, or,  
the ship had sunk after we had drunk*

Jack brought us adaptors and plugs. Jack brought us pictures. We all drank a beer.

*I know I've seen you somewhere before.*

This is where the lost things go, the lost things go, the lost things go.  
Like subterranean examples. Like all the other words. Like clamoring.

*one should have the option of exploding significance*

I thought I would begin somewhere, but that didn't seem to work either. The list. The key was stuck. The ambience faded slowly but would not disappear. Later, the afternoon, recalcitrant. The underside was underdone, the rest raw, unappealing. Not just a matter of a name, a face. The center point is where you press if you want quick results.

A topical application seems to help slightly. A sinister syncopation, the left hand atop the right. The dust explodes.


The real moon rises inside your window frame. The real moon howls.



## EVIDENCE THE IMPOSSIBLE

What you can't go around, go  
through. The starting point is  
the horizon. The accent is not  
placeable. We weave  
in and around the subject  
at hand. What you can't name.  
Deliberate. Several objects  
would suit, or  
we would make do.

What can't be seen, what  
scene; what can or cannot  
be admitted. We enter  
stage sideways, exit  
south, or wrong. All the world.  
What can't be admitted,  
the horizon. What names  
are placed strategically  
upon us.

What subject begins,  
go farther. What objects  
or what strategy. What suffices.  
Several horizons. 

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

---

CUATRO POEMAS BREVES

6:35 P.M.

Aquí deajo constancia  
de este instante sin peso,  
sin fondo, sin prisa.  
De quedarme en silencio,  
cuánta nada sería  
esta tarde que admiro;  
cuánto olvido, también,  
estas dalias vivaces  
que iluminan mi mesa  
mientras bebo el café.

## LLOVIZNAS INVERNALES

En este día  
de balcones cerrados  
y tierra aterida  
habito una foto  
que de tan olvidada  
se ha puesto amarilla.


## UNA CASA EN OYSTER BAY

Desde Manhattan a la casa de Teddy Roosevelt  
hay algunas millas de bosques y lloviznas  
a lo largo de Long Island.

En la casa del viejo *rough rider*  
hay cornamentas de alce en las paredes  
y la piel de una fiera  
tendida ante la estufa.

Él, sus hijos y la señora Roosevelt  
nos miran desde fotos luminosas,  
como si nada hubiese sucedido.

## POR SUPUESTO

Por supuesto, sabemos  
que la noche no advierte  
que te abismas en ella  
con tu propia negrura,  
que su enigma es enigma  
porque tú la interrogas,  
que su nombre es un nombre  
porque tú lo pronuncias. 

COAST (DRAFTS)

It only seems outside time, the surf, mediated and withdrawn in its repetition.

Its false preliminary (an undifferentiated echo) extends in the empty metaphors, the worn-out

narrative of lining the horizon, looking out into the ocean. Its incidence allows for thought of seamless grain. It allows for the pebbles, the beach huts, the concrete pylons, the line of parked cars, the empty deckchairs, the canvas sign, the formal distance and the anticipation of other words. To be merely complementary.

-

The Atlantic, not what I expected in Tangier, dispersed, taking full words in. Slightly

elastic but unerring. The dirty sand plays the renewal of the usual ocean symmetry.

Suspends memory without performance. Its romance should be strict, a foreign smile, recoil. It's the ocean repeating the same fifties façades, the medina, the pink and green fluorescent strings leading towards the common format a polystyrene cup with harira. I wait for the average of darkness, retrograde.

-

The very tense, the simplicity, watching over the quiet stretch of the malecón. I can see myself talking to her. Here in Veracruz, taking her words for what her words fail, asking

if anything had changed? Here, the contest of time has replaced intuition. Seeing her distracted by the lazy quietness that includes the sea within the city, that does it for her. Veracruz (its outset a defeat and a revolution, a unitless score both for nostalgia and expectation), in this autumn twilight takes on the wanting time for cause.

-

Seaside whispers, seaside whispers. I lean on a grey Ford, I can see a clear stretch of the beach from here. A helicopter scratches noon, its want, as will all seas this Dorset sea

seems missing. Repeats a loss without violence. Emptiness becomes coherent, a link. The railing flashes, need to shift my weight. Time to move, cross the street, try the phone again. The jammed sound on the spread out sand allows for some deferral, those seaside whispers

-

Furrows, the fold, the bent lines and the scorched red earth of Guerrero, so the effect restores the chance. (Its standard, the manner in which the ocean includes stillness in movement, redeemed approach as we drive along the shoreline).

Sharing both the change and the illusion. The obvious thing about this coast is its mediacy. A tropical carelessness, summary for the marginal shift, for banal reminiscence, for personal extent. Some constancy that the sweat on her brow

betrayed. When I heard the news of her death all I could remember was this  
Guerrero ocean.

-

Under the smell of rotting algae words are porous. And things found tend to  
give away


by implication their report. Scattered they are restored a group. They misspell,  
rescind, renew, restrain,

borrow. They migrate. The sound of the waves excludes them. They stay however  
intact, in say and gesture, included in the washed up hubcaps, the plastic bags,  
shells, the trails of nylon, the cartilage. The deficit in things is what is uniform.

-

The slightest whisper forward resumes a cavity, a pause, the caesura we know so  
well as

it extends the declining silence on the sand. The wind remembering the thinnest,  
coldest sea, wrapped and shivering

in a hotel towel. Nothing is announced by sea, repels word by unspoken word, our  
nearness. We did struggle to stage some kind of want, our hands with that sheen  
of sea salt after a whole day at the beach, dried lips, similar silences. Walking back,  
along the bound delay of the coastal path, we played its zigzag promise. It is the  
weightless fatigue of meaning. 



HORIZONTES DE JUGUETE

1

De repente desaparecían. Seguramente adivinaban la desmenuzada blancura de la nieve y la compacta transparencia del hielo. Acaso se escondían de los copos refractivos y de la avasallante luz atrapada en la congelación. Abandonaban los árboles, las torres, los campanarios, el cielo. Una ausencia no por repetida menos inexplicable. Así durante siglos. Durante milenios. Las golondrinas y otras avecillas invernan en el fondo de los estanques, arropándose en el limo informe o bajo la corteza de los árboles. Eso según Aristóteles. Otros sabios diferían, desde luego. No se trataba de una prolongada hibernación sino de una súbita y a veces sutil metamorfosis: la corneja era el grajo arisco a las nevadas; el azor, por su vuelo y su plumaje, tan similares, apenas disimulaba al cuclillo disfrazado para el intenso frío. Más empíreo que empírico, Gereford opinaba que las aves de paso pasaban el invierno en la luna. A pesar de su desastrada hipótesis, Gereford no era lunático sino obispo: el supuesto refugio acercaba su imaginación a la esfera de los ángeles, no al asilo de los locos.<sup>1</sup>

---

1. La hipótesis data de 1703. Tropecé con este obispo en la página 37 de un libro olvidado. Pudo haber sido en un tablero de ajedrez, pues su diagonal lo acredita para saltos sorprendentes. Además de la singular hipótesis, digna de encabezar cualquier teoría de ausencias, lo que me lo hizo particularmente

No deben extrañar tales hipótesis. Las teorías de los ignorantes, por lo general osadas y lógicamente más compartidas que las de los sabios, sumarían aún más desconcertantes apuestas. La ausencia, como los sueños, suele provocar diversas y a veces insólitas interpretaciones. El esplendor de algún acierto también merece asombro. Sabemos cómo Uccello suplía la ausencia de los pajaritos que tanto amaba y no podía comprar. Debe su nombre precisamente a las numerosas imágenes con que engañaba —casi enjaulaba— esa ausencia. Pero en *La batalla de san Romano*, tal vez su obra más célebre, este obsesivo retratista de pájaros no incluyó ninguno. Esa doble ausencia —la del ave, la de su imagen— tiene según Calvino una sola explicación: el estrépito de las armas.

2

Freud se atrevió a hacer una ciencia a partir de los sueños, esa aparente ausencia de realidad. Sin duda merece ser reconocido como pionero de la teoría del caos. Calvino —el ítalo, no el ginebrino— es tan atrevido como el psicoanalista vienés: le concede graciosamente realidad a la ausencia para luego interpretarla. A esa audacia debemos *Las ciudades invisibles*. Supongo sin embargo que cada niño, todos los niños, son capaces de semejante hazaña. La interpretación de ausencias, innata, congénita, filogenética, sólo se pierde con los años. Eso que algunos llaman la madurez. Pues quien ha sido niño, y tiene la dicha de no olvidarlo, aunque lo ignore ha sido Freud y ha sido Calvino; y a la sombra del maravilloso árbol de la infancia, quizá aún sepa desconstruir sueños y construir ciudades invisibles. Castillos de arena, castillos en el aire, castillos de sal si puedes.

Recuerdo la fascinación que tuve, y que nunca he perdido, por los caracoles. Fascinación que en este mismo instante renace al observar las espirales ascendentes del habano. La realidad toda se agolpa, se endurece, satinada y calcárea, alrededor del tornillo de humo. Las espirales penetran en la ausencia, la ahuecan, la retuercen, hasta que el horizonte todo, óseo, pétreo, aguarda vigilante como una ciudad amurallada, para que el mar resuene en la orilla impenetrable y

---

memorable fue la grafía de su nombre, que me pareció, y me sigue pareciendo, dudosa. Imagino una H mayúscula para Gereford. Creo que en alguna otra página también olvidada respondía a esa H nada muda en inglés. Nada muda pero sí mudable. Como los pájaros satelitales.

por breves puentes el laberinto del oído se remonte a otros laberintos. Desde la soterrada arquitectura de Creta al vuelo de Icaro, el Minotauro y su implacable asesino, el palacio y su ruina, escrituras lineales pero indescifrables, Minos y su también astado rival, Pasifae y su astuto alcahuete, las alas enceradas y la caída derretida, que nos devuelven al mar que tenemos en la mano, pegado al oído, todo eso está en las espirales de caracol ahora instantáneas, evanescentes, pero que pudieran tener otra duración, otro infinito, si el humo lo palpásemos en una amonita metalizada, por ejemplo. El imán del vacío, del sueño, de nuestra muerte ajena y las incesantes resurrecciones como de ola y salitre encrespado, nos ofrece el titileo de su lomo para cabalgar ausencias. Nos alejamos in situ, en la fijeza de una estalagmita el vértigo nos arroja como aerolitos o murciélagos.

3

Una noche de verano descubrí que el horizonte me podía servir de trampolín. Ni siquiera necesitaba un cohete para hundirme, astronauta nato, entre las constelaciones. De día me preguntaba dónde se encontraban esos dos azules inmensos que llamaban mar y cielo. Uno lo tenía a mis pies. El otro, por mucho que me empinara, no lo podía alcanzar. Quizá, me decía, si Alfonso me llevara en el bote de remos hacia allá, lejos, el misterio se resolvería en una gota de agua. O en una aspiración. ¿Pero me darían permiso para emprender la aventura? ¿Acaso Alfonso se atrevería a llevarme sin la autorización de don Luis o doña Julia? La noche me dio una respuesta vertical. En la oscuridad el horizonte desaparece, o es otro, y sólo está arriba. En realidad primero hay que aprender a borrarlo, a desaparecerlo, pues los faroles Coleman, encendidos a pulso a ras del crepúsculo, hasta la poca luna untada a las olas, recuerdan que existe, que podemos agarrarlo, y entonces cero juego. Yo me empinaba sobre la punta de los pies, arqueaba la espalda como para disparar una flecha, la cabeza volteada hacia arriba y hacia atrás, casi apuntalada sobre el pelín de la nuca, así me sostenía hasta perder completamente el plano horizontal. Sólo existían la oscuridad, algunas estrellas y yo. Me zumbaba la cabeza, me daba vueltas. Estaba a punto de cosechar los extraños frutos de mi ejercicio de ausencia. Entonces, de repente, caía. Pero caía hacia arriba. Aunque una y otra vez aplastara a la arena, caía hacia arriba. Así hasta que el leve mareo se acostumbraba al ritual y me vencía. Un vértigo de

juguete me enseñó a precisar cuando uno cae para abajo. Porque uno también puede caer para arriba. La paradoja o el pleonasma son faltas de ausencia. Vanas interpretaciones.

4

El matemático puede ser tan doloroso como el renal. La etimología en este caso tiene una profundidad literalmente geológica. Pues la palabra deriva del latín *calculus*: ‘guijarro’, ‘piedra empleada para enseñar a los niños a contar’, ‘tanto’, ‘ficha’, ‘cuenta’. Obvio el puente entre el grupo de ciencias que tratan de las cantidades, las magnitudes, las formas, y sus relaciones por medio de números y símbolos, y la martirizante nostalgia geológica del riñón. Obvio también el puente construido por las piedrecillas no lanzadas sino contadas una a una por los niños y el cálculo. Obvio pero asombroso. Que una ciencia volcada a las abstrusas espirales de la abstracción sea definida como concretísima aunque diminutiva piedrecilla resulta extraño. Hay que tener riñones para semejante albañilería. Sumo a esa extrañeza otras que se me revelaron cuando trataba de aprender cálculo. Corrían años en que yo sólo aprendía otra cosa. Escrita la frase, me detengo: los años sólo corren cuando uno ya tiene demasiados, y entonces yo era un joven universitario, aprendiz, como ahora, de otra cosa. Pero sigo, corro. Estudiaba historia y aprendía otra cosa. Estudiaba filosofía y aprendía otra cosa. Estudiaba química y aprendía otra cosa. Estudiaba cálculo y por supuesto aprendía otra cosa. ¿Qué aprendía? Creo que poesía. La materia que gustosamente arrastraré hasta el fin de mis días. De la teoría del límite colegí mis propias y enormes, casi infinitas, limitaciones. Y como es lógico, de una frase de Wittgenstein algo de poesía. La frase me hechizó, se me ocurre que por haber contado con piedras: “Los límites de mi lenguaje representan los límites de mi mundo”. Gracias al cálculo, pues, algo de Wittgenstein y lo poco que sé de alemán, que es esa frase suya, inigualable para seducir a una alemana. Es la única que he aprendido en ese idioma repleto de mayúsculas. Única pero perfecta. Por la analítica de Wittgenstein sin duda. Pero también por mi alemán de esmerada, casi lítica estirpe. Pues desde hace décadas la pronuncio perfectamente. O casi. Escuchen: “*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*”. Así me sedujeron el laberinto y así pronunciaré este puñado de palabras hasta el

límite de mis decrecientes días: unas en cursiva y otras en redonda. Unas de cal y otras de arena. Con ellas he podido engañar hasta un par de alemanas. Y es que me las pronunció al oído, lenta y mil veces, un bello caracol: Gabriele Störmer, que afortunadamente no era celosa pero sí teutona. Con u.

Si la teoría del límite me permitió llegar tan lejos como para tropezar con mis propias limitaciones, el cálculo infinitesimal me facilitó otro raro aprendizaje. Primero, lo poco que recuerdo de esa piedrecilla, que es casi todo lo que aprendí. El área del círculo, por ejemplo, imposible de cazar con exactitud, puede rendirse a este tratamiento matemático que algo debe, lo juro, a la cirugía. Se trata de reducir lo no mensurable a su mínima expresión, que es como cortar el vacío para que ocupe menos espacio en el restante pero cada vez mayor vacío que crece por esa reducción. ¿Entendido?

Pero acercarse al cero como límite a mí me enseñó otra cosa. Lógicamente. En aquellos años que corrían lentamente, yo aún no había superado una crisis que todavía me supera. Yo era un quiero escribir pero me sale espuma. Quería ser capaz de algún absoluto. Y expresarlo cabalmente, aunque sólo fuera irrefrenable y espumosa insuficiencia. ¿Pero cómo hacerlo con el lenguaje, lleno de trampas en que yo mismo caía, amén de mis lectores, que eran, como ahora, Luis y dos o tres amigos? ¿Cómo decir siquiera una mínima verdad con tantas mentiras? Escribir es cubrir, hablar es mentir, se repetía aquel tardío adolescente que sigo siendo. ¿Qué hacer? Hallé una solución oblicua. No en un poema sino en el cálculo infinitesimal. Ante la imposibilidad de expresar absolutamente el área del círculo, diana para rigurosos cazadores, el matemático crea una ciencia que la expresa al límite. Esa expresión límite, esa orilla del cero, me enseñó que si bien era imposible decir la verdad, sí era posible mentir menos. Mentir menos hasta que de la imposible verdad no dijera sino el cero como límite.

Hay unos versos capaces de resolver de una vez por todas la paradoja de la verdad en el poema. Sólo que yo primero los intuí y luego los comprendí en alguna ecuación: "Beauty is truth, truth beauty, —that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know". Gracias a esa ecuación y a John Keats la belleza del círculo, soberbia y hechizante como la piel que ciertas noches regalan, y su área tan indescifrable como el disco de Festo, han estado al alcance de la mano, como un caracol. Gracias a una ciencia olvidada y a un inglés muy presente, y que

pronuncio aún mejor que los límites de mi lenguaje, como el mar que retumba entre espirales, le he dado vueltas al impalpable círculo como a una urna griega. Acaso así he sido Euclides; y alguna que otra vez he podido interpretar el crecimiento en espiral de una ausencia. ¿La tuya o la mía?

5

Mi vida fue escrita por Lichtenberg de un solo tajo: “Un cuchillo sin hoja que no tiene mango”. La vivió Gerónimo, aquel apache perdido en el viento. Audaz e invisible, estaba en cualquier sitio y en dos o tres sitios a la vez. Porque el viento no tiene fronteras. Tampoco la poesía. Mis poemas, escritos humildemente por Scardanelli para el humilde y demente Hölderlin, registran un notable desprecio por la historia y sus presumidos calendarios. Soy más puntual que los reyes de Inglaterra pero me gusta ese desprecio arqueológico, casi geológico, por las fechas. El italiano le regaló una pizca de Mediterráneo a Hölderlin. También un poco de pasado y así, de paso, la inmortalidad de la locura, que es la fama. Hay poemas fechados el 24 de mayo de 1748 posteriores a otro del 24 de abril de 1849 que a su vez es anterior a “El invierno” del 24 de enero del 76. Pero de 1676. Lo que importa es el 24. Lo demás, diría Verlaine, es literatura. ¿Dónde queda el hic et nunc en todo esto? Habría que preguntárselo a un ave migratoria como Hölderlin. Durante su larga temporada en el invierno no se refugió en un lodoso estanque ni en la misericordiosa luna. Se refugió en la poesía, en la locura y por metamorfosis en Scardanelli. “No quiero caer de mi cielo”, dijo. Así habla el filo de un cuchillo y el oscuro anhelo de un pez volador. Zaratustra y Altazor algo le deben a su perfección sin reproche y su despejada lejanía.

6

El desorden casi genético, monstruoso, el caos de un volumen nada geométrico, la algarabía unánime de los instrumentos, tiene una finalidad precisa, milimétrica, euclidiana. El desconcierto aparente, jubilosa teleología del azar, es el preámbulo del concierto. Un adjetivo me ha delatado. Confieso, pues, el momento que más disfruto: los músicos, cada uno por su cuenta, afinan los instrumentos que hace apenas un instante eran tallas de madera o esculturas de metal. Silba un Giacometti que fue un cetro de marfil yombe y ahora es un oboe o un clarinete;

retumba, al fondo, un Brancusi que se convierte en timbal; los platillos parecen desprenderse, como almas, de unos Círculos de Gay García o de escudos micé-  
nicos; *El violinista* de Cárdenas súbitamente es un bronce de carne y hueso; un Rodin de buen tamaño muge como un bisonte en la caverna de Niaux o zumba, enorme insecto, sobre la carroña de un ñu, pero es un contrabajo; varias máscaras de Nueva Guinea y unos escudos de guerra asmat despiertan como violines o cellos.

Me siento en el puesto H 9.

El espacio revuelto vibra: se ha vuelto tiempo. El metal y la madera; el enorme colmillo de elefante reducido a finas láminas de marfil y el inalcanzable cuero de antílope tensado sobre un abismo, embisten, huyen, pesan, acogen al viento y los pájaros, dan frutos. Este poco de selva que no está en ninguna partitura; rugidos de león y nerviosa risa de monos; fémures que restallan en las fauces de un jaguar; el staccato de un loro que en vano defiende el nido; los chasquidos, apenas perceptibles, de la boa que se acerca palpando el aire con su larga lengua inquieta; lo más salvaje de la naturaleza y del hombre se impone a los rituales y la parsimonia de la cultura. La tormenta que precede a la calma. El paroxismo destinado a la templanza; el hambriento Minotauro que ya en cualquier momento va a ser sacrificado.

Entra Teseo.

La presencia del director apaga a la selva. Pero simultáneamente despierta los aplausos del público, que así se prepara, se afina, para el concierto. Instrumento de huracán y mil cuerdas, el público suma las notas de su aplauso al concierto ahora que está por comenzar, y luego, al final, como para prolongarlo. Pero el homenaje, también caótico, frenético a veces, ni ruge ni tiene colmillos. Es la cultura viéndose en un espejo. Teseo dirige la orquesta para el público, de hecho a través de la orquesta lo dirige: calla al ágora, el parloteo de la masa, el chisme de barrio y la adulación de palacio. Obliga a callar, enseña a callar. ¿Podría imponer este silencio a la selva? ¿Callarían los monos aulladores al escuchar una sonata de Mozart? ¿Cerrarían el pico las guacamayas por una sinfonía de Beethoven? ¿Enmudecerían los troncos que se quiebran, las hojas susurrantes, las hienas, las ranas? ¿Por qué no intentarlo? El silencio quizá imposible —corren las aguas entre pirañas y caimanes, entre tapires y anguilas eléctricas, pero también

sobre piedras; el viento sostiene cernícalos y avispas, pero también agita hojas y bejucos—; o el sobresalto de los animales —del incesante moscardón hasta el impasible manatí— serían un espléndido homenaje a los compositores y los músicos. Cada uno Orfeo.

¿Por qué no intentarlo, pues? Porque resulta imprescindible el público, no precisamente por su aplauso, a veces merecido y no siempre deseado, sino por su silencio, expectante, creciente, que crea un volumen en el tiempo para la música, el necesario ámbito de resonancia para cada nota, espectral pero intensamente humano. El público calla cuando aplaude pero sobre todo cuando escucha. En su copia de la partitura sólo hay silencios, y tiene que saber interpretarlos. Tácito y extático, encarna al silencio musical. Es la presencia de una ausencia.

Teseo empuña la espada.

Vertebrada batuta, la espalda del director impone silencio. Cuando se voltea hacia nosotros, al comienzo y al final del programa, callan los músicos; cuando se voltea como un torero, batuta en mano, para trazar el conductor hilo de Ariadna en paredes invisibles pero ctónicas que ahora son acordes y pausas, ágiles corcheas y bemoles sostenidos en el tiempo, callamos nosotros. Es el centro de un círculo mercurial: iluminado el escenario: yin, a oscuras el auditorio: yang; vibrante la orquesta: yin, callado el público: yang. La sala como teatro de mitades intermitentes, duales y oscilantes.

Teseo levanta la espada.

Cada vez que asisto, me digo —la espada, ya lista para ensangrentarse, apunta a los violines—, siempre, ahora me lo digo tan bajito que casi no me oigo, mi silencio ha estado señalado entre las notas. El tuyo también. Las filas de butacas son una partitura; al sentarnos ocupamos en ella, y en la de papel, un espacio oscuro y simultáneo. Yo he sido un instrumento en composiciones de Chopin y Wagner, Stravinsky y Varèse, Ginastera y Orbón. Quien no lo crea, susurre, grite o estornude la próxima vez que vaya a uno de estos espectáculos. La bulla que interrumpe y desentona es el reverso del cauce donde fluye la armoniosa corriente de notas. Director propiamente es quien sabe interpretar el silencio: el de la partitura y el del público. En su interpretación apuesta el éxito del concierto y la medida de su talento. Por eso la batuta, que nunca se oye, es el instrumento más poderoso de la orquesta. Lo que no se toca, lo que no suena, es tan esencial como



lo que se toca y suena. La pausa no se reduce a abstracta y dócil cronometría: es activa. Saber callar cada silencio es la única manera de tocarlos. Hay que darles la profundidad que tienen, que les corresponde, haciéndolos callar más y más, o menos, como si ellos también fueran notas, pues no es lo mismo un silencio en do mayor que otro en sol o si. Para lograr esta variable profundidad, para callar bien el silencio, hay que saber interpretarlo. Quien sólo interpreta notas ni siquiera interpreta eso; y por supuesto, aun virtuoso, nunca lo hace con maestría, pues sólo en las notas, y con ellas, que preceden y siguen a los silencios, se puede lograr la profundidad requerida. En el volumen de las notas está el volumen del silencio. Y viceversa. Un cubismo en el tiempo, una arqueología que sorprende, aún vivo, al pobre Minotauro.

7

Caminé hasta la sala de emergencia del Urológico. En la mirada del médico vi su alarma. Estaba en pleno infarto. Yo por supuesto, no el galeno cuyos ojos azules sonaban como una sirena. Mientras me llevaban en camilla al quirófano recordé la Calzada de los Muertos. Por un instante volví a Teotihuacán y sus pirámides, aunque desde aquella tarde de 1977 nunca he salido de allá. Pensé en Violeta y Julia Cecilia. En Asela y Luis, mis hermanos, y en un amigo, José Darío. Así, imagino, me despedía de ellos. Por si acaso. Vi en algún anaquel de la mente un libro egipcio y otro tibetano que pensé repasar, pero por algún motivo mis manos no respondieron al vistazo. Traté de quitarle solemnidad al momento aplicándome el humor negro con que a veces hacía reír: es en la Clínica Vallés, decía refiriéndome a un velorio en esa funeraria. O viceversa: está recluido en la habitación 317 de la Funeraria Avila.<sup>2</sup> Luego recordé a mis padres. En particular, detalle curioso, trataba de recordar sus voces. El timbre de sus voces. No frases suyas que siempre me han acompañado ni palabras sueltas como rimas en su ausencia. Insisto, como entonces: sus voces, el sabor de su tono, su acento, la sazón única de su timbre. Qué difícil oír la voz de los muertos.

---

2. La Funeraria Vallés y la Clínica Avila son familiares para los caraqueños. El trastrueque entraña a la simbiosis que suele existir entre este tipo de instituciones.

En algunos sueños, lo sé, la he oído. Pero en aquella camilla que atravesaba la Calzada de los Muertos yo no soñaba. ¿Por qué quería oír a mis padres? Una respuesta posible se me ocurrió al cabo de varios días. Quizá me preparaba para reconocerlos entre el bullicio de la otra orilla, donde quienes ya han acompañado a Caronte esperan a sus seres queridos.


8

En cada movimiento, en cada pentagrama de cada hoja de la partitura, sólo habrá silencios. Silencios y pausas. Quiero que la dirija Barenboim, pero durante un sueño. O mejor aún, que lo haga un genio muerto. Paganini o Furtwängler, por ejemplo. Sólo un espectro sería capaz de interpretar el espectro total de esta ausencia, que abarcaría desde el pan de flauta hasta la flauta de Pan o el fémur tallado de un abuelo taíno. Habrá silencios fósiles y pausas geológicas. Una comunión difícil y por lo visto cubanísima. Sones de la Atlántida.

9

Vanos de puertas y ventanas; intersticios capaces de robar turistas japoneses al Empire State o al Chrysler, levantando sus imponentes moles vacías entre gigantes vencidos, rascacielos de cielo, Tao para Kahn y Senmut, para Eupalinos y Wright; mis padres; las espléndidas ruinas del pasado y las del futuro, las escalinatas de Kukulkán y los 107 pisos del World Trade Center; la economía cubana, que es una deuda, y el exilio, esa otra ruina; esculturas de Christopher Wilmarth y espejos de Robert Morris; la muerte de Martí y la locura de Zequeira; fragmentos de Safo y música callada de San Juan; las espirales del tabaco y las del caracol, no las calcáreas, las otras, las huecas, tan atrayentes como las de humo; un Blanco sobre blanco de Malevich, un Rothko azul y otro rojo y el Patíbulo de Luis que le gustó tanto a Wilmarth cuando lo vio colgado en la sala de Hampton que le preguntó el título y pidió que lo cambiara y ya no volvería a verlo con patíbulo tachado, no por estar en mi sala, aquí en Caracas, sino porque Chris ya no está, desde que decidió ser su última y póstuma obra, ahorcándose en el taller de Brooklyn, con vista al puente, estructura de hierro y vacío, casi un Wilmarth, pero no lúgubre, plomizo, sombrío, como el Wilmarth por Wilmarth colgado por Wilmarth hace unos veinte años; unas noches de Bennington y la esquina de la 11 con Quinta

en Manhattan; el patio de Regino Boti y la playa del Uvero; una tetradracma de Seleuco I Nicátor que me regaló José Darío y un áureo de Nerón que mi viejo subastó en Stack's; el horizonte al hombro como una escopeta de palo; la torta de almendras de la Casa Suárez y el fufú de plátano maduro y chicharrón que me preparaba Nestora cuando no y no y no comía otra cosa; el casi ilimitado potencial para irradiar sentido de ciertos signos, y la consecuente dispersión del mismo, capaz de despertar ocultas, extrañas, insospechadas relaciones al rozar y encadenarse con otros signos, contiguos o apenas al alcance de la alusión, el rumor del lenguaje, lo *saussurrante* que una tarde en el Café de Flore mencioné a Severo, tonta osadía pues inmediatamente lo tradujo para Barthes de luto por su madre y aquel frasco de aspirinas que cada diez o quince minutos perdía un puñado; Severo, un pez volador que apostaba sus escamas entre la llama y el humo; los otros peces voladores, los que tratan de encaramarse al aire, y los erizos que quemábamos en la playa al comienzo del verano; objetos, rincones, recuerdos, algunos tan míos que ya son de mi tercera persona, casi ajenos, como números contados para una cifra que nunca cuadra; por algún motivo siento que entre estas cosas ya está escrita, casi completa, una vida que jamás leeré pero tendré que vivir.

Caracas, 5 de agosto 2006 

RHODE ISLAND NOTEBOOK, 3.7.03–3.17.03

[anabasis]

Friday, at curb, 3.7.03 6:27 AM set odo

At Kurb on Kreitzer cold

120.5m 3.719 g 6:40 get gas

and top off Air in tires

I-74 east 6:58 am. Have headache

Have stuffed nose. The back of mouth  
and throat crusted with mucoidal stucco

& gypsum. Am however wearing  
soft brown corduroys.

I I-74 east into morning light.

Blobby sun (not crisp) 10 degrees off horizon  
in left side of windshield.

It is a cream a milk sun  
made so by faint blue cloud  
that stretch wisped

North to South up to about 15 degrees above  
horizon. Grain elevators and  
islands of farm copses sit hazy

in blue post-dawn silhouette  
all over the east.

Le Roy, Illinois 1 Mile 70 mph.

“Military forces are merely responding  
to Saddam Hussein’s hostile aggression.”

—Kuwait Central Command US Spokesman

After Iraq, why not invade Israel, why the  
fuck not. Apparently  
Resident Bush last night on White House TV  
said Hussein has “surrounded himself w/  
Killers” – 7:23 AM As the sun climbs, creaming,  
it pulls a shelf of milk clouds with it, so the  
origin of the morning light stays creamy  
“origin of Kaskasia River” 45 M, After  
which fields give way to a  
statistical woodedness. Morning traffic  
in Urbana Champaign. east of it  
a land of silhouettes in smoke blue  
trees, still blinking towers, early bridges,  
power lines, moving patches of billboards,  
all’s hued a child’s powder blue.  
Road bears a faint damp shine.  
7:50 AM 74 M Ignorant Indiana  
approaches, I pray for fog &  
lightning storms to cross & lid the state

that I may not see it or hear there  
77 M Middle Fork Vermilion River —  
A great dell here w/ large sloughy  
beaver-dammed area. “It’s a humbling  
experience for me to know that  
thousands of people have lifted me  
and my family up in prayer.”  
— G W Bush, last night in press conference

I wonder if next time they lift him  
we could Give him a little shove into  
Potomac (Welcome to Indiana, Crossroads  
of America – 8:02 AM 88 M)  
No fog or lighting storms  
But if we cd get his whole family  
lifted on a prayer vapor  
we cd drop them from A  
height by suddenly turning off  
Vapor Prayer beam.

Laura Bush wd survive because her  
skirt wd Act as Parachute  
we wd see her attractive groin region  
as she fell, the tasteful Amount of fat  
on her thighs / rippling Rigorously  
in her grief plummet  
As She lands next to bloody bone pools  
of husband (next to the fur stubble  
and purple gut ropes of the family dog) she  
sees that atop the splat of mush that was once  
the 43<sup>rd</sup> President, the only intact relic  
recognizable, like Wicked Witch  
of West's black cone of hat top  
the Melted witch, is the hawky pointed  
flared nose of Bush's nottoobright  
face today Hans Blix to make an interim  
report to the UN Security Council  
Sugar Creek, God Bless you: I lift  
you up on a crowd of prayers, 123 M  
from Normal, Illinois.

Last night in A speech,  
before the ill-informed gullible country-music-  
listening pious sanctimonious violent nation

Resident Bush said  
he does not need UN Security Council  
permission to wage war & we wonder  
why he asked for it / in the effing 1<sup>st</sup> place.  
This reminds me why I take such great  
pleasure in disobedient youths & why  
I am annoyed by obedient students  
who ask, slavish, obsequious, what I  
want: people like them become cops, hold  
guns, cruel managers, glaring bureaucrats.  
8:55 AM 74 east still not broadcast  
— like that of Febr 14<sup>th</sup> — of Blix  
and Al Baradei's interim  
reports — can't help but think this is  
b/c the last one was so embarrassing  
to Bush & this one is expected to be too.

9:20 AM — 152 m AM NPR station —  
about to “go over to” Blix's report!  
“From NPR News in Washington, this is  
a Special Report.”

Eagle Creek Reservoir: its big gray  
dam, snow-streaked. I feel very friendly  
toward that reservoir. 70 E 167 M  
“the delegates are beginning to fill the  
chamber.” Am blowing on the elevated  
highway through clouded Indy. Now  
I am passing out of Indy. The sky gray  
with snow gristle. 9:25 Am CST Assoc. Press  
reports 2 small sons of Bin Laden's lieutenant  
have been “captured.” We are a nation who  
captures children. I pass A white semitrailer  
pulled by matching tractor, on  
the trailer's back & side a “Map” of

US & superimposed on it A cartoon  
cheesy "scroll" & over it  
the word "Covenant" & under it "Transport."  
Christianity is a cartoon religion.  
A gavel slaps 4 times 194 m 9:35 AM  
"The 4 thousandth seven hundredth &  
14<sup>th</sup> Security Council is brought to order."

"I invite the representative of Iraq  
to take a seat at the council table."  
"I invite Dr. Blix to take a seat at the  
council table." "I invite Dr. Al Baradei  
to take a seat at the council table."  
"Nameless Creek." 203 M 9:45 AM CST.  
east of Indianapolis, new snow, lately fallen  
"Six Mile Creek" "Anthony Creek" 206  
Switch to 92.1 FM NPR 210 M. The garish  
double-decker billboards begin  
219 FM east central Indiana: the  
trees here, leafless & dark, are taller  
than in areas to the west, impressive,  
at times in these small-chested hills  
the road flies through copses, which  
are by nature thin and shallow, making the  
road at times seem shallowly & briefly  
forested. Wilbur Wright Rd,  
228 M 91.1 FM. Uniform  
luminous gray above "White Water  
River" near the "Amish Cheese Shop"

Grackles burst & whirr fr. Rt shoulder  
as I pass. I do not see them Again  
in my mirrors, perhaps they are flying  
above my car a raincloud of guano-bearers  
After half mile without seeing them



in my mirrors, I unroll driver's side  
window and look up, glasses almost blow  
off face, but I don't see the flock.

10:12 – 10:17 AM CST STOP TO PEE  
at 235 M rest stop in Indiana.

Warm out, upper 40s. Ohio State Line  
250 M – that blue steel arch  
is still there! God Bless the Ambassador  
from Syria — I say this from the  
depths of A hothead nation, 4  
miles into Ohio on 74 east, to  
my rt. & lt. A freaky flicker  
of maple copses — for mentioning  
the recent worldwide protests against  
the Bush Administration — and  
for saying he doesn't understand why  
the US seems to think War is  
"the best — and not the last — option"  
God Bless the Goddamned Ambassador!  
I can just hear 43 saying to  
hisseff "Goddamb that Jewboy Arab"

"An Act of Robbery" — that's the  
phrase the Syrian Ambassador  
did USE: yeah eat it, Rumsfeld  
Faraq Al Sharah is his name.  
Change stations: 91.7 FM, 264 M  
Some warm bouncy sunlight  
boo-bah-loos here under blue  
mackerel jet-streaked sky  
have not seen a sky so jet-streaked  
it is the evil jets of the Military  
State Scenic River is brown & bouncy  
flickery on its surface but  
branchy & muddy on its banks

The Great Miami River is high & brown  
Clouds are clearing sun is very  
bright but slightly cloud-dimmed &  
tinged w/ cloud manila. At Mad River  
near Air Force Museum 292 M,  
cumulus like slow-moving yellow-green  
sheep-birds converge. F-16 passes over  
HWY on its way to land.

300 M 11:10 AM Another MASSIVE hawk, —  
powerful body, compact, like an Aerial bomb  
that eats & poops bunnies — hangs or  
rather perches in small twiggy tree  
staring south south east, its tan  
brownly speckled wings folded like flat pistols  
on the holster of its body. It does not  
have boobies.

It is an American  
hawk.

11:26 AM CST  
thoroughly cloudy again. Same blue  
mist hazing distant tree. The pain  
in my throat has lessened.  
Little Darby Creek State & National  
Scenic River 331 M, am making massive,  
snapping sneezes — clear flopping mucus  
sparkles on my right hand. I wipe it  
reluctantly on my brown corduroys

I-270 N 342 M 12:50 PM EST  
sun out Wham! As I bounce over  
the Olentangy State Scenic River  
356 m fr. BL & Northwest of Columbus  
2 Canada Geese traverse hwy  
50 ft Above car. They do not honk.

It occurs to me I should have  
honked at them  
On rt, in bright sun N of Columbus,  
375 m fr. BL, I see, in a muddy,  
furry oval of hay, a press of  
horned Kine in tumid Anoraks  
feeding & lazing in sun booms:  
I notice in shock they are bison.  
Small hawk kites over median,  
southward, yawing

STOP TO EAT, GAS, PEE 1:30 exit  
151 10.1122 g 390 m = 38.57 mpg very low  
mpg 1:40 A fish sandwich  
at McDonalds. My sinuses ache me.

1:52 pm EST back on road  
and so Laura Bush picked up her  
husband's hawky-pointy flared nostril  
nose, smelled it, sniffed hard at it,  
cried about it and put it safely  
in her bosom brassiere. There in  
turn it sniffed and snuffed in  
little booms her bosom smells  
76 east 2:44 pm 450.7 m fr BL.  
Long steep downward slope near  
Wadsworth OH, never noticed before  
Traveling perpendicular to me on  
an underpass beneath  
the freeway, I spy a large clear white  
Ford pickup w/ an immense American flag  
on a 6 ft pole flickering Above its  
hitch-bulb and I am once again shocked  
at the ghastly, kitschy, tacky, tasteless  
and disturbingly hick-like & white  
non-urban, gun-bearing & ignorant

nationalism, which is. Nationalism is.

490 M 3:20 pm near Mt. Union

College, am very tired.

3:33 PM I sneeze explosively.

And, simultaneously, the loosened nose

of G W Bush sneezes between

Laura Bush's easy breasts w/ a puffy bang

rocketing the wedge of flesh

up the Valley of her cleavage

slopping her firmly under the chin

and slipping back w/ a snotty swash into her

silk and smelly valley.

Meander Reservoir 510 M 3:39 pm

80 e 3:41 pm 513 m

"For the first time in my life I have

had to confess I am ashamed of my

country." — Richard Olney, 1903, re:

Roosevelt's seizing of the Panama Canal

Pennsylvania Welcomes You 527 M

STOP TO PEE 3:53 — 3:57

In Western Pennsylvania near

Clintonville, A bright but long-

shadowed March afternoon as the Alleghanies

begin, smattering of snows remain in

the woods and the large

meadows/small fields, but in

median, a shallow-v in cross-section

the tan dead grass slicked-down by snow melt.

Am very achey.

Behind U. S. Mail truck 5303

speed 75 mph. Sun directly behind

me, I pass the mail truck on a hill

The slant-lit plate of clouds

behind me filters sunlight to an

at times green-apricot wash that  
warms & cools to my right rear, trees  
& hills interlarding fat & slim shadows  
into which I agreeably dip or  
invite to whisker through my car  
in flickers.

600 m 5 PM, 500 left to go.  
7.5 hrs remaining at 67 mph ave.  
Must Urinate Again.

Items aching: Teeth  
neck muscles  
knuckles of hands  
(all 26)  
wrist joints  
lower back  
rear of pelvis  
right & lt. knees  
joint of lt. big toe

Bladder has orange pain in it, like  
a little bun of sunlight  
— a coin of heat in my urine bag. At 613 miles  
5:10 pm Rest Area  
on rd Again 5:14

Items aching after rest stop:  
Both ears  
Forehead Above eyeballs  
Throat

5:16 pm Take 2 Advils

5:38 Pm Most Aches have been  
suppressed by Advil. Ears however

are popping more as I ride the Alleghanies  
than before. Before my body  
was, well, warring part against part, an bellum  
omnium contra omnes, but I have  
taken the UN Peacekeepers of the Advil  
and now my neck is the only  
pain in the neck, it is the  
Motherfucking USA of my body.

Sun a dark bobbing tangerine or  
red clown nose direct behind me  
honking in the back of my hair  
& damming a puddle of flaring orange  
in my rearview — its light is  
punching my eye pupils.  
5:55 PM 661 M Switch on  
headlights.

280 M since fill, & ½ tank gone  
6:06 PM 47 mpg

Now 80 e here rides high in  
Alleghanies at twilight, sun down,  
deer glimpsed opposite hill (676m),  
very snow, foraging. I light an  
American Spirit (light) and pass  
Bald Eagle State Park near Altoona  
feeling both more & less American  
than America itself yes that's it. 683 m  
the light is such it looks like  
my headlights aren't on though they  
are, a semi tractor jackknifed  
against its trailer in expansive right ditch.

Odd bluing butch-cut  
dromedary hills to the left  
"Be Kind on

Be Careful                      back of  
Be Your Self                    semi-trailer  
Be Your Best Self —  
    Kane is Able!"

700M 6:30 PM. Those great  
cliffs that so make me feel  
like I'm driving a toy on a  
counter past half a cut cake.

705 M  
"The neutral tinted individual  
is very apt to win against the man  
of pronounced views & active life."  
    TR to George Otto Trevalian

776 m 737 feel terrible, tired,  
have sneezed, just a minute ago,  
messily (3/4 tank gone 388 m)  
(81 N 783 M 7:44 pm)

And so the president's nose fell safely  
back into the warm breast valley, from which  
only a moment before it had launched  
itself by expulsing w/ force 2 twines  
of clear snot roping after

into which post-twine snot puddle  
it flopped & settled w/ nearly  
post-coital relief.

807.6 m STOP to Gas 416.1 m trip  
    9.310 g  
    44.7 mpg

829 pm back on rd.  
8:44 84 e 825.2 m

GW Bush wanted to play the holy  
warrior but thankgoodness all  
that's left is his nose  
welcome to New York 876 m  
9:28 pM

88.5 FM Cool Radio Station NPR —  
type station  
900 damn blessed miles Good God  
9:48 Pm  
Cross the fat windy Hudson

This song as I cross the bridge  
10:02 pm 926 m  
makes me think of twirling  
crazily in the wind

¼ tank gone 110 m  
“East Branch Croton River” 942 m  
never noticed this river before  
CT border 945 m 10:28 pM

STOP FOR URINATION 946 m

975 84 e CT small snow —  
it is fruit fly sized. It makes  
me hear cellos.

691 e 985 m 11:10 PM exit 27?

She patted her bosom nose mouse  
her George nasals safe in her bosoms  
her fleshy double rocket wedge  
995 m 91 N  
I feel very friendly toward trucks



1001 m 9 S 11:25 – 100 M fr. Prov.  
Snow. My car protects my scrotum  
fr. the snow.

You've got to be healthy in body to  
Appreciate punk. I'm little under  
not well. Must...drive. Must...drive  
M....

Each night she beds it down  
in (95 N 1030 m 11:51 pm) A  
box of Kleenex, the snuffling  
blind nose

New London, CT home of bubble  
Machines: USS Nautilus & Sub  
Museum (closed Tuesdays)

A tall corpsman is crossing  
my damp road. He is carrying a  
Kleenex box, the wind is puffing  
on his small delicate hat  
96.7 FM East Hampton  
"progressive Radio"

God bless Aristophanes  
Welcome to Rhode Island The Ocean  
State, Jeepers it's dark here  
I am in "the Zone" I feel like  
that skipper in The Perfect Storm  
of the "Andrea Gail," strapped to  
the wheeling and sneezing

I am wearing a Salmon Patagonia  
jacket

People Are praying for Pres. Bush's  
nose, which is once again nestled  
in Laura Bush's breast bosom valley

of her booby cones like  
A 3<sup>rd</sup>, a smaller breast  
Approaching Providence "Historical Providence"  
John Cougar Mellencamp 93.3 FM  
Hard Left

Bldgs & Steam of Providence  
wind SW 8 mph 26 degrees F  
Exit 20 1099 m 12:53 am  
1100 m Exit 1  
Woonasquatucket River on rt. water high  
Mirrory  
Lt on Main. Restaurants still open  
people on street.  
Chuckholes! A damn moonscape  
this town  
lt. at Doyle & Hope 1101.6  
Rt on Cypress 1102.0 m  
Rt on Belair, unplowed  
1102.1 m 1:01 AM in driveway  
humming in my head really  
loud.

[katabasis]

10:21am 3.16.03 1.3 m  
fr. M & M & C Approaching  
city ctr. Providence, sunny day  
warm 55° N. Main & Steeple  
bells ringin 10:25 AM. Rt.  
onto Memorial. Nuggety reflections  
of morning sun crinkle onto car. 95s 10:26  
AM Someone told me to get out of the house  
this morning, to leave, go, this morning, this  
Sunday that maybe divorce wd suit us,

Someone said this at About  
9:45am. Packed. Said goodbye  
to Clio. This is a Pilot EastTouch  
Broad w/ blue ink, ballpoint. Turn thought  
toward the bearable: There is  
something warlike about poetry  
itself. Why have there been  
so few peace poems?

Even the peace poems of Julia  
Ward Howe are Absence of War  
poems, bearing still militaristic  
metaphors. Truck Lane  
500 feet. CT Welcomes me  
38 M 10:58am EST. New  
London CT 56m 11:15 A  
sandwich of blue, blue water  
under the massive hwy bridge  
blue sky over & then I drive  
into brown prickly trees. Send dead flies to  
Gerry LaFemina email Holli Bundy re  
next yr's class. Have seen 2 maybe  
3 hawks thus far

Hwy 9 N 71m 11:27am  
AT 80m, near East Haddam on  
Hwy9, passing Nathan Hale  
Schoolhouse, I remove my wedding  
ring – and I place it in a Small  
white cardboard box I keep in  
the dashboard, the box already  
contains a blue glass Sperm Whale  
purchased for me in the New  
Bedford Whaling Museum  
by M. in the Autumn.

Crow. Aircraft Rd one mile  
88m fr. Providence. Am  
incredibly sad. blue steel  
double-arch "dromedary" bridge  
over Quinnipiac River 95m  
small bridge over Mattabasset  
River as it confluences w Quinnipiac

91 S 100 m 11:53 AM  
691 w 107 m Noon  
Am incredibly depressed. I  
gave it my best shot.  
Quinnipiac River 113 m  
I tried my damndest 84 w 114.7  
very warm, window open no  
snow on shoulders now in median  
but there it is in the hills  
and the white opaque icefalls  
on all the cliffs along the Danbury hwy  
O Danbury, CT, I come again.  
St. Mary's Hospital, I bless yr babies  
as I zoom on  
from you  
very sadly.

Six inches of window roar  
in my left ear, window roar &  
tire treble. Beautiful day  
it reminds me of youthful moments  
driving in the West. The Housatonic  
River is brown & crinkly w/ light  
it is free of ice, I bounce off  
the bridge & despite my sadness  
for Clio today I feel again  
A large bee zooming low &

steadily through grand things  
Dead doe on her rt side  
partially sunk into the soft mud  
under the dead grass of the Median  
It is morning and glorious!  
Welcome to New York 155 m I  
love going over the Hudson River  
It's coming up soon

Crows worming at the edge of  
some snow in the median  
Croton River. Truck with an hundred  
of orange bird cages stopped on  
shoulder God I'm sad. Something  
dangling from that SUV, A  
light on a wire. The cliff  
banked roads of Southern NY  
Are bright in my sunglasses  
A 23 yr old American woman  
lay in front of an Israeli  
bulldozer today as its operator  
went to demolish  
a Palestinian household. She  
was crushed.<sup>1</sup>

I turn fr ridiculous  
NPR There is a "special"  
Report Don Gonye is in  
the Azores. It is 1:05 PM  
the US is calling this a  
"Quadlateral" meeting wow  
that's an idiotic Ari-Fleischer

---

1. Rachel Corrie, alumna of The Evergreen State College.

backflip – quadrilateral, not uni –  
& not multi —, quad –  
Hudson River 185m No ice  
under the great “Hamilton Fish”  
bridge – just a fleckish string or  
two glued against the western shore  
9.792g 192m STOP TO GASS  
& pee. “We conclude that  
tomorrow is a moment of truth  
for the world.” – G W Bush  
at “Azores Summit.”

Who was it who said  
“A good man should and must/  
Sit rather down with loss, than rise unjust.”  
— Is that Ben Jonson or  
Samuel Johnson?

WALLKILL River 200 M  
1:35 pm Where O Where  
is the IRAQIKILL River?  
Where is the Rubiconkill?  
Apparently it’s right here.  
“And that wealth will remain  
theirs – [beat] – administered  
by the UN.” — Tony Blair,  
british puppet and evildoer.  
The swamps here in the Western  
part of Southern New York  
Completely covered in ice,  
looks thin though  
Pennsylvania Welcomes me  
I drive through the turkey woods  
far away sadly to my home. One

of my left upper molars is  
bleeding

Brown, then white maculate snow  
rt. & lt. road, a few dead  
deer last few miles, fur matted  
dark tan, damp. Near  
Dingmans Ferry Lords Valley  
see buzzards.

Stop to Defecate 254.6 m 2:20-29 pm  
Eat 2 ibuprofens due to molar ache.

The degree to which great works  
of literature contain improper  
things – or if not “containing”  
improper things, is in itself,  
its form improper – look up guy  
at Duke Patrick Herron suggested.

Bad Traffic stall 276 m at  
84 – 380 interchange 2:49 pm

Jam clear 3 pm 278 m  
81 S 3 pm . Last night,  
in her great pine bed, Clio  
and I had a jam session,  
she on the ukulele, I on the  
tin whistle.<sup>2</sup> Expansive brown  
Nuangola Valley into which I  
roll listening to Fleetwood Mac  
Go Yr Own Way! I climb  
out of yon Nuangola valley

---

2. This was the last time Clio and I would hang out and play in her great pine bed, which I put together and made.

w/ yr puffball making  
chimney there on the north  
hillwall listening to CCR  
You are a beautiful valley  
80 West 3:35 pm 316 M  
Dog size retreads 3 times this  
afternoon

Maybe the warmth weather  
will rise my mood  
Mighty Susquehanna river  
near Lime Ridge. Sun throwing down  
late afternoon saffron from  
behind a scrim of alto-cirrus  
I find late afternoon light very  
sad, I am very sad today  
that crow looks crazy happy  
Lightstreet Bloomsburg  
Bloomsburg University. I hope  
there are no sad people there.  
I hope I am the only sad person  
in the world. I am a Hope that Clio is not  
sad. I hope she can be a happy  
little person all her childhood  
all her days. I will help her  
all I can Buckhorn 2 miles

Farm, of Pennsylvania, Farm Pond,  
Farm Pond ducks, trees trees  
trees trees trees-trees trees  
I love you Clio "I love you  
Daddy" I love you Clio "I  
love you Daddy" I love you Clio  
"I love you Daddy" I love you



Clio. I love you I love you.  
Here is that crazy Susquehanna again  
below 4 pigeons & above  
2 crows zuzzing and looping  
over bridge. 4 wild turkeys  
heads down in the  
tan dead grass.  
Switch 89.5 FM ® 91.5 FM 385 m

Think I see bugsplats. Cant be  
sure. Strange to see March  
bugsmears. This land's cape is stiff  
2 feeding deer. O hard Silos in  
distant farm valley, I just  
passed those mountainous  
cut cake cliffs, I love you  
little Valley. The fields of  
Lamar PA at 4:45 today  
are empty of snow, corn stubble  
in mess of matted grass &  
dead leaves in rt. ditch I see  
a mat of oak leaves, there,  
there, below, an Amish buggy  
it is black its horse is brown  
it is somewhat hearselike

The name of the  
American student protester  
killed by the  
Israeli Army  
was Rachel Corrie  
from Olympia, Washington, my  
old home town God Bless  
Her God Bless her family

& God Bless the ignorant soldier  
who killed her.<sup>3</sup>

Shadows long, Sun now  $\frac{1}{4}$   
of the way down windshield  
yes, 2 definitive bug splats lower  
left-hand quadrant, small  
opaque grey, dipterid  
Highest pt on 80 east of Miss'ippi 462 m

Tug at subjugated scrotum 5:45 pm  
At 5:47 I drive straight into sunset—  
or low dim saffron ball, and into  
a glare washing the road & matted  
grasses in the medium, about  
20 translucent plastic objects of trash  
in the median catch the light just so  
& each clear piece of trash holds  
its glint like a flower, each is a  
little cheap beacon and then  
the road turns  
and each trash piece drops  
its glint blossom  
485 m stop to pee 6-6:05 pm  
Retread debris. Sunball fulgent orange  
like lambent chili grease

---

3. There are Hezbollah signs in southern Lebanon in an old Israeli torture prison in Kfar Kila:

"A Room for Investigation and Torturing by Electricity"

"A Room for the Boss of Whippers"

"A Room for Investigation with the Help of Traitors"

"The Hall of Torturing-Burying-Kicking-Beating-Apply Electricity-Pouring Hot Water-Placing  
Dog Beside"

6:17 pm switch on headlights  
Sun under hills now near  
Strattonville 6:20 503 m

I miss Clio terribly.  
Clarion River covered w/ snow  
or ice but its surface is somewhat dark  
as if the ice is thin — 512 M Twilight  
am thinking of drinking  
email Verse Daily & change bio.

At Alleghany River  
there is a little light  
squeezing about the sky  
ETA Normal 3:30 AM CST  
Rachel Corrie was A student  
At The Evergreen State College  
my alma mater  
551 m 1/2 way 7:03 pm  
Dark in care but sky

damp w/ light  
572 m Welcome to Ohio  
7:20 pm EST ¾ tank gone  
took me 380 m  
Have eaten nuts & dried fruit  
all day. Meander Reservoir  
I am very sad. Do you  
drink, Meander Reservoir?  
89.7 FM 593 m eastern Ohio  
PRI station 76 west  
Very dark & lovely, I love  
you Clio  
Fill up 7:50-8:01  
9.561 g 418.5 m

43.8 mpg

8:10 pm it is dark again on rd 76 w  
And after sustenance & coffee gotten  
I am again very sad.  
71 S 650 M 8:50 Pm EST  
This road sucks! Some  
cook who needs holes  
for his pots cd come here

There are places in the night  
one can only drive to  
with a bosom car  
that really big place under all  
that is a bean field of pain

Stop to pee 729 m  
10 pm

Is music not Akin to sorcery  
and what is night? There we go  
crying again. But you  
are a lovely River, Olentangy  
State Scenic River and  
though I cannot see you  
at all tonight — just yr happy  
roadside name tag reminds me  
how you look in the day  
1/4 tank gone 140 m = 47 mpg  
I make 70 W just west of Columbus  
Ohio 10:24 pm eastern time  
at 10:55 it is 59 dgrs Fahrenheit 777 m  
The whole night this nation,  
fr AM to FM, from the hymn of Ode Island  
to here in Ohio, the her of Ohio,

the whole cold nation  
is loving the war

through my cold of sneezes and  
my head ached  
and wrecked w/ dusty asbestos  
snot, mucus katabasis: snapping head  
katabasis, wiping small snot-  
sheets katabasis, snatters solid  
and cold as snails snapped  
from my nose & slapped  
against the windshield  
though that cold in my nose is gone  
the disembodied flaring member  
of George W Bush, his nose,  
like a little 2-holed cunt

is still wet. It was a lonely nose,  
lonely for its face, lonely  
for its clothes, lonely for  
its dumb hair and head  
Thank you for visiting Ohio.  
11:45 pm EST Steady 70 mph  
I STOP PEE 858 m 11:55 pm EST

43 m east of Indianapolis, at  
12:19 AM eastern on this day  
March 16th, 9 month & about 1  
or 2 weeks since I bought the car,  
I have driven 50,000 M  
I spend the miles going 70 mph

270 m for 1/2 tank  
45.4 mpg  
I am smelling skunk 30 m

east of Indianapolis.  
I pass the house that Prozac  
built<sup>4</sup> 12:55 AM Eastern Time  
I pass the waters of the Eagle Creek Reservoir  
Dam floodlit, sharp pointy waters  
spumante Bye Dam Waters Legs  
aching something woeful. I-74 West  
must email Peg Steffanson  
Bright night – just  
noticed the almost full moon  
Directly above car full moon.  
I'm an ApeMan. I'm an ape  
ape man. I am an ape man.  
Ape

2:05 AM Eastern Western Indiana  
Covington IN 1000 miles  
8.924 g 393.1 m  
44 mpg  
Illinois State Line 1009 Miles  
Fog moonlight  
flat expanse, circle of  
lights

This moonlight will be the  
same moonlight illuminating  
Iraq.

Champaign/Urbana 2:56 AM eastern  
Origin of Kaskasia River  
I love you O loneliness

---

4. This is the Eli Lilly Building in Indianapolis. It is readily seen from I-70 and markedly lit by floodlights and topped with a mammoth American flag. I-70 passes on stilts right through downtown Indy.

I love you Kaskasia River  
your "heart of gold" prairie glory  
more than 30 million men  
suffer fr. a large prostate  
Fog in great grandmother shawls  
blowing & tumbling across  
road.

1070 m Fog Very thick  
visibility 200 feet.  
Sometimes when I press the  
light button on my Timex  
wristwatch I pinch some Arm  
hairs in there and pull them  
this wakes me up when I tire  
when I am alert this annoys  
me. Big fat new deer dead &  
bright, eyes reflecting, in  
in left lane, that cd have  
fucked me up

1093 m 2:40 Central Standard Time  
3:40 eastern  
off hwy 74 W  
enter Normal 64,000 miles on odo  
road wet & w/ fog  
email Kazim Ali  
email all friends a  
hello, reach out<sup>5</sup> 📧

---

5. "I have noticed that the experience of suffering makes us kind and indulgent toward others because it is suffering that draws us near to God."

—my old friend Thérèse of Liseaux.

POEMAS

LIMEN

¿De quién era la silueta tras el velo  
—honda la súplica que había en sus manos,  
el vientre de sílfide propenso a los furores—  
y cuál era la estela del vaivén  
que electrizaba, yéndose,  
la testa con su luz?  
¿Clamó al cielo con voz altiva de contralto,  
más alta la figura y más agolpada la sangre en el cogote?  
¿Oyó la quejumbre del yeyuno  
—la adrenalina en su morosa retracción,  
desosegadas las rodillas  
y visible, en el rostro, la pavora—  
o sólo reinó, tras el estruendo, la sordera  
y nadie se interrogó quién asustaba así a los pájaros?  
¿Eran campanas tañidas de improviso  
las que alteraban el pie izquierdo  
que descendía del tálamo,  
acuciante y enseguida placentera la micción?



¿Acaso el galope de un mulo que va por el abismo?  
¿En pos de quién las voces  
concitaban la furia de los pájaros,  
abiertas de par en par las puertas  
al escrutinio súbito del “alma”  
y el hallazgo notorio de la culpa?  
Pronuncia, sin titubear, cuán hondo calaba  
esa presencia de dudoso estar a la intemperie,  
movido apenas su corazón por una hoja.  
Pronuncia tú que hablas.  
Pronuncia tú que rumias.

## TRASUNTO

Melanie Birds emerge desde la oscuridad anterior a toda sombra.  
Luz negra, la adivino, que se desplaza entre mendicantes ayunos de mascotas;  
sus dedos, en el arpa suprema de la obediencia a las pulsiones,  
conciben melodías en las que disputan los ángeles sus arias y sus coros;  
menos visible la espuma de su pecho y más turbulentas las aguas  
que concitan la furia del relámpago y el atropellado descenso de los ríos.  
Amniótico aún su balbuceo, del lecho se desprende con el vientre encendido  
de las parturientas  
que anuncian basiliscos, desosegados murciélagos en las almenas, potras que  
llevan la muerte en la montura...  
—*Si sólo cantara.*

Empavorece la muchedumbre ante su faz lavada por la niebla  
—el sitio de la Hilandera que prende calamitosos alfileres en el sayo  
mientras desgrana su boca confusos parabienes,  
emite graznidos de cuerva sometida a la abstinencia  
y, uno tras otro, los túmulos va cubriendo con ceniza.  
(No digo yo quién habla ni habla quien yo digo.  
Está en el vahído y en el útero, en el nirvana y en la Biblia,  
en el puñal de Otelo y en el paisaje desolado del cianuro.)  
Interminable polvo se levanta de la tierra  
y torna más árido sobre el legado de los muertos:  
cardos ni lilas brotan; zanates revolotean como pavesas  
de recurrentes hecatombes que, a intervalos,  
vuelven con una luz que provoca escalofrío.

Estalla, de pronto, en tartajeos de estrella aprisionada por el talle,  
loca la luz que surge de su idioma, delirante el aya que se entrega a dudosas  
abluciones  
y olvida el mantra entre oráculos y rondas.  
La fulmina el vacilante tentar de la ceguera  
(¿ven aquellas larvas el arrojo voraz de sus verdugos?,  
¿miran las ciervas cuán suculentas han vuéltose sus ancas?)

como si un aleteo acompañara su estancia en Roma o en la bahía,  
por donde cruza después de interrogar al envejecido Caronte que suministra  
bártulos de caza  
y frascos de polvos mil veces maravillosos,  
gramos de luz como lluvia de estrellas en los plexos.

“Nadie”, podría decir para perderse en el páramo o en la jungla.  
“Amanuense”, también podría argüir para inclinarse en el venero de las  
purificaciones.

Pero no: estatua temblorosa, soplo de frágil continente,  
Melanie Birds emprende la marcha tras el tañido que doblega sierpes, piedras,  
ríos, exuberantes vegetales;  
vuelve los ojos de musgo iluminado por la lluvia;  
cavila, delata nubarrones en sus labios; muda los hábitos de las crisálidas;  
carraspea sincopadas melodías en medio del delirio...

Melanie Birds levanta olas a su paso  
y vierte ceniza en la ingente orfandad de los espejos:  
abraza clavículas que llama corazón, evoca solteros de reajo.  
(Novia de pretéritos azahares se recuerda.  
A su lado la dicha caminaba.  
Lo supo —rememora— porque ninguna sombra  
turbó su andar al borde de las calles  
ni querubín alguno la abandonó  
cuando las palomas la rodearon en San Marcos.)

Melanie Birds calcula la proporción de su deseo al expeler el humo de un  
Gauloises.

La barca prosigue entre presagios, muy lejos aún de la ribera.  
Pañuelos como espuma flotan en el agua. Moscas difuntas  
desde el cielo descienden con tornasolados guardianes  
que contemplan, pasmados, el prodigio. (¿Melanie? ¿Las aves multiplicadas  
una vez?)

Caía el sol a plomo sobre las olas mortecinas  
y la furia cainita del homo sapiens aplacaba sus tizones.

Yesca resguarda Melanie Birds de sus estancias pasajeras.  
(Soporífera leche bebía para eludir la culpa  
que agudizábase al paso de los trenes.

Trajes roídos surgían ante sus ojos de espabilada hembra  
que peina sus cabellos con dejos de indolencia.)

Horror vacuno advierte en cada fisgón tras las ventanas,  
ahora revestidas de oropel y melosos corazones.

Un instante detiene su andar

y luego, placer antiguo de alquimistas, a un chasquido le siguen yerbajos y  
pedruscos.

Melanie Birds consiente pesadillas al ene embotamiento  
e ignora que obsequia especies muertas tras el descenso de su Arca;  
sobreviven ofidios, quirópteros, pedestres piezas engalanadas por el mar.

Oscuras túnicas en las mañanas de cobalto

velan su cuerpo enternecido por ósculos y magullones;

vesánica leche alienta dislates y dislalia: ictus, carcax, cambujo, ulié...

Colecciona amuletos para quebrantar la rutina de los padres y para encender  
hogueras

y engranajes que ocultan el deshielo de la depresión en el dulce de amaranto.

Abre sus manos y exime al mundo de baratijas y de dioses.

—*Si sólo cantara.*

—*Si sólo emitiera la luz de las luciérnagas que pueblan la bóveda celeste.*

(Desconfía de las palabras que no brotan del trastabilleo de la lengua.)

Inútil.

No busques mi consejo  
sino el calamitoso mutismo procura que sea breve,  
que exceda tanto como la prosa cuando dice.  
Mejor si palpas tu pulso y descubres una estrella.  
Mejor si alabas la penumbra  
como el momentáneo quiebre de tu corazón.

No cruzarás sin mí dehesas o avenidas,  
umbrales o listones.  
Veremos los mismos peñascos  
y el óxido de los amaneceres escupiremos ya de pie.  
Cierta profana Escritura,  
inusitados vestigios de mi proceder entre fantasmas  
(¿Quién eres tú, que usurpas así esta hora de la noche;  
tu presencia semejante a la del Sepultado?),  
pueriles lasitudes sin retorno,  
turbias maneras de aguafiestas,  
a solares funestos habrán de conducirme.

A la intemperie irán sin mí los huesos.  
Mí que desperdicia,  
yo que es mí desperdigado:  
y uno y otro,  
sumidos en calendas,  
trasegarán el ácido de sus orines  
y en muescas, mónadas y monacales,  
relojería lúdica ocultarán de los mayores  
e infectas heridas lamerán insatisfechos.

Uno y otro querrán elegir chapadas condecoraciones,  
auténticos tesoros de la tierra inmunda.  
"Kafka", dirán de suceso tan extraño,  
e iránse por ahí a sus oficios panteoneros.


Casi vencido, fuego miran sus ojos  
y el crepitar agudo de las llamas  
amarga el trago y descompone  
también el trozo de cordero,  
las tiendas de pieles erigidas,  
el parlamento crucial que pule el estratega...

Arena desprenden sus manos,  
que morosamente acumula sobre un mapa.  
"Aquí podría morir, lejos de las humanas componendas  
y más lejos aún del vino y de los lauros.  
Tersas parecen las piedras desbastadas por el río  
y abundante la sombra de los sauces.  
Un túmulo, tan precedero como parco,  
levantarán para aliviar el hedor ampuloso de los muertos.  
Mi espada luego reclamarán en suertes  
que a nadie ya causan furor."

Casi vencido, dibuja en la arena  
triunfantes mesnadas que asómbrense del fuego:  
arderán primero sus cascados aparejos  
y, en el mogote más distante de su ruina,  
llamas también purificarán su oscura descendencia.  
Ningún pintor, acaso Goya y Lucientes,  
daría fe de la ola atroz que pasmo rebosa e instinto criminal.

Hay en su celo la prisa del que huye.  
¿De qué lugar, si todo se le ofrece?  
¿De quién, si es centro de las rosas,  
Norte de trenes, Estrella de David?  
—De ella, sólo de ella,  
proclive como es a caminar sobre la espuma  
de cuanta cólera prodiga el mundo.

Un himno elevo para apaciguarla.  
Una paloma extraigo de mi axila.  
Un Abra Cadabra musito, cejijunto.  
Un peán profiero que retumba en las alturas  
por ver si mi otra vida me valora.  
Pero sus “buenos días” tornan,  
magníficos, de azules glaciaciones.

Adiós, estatua que ya soy, adiós.  
Te digo adiós porque renuncio  
a edulcorar mis labios con un soplo  
—nunca divino, escatológico apenas—,  
ahora que no me oyen ni me oigo  
rumiar las estrofas del tango  
o del bolero. Qué más da. Adiós. 

NINE POEMS FROM *PRESOCRATIC BLUES*

REDUCTIO AD ABSURDUM (ONE POEM BY ZENO)  
*for Parmenides*

at the Lyceum they said  
ten minutes ago a suicide bomber blew up a fuel truck near a police station

but it doesn't matter

they said

those who were standing in the open were killed  
those who saw it were killed  
at least nine people immediately  
and sixty-two still have a good chance at it

later you'll tell me that it was just the steel recognized at home

later you'll find me hunched and shirtless mulling over your distrust of what  
is called becoming  
and you'll mention my arrows that do not fly



it will make you want to demonstrate our lack of difference with those parts of us that  
look the same so that both creation and destruction are driven away  
and later you'll say you're leaving me  
and you'll tell me it doesn't matter

but if that's true, how is it that I feel so finite in number honey

HIS THEORY OF *BECOMING* HAVING FAILED, PHILOLAUS SEEKS AN ANSWER  
TO HIS PUZZLEMENT FROM THE ORACLE AT DELPHI WHO CHANNELS BESSIE  
SMITH

At least it's a day distinguished like every other  
in knowing in the end that everyone will be in a right damn fix  
a house we can't live in no more  
a tongue that echoes, the intelligence only in what encompasses us  
a dialectic that can't understand itself  
and even still you find enough trouble to make a poor girl wonder where to go

\*

At the grocery Melissus stares at the checkout girl by reading the magazine  
behind her

He goes home and writes:

“thought and being, being the same, I haven’t had a good time thinking of you”

At breakfast he writes:

“that you could not care to take me home or stay here much longer  
makes me think wisdom is too much distilled from moral necessity”

When she smiles at him the next time he buys half & half he writes in the car  
on the back of an envelope

“the present unpleasantness of waiting out my own interest”

On the back of a student paper:

“wondering tonight how much I don’t care, wondering what will be enough  
to make facility a mistress of mine”

That night he imagines he talks to her and gets into her underthings by asking if  
she knows the difference between “seems” and “is”

He wakes up later and scratches on a receipt on his desk:

“the day’s verdict that pleases me best is not to think of you, when I turn,  
conceivably  
toss, myself before I, want to say fall, I’d say uselessly—asleep”

AFTER TREATING A PATIENT FOR YET ANOTHER UNKNOWN AILMENT  
HIPPOCRATES RECORDS A NOTE-TO-SELF

these times all of us is tired, these times  
all of us creep away

those things  
such as cold and sunlight and the inconstant restless winds

like reproductive fluid which is a form of bile and  
must be gotten out

for with it we drain sadness and burdens lay to rest

like the calcification of someone's face in everyone  
else's

EURYTUS, HAVING DRUNK TOO MUCH, IS MOST HIMSELF WHEN SPEAKING

those who postulate relationships  
or explain objects as if we are recipes,

your legs, for instance, or moral outlook,  
more like paprika or a pinch of cinnamon

as if a square had anything to do with four,  
rather than being four itself, or what the

few digits of your index finger might be  
called half of,

to be composed of numbers,  
to need training other than being an empty into

to need finding employment to sustain  
kinships, and don't become such and what again,

but good luck, you are a small colored stone  
on a wall stood up with plaster

you are two hundred and fifty, and your  
favorite spider plant is 360, like the circle

## DEMOCRITUS SPEAKS OF RANCH-STYLE HOMES

We've known ranch-style homes:

We've known ranch-style homes with nice use of natural light and with  
backyards with plenty of room to do some barbequing in

We've grown accustomed like a ranch-style home

I know, like you, that perhaps there is naught that can't come to change, or be  
reliable for more than a day, but I've come to think air conditioning a  
birthright of all free men. And regardless, this toaster makes toast crisp  
and hot so it can melt the morning's butter right away.

You will remember that I once said that hearing, smell, taste, and touch lead  
to false knowledge, but my mattress with more steel coils and stiffer wire  
has reduced my lower back pain quite a bit.

We know given my initiation of what we now call radical skepticism that  
perception is a false friend, and yet, stucco is more easy to maintain and  
looks good in the landscape.

I know, like all Western Men, that atomic behavior can't be named; all the  
same, hardwood is easy to clean and gives a room a comforting, classy  
feeling

We've known ranch-style homes:

relatively new, with good square-feet, ranch style-homes

We've grown accustomed like a ranch-style home

## PRODICUS BURIES HIS CAT

Who is left to say “it appears” and “it is perceived”?  
Who will be the one to say these might not necessarily  
amount to the same thing?

Who can notice now what is accepted as cold for one and  
not for another who does not feel it so?

Who is left to convince a man that what once was less than good is  
now much better?

Who will bother to explain to the gods that they do or do not  
exist and are of little use in most forms they take?

And who will stand now to note even this obscurity of the matter?

\*


Philolaus walking through the park sees a youth who reminds him of his dead  
boyfriend. Arriving  
home he makes a journal entry headed "my dead boyfriend."  
It reads, "harmonia, described mathematically, must  
still be of some use here; the continuum of sound can't be entirely out of place,  
or ratios  
either, or what rests in the center of what we stand on

To be exact, it is necessary that such things be bonded together by the octave,  
the fifth, or  
the fourth, or the navel, which I remember best.  
What a disproportion he had on him. Does that put all my subsequent  
theses in question? I wonder if he still would  
like he used to do"



ARCHELAUS, AT HIS FRONT STOOP, CONSIDERS

The mind is like the air, or is  
the air more like  
the man who gets my pay who  
doesn't even look that much like me, who  
already can't make enough to make up for what  
gives us  
us in a colloquial and even in a formal way, I'm  
assured there was a certain mixture  
I was given confident words as to the benefits of hard work  
and  
applying what is known  
in the burgeoning field of physics  
to those older ethics—

it is not so good a time it seems  
to stand in for the decline of a point of view 

POEMAS

KLINE

Es la línea que a gramática gruesa  
cabe grandada y esfuerza el amplío  
a toda el área y hasta los antros y  
hangares que algún espacio mío

sumerja en propio. Cada trazo  
es uno de trozos de una vianda  
de color que partada en la tela asgo  
apenas cuanto ande el instante.

A ese grosor un trasgo lo imita.  
A ese irrisorio algo un algoritmo  
sumido en un miedo de ritmo y mi-

rada centrada un estigma  
suscita: ya afuera sumí-  
do —números y tintes: más.

Habría indicado la fórmula  
férula; había golpeado para por  
fin decir: “Vueles. Hazte piel a trocar, sé  
espesura”. Y supo que el invierno preserva  
peor reverencia a su mano  
que los sones al poco oído: entrega  
la nieve a una quemazón en  
el infierno perversa —pero  
referencia suma—: se nos va, a  
poco de ser oído, lo que abunda.

## FÉRETRO Y CUNA

*Cuando un componente de un grupo fónico potencialmente monofonemático no puede ser interpretado como una variante combinatoria de un fonema cualquiera de la misma lengua, todo el grupo fónico debe ser considerado como realización de un único fonema.*

*Trubetzkóy, Principios de fonología.*

La mano a que huele el vino sumo  
triste al ojo —a quien gotea estruendo  
a gatas del final.  
Su agua escurro apenas; paño hago ahora  
de piel que latía —injusta empuño  
barrote y ya zarpan— piélagos en  
boca las siluetas que el estandarte sea asuntos.  
Una espuma; los pertrechos los amentos  
cada día: los muchos de un ritmo y una filial osadía  
que es ostra y costra acercada al  
hito que es vida un momento  
y al próximo un trapo, tripa —dentro  
el poema que se llame VASO piensa  
en un viso: toma la palabra y dice:  
“paz de mar en el pez”. Y  
morir al mar. Hay un *zakát*. Ella no  
avisó que moría. La vida desde allí  
se hizo un cortijo, duro. Cada cruel comer  
era tragar una cabaña. Hasta que el  
arrasar del viento hizo despejar el lugar; y hubo  
menos almas, menos vías. Las  
almas de esta vía  
vistas en mi ojo, que  
justos atisba  
tanta línea, tanta calle  
blanca rozada hecha  
de brea. Y no pude más que al  
ver —mirar con ovación, dar un lauro.  
En el momento del día que el lauro dí —

el tiempo fraguó como yeso. E hice móvil la  
siesta. Llevada a la noche hacía de eclipse,  
dormía y mi cuerpo era una rambla a-  
donde la arena pisaba la tierra, secaba  
el río, daba la humedad a otro terruño con un lloro y me  
daba un indicio: un incendio. A la  
regularidad del día —que provee sueño—  
anuda el aporte mudo: es, tan, calmo  
y diminuto el ser, y se expande al cantar,  
se retoba en el malecón, a la calle como viento barre  
hasta el cielo y el  
tormento que ocasiona  
grita. La  
vida se distribuye. Una  
victoria cede. Como cebo  
ésta está  
fluída, es úna gota  
en la mente, plumas  
en vereda.  
Y un sino cínico  
alerta mi mecanismo: color y  
nieve es lo que veo; matar en la  
campaña sueño; un ciervo y  
su pata veo; horca y orca oigo.  
se me prenden como un fémur.  
veo amor y la muerte me ama.  
entonces rutilante un padecer me amortigua:  
“Tú —cabal. Tu cruz —mural. la voz  
alzas si tu iris ya ni ve? sí, muro. Sí, en seco  
todo cuanto veas. Al lodo lo que hayas  
jurado.” La  
cara y la ceca arroparon entonces  
el trasluz, el lodo. Y los lobos de nuevo  
vinieron. Hablaron al sol. Él les dijo:  
“mañana iré temprano ahí; a buscar el

color de la calleja".  
Parda el ansia donde mengua sino uno,  
adonde el agüero roe un talón a caminar.

## FLAMA

Rememoro por dos veces todas las voces  
en el pálpito de haber oído. La guerra no aparece  
pero rancia la dádiva, la espera pequeña de una  
lucha entre aire y fuego regala una esfera  
de prosapia de guerra y poema a la vez. El  
rostro combustible prima en caer y en tierra  
barro y dije hilvanan. El hálito  
se va de lo que respiran las aves. Flama —  
de ácima tierra media de alguna gloria —  
pace. Y todos los pájaros, todos los animales  
y cada insecto en la cóncava planicie ahora por  
nutriente come fuego. Lo toman del aire;  
mastican y tragan. Es esa la guerra y  
cada momento.

## ANZUELO

### I. LOSA

Да живет он! Cierta cuerda  
muestra la dupla: viejo —vejez. Ustorio  
doblete —tuyo. Cierta стрелка en-  
seña: día lanza el revés del pasto,  
un como caslo metal.

Hayado: interrumpir la  
горькость con gris  
vapor: a-  
dentro. De-  
jándo estaba todos! Sus  
collares y usando estaba  
múchos sus dedos!

Ya te tengo oído. En su  
empate, un cúmulo de sal; ella  
premuñida de quilmeña huida  
quédase en otóñicos días.

Доживет он?

### II. CADÁVER

A más queriendo y, consuela  
una pobre nube, que  
trayendo de lo alto  
melena, nombre y rubor

Desmedro a sus sombra y  
vestimenta; me los taparon:  
Rhythmós no en uno,



Y tiran al ruedo al topo,  
el que en su patio come bananas,  
aquí en camposanto  
pasta en el túmulo —  
грызет он,

sucio.

A la vera del muerto,  
cuenta horas.

## ANIMAL

### I

Más vil que un robot  
La bestia rubrica como una afrenta 'l líquido.  
Sobré dosel no oye y cesa al ojo,  
codicia nada y leña pisa  
con el diáfano rostro de quien siempre estorba.

Si siendo arisco alargó  
el animal su fama al ojo que asumía  
verlo, éste, al rato accede y ve  
la amnesia puerca, la falla adrede  
que abre la brecha y cierra la boca.

Borroso, aural – aumento  
mentiroso es al fin aducir  
alharaca y succión atenta  
de verbo hablante y dispar morir.

Gato por liebre: en él animar  
torpe le agita su belleza  
grande y enigmático pozo lo  
incuba a fin de lamer raíz de árbol

dulce —bello absceso que el robot lame,  
luego lo pellizca, lo insulta y echa a  
correr. El otro, anclado, y sin boca,  
muestra sólo abasia y ni euforia por salir.

Tras un espabilo y andar descaminado  
y haber efundido la roca que lo  
tapó, esgrimir empedernido el fuero  
humano y coronándolo en copa y giba.

## II

Torós

Lanita cuubre las cosas con amor  
Lanita víspera del saber; gástrico  
Lanita querer, el cabo  
Lanita de lo dicho, en su fin, que sea asir  
Lanita terrame  
Lanita terrame  
Lanita topa tanto  
    ido  
    como  
    vuelto  
Lanita baja corte al agua  
Y ahora ahí un gris lanita  
Ojeas tú paciencia lanita  
Huecos en candil lanita  
Nauta, tú —mi río lanita  
Versión recta lanita defenestra  
Y sales lanita adrede brotaba  
Cundía y fatua lanita su guía  
Tan, tan: añico. lanita cuanto  
Haya tanto habrá lanita im-  
Pera y abdica. Ave lanita de sus  
Evadida frutos lanita aleteo  
Lanita lanita aire agita  
Evento·argumbre. Lloramos  
Lanita el telón tal cual  
Lanita hojearte-mos lanita  
Aliado  
Mío.

Ofrenda una el esquema que la carne dibuja. Hacinando uno el hueso apuntala entorno en la silueta en pos de porosa hacer venir la tenaza allí en que es sujeto. Ecce la cavidad, la filía en la carne y la historia sustituye lo que allí excede. El hueco callo óseo, esbozo cartilaginoso – hueso és desde que crece un lago congelado, aliado a un mineral único en que apoya el sentido a una aleación en una ampolla en que inyecta calcio. El calcio al temple, fresco, no caliente ya (tan sólo fulge la temperatura de un huevo): el hueso, el velo, que atina a enroscarse ante la carne que crece contiene aún la brillantina, la fosfórea lumbre del mapa igual de oscuro que la expande – en la estrella, la luna. En la noche el caldero estriba, y extrae: todos saca los astros, al mes. El velo –menstruo en carne – ante el portal (afuera) “irnos” diría. Lo óseo se flecha – hecha de obsidiana – el agua (la luna), en el lago de las carnes, refulge, el hueso anida, y arqueada la deposición del lauro nocturno, el meo de la luna (saturno orinando) el fuego – es sol. Ósea la estructura, por saberse (mar ser de su memoria) natura – lesa cualidad: muleta. Mácula del hueso – cal incrustada: báculo. Bacteria de la carne: el bacilo en la ropa – tendida, seca. Tendón que es sostén al infinito: el hueso es hueco, la muleta emplaza. El cartílago (escueto mensaje a un sólido encastrado en que tibia encumbra) amura. Sí, sí. Amura. Pabellón el tiempo dispuesto – mora el porvenir del destino. Buena la mula, muleta de sí misma que osamenta es si apoyo es doble, en dos extremos. De allí un hoyo que habla sin fingir: el esfínter canta cuanto caga la esfinge. Esa cal ocre en forma de tubo di-osificación irisada es del fósforo marrón de casta añadidura a la piel: dios es ornamental, es un hueso de iris. Y su arco, el del olvido suplido en colores: es ese arco puesto en el límite, en la costa, en la orilla: “di osario y emplaza al transeúnte”. Entonces el linde és – amuleto, y la templanza de la arquera – un perro que roe el hueso – su tuétano. A esta altura: una muletilla, puerto. Pero la flema avanza. Un espermatozoide, metálico, calcifica. El esqueleto es su amuleto. El pecho humano – la leche, esa leche – el calcio estelar, un molusco de lo blanco; desde lo que es blavo. Carbunco osificado, mulato que sea: talco. La tiza – taladra el oído diciendo; los dientes arden cuando de súbito el cúbito rechina. Dentadura, fuelle de dientes – tildes de espermatozoide – atiza el foso, foro a roer en cada carne, en el espacio, en la bóveda nocturna, en la pierna, los límites en que encastra el lago, la muerte a la forma que atesora todo el soporte en el cuerpo en cada porción de su huero mover, inmenso cementerio forzosamente llevado a ser doble, llevar dos adentro. Y la otra cal, sopor de semen en el cemento y el asfalto, que vaho sea – fuego y: marfil. Del suelo al cielo la escalera fuerza ya de arriba, o abajo, hilo. Y al irrigar, cal-u-cinar morar, doblegue las muletas y comience a revolver los bastones; gángster, pues, – la pólvora en el báculo, talco – calera, leche

de polvo como sal, la medular, que abunda saliva en la boca hurgando el hueso de la hembra. Salubre: dibujada la estrella con tiza. Macerada junto a otro polvo, otra lumbre: ceniza; esa – en la tierra. En la vértebra – mador. En el cielo – turba. En el ojo – oscilar del mineral. Osificado el fuego secreto – en esputo de luna, entonces aunado, puesto, repuesto, camino – en camino la columna se convierte en pendiente y sendas teclas dejan que se muestre la máquina íntegra: el piano. Adviene. Entra. La primera música: retarda la estrella. Se hace un aparato inmenso. En el asiento emplazado (el taburete) el pianista toca la máquina. Cada tecla, todo el marfil en que relumbran cincuentá y seis los dientes que percuten los hilos de acero y las encías bordonas de muelas graves o las acutísimas fibras que sean colmillos, todos en el colmo invaginados en el teclado asidos a la falange sopesada en el ataque del dedo. Se ubica el eco, columbra el rectángulo – a embestir el flujo, a soportar, contener al número que urja y aguza el manar de todos los tiempos – son oro y sombra. Émulo en la noche y el cuerpo – piano, ávido a llegar a lo que más sea el fin: el timbre, comienzase a hacer – mandíbula en extremo tonos accidente diese en staccato, el pedal, el elongue, el trozo, la percusión efímera. No rasga, no pulsa, percute – el tambo aglutina el sino de las ubres músicas, las urbes golpean negras sólo el intervalo en que le eche un polvo las estrellas, de esto, de su caja, del arpa golpeada, gorjeada, de la madera que sólo muerde el cuarto, el quinto, segundo, tercero, primero – acampa la intemperie de lo oscuro sonándose en ello los amentos que le fulgen: rectángulo temperado, cosificado – la cuenta y dimensión justa, el diptongo en los dedos y al tiempo que el hueso fermenta – toca. Pies, metros, manos, bocas: pino de los sonidos, ano de los silencios.

Blanco de calcio y estrellas que súbitas culminan tantas 88 veces: asidas en teclas. Echás cuerpo. 

ALGUNOS POEMAS

ALGUNOS VERSOS

Las letras blancas de algunos versos me acechan  
de pie en el fondo azul de una pantalla detrás  
de la cual la luz natural atraviesa la ventana  
por donde al levantar la mirada casi nada  
veo el sol abierto amarillear las hojas  
de la acacia en alborozo: Marcelo está  
a punto de llegar. Y de repente, de fuera  
del presente, sólo me parece recordar  
todo esto como algo que no ha de volver  
jamás y en lágrimas exulto  
de sentir falta precisamente de la tarde  
que me baña y escurre rumbo al mar sin orillas  
de cuyo fondo vino para ser mundo  
y se encendió hecho un fósforo, y es tarde.

*[A cidade e os livros]*

## DESDE ATRÁS HACIA DELANTE

El amante,  
Cabeza tronco miembro  
Erectos para el amado,  
No lo descifra un solo instante.  
Yo mismo aún me acuerdo:  
El amante es devorado.  
Ya el amado,  
Por más ignorante e indiferente,  
Descifra a su amante  
Desde atrás hacia adelante.

*[Guardar]*

## EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

No se entra en el país de las maravillas  
pues él queda del lado de afuera,  
no del lado de dentro. Si hay salidas  
que dan a él, están seguramente en la orla  
iridiscente de mi pensamiento,  
jamás en el centro vago de mi yo.  
Y si me entrego a las imágenes del espejo  
o del agua, teniendo en el fondo el cielo,  
no piensen que me enamoré de mí.  
No: bueno es verse en el espacio diáfano  
del mundo, cosa entre cosas que hay  
en la lumbre del espejo, fuera de sí:  
pez entre peces, pájaro entre pájaros,  
un día paso entero hacia allá.

*[A cidade e os livros]*



## GUARDAR

Guardar una cosa no es esconderla o encerrarla.

En cofre no se guarda nada.

En cofre la cosa se pierde de vista.

Guardar una cosa es mirarla, fijarla, mirarla por admirarla, esto es, iluminarla  
o ser iluminado por ella.

Guardar una cosa es vigilarla, esto es, hacer vigilia por ella, esto es, velar por  
ella, esto es, estar despierto por ella, esto es, estar por ella o ser por ella.

Por eso se guarda mejor el vuelo de un pájaro

Que un pájaro sin vuelos.

Por eso se escribe, por eso se dice, por eso se publica, por eso se declara y  
declama un poema: Para guardarlo:

Para que él, a su vez, guarde lo que guarda:

Guarde lo que sea que guarda un poema:

Por eso la jugada del poema:

Por guardarse lo que se quiere guardar.

*[Guardar]*

*Traducciones de Adolfo Montejo*

## TRANSPARENCIAS

*a Roberto Correia Lima*

Vengo de la playa de un verano en que las olas ruedan  
redondas y lisas sobre el mar sin formar espuma  
y ojos golosos engullen glaucas y tibias transparencias  
bocanadas de luz azul y verde  
para envidia de la lengua los labios y el gatzate

Por qué me arrastras por arenas sin aguas  
o zonas infestadas de fieras  
o pantanos sombríos  
o vientos helados escitas  
o mares coagulados

Por qué me quieres en esa tierra monstruosa y trágica  
donde erran poetas y mitógrafos  
y nada es seguro nada claro

[Guardar]

Traducción de Rodolfo Mata 

MELISSA BUZZEO

---

PASSAGES FROM *BREACH, RECOIL*

*“Who can say where individuality begins and ends, whether the living being is one or many, whether it is the cells which associate themselves into the organism or the organism which disassociates itself into the cells.”*

—Henri Bergson

It is impossible to start here. Just as it is impossible to finish here. But so is everything else passage, palpable, impossible.

You come into the door, threaded silver, weighted. You wade against the door. Remnants of every language every centrifuge every article except this one. A loosening that is topsoil. It is so difficult: the prying, the loosening. The silent body, banging.  
Word or cloth

Measure or motion  
Dust or decay.

The filigree beyond the door the million  
books betrayed threaded in line and pencil.  
Cells. Beating one to the other. Cells  
opening. And then closing. Dislocated,  
uncontested, forming. Found.

Substantiating arrival. One or the other.

I can't go in.

One every threshold a waiting that is not  
being caught. Circumvented. Returned. This  
in leaves. Left off.

Inescapable decay, doubling back on itself  
The outside blooded in vines, in leaves. The  
bloody entrails, remnant name. Veins.

To forget the list the composure the  
bloodstream consummate.

The place sunken in image.

The place arrested. Under article of skin.

To want it there. And then there and then  
there. But not here. Here where one can  
spill.

Too many words mean this one. A blue door, a found door, the rain outside and the reason inside.

[...]

---

Every notebook from time one to time two found and flung into the river. This book of notation. This shock and surfeit. The ink bleeding and the mouth bleeding. The cells sharp and cornered. Corporal. Tinged with water. Plunged plummet, penetrate. The long drown out silver that is not being met.

In disparate sheets, cells. Shells. Bound from here.

In found footage.

The surface becomes the sound  
The water edging and near. Floating away.

[...]

---

You trace your pencil in pencil. You remember the fire you came from. The before fire, burning.

The stenciled lines of the house. Stolen in weight.

A book that did not come from the body  
because it was already body.

And the whole called passage, entrapment  
endearment a boy's name.

A name that could be nomenclature.

A girl's but for the addition of another letter.

A boy's name that came from other names.

As our two books touch in the imperfect.

We stop here.

Stenciled in, pencil.

[...]

---

As our two cells meet in the imperfect. Our  
skin distancing our cells. When I am being  
made vessel. Touched by vessel.

The multiple the meeting the future  
indistinct.

Cancer, a cell that gets written down.

That resumes its own speech.

Inside and outside of body multiple.

And the one jail cell.

The one and the multiple freedom inside of  
presence inside of stricture inside: dissolve.

I am loosing my body. The skin touching the  
limit of being. Placed at the limit of being:  
inscription.

That the book would be a door, a way out a  
threshold.  
In the story, recoil I write inside of breath.  
But the want of this stricture is out.

[...]

---

On brown paper bags searched for ingested,  
the other animals.  
In notebooks separated from the midday sun  
and torn beginnings.  
On articles of clothing and other bits of  
paper  
I swallow them back.

In books returned.  
Next to other script.  
Because of other type.  
The safety of borrow. The blank covers.

History  
Community  
Geography

Poetry  
Fiction  
Space

## Collective

Written in order to dissolve to scatter to last.  
In some body else's system of open and  
close.

To limit. The searchable met.

Inside and outside of testimony. I separate it,  
back.

The contested origins that can never be  
found. A rocky beach. A body of water  
separating one state from another. The bridge  
that was refused. By all.

In the image linguistic.  
The sound secluded in sound.  
And the water beside.  
That did not support the corpse pose, the  
crawl stroke, the singular desire, further.

In the absence of salt.  
In the space the survival of stone.  
A body that gets written down.

This feeling surpassing surplating:

An empty and incomprehensible book. Your  
body. Wading. Door.

That it is more than me and less than my  
love for it. In the other body in the other  
prison in the parks both private and public.  
The existence exhausted and executed.



I wrote you there and there you wrote me:  
there.

The cellular door, more body than words.

More presence than pressure.

This, aside.

In the failure to catalogue.

Document flight.

House flight, letter.

I want a different kind of court. Already so  
seduced more language-body than words. In  
the voice of a foreigner in the voice of heat  
of measure in any voice at all, cataloguing  
distance. The impression that outlasted the  
archive.

Of flight


Of figure

Of book renounced.

The empty archive surpassing flight.

Notes

Aspects of this book were written in partial  
response to the ritual abuse cases in of the  
1980's, documented later in such books as  
Satan's Silence by Debbie Nathan and tried  
in courts located mainly in the American  
suburbs.

The Sound: The body of water surrounding Long Island (1,377 square miles), and separating it on one side from the states of Connecticut and Rhode Island. Once heavily populated by Native Americans, this peninsula culture formed by a glacial moraine was colonized early by the Dutch and then the British and infiltrated in the early and mid 20th by a surge of mostly second generation immigrants, desiring separation from the city 

UN SUDARIO

Cuánto tiempo he tardado  
en llegar a este día que hoy sostengo  
con ojos desprendidos de anteriores miradas.  
El tiempo es computable, pero nada  
confirma que los labios  
recorrieran la piel de cada instante  
y entraran, a veces, más adentro  
en la carne y la sangre de las horas,  
con la misma pasión, el mismo aliento.  
Y por eso no sé si el cuerpo ha sido  
la mejor de las sedes  
para el vaivén de instantes que me han hecho  
estar ahora aquí,  
ligero y tenebroso,  
oyendo los lamentos de unos pájaros  
en el alegre balanceo de unas ramas.

\*

Ojos más puros y miradas  
menos tenebrosas  
han vencido el vacío de otros días  
que ahora apenas recuerdo.

\*

No hay regreso posible.  
Soñaste en otro tiempo con decir  
un paisaje de orillas sucesivas  
con palabras de agua, casi humanas.  
Era un doble desdoblamiento:  
tu cuerpo se entregaba a la llamada  
del mar, y el agua hablaba por tu boca.  
¿Qué cuerpo, qué carreras sin medida  
podrías ofrecer ahora, y qué  
mar moriría por hablar?

\*

Y sin embargo, aún  
se levanta una brisa que lo dice  
todo sin tener que decir nada.

\*

Frente a mí, sin saberlo,  
se ha desplegado siempre un invisible  
paisaje despoblado: casas  
en ruina, arbustos secos, esqueletos  
de cabras o de perros solitarios.  
Los pies sobre las piedras,  
presentía,  
no habrían vencido en lentitud al sol,  
azor imperturbable al mediodía,

ni a las manos heridas por las zarzas  
en el penoso esfuerzo de avanzar.

\*

No insistas, golondrina.  
No me grites a mí, que no te oigo.  
Enhebra con tu pico el hilo de las nubes  
y haz con él un sudario para mí.

\*

Nunca llegué al final  
de aquella playa. La arena  
me sedujo: ardía  
mi espalda contra ella  
y el rostro se inflamaba contra el sol.  
Cómo hubiera llegado hasta el borde de rocas  
si mi cuerpo debía  
quemarse en esa brasa, cada víscera  
transformarse en un ascua, una pregunta  
destinada algún día a ser ceniza,  
a volver a jugar, arena, en las arenas.

\*

Espera, hay tiempo aún  
para que te incorpores.  
Podrías, si quisieras,  
aprender a volar sobre las aguas.

\*

Arenas o racimos, mar o aire  
acariciado por las ramas.

\*

Me adentré en las afueras,  
no era fácil  
desvestirse a medida que avanzaba,  
olvidar las palabras de mi lengua,  
responder a otro nombre,  
mirar en el espejo un rostro nuevo.  
¿Hablaban sobre mí aquellos ancianos  
embutidos en ropas polvorientas  
al pasar junto a ellos  
y cruzar otra calle  
sin saber hasta dónde llegaría esa noche?  
Más adentro. Me perdía,  
sin querer regresar,  
cada vez más.

\*

Para no derramarlas  
como la sangre de esta herida inútil,  
la vida,  
escribo estas palabras.

\*

También derramo lágrimas,  
a veces,  
y la piel se estremece cuando cruzan  
lentamente la cara hasta la barba.

\*

La luz equilibrista de la luna  
se desliza hasta un bosque.  
Como un don, como un juego,  
se columpia en las ramas.  
Hemos venido juntos, pero apenas  
nos conocemos.  
Quedan lejos los nombres, las palabras,  
los recuerdos, las lágrimas, los sueños.  
Sólo hay ojos, espejos, rostro,  
no tu rostro y mis ojos ni mi rostro y tus ojos,  
sino un único rostro con los ojos de nadie.  
Has dejado tu ropa  
bajo un pino. En silencio  
me asaltas con dulzura y me desnudas.  
¿Es el aire o es tu aliento  
lo que ahora me cubre?  
No he cerrado los ojos para ver  
tu pecho plateado  
mientras tocas el mío con las yemas.  
Va encontrando mi mano,  
aletargada y ciega,  
el difícil camino hasta tu cuerpo.  
Y las piernas se enlazan  
como arriba las ramas,  
pero nunca consiguen el deseado equilibrio  
de la luna.  
Nos caemos, y ahora  
se nos niega flotar sobre la hierba, hemos  
de mezclarnos con todo lo que vive  
en un bosque, de noche,  
a la luz de la luna. ❧

LA NIÑA EMILY SE ACERCÓ A LA OSCURA TORRE

NOVENO POEMA EN EL FASCÍCULO 34.

Mi Vida ha sido —un Fusil Cargado—  
En los Rincones —hasta un Día  
En que el Dueño pasó —identificado—  
Y Me llevó consigo—

Y ahora Merodeamos los Bosques Soberanos—  
Y ahora Cazamos Liebre—  
Y cada vez que hablo por Él—  
Las Montañas en seguida responden—

Y así sonrió una luz cordial  
Sobre el resplandor del Valle—  
Como si un rostro Vesubiano  
Dejara entrar al placer—

Y por la Noche —luego de un buen Día—  
Vigilo la Cabeza de Mi Maestro—



Es mejor que haber compartido  
La Profunda Almohada —del Pato Eider—

Soy enemigo mortal —de su enemigo—  
Nadie se atreve una segunda vez—  
Cuando les clavo mi Amarilla Mirada—  
O mi enfático Pulgar —

Si bien llegara a vivir —más que Él—  
Él deberá vivir —más que yo—  
Pues sólo tengo el poder de matar,  
Sin —el poder de morir—

*(754, alrededor de 1863)*

El poema no tiene título. Thomas H. Johnson se basó en su caligrafía y calculó que Emily debió haberlo escrito en 1863. En la reciente edición facsímil de Ralph Franklin, que tiene un total de cuarenta fascículos —tal como Dickinson los arregló y amarró—, éste fue tomado del número treinta y cuatro, y es el noveno de una serie de dieciocho. El que “Mi vida ha sido —un Fusil Cargado—” se encuentre justo a la mitad podría deberse al azar o a la elección. Consta de seis estrofas de cuatro versos rimados libremente.<sup>1</sup> El fraseo no tiene complicaciones ya que fue escrito en el estilo llano de la tradición literaria puritana. Cada palabra es engañosamente simple y sencilla de definir. Pero es una definición más para ver que percibir, más para escuchar que comprender, es tan sólo la sombra del significado. Al igual que cualquier poema en búsqueda de lo sagrado, éste se mantiene al margen del amparo de una solución específica. “Mi Vida ha sido

---

1. Johnson divide los versos en cuatro por cada estrofa, tal como Dickinson debió de suponer que aparecerían si alguna vez se publicaban. En su manuscrito, la división por verso difiere. Si bien por conveniencia decidí utilizar la numeración de Johnson, no debemos olvidar que ella nunca numeró sus poemas. La edición de Franklin es enorme, la letra de Dickinson es con frecuencia difícil de descifrar y el libro muy costoso. Pocos lectores tendrán la oportunidad de usarlo como referencia, lo cual es una lástima porque es necesario para una comprensión más clara de su proceso de escritura.

—un Fusil Cargado—”, escrito en tiempos de la Guerra Civil por una mujer con escasa educación formal en filosofía, delinea cuidadosamente y rechaza todos los aspectos de la “Voluntad de Poder” casi veinte años antes de la rebelión metafísica de Friedrich Nietzsche. El rigor intelectual de Emily Dickinson le permitió que prácticamente nada escapara a su escrutinio.

\* \* \*

Es un poema de la frontera. Guardabosques del peregrino voluntarioso de Nueva Inglaterra. En su travesía de la circunferencia del intelecto, una vidente descortezó los árboles hasta la raíz. Es un poema trágico. La épica sucinta de una pionera. La melodía del dolor es magia. El tono de las vocales, la cadencia de las consonantes, el sonido fusionado con sentido y ascetismo. Durante años he querido encontrar las palabras para agradecer a Emily Dickinson la inspiración de su audacia poética. Tengo la esperanza de que al explorar la tipología y topografía de una obra singularmente perturbadora, logre transmitir a otro lector su extraordinario ingenio.

Ella, que se atreve a ser  
Lo que estos versos anhelan ver;  
No busco más. es Ella.

(Richard Crashaw, “Wishes to His Supposed Mistress”)

\* \* \*

## ARQUEOLOGÍA

### *PREFIGURACIONES:*

En particular hablaré de los diversos Traslados que sufrimos a lo largo y a lo ancho del Territorio.

(Mary Rowlandson, *The Sovereignty & Goodnes of God*  
[La soberanía y la bondad de Dios])

Emily Dickinson nació exactamente doscientos años después de la Gran Inmigración, dirigida por John Winthrop, que llevó a sus antepasados a Norteamérica. Al igual que Hawthorne, y a diferencia de Emerson, su conciencia abrazó incluso las contradicciones inquietantes del puritanismo. Sus antepasados —rígidos calvinistas cuya determinación para andar los caminos antiguos y no tropezar en la senda de la Rectitud— se ofrecieron como voluntarios para atravesar el océano nórdico en una diligencia religiosa y visionaria hacia el nuevo territorio. El calvinismo que se fundamentaba en el Viejo Testamento mediante la interpretación tipológica del Nuevo Testamento era una teología autoritaria que subrayaba la salvación personal a través de una moralidad inflexible, la rectitud por encima del amor y un principio rector autocrático por encima de la libertad. La soberanía infinita y absoluta de Dios se concebía en términos de autoridad legal. El juicio divino y una ley moral eran necesarios para una humanidad en desgracia. La ira y el rigor en nombre de Jehová, mezclados con amenazas y profecías terribles de los Libros de Jeremías y Oseas, requerían de una sumisión constante a Su dominio absoluto.

De pronto hablo contra una nación o un reino, sobre arrancar, derrocar y destruir;

Pues bien, mi pueblo me ha olvidado.  
A la Nada inciensan.  
Han tropezado en sus caminos,  
aquellos senderos de siempre,  
para irse por trochas,  
por camino no trillado.  
Es para trocar su tierra en desolación,  
en eterna rechifla:  
todo el que pasare se asombrará de ella  
y meneará la cabeza.  
Como el viento solano los esparciré delante del enemigo.  
La espalda, que no la cara, les mostraré  
el día de su infortunio.

*(Jeremías, 18:7, 15-17)*

La vívida retórica del terror fue el primer paso que dio el lento proceso hacia la Democracia Norteamericana.

\* \* \*

...ese hombre, tras haber aprendido que no cuenta ya con nada bueno entre sus posesiones, y al verse enteramente rodeado por la más miserable de las necesidades debería, no obstante, ser instruido para poder aspirar a lo bueno de lo cual ha sido despojado, así como a la libertad de la que ha sido privado:

(Calvino, *Institutos*, II, cap. 2, i)

Muy pronto el calvinismo que aspiraba al bien del cual el hombre fue privado erradicó toda huella de liberalismo en la comunidad. La idea de que nuestro mundo visible es un capricho y podría disolverse en cualquier momento se sostuvo tenazmente, pese a que se encontraba al margen de las costumbres familiares, de la civilización europea y de su progresión intelectual "ilustrada", la cual intentaba imponer el orden en un verdadero páramo donde el invierno era duro, donde los lobos aullaban alrededor de las afueras de cualquier colonización, y donde una cosecha exitosa a menudo significaba la vida o la muerte de los pobladores. Fue este profundo concepto de obediencia ante la Ausencia soberana y severa lo que forjó la energía fanática necesaria para la supervivencia. La obediencia a un propósito más alto abrigó la soledad física y metafísica de estos territorios peregrinos que abrazaban los límites de un continente inexplorado. Al principio, cuando la vida era precaria y por tanto inapreciable, cada ser esperaba y oraba por la llegada del nuevo Milenio.

\* \* \*

"Propongo como condición general de toda la humanidad desear el poder tras el poder, perpetuo e intranquilo, el cual cesará sólo con la muerte." Esta noción hobbesiana apreciada por muchos puritanos, donde cada hombre inmerso en un estado primitivo de naturaleza tiene el derecho de tomar lo que puede,

condujo a una dirección. A los indios norteamericanos les robaron su tierra, se volcaron unos sobre otros o los exterminaron. Las antinomias, los separatistas y los cuáqueros fueron silenciados o se les apartó de los límites de esta Canaán moderna.

\* \* \*

Que los Bárbaros entre quienes vivimos, y cuya Tierra Dios Todopoderoso nos legó en Posesión legítima, estén Maquinando de tiempo en tiempo Estrategias maliciosas en contra de esa parte del *Israel Inglés* que se ha asentado en estas latitudes del Sol, es algo que ningún hombre de cierto rango deberá ignorar. Especialmente porque todo mundo sabe que han surgido (*Nec Injuria*) Celos respecto de los *Narragansets* y los *Wompanoags*.  
(Increase Mather, *A History of the War with the Indians in New England*, p. 46)

La caza, la pesca y la matanza eran ocupaciones sagradas para los indios. A lo largo de la costa de Nueva Inglaterra, las diversas tribus —cada una unida bajo un cacique o jefe guerrero— vivían intranquilas una al lado de otra. Los Wampanoags más pacíficos de Massachusetts habían soportado los ataques esporádicos por parte de sus vecinos los Narragansets. Los Pequots —guerreros que ocupaban la costa de Long Island Sound, en Connecticut— eran hostiles con los Narragansets y los Mohegans, que habitaban la parte central del área. Sus tribus, ya muy acostumbradas a la furia y recompensa excéntricas del impredecible clima del norte y que recientemente habían padecido la epidemia y el hambre, utilizaban apenas lo que la Naturaleza les ofrecía. La supervivencia en ese vasto territorio arbolado exigía de sus habitantes un condicionamiento espartano y una preparación ruda. La vida de la frontera cambió a los caballeros puritanos de innumerables maneras. Aunque la mayoría se aferraba a una angosta franja de cultivo bien fortificada que se extendía a lo largo de toda la costa oriental, los miembros de la segunda generación sentían que debían penetrar aún más al bosque *con* los indios. Los hombres y mujeres de la frontera, motivados

por la codicia y el Azar de la búsqueda épica en la que se habían embarcado, anhelaban internarse todavía más en el oeste a fin de explorar, cosechar, cazar y comerciar. Para mitigar ese individualismo peligroso, los primeros sacerdotes de la bahía de Massachusetts manipularon inteligentemente el cuerpo creciente de la escritura colonial.

“OH TÚ, ESPADA del desierto, ¿cuándo callarás?”

(Cotton Mather, *Magnalia Christi americana*, Vol. 2, p. 639)

Con los diversos hilos de las historias sobre los santos visibles, los granjeros al borde de la civilización, los cazadores, los guerreros indios y los misioneros empezó a entretajerse un mito nacional. Las narraciones sobre la conversión, los descubrimientos, la captura, la caza, la guerra de los Pequot y la del rey Felipe se mezclaban con los nombres de los poblados, los nombres personales, las leyendas y la religión de los indios. Con frecuencia estos puntos de vista divididos compartían alguna expedición y residencia temporal a lo largo de este territorio. Los primeros Defensores de la Fe, que temían sobremanera el matrimonio entre las costumbres y creencias de ingleses y norteamericanos, hablaban profusamente sobre la fascinación de este sitio boscoso y se concentraban en incidentes tales como las desapariciones, los asesinatos y el canibalismo. En el mito oficial y subliminal de los puritanos, el territorio boscoso se erigía como un microcosmos para la condición de la Humanidad en desgracia.

El concepto idealista de Cotton Mather, que postulaba a “un Dios vivo y verdadero, infinito en ser y perfección, un espíritu absolutamente puro, inmutable, inmenso, eterno, ininteligible....”, fue degenerando a causa de los cambios impredecibles de la vida fronteriza, hasta convertirse en un Soberano celoso que se valdría de lo que fuera para reprimir cualquier indicio de rebelión espiritual. Una mezcla de lo sobrenatural explicaba los fenómenos naturales. La Providencia general se convirtió en Providencia especial.

*Junio 15.* Este día fue visto en *Plimouth* como la forma perfecta de un *Arco Indio* que aparecía en el aire, que los Habitantes de ese lugar... consideraban como una *Aparición Prodigiosa*... ¿Quién podía saber si tal vez se trataría de un *Presagio* de ruina para el enemigo, y que el Señor rompería

en dos el arco y la lanza, y frenaría las guerras hasta el fin de la tierra?  
(Increase Mather, *History*, pp. 157-158)

\* \* \*

*Acérquense, contemplen la obra del Señor, cuánta desolación ha originado en la Tierra. De treinta y siete personas que se encontraban en esta sola Casa, ninguna escapó a la muerte o a la captura amarga, excepto una, que diría como él: Sólo yo pude escapar para hacerte llegar la Noticia (Job 1.15.). Mataron a doce, unos fueron fusilados, otros embestidos con sus Lanzas, algunos decapitados con sus Hachas. En los momentos de prosperidad, qué poco pensamos en esa visión terrible que es ver a nuestros queridos Amigos y Parientes tendidos y sangrando a borbotones sobre la tierra. Hubo uno que fue decapitado con un Hacha, lo desnudaron y, sin embargo, aún se arrastraba. Es un espectáculo solemne ver a tantos cristianos tendidos sobre su sangre, unos aquí otros allá, como un rebaño de Ovejas que los Lobos han hecho pedazos. Habían sido despojados por perros rabiosos que rugían, cantaban, chillaban e insultaban, como si nos hubieran extirpado el corazón; no obstante, el Señor Todopoderoso nos libró a unos cuantos de la muerte, ya que veinticuatro sobrevivimos y nos llevaron presos.*

(Mary Rowlandson, *Narrative*, pp. 4-5)

*The Sovereignty and Goodnes of God, Together, With the Faithfulness of His Promises Displayed; Being a NARRATIVE of Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson. Commended by her, to all that desires to know the Lord's doings to and dealings with Her* fue escrito por una mujer puritana y dedicado a sus "queridos Hijos y Parientes" como un recordatorio de la Providencia de Dios, alrededor de 1677, y fue impreso en Boston en 1682, después de su muerte. Esta "Historia Verídica" de inmediato gozó de gran popularidad. Hasta fines del siglo dieciocho, las narraciones sobre las capturas predominaban sobre otras formas norteamericanas de la literatura fronteriza. El vívido relato de Rowlandson sobre las once semanas y cinco días que pasó como prisionera de los Narragansets introdujo lo

que se convertiría en la corriente mayor de la mitología de los Estados Unidos. En un principio los relatos estaban narrados en primera persona, y si bien fueron escritos por mujeres, con el tiempo y conforme ganaron popularidad fueron estructurados y reescritos por hombres. Dice Richard Slotkin en *Regeneration Through Violence*, que durante el periodo de control calvinista-puritano las historias tenían un parecido asombroso:

UNA MUJER que ha caído en un letargo espiritual en casa, de pronto es separada violentamente de sus seres queridos y entorno familiar por unos merodeadores salvajes. Durante su captura, sufre privaciones, humillación y terror. Para ella el tiempo ya no se marca por minutos, horas y días, sino por una serie de Traslados forzados, lejos de toda civilización y penetrando aún más al corazón de los bosques, emblema mismo de Babilonia. La supervivencia dependerá de su fortaleza para seguir caminando. Jamás deberá debilitarse o retrasar a sus captores. Deberá aprender a comportarse como una mujer india, a menudo sirviendo a un jefe indio. Pero sobrevivir como cristiana le exige que rechace el matrimonio y las relaciones con los indios; incluso si padece de hambre, no deberá participar en la Eucaristía caníbal pagana. Durante su residencia temporal en Babilonia deberá continuar leyendo la Biblia, en particular el Viejo Testamento, y suplicar al Señor que le perdone sus transgresiones y las de sus antiguos vecinos. Al final supera esta situación y logra adaptarse a este régimen riguroso. ELLA, que ha sido iniciada sola en la Selva, ahora sabe que la aflicción y la iniciación son violentamente Una cosa. Ha aprendido a ver más allá de las calamidades momentáneas y podrá permanecer tranquila, como Moisés, y velar por la salvación del Señor. Ahora ELLA está lista para que SU determinismo inexorable la conduzca a su rescate y redención.

Joseph, el marido de Mary (White) Rowlandson, era clérigo y el único estudiante que se había graduado en Harvard College en 1652. Los sermones dependían del sufrimiento y la salvación de cada una de las mujeres prisioneras. Su experiencia sirvió de metáfora para el proceso de Conversión.

\* \* \*



La mitología refleja la realidad de una región. Durante muchos años las comunidades puritanas en lucha soportaron los hechos y las fantasías de la captura india. Los poblados se entregaban a las preocupaciones y las plegarias debido al estado deplorable en que volvían los prisioneros; en ocasiones sufrían alteraciones nerviosas permanentes debido a sus experiencias. Hannah Dustin, una víctima que Cotton Mather admiraba muy particularmente, había visto cómo el cerebro de su recién nacido salpicaba el tronco de un manzano. Poco después ella y su enfermera, Mary Neff, lograron escapar luego de haber asesinado a varios de sus captores y haberles arrancado el cuero cabelludo como botín. El capitán Obediah Dickinson se encontraba entre un grupo de soldados que fueron capturados en Deerfield, Massachusetts. Lo obligaron a atar a su amigo a una estaca y a observarlo mientras los indios lo torturaban y quemaban. Algunas víctimas habían visto a familias enteras descuartizadas y sin cuero cabelludo. Algunas habían sido forzadas a participar en el canibalismo ritual. Lo más perturbador para la primera generación de puritanos norteamericanos fueron los prisioneros, a quienes en general capturaban de niños que olvidaban su lengua materna con el catecismo, luego eran adoptados y, cuando se casaban, formaban parte de familias indias que los amaban; en Canadá, a donde casi siempre se les enviaba, se convertían a una especie de catolicismo franco-indio. Si de pronto encontraban a estos prisioneros, ellos con frecuencia se negaban a volver a casa.

Los presos que eran liberados y “redimidos” bien sabían lo que sus vecinos temían haber pensado. El puritanismo era una religión maniquea. Un cristianismo maniqueo forzado a subsistir solo en este territorio podía ser presa de cualquier maldad, como cualquier Bárbaro. La iniciación por la fuerza a la civilización india mostraba a los presos que las penurias que soportaban sus aprehensores eran a menudo el resultado de los ataques ingleses en su territorio, y el saqueo subsecuente de su abastecimiento de alimentos. “Recuerdo el tiempo en que solía dormir tranquila noches enteras sin maquinaciones en mis pensamientos, pero ahora todo me resulta distinto”, escribió Mary Rowlandson al final de su narración. La llamó *The Sovereignty & Goodnes of GOD*, y ella o su marido terminaron el Prefacio al lector con el acertijo de Sansón:

*De quien come proviene la carne, y de quien es fuerte la dulzura.*

\* \* \*

MÁS SANGRE INGLESA DEVORADA, PERO VENGADA.

(*Magnalia*, Vol. 2, p. 628)

*Julio 19.* Nuestro Ejército persiguió a *Philip*, que huyó a refugiarse en un oscuro Pantano: los *Soldados Ingleses* lo siguieron, matando a muchos de sus hombres y también a unos quince *ingleses*. El Pantano era tan Oscuro, repleto además de densos Arbustos, que decidieron no detenerse y evitar de este modo la pérdida de más Hombres. Era imposible distinguir quiénes eran *Ingleses* y quiénes *Indios*. Cuando nuestros Hombres se encontraban en ese espantoso lugar, si de pronto veían que un Arbusto se movía, de inmediato disparaban; por ello se teme que desgraciadamente hayan dado muerte a los *Hombres Ingleses* y no a los *Indios*.

(*History*, pp. 61-62)

Increase y Cotton Mather, y otros utopistas se habían embarcado en una misión irracional y sagrada basada en el temor a lo Irracional. La posibilidad de una fusión entre las culturas inglesa e india norteamericana era un anatema para estos fervientes Niños de *Israel*. A la caza desesperada de carne en ese territorio, un peregrino cazador isabelino deseaba y temía convertirse en su propio avatar salvaje.

\* \* \*

Hoy día, entonces, los Indios *han* asesinado; “no lo harán sino hasta la próxima vez”. Pongámoslo por *escrito* toda vez que hayamos sido informados de lo que fue de los asesinos principales entre esos desgraciados, para quienes si pudiéramos encontrar un *nombre* tan largo como los de sus propias palabras indias, éste sería,

BOMBARDO-GLADIO-FUN-HASTI-FLAMMI-LOQUENTES.\*

\*Respiración, bombas, espadas, muerte, lanzas y flamas.

(*Magnalia*, Vol. 2, p. 641)

\* \* \*

Me encontraba inmerso en el Espíritu del día del Señor, y a mis espaldas escuché una gran voz similar a una trompeta,

Que decía, soy Alfa y Omega, la primera y la última: Y, Aquello que ves, escríbelo en un libro...

(*Revelaciones*, 1:10-11)

\* \* \*

El Día de las Revelaciones, la nueva ciudad sagrada de Jerusalén será como una novia adornada para su marido. En la cena del gran Dios, se comerá carne de caballo y de seres humanos. El hijo del Hombre, ataviado con una prenda bañada en sangre, sostendrá una Espada en la boca, que es la palabra de Dios. Jesús —“raíz y fruto de David, y la brillante estrella del alba”— Lucifer.

Desde el principio, las leyendas y los mitos de Nueva Inglaterra, cuyo fundamento era la separación rígida de las razas, se concentraba en el rapto, la comunión, la guerra y lo diabólico. La contradicción es el libro de este lugar.

*Traducción de Ana Rosa González Matute* 

POEMAS

A UN POETA APENAS MUERTO

turbia  
línea de nubes  
la atroz frontera del frío  
que humilla la delgadez del confinado tiempo  
temblorosa duda la altanera  
metafísica

allí  
desatado tu sueño del relámpago  
de las insidias del impío instante  
hunde su aterida desnudez  
en espejos mares hielos llantos cielos  
afligidas aguas  
islas solas

(cuchillada  
de espanto la melancolía  
que hiere con lenguas remotas

la apenas vislumbrada forma del viento  
pues no abjura el poeta de la impudicia de su arte  
sin comedimientos)

aquí  
la vigilia de los dioses  
cuida el éter minucioso de tu eco errante  
(lenta piedad por ausencias habidas)  
la lejana estirpe de tus inquisiciones  
así como la escritura rigurosa de los planetas  
y el rumor de los renglones de los rezos  
que conjuran la maldición  
del desamparo

*(a francisco cervantes /1938-2005/ poeta queretano-lusitano)*

## CAMINO DE SANTIAGO

*A la mia donna, piena de letizia,  
mi disse: "Mira, mira: ecco il barone  
per cui lá giú si visita Galizia".*

*Dante, Divina Commedia*

El recuerdo de tu cuerpo  
es un resplandor de estrella  
que ondula el campo.

No amenaza aún el día  
y la niebla que enreda el follaje  
sube de la tibieza de tus huellas  
en mis ojos, del lecho de la memoria.

La desnudez de la Luna  
orienta el camino de la noche,  
el cansancio, las llagas, el calvario  
del peregrinar de mis sentidos  
buscándote con la desesperación de dios.

## FLORENCIA

### Diminuta

la lluvia era Florencia,  
torcedumbre de callejas, rumor de plazas,  
el ensimismado río, tu mojada sonrisa, la muchedumbre  
de tus ojos en la opacidad de mi mirada.

### Borde

de agua era Florencia  
y quitabas el índice de las puertas del cielo,  
del temblor del errante vaho, del semblante de las olas,  
de la ablución de tus nombres.

### Humedad

de tristeza el Arno  
y empapados de alba, perseguidos de insomnios,  
el verano de nuestras respiraciones,  
mas la desnuda conversación aterida  
por la infinita línea azul del agua de Florencia.

PRETTE ROSSO

en  
la profundidad  
gravitan los misterios  
mero en misa  
sacrificio eterno del oficio de dios  
aqueste padre vivaldi  
apunta sus planetas súbitos  
en la biblia  
de pentagrama



CORK

en cork  
junto al muelle  
luz de vidrios sucios  
afuera la noche es esclusa  
adentro un mostrador en oleaje


estibadores viejos  
manos espaldas jetas  
donde el tiempo es trabajo  
cerveza bruma fatiga  
una mujer y un lecho  
el horizonte es ola y luna  
lejos

jóvenes estibadores  
vértebras rostros brazos  
donde el ocaso es acaso  
bruma fatiga cerveza  
un lecho y una mujer  
el eco del mar  
en cork

POSDATA

espira la primavera  
un frío remueve hierba en ruinas  
viento de los muertos

(terrible el rencor de la tierra  
horrible el rencor del testafarro)

en la mirada de los espejos luto en trapos  
y del turbio incienso de semana santa  
el bisbiseo de los difuntos 

HUGO GARCÍA MANRÍQUEZ

---

SEVEN POEMS

*For Judy and Jary*

UNTITLED

You do something strange twisted  
You do something sweet

under breath to say  
again it's January

into cupped hands  
words fall  
from rhododendrons

UNTITLED

Footprints sleep on earth,  
later lit by what we call memory  
they rise to coincide with their name, on  
what we call snow

In clusters the letters turn inward, to the "region of the heart"

Newspapers seek volunteers for the shadow on the front page

## UNTITLED

With language spread out over the rocks,  
we walk under Antares that rules the cold,

down white paths,  
unfolding. We are written

by November, holding the rest of the world  
with a letter and the last fingernail

“Like sitting down to rest in the dark heart of a friend,”  
not pale but contrary

## UNTITLED

The proposal /  
emerges  
taking the last words /  
their "lifeless starch"

A music becoming stranger  
while it rises to the surface,

"The sharp edge of my mind /  
beside yours"

UNTITLED

Trees in memory

"snow routes" on all sides

What deserves to be on

opposite pages

what deserves to be on separate pages

the cost of a hand opening

before the rest of the body

or things come to "bloom"

## UNTITLED

January takes another chair in the room  
last names jealously guard their acquisitions in the hyphen that unites them now

there's a mistranslation piling up on the edge of the map  
professors arrive at the coast of a poem years later

The crows join in chorus  
and the translation improves  
at the foot of the chain that has the primrose tightly bound



## PAINTING

In the valley of the last movement  
a hand turns toward reality

Verbs clearing time of the fog of its  
action in the paint

Now more fog is added from the time of their action

*Translated by Zaidee Stavely* 

GOSSIPING CUBA:  
OMAR PÉREZ AND THE NAME OF THE FATHER

*Cuando el hijo se asemeja notablemente  
al padre, se dice que este lo cagó, es igualito a su padre.*  
Omar Pérez<sup>1</sup>

Growing out of my translation of a 1995 poetry collection in collaboration with contemporary Cuban writer Omar Pérez López, this essay deliberately confuses boundaries—as much the boundaries between translation, poetry, and criticism, as between open secrets and outright fiction. The book in question appears in a 2007 bilingual edition, *Algo de lo sagrado/Something of the Sacred*.<sup>2</sup>

---

I would like to express my appreciation to Roberto J. Tejada, Antonio López, and Omar Pérez for their helpful remarks on earlier versions of this essay. All responsibility for errors is mine.

1. From the entry, “El acto tan natural,” in a work in progress entitled “Las Malas Palabras.” As it appears in this partial draft form, the project is an essayistic riff on dictionary entries, particularly engaging cubanisms. Here exploring the uses of the verb “cagar” (“to take a shit”), Pérez notes its (re)appearance in a colloquial phrase used to observe how greatly a son resembles his father. File emailed to the author in the message “Re: Do you know these words?” 17 May 2007.

2. The original text by Omar Pérez is *Algo de lo sagrado*, 1995, Havana: Editorial Unión. The bilingual

Even before the text began its circulation among English-language readerships, biographical and cultural contexts already informed reception of Pérez' writing in multiple communities; and these circumstances present startling dilemmas for the translator.

Translators link very different audiences, providing context for readers in the form of introductions and biographical notes, as well as making interpretive choices within the translation of the primary material. In the case of Omar Pérez, peculiar rhythms of silence and speech surround the naming of his father. These have potential ripple effects for readers of all stripes. Rather than simply disclosing the name to open this reflection, I'll comment on those rhythms while deferring and exploding the moment of enunciation of the father's name.

My commentary depends on the premise that translators, like other writers, make significant and influential choices at the same time that they do not control the full range of meaning of their writing. Meanings can be generated in processes of reception; global contexts of (re)production and circulation frame individual acts of translation within complex and shifting sociopolitical networks. In the words of Jacqueline Loss, "Since the meaning of cultural products depends not only on the context in which they were created, but also on those in which they travel, it is important to attempt to do the impossible, that is, to assess them from multiple perspectives simultaneously."<sup>3</sup> Here I take up the spirit of Loss' challenge, mulling over this book with multiple perspectives in mind.

Omar Pérez was born in the city of Havana in 1964 and has lived mostly in Cuba, with an interlude of a few years in Europe, primarily in Amsterdam. A former journalist, he has explored a wide array of literary genres in publications to date, particularly poetry, translation, and the essay. Released when Pérez was in his early thirties, the book *Algo de lo sagrado* put him on the map as a poet, and

---

edition is *Something of the Sacred / Algo de lo sagrado*, 2007, translated by Kristin Dykstra, with Roberto Tejada, NY: Factory School. (Five individual poems were translated by Tejada; these do not include any of the poems cited in this article.)

3. *Cosmopolitanisms and Latin America: Against the Destiny of Place*. 2005. NY: Palgrave MacMillan. 151.

since then its contents have been excerpted for anthologies.<sup>4</sup> At once expressive and resistant, the poems pressure the limits of rational thought. Some individual pieces riff across masculinity, kinship, identity, and power:

### **Sangre de alumnos**

Todos necesitamos de un padre  
aunque sea uno macilento.  
En el momento en que la fusilería  
pasa a ser la estrella de una función interminable,  
el joven pide a su creador una palabra  
que le ayude a no traspasar cegado por el humo  
el acre que lo separa del carnicero.  
Al niño después de mostrarle el uso de las manos  
se le enseña que nada puede serle más dañino  
que la cercanía de un maestro preciosista,  
somos alumnos incapaces de distinguir un latido de otro  
apenas conocemos el peso que se afianza entre las pulsaciones.  
El padre es la garantía de un seguro en el arma,  
nada como eso puede conservarnos  
el centímetro cuadrado de piel de arcángel en el torso.  
Todos necesitamos de un padre  
aunque su brazo se agote en el cabo del hacha.

### **Blood of students**

We are all in need of a father  
even an emaciated one.  
In the moment when the fusillade  
takes over the starring role at an interminable function,

---

4. Here I have in mind anthologies framing Pérez within a Cuban national tradition. Examples: Jorge Luis Arcos' *Las palabras son islas: Panorama de la poesía cubana, Siglo XX (1900-1998)*, 1999, Havana: Editorial Letras Cubanas; Jorge Cabezas Miranda, ed. *Novísima poesía cubana, antología (1980-1998)*, 1999, Ediciones Colegio de España; Francisco Morán, ed., *La isla en su tinta: Antología de la poesía cubana*, 2000, Madrid: Editorial Verbum; and C.A. Aguilera, ed. *Memorias de la clase muerta: Poesía cubana 1988-2001*, 2002, México: Aldus.

the youth asks his creator for a word  
that would help him, blinded by smoke, to stay within the acre  
separating him from the butcher.  
After showing the boy the use of his hands  
you teach him that nothing can be more damaging  
than the proximity of a pretentious teacher,  
we are students incapable of distinguishing one heartbeat from another  
we hardly comprehend the gravity solidified between pulsations.  
The father is the guarantee of a safety on the weapon,  
nothing like that can preserve for us  
the squared centimeter of archangel skin on the torso.  
We are all in need of a father  
even if his arm tapers into the blade of a hatchet.

“The island is always being reinvented somewhere else,” reflects José Quiroga, a point just as applicable to acts of contextualizing Cuban poetry as to any other cultural phenomena.<sup>5</sup> But reinvented—how? It’s tempting for the translator to dip into professional gossip and private family stories while reflecting on the elusive voices of poems such as “Blood of students.” The job of translation may follow unstated rules often applied to gossip if the translator declines to tell all she knows in formal settings, particularly when living writers are involved, since they deserve privacy and respect. However, the task of the translator is also to decide where too much silence is unnecessary or compromises the reader’s understanding.

Consider these remarks on breaking form, made by translator Norman Thomas Di Giovanni in a public talk with Jorge Luis Borges. I give this example with caution because Di Giovanni later intervened in Borges’ work so extensively, altering innovative language into an English rendition that he found more “clean,” that Borges broke off their partnership.<sup>6</sup> In this presentation, however, the two

---

5. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. xi.

6. Venuti, Lawrence. 1998. *Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge. 4-5.

discussed the creation of a minor rupture in the economy of Borges' original language, for the purpose of transporting the unspoken—that is, local community knowledge—into a story's English rendition. Di Giovanni says,

Let me give some specific examples of, let's call them, departures from the text. In "Pedro Salvadores," a story set a hundred or more years back and based on historical facts, Borges speaks of his three characters as "A man, a woman, and the overpowering shadow of a dictator..." The dictator is not named because every Argentine reader knows who he is, but for the English-speaking reader that had to be spelled out. At the appropriate place, we inserted into the translation a sentence stating, "The dictator, of course, was Rosas."<sup>7</sup>

For the story to work somewhat as Borges and Di Giovanni hoped, conjuring the name of a specific historical figure rather than a vague shadow, the exact name of the dictator had to be named.

In the case of Omar Pérez, the naming of names is part of the swirl of action and curiosity around his work and person. Most written commentaries carefully avoid naming his father, although notable exceptions now exist. Regardless, one cannot listen to the oral storytelling of the Havana circuit without hearing the name. The double presence of the family relationship, constantly unspoken yet constantly spoken, reveals pressures and expectations that readers in the know—not excluding Pérez himself—may actually place on the poet. In order to refer to his family background without actually committing it to paper, commentators seem to resort to sideways tactics, such as dropping the father's name without mentioning that there is any a family connection between them. This dissimulation makes the reference intellectually useful yet not crudely personal. For the translator, however, there is no real way to communicate the meaning of this dance with the same subtlety. Or with any subtlety whatsoever. One must break decorum and add the missing sentence in the story, in what one deems the most appropriate place: "The father, of course, was Ernesto 'Che' Guevara."

---

7. Borges, Jorge Luis, and Norman Thomas Di Giovanni. 1973. *Borges on Writing*. New York: Dutton. 105-106.

A very straightforward presentation of Guevara's relationship to Pérez appeared in Jorge Castañeda's biography, *Compañero: The Life and Death of Che Guevara*, published in English in 1997.<sup>8</sup> Citing letters exchanged with Lilia Rosa Pérez in 1996 to confirm Guevara's family history, Castañeda lingers on her son's body:

He has the eyes, eyebrows, and smile of his father; on the few occasions he has a reason to be glad, his face lights up just as Che's did. He does not speak of his lineage, though he has Guevara's long, straight black hair, prominent brow, and sad, mysterious expression. His gestures, look, and reticence also betray his antecedents. (265)

*Lo cagó, es igualito a su padre...* The historian's remarks are a more polite version of my epigraph, a Cubanism that Pérez quotes and identifies as a way of stating a son's strong resemblance to his father.

If documentation makes it publicly permissible for others to write about the family relation now, the question of how referencing it may affect the global reception of Pérez' writing is yet to be answered. Given that the photographer Alberto "Korda" Díaz' famous image of *el Che* is thought to be the most reproduced photograph in the history of the world and therefore the subject of intense public fascination, referring to Guevara is opening a Pandora's box. The image has the potential of plastering over other aspects of Pérez' rich work. This oversimplification would be deeply unjust to him.

**Allá, en la circunstancia escéptica**

Dónde, como una vara o planisferio enrollado  
recostaremos la ironía  
contra qué, es un decir, diluirla:  
allá, en la circunstancia escéptica  
una lluvia incalificable descorre la cera de las biografías.  
Cómo explicar que ante el cristal divisorio  
todo se reduzca a fijar un nombre en la superficie empañada.

---

8. Tr. Marina Castañeda. NY: Alfred A Knopf.

### **There, in the skeptic circumstance**

Where, like a rod or wound-up planisphere,  
we will lean irony  
against something to dissolve it, so to speak:  
there, in the skeptic circumstance  
an unspeakable rain draws the wax off biographies.  
How does one explain that under the glass boundary  
everything would be reduced to the setting of a name on the tarnished  
surface.

Reducing Pérez into the legacy of the Guevara name would not only be a reduction but, ironically, its simultaneous opposite: the explosion of the scene with all the potency of global visual culture.

Some who continue to view, circulate, and comment on Korda's photograph "Heroic Warrior" associate it with such topics as self-determination, guerrilla warfare, postcolonialism, resistance to regional and global capitalism, and the history of revolutionary efforts in Latin America. The invocation can also set up debates over details of leftist reform movements and their legacy for governance in the present and future, not least in Cuba, though by no means are debates limited to that nation. Then there is the simultaneous circulation of Korda's image on commercial products. This circulation may tap into political knowledge and debate up to a point yet offers different issues of meaning-making in the global marketplace. In many reproductions of Korda's photograph, "the image, as icon, has discarded specific details of Guevara's achievements and taken on a life of its own, as a potent symbol of freedom, of anti-establishment for a new generation that has embraced the idealism of the young Che of *The Motorcycle Diaries* film," writes Hannah Charleton.<sup>9</sup> There is no doubt that in some uses of the photo, revolution is becoming unhinged, even if it remains chic at a weird new distance. Charleton describes a stage of evolution in corporate uses from the late nineties forward in which consumption becomes a "game or code":

---

9. "Introduction." In Ziff, Trisha, ed. 2006. *Che Guevara: Revolutionary & Icon*. NY: Abrams Image. 7-8. See Quiroga's chapter, "A Cuban Love Affair with the Image," for related contexts.



Mega brands, reflecting the very 'indie' values of their audience, can do so with a knowing irony that of course the wearer/user can remain seemingly untouched by the corporate values underpinning the transaction. Enter Che: the symbol of student revolution can be used to add allure to a product, because an increasingly sophisticated audience is smart enough to distinguish between revolution and commerce and to enjoy the irony. Che now begins the metamorphosis from political symbol to a paradoxical position in the global corporate culture. The commodification of the image has truly begun.

In an advertisement for Jean Paul Gaultier sunglasses circulated in Europe in 1999, Che is painted in a Frida Kahlo-type landscape, all rich cacti flowers and blazing desert sun. Che himself is framed in spiky thorns reminiscent of Christ, and in a direct lift from socialist banner styles the slogans above and below the face proclaim, in a breathtakingly bravura style, recalling Che's original slogan, "*Hasta la victoria siempre*"—"Siempre color y libertad" and "Jean Paul Gaultier Lunettes." There is a dove of peace at Che's neck and blue Gaultier shades covering the resolute gaze of the man who vowed to free the poor of the earth. (10-11)

Concluding a 2005 essay, Omar Pérez made his own remark on strange meetings between revolution and marketing: "Revolution: today they name you in advertisements at the four corners of the world: alleluia!"<sup>10</sup>

The political and the commercial coincide in particularly uncomfortable ways in analyses of tourism and the consumption of imagery of Cuba's Special Period and new millennium.<sup>11</sup> Ana María Dopico observes that images of the

---

10. The original reads, "Revolución: hoy te nombran en los comerciales en las cuatro esquinas del mundo; allelujah!" (60) Original Spanish printing: "El intelectual y el poder en Cuba." 2006. *Mandorla: New Writing from the Americas / Nueva escritura de las Américas* 9. Translation: "The Intellectual and Power in Cuba." Tr. Kristin Dykstra. *Fascicle* 3 Winter '06-'07. <<http://www.fascicle.com/>>

11. The "Special Period" is a term coined by Fidel Castro in October 1990 to denote an intense moment of crisis. The loss of Soviet support required great changes to the island's economy and

island began to pour out into the world in the final decade of the twentieth century, after the disruption of its relations with the Soviet Union. The restructuring of island society included a surge in importance for tourism as a supplement for resources lost from trading partners abroad: "A thirty-year shortage of Cuban images on the world market only made more precious and extreme Havana's aesthetic and sensual fetishization and its promotion as a must-see, world historical destination."<sup>12</sup> Dopico catalogues

recent images of Cuba that promise clarity, transparency, and visibility at a moment of obscurity; images that promise a time of suspension to consumers overrun by speedup; images of a real nation functioning as a historical theme park; images that promise human intensity and acute vision within the mobility of tourism; images of decay made picturesque for those who like to visit ruins; images of collapse marketed to a world intent on rebuilding and expansion. (452)

Literary markets are susceptible to all of these images.

In the reality of the small press world in the United States—where poetry is not a big seller, and particularly not "difficult" poetry from somewhere else in the world—a book of poems by someone who is probably Guevara's son does not present us with the same analytical questions as a splashy and well financed advertisement for haute couture, Smirnoff vodka (giving Guevara's image the caption "Hot and Fiery" to hint that Smirnoff is the vodka of Revolutionary Latin Lovers), or the workings of sex tourism.<sup>13</sup> For example, actual cash earnings associated with

---

society. See Dopico (cited in full below) 459-464 for a useful discussion of the recourse to wartime conditions within a time of peace, the surge in various forms of tourism, and narrative contestation in text and image. The genre of the travelogue, for example, becomes a popular source of images of Havana. Special Period struggles over the verbal and pictorial representation of island realities are also discussed at length by Quiroga.

12. Dopico, Ana María. 2002. "Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba." *Nepantla: Views from South* 3.3. 451.

13. Korda was so disgusted by this Smirnoff ad, produced in the UK in 2000, that he began proceedings to sue the advertising agency. The case was settled out of court in his favor.

Pérez' book will almost certainly fall into the category of losses, even if other "earnings" or forms of gratification might fall to those of us involved.

Still, the book becomes an object entering a market of interestingly confused images of *el Che*. It is a space of love, hatred, desire, caution, evasion and other powerful reactions that can be triggered by reference to the writer's father. The space holds messy debates, misperceptions, desires for Guevara and/or Cuba to provide particular images for global contemplation: blending two of the seductive possibilities that Dopico has outlined, the juxtaposition of Pérez with Guevara can lend "human intensity" to the "historical theme park." Given the susceptibility of the familial images to "political fantasies, the artificial memories, and the imaginative recolonization that [...] photographs of the Special Period seem to announce," they may in the end emerge as another mode of the same old hegemonic vision (452).

Rather than forcing Pérez to play an iconographic role structured by these overwhelmingly complex forces, perhaps it would be most ethical to avoid naming the father altogether.

To eliminate *el Che's* image from the conversation, however, is to be dishonest with an English-speaking audience—even obstructionist, because it means blocking out *what everyone knows*, i.e. the flow of knowledge via storytelling that surrounds many readers' experiences of the writing in Havana, including my own. Even if we deem biographical information inessential to interpretation of the literature at hand, leading to biographical fallacies, scholars must eventually do something with the fact that Pérez has gone on to include sentences and paragraphs about Guevara within a variety of recent publications and works in progress, showing a willingness to engage *el Che* as an intellectual and social leader in the face of criticism from former colleagues now living and publishing abroad.

Furthermore, discussing the resonances openly allows English-language readers to reflect on the impact of the fact that "Havana's recent role as a projection screen for North American fantasies is part of a long history of mapping the island, from inside and outside, as both utopia and heterotopia. From Christopher Columbus to Che Guevara, from José Martí to Reinaldo Arenas, Cuba has long figured as a place that alternates in value between perfect, nonexistent,

and alternative societies" (Dopico 456-457). Off the island, to simply erase the Guevara material would change the English-language reception by eliminating a point of entry that many readers will find compelling in the new century, possibly due to their own diverse interests in "perfect, nonexistent, and alternative societies." Much of this interest is sincere and self-critical, and it cannot be pinned to a single line of thought. "The media archive devoted to Cuba," notes Quiroga, "at some point has been collapsed into the dreams and projections, hopes and resolutions of broad segments of Western and Third World imaginaries" where Guevara's image appears in new forms (3).

Furthermore, there is the emergent construction of Pérez as a character in works by other writers in Cuba and elsewhere, including the United States. The transnational Pandora's box is already open—perhaps never having been closed.

Paternity is directly at issue in the bestselling 2003 novel by Cuban-American writer Ana Menéndez, *Loving Che*.<sup>14</sup> *Loving Che* treads on the speculative grounds of Guevara's legacy through the thematization of relationships between Cuba and Miami. The novel's protagonist is a young woman who was brought to Miami as a baby and has never known her mother or father, only her grandfather, who refuses to talk about the past and has few material objects to show her before his death. As a young adult she begins to trace the minimal clues about her family's identity. After returning from unsuccessful visits to Havana, she receives a series of writings by a woman who may be her mother, Teresa. As the novel's title suggests, Teresa claims an affair with Guevara and suggests that he, not Teresa's husband, is the young woman's missing father. The novel is spattered with photographs of Guevara, who comes to be a central character even though he is present only as a series of figments.

Menéndez pointedly invokes Roland Barthes' notion that photography kills its subjects, unsettling any straightforward sense of historical documentation. However, this theoretical caution does not apply to Omar Pérez, the main character's potential half-brother in Havana. Near the end of the novel the protagonist takes Teresa's writings to a professor of Cuban history at the

---

14. Menéndez, Ana. 2003. *Loving Che*. NY: Grove Press.

University of Miami, Dr. Caraballo. The professor reviews the writings and calls the protagonist to a meeting, where she shares her findings:

I wanted to see you, of course. And also, I didn't want to disappoint you in a letter [...] Perhaps you know that a woman named Lilia Rosa Perez gave birth to a child of Che's in the early sixties, 1963 or 1964. Dr. Caraballo paused, and I could tell she was waiting for a reaction to show itself across my face. No, I said, I didn't know that. Dr. Caraballo nodded. The child was a boy, she said. (174)

Menéndez' protagonist must then decide whether it matters or not that Teresa's story may be untrue, or as Dr. Caraballo describes the letters, "an impossible reinvention of history, a beautiful fraud" (175).

Menéndez thus represents the son of Lilia Rosa Pérez, born to her in Havana, as the authentic son, the child of the revolutionary leader against whom other possible children like the novel's protagonist are measured. The verified historical presence of Omar Pérez in the archive highlights links missing from other family stories. On the following page a Cuban taxi driver voices *Loving Che's* main message: "This has been the worst legacy of the Cuban Revolution, this tearing apart of families" (176). Unsubstantiated stories and fragmented images stand in for truth at the end of Menéndez' novel, which closes neither in Miami nor in Havana but in a more distant city, Paris.

Menéndez writes Lilia Rosa Pérez' name openly but has delicately chosen not to name the son. Wikipedia is not so diplomatic. The popular online information source bluntly charts out Guevara's marriages to Hilda Gadea (1955) and Aleida March (1959), with names and birthdates of their five children, followed immediately by Lilia Rosa López and the name of her son, the labels "extra-matrimonial" and "extramarital" making their unofficialdom officially clear in Spanish and English entries.<sup>15</sup>

---

15. Spanish entry: Colaboradores de Wikipedia, "Ernesto Guevara," *Wikipedia, La enciclopedia libre*, <[http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ernesto\\_Guevara&oldid=8371793](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ernesto_Guevara&oldid=8371793)> (descargado 26 de abril de 2007). English entry: Wikipedia contributors, "Che Guevara," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, <[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Che\\_Guevara&oldid=125469735](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Che_Guevara&oldid=125469735)> (accessed April 26, 2007).

The stories that bring a father-son element into sight around Omar Pérez became part of my experience in getting to know his work many years before I ran into *Loving Che*. My first impression of the writer, storyless, was of an unassuming and helpful person with long dark hair who addressed me by the surprising title of “Lady K” at a conference and then vanished into the crowd. I then heard other poets speak of him with great respect for the quality of his writing and translation. Over time various people told me bits and pieces of the gossip that characterizes writers’ circles in any city.

I think of these stories as part of one’s loose “knowledge” of the Havana scene. The tales parallel the person with whom I exchange emails, but they are not him. I’ve even forgotten who passed some of the stories along to me, because they don’t need authors: they fade into a larger oral culture that surrounds Guevara’s image. Pedro Pérez Sarduy described it in his poem, “Che”: “There is an incredible myth like a sea like a chunk / of the Sierra around you / an agitated multitude a millennium of lore / immense like the morning which is waiting for you.”<sup>16</sup> This culture reaches out to embrace Pérez the son, throwing glints off the edges of his poems. Here are a few of the tales I encountered, interspersed with another example of their percolation into contemporary literature.

The first story briefly tells how “everyone knows” his father’s name. Everyone in Havana knows who it was, according to Somebody, because they saw his mother receive regular child support payments from Guevara after she gave birth.

Another story, told by Reina María Rodríguez, is her memory of Pérez’ first involvement in poetry readings. She remembers a seventeen-year-old climbing the steps up to her rooftop apartment after school. Eventually he would reach into the pocket of his school uniform pants and pull out dirty, crumpled pieces of paper with poems scribbled on them. He read his work to writers and artists who gathered at the rooftop in the evenings, creating a respectable series of publications as he matured. This literary memory leads into another story she

---

16. Pérez Sarduy, Pedro. “Che.” Tr. John LaRose. 1977. *Writing in Cuba Since the Revolution: An Anthology of Poems, Short Stories, and Essays*. Ed. and int. Andrew Salkey. London: Bogle-L’Ouverture Publications Ltd. 30-31. Lines 16-19.

has told, one set in the form of a poem. Pérez became a character in her poem “—al menos, así lo veía a contra luz—” (“—at least, that’s how he looked, backlit—”), a meditation organized around Guevara’s iconic image approximately thirty years after his death.<sup>17</sup> Guevara’s haunting of the present took on its most vivid incarnation in July 1997 with the discovery of his missing body and its subsequent translation to the island, where the remains (missing the hands) were buried amid spectacular forms of mourning.<sup>18</sup>

Of this poem José Quiroga has written, “It is, perhaps, the most poignant account of disenchantment and bitterness registered in Cuban poetry in the last decade” (21). Its construction turns in part on the concrete presence of the son alongside the images of his absent father. Like Menéndez, Rodríguez brings the stories of Guevara’s unofficial family together with reference to photographs, as well as Barthes’ cautions about the limitations of access to history through photography.

In the following lines we see the son and the father. Unlike Menéndez, Rodríguez does not resolve the question of Pérez’ genealogy as either mythical or verifiable. Neither does she insert his name. Her speaker talks as if to a readership presumed to know the names of father and son without having to be told:

el hijo, (su hijo) vive en una casa amarilla  
frente al Malecón—nadie lo sabe, él tampoco lo sabe—  
es poeta y carpintero.

[the son (his son) lives in a yellow house / on the Malecón—no one  
knows it, he doesn’t know it either— / he’s a poet and a carpenter... (56-  
58)]

---

17. Line numbers cited here are taken from a bilingual anthology published in the United States, although Rodríguez published the original in *La foto del invernadero* (1998. Santa Fe de Bogotá and Havana: Ministerio de Relaciones Exteriores, Colombia, and Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuba). The bilingual edition is *Violet Island and Other Poems* (2004) tr. Kristin Dykstra and Nancy Gates Madsen, Los Angeles and Copenhagen: Green Integer.

18. See Quiroga 209-211.

[...]

el Cristo negro de la Isla del Cristo sigue intocable,  
a pesar de la falsificación que han hecho  
de su carne en la restauración;  
la amante sigue intocable  
y asiste a los homenajes en los aniversarios;  
(su hijo), mi amigo, el poeta, el carpintero de Malecón,  
pisa con sus sandalias cuarteadas  
las calles de La Habana;  
los bares donde venden un ron barato a granel  
y vive en una casa amarilla  
entre la curva azul y oscurecida del mar.

[the black Christ from the Island of Christ is still untouchable, / in spite  
of the forgery they've made / of his flesh in the restoration; / the lover is  
still untouchable / and attends homages on anniversaries; / (his son) my  
friend, the poet, the carpenter of the Malecón, / walks in cracked sandals  
through / the streets of Havana, / through bars where cheap rum over-  
flows, / and lives in a yellow house / between the blue and darkened  
curves of the sea. (72-82)]

In the poem Rodríguez recalls the Revolutionary government's injunction to the Cuban people after Guevara's death: to emulate their martyr. The injunction appears in other Cuban poetry: in one famous example Nicolás Guillén writes, "Your bearded face instructs us."<sup>19</sup>

desde niño le ponían una boina  
para que nadie le robara la ilusión de ser,  
algún día, como él.  
algo en la cuenca del ojo, cierta irritación;  
algo en el silencio y en la voluntad

---

19. Guillén, Nicolás. "Che Comandante." Tr. Margaret Randall and Andrew Salkey. 1977. In *Writing in Cuba Since the Revolution: An Anthology of Poems, Short Stories, and Essays*. Line 43.



se le parece. entre la curva azul  
y amarilla del mar.

[they've made him wear a beret since he was a child / so no one could steal his illusion that he would be, / someday, like his father. / something in the eye socket, a certain irritation; / something in the silence and in the resolve / seems like him. between the blue and yellow / curves of the sea. (59-65)]

With the hints that the child has been raised to emulate the father comes a double message: an assertion of continuity, and a doubt about the validity of the "something" that connects the generations.<sup>20</sup> For Quiroga, an eloquent reader of the poem as a whole, doubt buckles with the weight of the "dismantled and reconfigured social order" of the Special Period, overshadowing other registers of expression (20). In this reading, the son cannot serve as savior; his cracked sandals are nothing more than a pair of worn-out shoes. The poem holds as "a bitter settling of accounts between the poet and the image" (Quiroga 21).

The longest story I've been told featuring Omar Pérez also includes a command from the Revolutionary government to make oneself over in the image of the martyr, but this tale imagines the moment when Pérez learns his father's name. The story begins in the late '80s when the son is in his twenties and knows nothing of his father. He works as a journalist and participates regularly in events of all kinds—music, poetry readings, theater, performance art. When he chooses to speak, he is charismatic. He works with an accomplished circle of writers and artists in Havana. Participants in a cultural and political movement known as "Paideia," they are idealistic, given to experiment, and increasingly vocal in their dissidence. Representing a generation raised within the institutions of the revolutionary government, they demand active leadership roles in the nation's social experiment—roles promised to them throughout their education. Pérez finally crosses a line in his public statements. Seen by authorities as a dangerous

---

20. I discuss this poem at greater length in a separate essay focused on Rodríguez.

force, he is relieved of his job in journalism and assigned to work at a farm in the Cuban countryside. It is to be a lesson in revolutionary discipline. Before he leaves Havana, he is called in to speak to the judge who decided his case. The judge sits Pérez down in a chair and informs him that his father would be displeased with his behavior; his father would want the son to respect the meaning of the Revolution for the people. Does he know who his father was? No? He was *el Che*, and the son must meditate upon his father's legacy during his year-long assignment to farm the land.

Pérez once acknowledged in a 2001 conversation with me that he was sent to work on a farm as a punishment for dissident behavior. This assignment was diplomatically renamed mandatory military service, one for which he was already too old. He said he thought he was treated reasonably well there, as mandatory work camp situations go, since he was not in fear for his life; he understood the point of the exercise. He specifically stated that he did not think that his case was the sort of extreme example that merits the strictest condemnation of governments on the world stage. The historian Castañeda recounts the incident in half a sentence, writing that Pérez "has, for opposing the regime and refusing military service, done time in one of the labor camps his father founded" (265). While Castañeda's readers might then see Pérez as opposing the life and work of Guevara, the historian makes a point of describing this very dissidence as "faithful" to the son's revolutionary heritage (265).

In my own completely fictional addendum to these tales, I decide that Pérez turns to Zen Buddhism from the '90s to the present as a way to live through the absurd yet constant condition of learning that he has been engendered by an icon. Like living through a divorce that never ends—only disagreements in this divorce cycle around a martyr, and what mission does that leave to the son? Somehow he is supposed to encapsulate a whole society's most violent battles, achieve a mystical resolution within, and return to that society its most peaceful visions of love. He would ideally exist as a certain kind of son, a Christ of revolutionary stripe. In the meantime, members of the family who associate Guevara with unacceptable, institutionalized violence may be prone to see the son as devil spawn if he does not publicly repudiate the father. This being an impossible set of extremes to live by, he must swap it out for another system

of thought in order to survive. He is ordained as a Buddhist monk early in the new millennium, cracking the discourse cycles of Christian martyrdom, and the demands of the dojo prove more realistic than the demands of an entire nation and its diasporas living through the long wake of revolution.

After collecting this series of stories, I wondered, like Menéndez' protagonist, what exactly to *do* with them. "The violence wreaked by translation," reflects Lawrence Venuti, "is partly inevitable, inherent in the translation process, partly potential, emerging at any point in the production and reception of the translated text, varying with specific cultural and social formations at different historical moments."<sup>21</sup> Becoming part of the Guevara storytelling seems to be a classic violation, in the sense that it exaggerates and therefore illustrates the narrative agency that translators and critics ordinarily exercise in the course of their everyday work of fashioning brief biographical blurbs for new audiences. In Pérez' case, blurbs for books and magazines can change drastically depending on which stage of his work is discussed (pre- versus post-Zen, for instance) and how much ongoing debates around revolution, world market demands, dissidence, spirituality, masculinity, and commitment play into one's setup for his multi-voiced literature.

Since we worked together to create the bilingual book, I shared my reflections with Pérez for comment. The first reaction I got came over email in English from Amsterdam.

O.k; let's entertain some gossipology:

The first story [...] is surprising: child support payments from Guevara! From a 0 to 10 scale in the gossipometer, this one takes easily a 9. Such a delicate transaction, if it ever took place, how could it be witnessed by anyone, much less everyone? It's a bit more than inaccuracy.<sup>22</sup>

He moved on to the story of the confrontation with the judge, supposedly the person who revealed his family history to him for the first time.

---

21. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2003 (1995). NY: Routledge. 19.

22. Pérez, Omar. 7 October 2005. "Re: biographical background." E-mail to the author.

Magnificent: kaffian, typical K in front of an epitome of the fatherly state. It didn't take place but does summarize diverse meetings and interrogatories. Though in none of them was I informed of the matter as such, not even indirectly. This was taboo [...] (7 October 2005)

My fiction comparing the demands of the stricken nation to the demands of the dojo struck him as having "something of Shakespeare there. A Hamlet air" (7 October 2005). He added that he saw connections between the oral culture about Guevara and his manuscript then in progress, *Cubanology*, though he did not name them, leaving the whiff of a trail to be followed in the future.

In a separate commentary, Pérez returned to the question of when he first found out about his father, offering correction and elaboration: "It was, to be exact, during the process of [the movement] Paideia for it was in this group of friends that I heard it for the first time. They told the story, as gossip, and used to call me the son of the Sheik, like the novel. Joke. Still...there was something in the air. Still."<sup>23</sup> This was not the only time the stories came close. Guevara is present even in the Zen dojo, where a Zen master authored his own embodiment as a new "relation" between spirituality and Guevara.

I remember the first time we did sesshin with my master and somebody asked, looking at the cover of his book *La revolución interior*, cuál es la relación entre el zen y Che Guevara (on the cover there's an image of master Kodo Sawaki in zazen with Korda's Che as background). *La relación soy yo*, said master, French-like.<sup>24</sup> (10 October 2005)

---

23. Pérez, Omar. 10 October 2005. "Re: contexts for current draft / future directions." E-mail to the author.

24. The question is "What is the relationship between Zen and Che Guevara?" The master answers, "I am." The term "sesshin" refers to a period of intense Zen practice, while "zazen" refers to the sitting of meditation. For more on Pérez' thinking about Zen, see "El dojo zen en la Habana" (De la Nuez, Iván, ed. *Almanaque: Cuba y el día después*. Barcelona: Reservoir Books / Mondadori, 2001. 169-180). Readers of English can access my translation with a critical commentary exploring unexpectedly polemic responses to the essay, as well as a reflection on its contents, in *Origin ~ Longhouse* (June 2007).

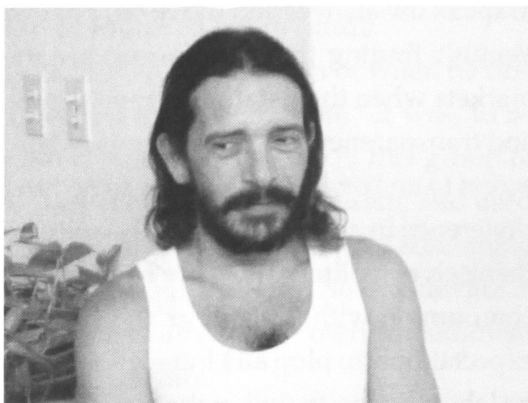
Literally entering the space of the “Heroic Warrior” photograph on the cover of his own book, Master Kodo Sawaki reconfigures the meditations made upon the face of the revolutionary father. And as in *Loving Che*, which ends in Paris, Pérez prevents the dojo scene’s final resolution into a Caribbean-only “Cubanidad” with static interference from France.

Taken as a group, the chain of origin stories and their echoes highlights the ongoing significance of translation studies. Initially the question for the translator writing up commentaries seems to be: Is Pérez the son or not? It should be enough to speak the answer and move on. That would be efficient...and in keeping with Venuti’s finding that translations are most well-received in English-language markets when their status as translations is masked by the projection of fluency and transparency—in other words, when the reader feels as though he/she gets access to an “original” with few to no hitches (2003). Similarly, the long-standing preference in all sorts of English-language publishing is for translators to make themselves politely invisible to the reader, lest the reader lose that illusion of communion with the author and his/her original text. Given these traditional expectations, to plop all kinds of *stuff* between the reader and the author or ideas he/she is trying to find in the writing—not just criticism but also the scandalous *stuff of gossip and speculation*, as well as vulgar Cubanisms and intrusive fictions from the translator herself—is to insist on the constructed, unnatural “nature” of the text. It flaunts interpretive contexts we bring to poetry and airs disagreeable issues like celebrity and consumption.

However, exploding the enunciation of the father’s name opens important modes for translation and criticism. These modes can foreground difference—amongst languages, amongst cultures and the paradigms that critics bring to them—as not only a reality of translation but a tremendously interesting one. In the case of introducing Omar Pérez, uncomfortable meetings of perceptions in and around the Guevara imagery in photographs, stories, and objects show how they and the poetry can both be used to symbolize different things to different people, decades after the revolution and the father’s death. This approach also hints at the question of what we think Cuban literature “is” in the United States and other English-dominant markets, of what we want it to be and do for us when

it moves into English.<sup>25</sup> If Pérez' poetry expresses complexity and resistance when read closely, will the superimposition of the most famous revolutionary face in the world flatten it into a souvenir? Force Pérez to occupy the role of the figure who makes it possible for citizens of different systems to imagine something other than the imperfect societies they know? Constrain critical attention to poems that seem to deal with revolutionary masculinity? Play into the marketing of the revolutionary body? Optimistically: could it activate debates and meditations that the poetry can productively inform and challenge?

The author photograph submitted by Pérez for the back cover of *Something of the Sacred* merely extends these questions.<sup>26</sup> If, as Castañeda's written description suggests, some viewers will immediately seek out his physical resemblance to Guevara, the writer's visage bears additional meanings in the resistance it retains to the



viewer's gaze. Looking off to the side with an ambiguous expression that does not align with registers of Guevara's "Heroic Warrior" image, even accounting for its multivalence, Pérez denies the illusion of total accessibility to the viewer. What is he thinking?

---

25. Sylvia Molloy outlines a "legitimizing narrative the U.S. academy usually tells itself about Latin America" and its cultural history: "Latin American literature...is made to 'emerge' ('emerge' into U.S. awareness, as in 'emergent' literatures that always seem to emerge when the First World discovers a need for new cultural goods) in the early 1960s, an emergence coinciding, roughly, with the Cuban revolution—a 'new' beginning—and with the publication of *One Hundred Years of Solitude*—a 'new' genre, magic realism, a genre against which all Latin American literature would be read in a sort of ahistorical, postcolonial present" (372). The Cuban writer may be loosely perceived as originating alongside Latin American literary history in and of itself: writer and literature fathered by the event of Cuban revolution. "Postcolonial Latin America and the Magic Realist Imperative: A Report to an Academy," in Sandra Bermann and Michael Wood, eds., *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, 2005, Princeton: Princeton University Press.

26. Photograph by Manuel Alberto Ramy.



### **La victoria de los desobedientes**

En la multitud

un hombre ha pateado disimuladamente una paloma  
muchas veces antes de recogerla.

Hay una sola vida y la envolveremos con escamas  
hay una sola vida y la cubriremos con las palabras de otros  
la palparemos disimuladamente varias veces  
antes de decidir que la queremos.

### **Victory of the disobedient**

In the crowd

a man has slyly nudged a pigeon with his foot  
many times before picking it up.

There is just one life and we'll shield it with scales


There is just one life and we'll cover it with the words of others.

We'll pat it slyly several times  
before deciding that we want it.

"Practiced hands in the fantasies of neocolonialism and underdevelopment, inheritors of a voracious industry of tourism and advertising, present-day Habaneros live in a market mirror game where images reify—but do not represent—the real segregations of their city's tourist apartheid," contends Dopico (453). Many recent "images of Havana [...] display Cubans as patent proof that third-world subjects are a renewable resource, their faces serving as readable icons" (453). If the image of Pérez has the potential to trigger a special variation on this cycle that mobilizes nostalgic and erotic fantasies of revolutionary fathers, it also resists the dynamics of much Special Period photography that preceded it. Wherever the sidelong look in this photograph comes from, it disrupts any sense that "the Cuban" is fully readable, available for viewers. The author's evasion suggests that unstated desires may not in fact be satisfied. Resisting the closure of the cycles of desire, the image may to some degree resist the foreclosure of questions about the present and the future.

Similarly, if the translator were to simply hand over one unquestioned version of the poet's family tale, differences amongst the commentaries collected

in the late '90s and new millennium would disappear from sight. More to the point, so would the stakes of the many issues they can embody when placed alongside the poems. Presenting a single story also would pave over relevant ethical hitches implicit in the work of translation. Here, then, I've attempted the impossible: to assess the present and future power of these still-multiplying kinship tales in relation to the New York iteration of *Algo de lo sagrado*, *Something of the Sacred*, while pieces of accompanying oral, print, and visual culture refract through unbalanced new spaces of global circulation.

*No me parezco a nadie salvo al apocalipsis*  
*I resemble no one but the apocalypse*<sup>27</sup> 

---

27. Line 1 of "Werwolf, cuarto creciente" / "Werewolf, quarter moon rising." In *Algo de lo sagrado* / *Something of the Sacred*.



“SUEÑO CON CLAUSTROS DE MÁRMOL”:  
HOMOHEROÍSMO O LA VETA EN EL MÁRMOL  
DE LA ESCRITURA MARTIANA

1. *ABDALA* O EL CUERPO INDÓCIL DEL HÉROE

Conocemos la notable y duradera influencia que las enseñanzas de Rafael María de Mendive ejercieron sobre el carácter y la formación patriótica de Martí. Mendive fue su maestro y su mentor, incluso una especie de figura paterna.<sup>1</sup> No sería exagerado decir que las enseñanzas de Mendive, y en general la experiencia en el colegio San Pablo del que Mendive fue maestro y director, le mostraron a Martí el impacto que el «maestro» como guía espiritual, y la educación, podían y debían tener en la formación y consolidación del carácter, de la eticidad y de las responsabilidades ciudadanas del individuo.

Si releemos el drama *Abdala* (1869), escrito por Martí durante su etapa formativa bajo la tutela de Mendive, veremos que allí están ya todos los rasgos

---

1. Mendive obtuvo el consentimiento de don Mariano para que le permitiera costear los estudios de segunda enseñanza de su hijo. Cuando murió el primogénito del segundo matrimonio de Mendive, Martí le dedicó un poema a su esposa.

éticos y patrióticos que distinguirán a aquél, y que, no coincidentemente, éste asocia a las virtudes y enseñanzas de su maestro. Pero tanto *Abdala*, en particular, como las relaciones de Martí y de los estudiantes de San Pablo con Mendive, nos interesan aquí como punto de partida para repensar los lazos entre los sujetos masculinos en la Cuba de fines del siglo XIX, y en el contexto de las guerras de independencia; esto es, en el de la consolidación del sentimiento nacionalista alrededor de las imágenes del héroe y de la Patria. Detengámonos, pues, en los recuerdos del Martí niño que ingresa a los doce años en la Escuela de Instrucción Primaria Superior Municipal de Varones, y en cuyo edificio – en la calle Prado – tenía su casa el profesor Mendive.

Al parecer en respuesta a una petición de Enrique Trujillo, Martí publica en *El Porvenir* una carta dirigida a éste,<sup>2</sup> y en la que evoca sus días como alumno de Mendive. La evocación proyecta a éste como un espejo de los valores que nadie fallaría en reconocer como característicamente martianos: el desprendimiento y la generosidad hasta el punto del sacrificio, el amor a la belleza, el patriotismo, y la “tierna amistad” que le profesaron todos aquéllos que, “jóvenes o canosos,” tenían a Cuba en el corazón. Hay un instante, entonces, en que Martí recuerda a “[l]os ángeles [que] se sentaban de noche con nosotros, bordando y cuchicheando, a oír la clase de historia que nos daba, de gusto de enseñar, Rafael Mendive,” o que “nos oían de detrás de las persianas, cuando las expulsaban por traviesas, lo que [...] teníamos que decir sobre ‘el funesto Alcibíades’ o ‘el magnánimo Artajerjes’ o ‘los sublimes Gracos’” (251).

El bordado, los cuchicheos, y la escucha “detrás de las ventana,” parcelan cierta frivolidad o ligereza asociada con lo femenino, como opuesta al amor al saber, al conocimiento, incluso al decoro de las maneras de lo masculino. Hay un marcado contraste entre los movimientos corporales descontrolados de las muchachas – los “ángeles” del texto martiano – y los muchachos que se sientan a escuchar la clase, o que responden a las preguntas del tribunal examinador. El hecho incluso de que ambos grupos se pudieran sentar juntos a escuchar la clase, lejos de cancelar la diferencia, la enfatiza. Mientras ellos atienden a Mendive, ellas bordan y

---

2. La carta, que es del 1º de julio de 1891, comienza diciendo: “Y ¿cómo quiere que en algunas líneas diga todo [...]” (OC 5, 250).

cuchichean. Significativamente, la expulsión de los “ángeles” de la clase coincide con ese momento en que los muchachos tenían que decir sobre “los sublimes Gracos,” “el magnánimo Artajerjes,” y “el funesto Alcibíades.” Al subvertir el orden del texto martiano lo hago con la intención de traer a un primer plano eso que éste – en su ordenación original – relega a una posición secundaria, o busca dejar atrás: “el funesto Alcibíades.” No deja de ser paradójico, sin embargo, que al mencionarlo primero, y luego al abandonarlo en una carretera de valores ascendentes – *funesto*, *magnánimo*, *sublimes* – Alcibíades ocupe un lugar que puede considerarse al mismo tiempo central y marginal. Debe notarse, además, que mientras que la significación de *magnánimo* y *sublime* es más precisa, o al menos más fácil de aprehender, la de *funesto* es, por el contrario, oscura.<sup>3</sup> Se trata de un adjetivo que invita al chisme, al secreteo; en efecto, invita a escuchar *detrás* de la ventana.

No sabemos a *cuál* Alcibíades alude este adjetivo, pero esto no es tan importante como el hecho de que él, lo mismo que otras figuras de la Antigüedad emergen persistentemente en la escritura martiana como modelos pedagógicos contra los cuales figura tanto un ideal de ciudadanía como su reverso.<sup>4</sup> En este sentido las clases de historia de Mendive pudieron encender, o contribuir a avivar la imaginación de la que salió *Abdala*.<sup>5</sup> Este drama martiano podría leerse como

---

3. En el caso específico de Alcibíades la cualidad de funesto que se le atribuye podría tener que ver con esa habilidad proteica que Platón y Plutarco percibieron en él. Dominado por las pasiones y la frivolidad, Alcibíades no era por esto menos capaz de la acción heroica. Su «ejemplo» en este sentido, resultaba verdaderamente funesto para las formaciones discursivas que ya para la época en que Martí escribe estaban buscando delimitar los géneros de la identidad sexual en cada aspecto de la vida, deseos, ocupaciones y aún en los rasgos y condiciones físicas del sujeto.

4. En una crónica para *La Nación* de Buenos Aires en la que se refiere a los colegios norteamericanos, Martí expresa: “¡Oh, los colegios! No dan clases ahora, sino música. Ved cómo llevan aún en el rostro esos pulidos mozos aquella ansiosa melancolía de los discípulos delicados de Platón. Aristóteles, se empieza a ser a los 30 años; pensad mal, de quien ya no es Platón cuando cuenta veinte. Y vale más ¡por Dios que vale más! ser desterrado de Siracusa que echarse sobre los hombros el manto de púrpura del vicioso Alejandro” (OC 9, 435). También aquí, como puede verse, son contrastados el positivo y el negativo del modelo: *hay que ser* Aristóteles, Platón; *no hay que ser* Alejandro. De manera similar, vemos que el modelo negativo está asociado al deseo homosexual: el “vicioso” Alejandro.

5. *Abdala* se publicó el 23 de octubre de 1869 en el único número del periódico de Martí *La Patria Libre*. En la edición de las OC que citamos aparece en el tomo 18, págs. 11 – 24.

una especie de bajorrelieve clásico, hecho de poses sublimes y gestos grandilocuentes. Informado de que un «feroz conquistador» invade a Nubia, Abdala – el héroe de la obra – acepta la encomienda del senado de encargarse de la defensa de la «patria».

*Abdala* nos presenta la paradoja implícita siempre en el clamor patriótico de la «defensa de la patria». Nubia, la patria de Abdala, está dotada de los atributos de lo “femenino:” puede ser invadida, violada y conquistada por ejércitos que son invariablemente masculinos. Por esta razón, su defensa se la confía, igualmente, a los hombres. La patria emblematiza así, en su concepción más idealizada, la mujer – madre, esposa – por la que habrá que sacrificarlo todo incluyendo, por supuesto, la vida. Irónicamente, la defensa de esta femineidad que no puede ser percibida por los sentidos, pero que, como Dios, se siente en todas las cosas, requiere, en primer lugar, el sacrificio de la esposa, de la madre y de los hijos biológicos. En esta renuncia, y en el combate a muerte por la patria, quienes chocan y se aman-odian apasionada y encarnizadamente entre sí, son los hombres. La mujer sólo puede acceder al símbolo nacional si reifica en ella aquellos roles tradicionalmente asociados con lo femenino: cuidará de los heridos, cocinará para ellos, les servirá de consolación, e incluso será ella quien les exija pelear con heroísmo, sacrificarlo todo. La cualidad máxima de la mujer pasa a ser la abnegación, como el valor y el autodomínio significan al hombre.

Puesto que es la guerra donde más plenamente se realizan los valores masculinos, comprendemos el entusiasmo que se apodera de Abdala tan pronto se queda solo en la escena II: “¡Por fin potente mi robusto brazo / puede blandir la dura cimitarra, / y mi noble corcel volar ya puede / ligero entre el fragor de la batalla!” (OC 18, 15). El “¡por fin!” traiciona un deseo violento al que la invasión del “feroz conquistador” apenas sirve de excusa. Hay, además, un fascinante despliegue narcisista de la mirada que se extasía en la contemplación de la imagen fálica extendida *ad infinitum*. La acumulación de los adjetivos en el brazo – potente, robusto – se prolonga ardorosamente en la promisoría dureza de la cimitarra. La “sagrada bandera de la patria,” el armario del patriotismo, está lleno de guerreros a los que desvela el combate cuerpo a cuerpo con sus oponentes. Un enfebrecido Abdala pide decirle al tirano “que se apreste / que prepare su gente,... y que a sus lanzas / brillo dé y resplandor.” Es tan peligroso

ese encuentro, que Martí, como si saliera de improviso al descampado de su propio deseo, se apresura a trazar la rayuela: “¡Más fuertes brillan / robustas y valientes nuestras almas!” (14). Mejor evitar el choque de las lanzas, el imprevisible encono de sus puntas, y reemplazar las *nuestras* por algo más puro, menos comprometedor: las *almas*. Sólo que «*nuestras* almas» son valientes y robustas, y esto vuelve a ponerlas en el camino de «*sus* lanzas». Inútil evitar la colisión entre enemigos tan obscados: “Ya los miro correr: a nuestras filas / dirigen ya su presurosa marcha. / Ya luchan con furor: la sangre corre / por el llano a torrentes: con el ansia / voraz del opresor, hambrientos vuelven / a hundir en sus costados nuestras lanzas” (15 – 16). Embriagado por la sangre en que espejean los cuerpos, por las hojas en que espejean, en éxtasis, las entrañas, Abdala tiene una revelación: no son *sus* hombres – y enfatizamos ese posesivo hasta el quejido – los que buscan matar, destruir a las fuerzas enemigas, sino que son éstas, por el contrario, las que reclaman y buscan fervorosamente el lanzazo en el costado. Si Abdala hubiera mirado desde ese lado en que ya se habían enredado el amor y el odio, habría visto el mismo gozo en los suyos. Al aproximarse a la violencia, sus consignas patrióticas pierden espesor ante el gozo del torneo y la acometida de los cuerpos: “–¡oh! ¡cuánto el gozo / da fuerza y robustez y vida a mi alma! – / ¡Cuál crece mi valor! ¡Cómo mis venas / arde la sangre! ¡Cómo me arrebatada / este invencible ardor! – ¡Cuánto deseo / a la lucha partir! –” (16). Desquiciado por el placer, la arenga se vuelve estertor, quejido, borboteo de lenguaje. Ahora es que se pueden, finalmente, soltar las amarras. Como todos están cegados por el mismo hechizo, nadie puede erigirse en juez, en fiscal del deseo ajeno; entre otras cosas porque no hay deseo *ajeno*.

Comprendemos la inutilidad de los ruegos de Espirita que quiere detener a Abdala. Él se lo explica con transparente claridad: “¿Yo detenerme, madre? ¿No contemplas / el ejército ansioso que me aguarda? / ¿No ves qué de mi brazo espera Nubia / la libertad de un bárbaro que amenaza? / ¿No ves cómo se aprestan los guerreros? / ¿No miras cómo brillan nuestras lanzas?” (18). Se compadece de su madre, llora, pero se cuida de no mostrar sus lágrimas “a los guerreros de [su] patria.” Ningún detalle de este cuadro ha sido descuidado. La madre, naturalmente, se hinca de rodillas y le pide que se detenga. Abdala sintetiza su tormento: “Mi madre llora... Nubia me reclama... / Hijo soy... nací

nubio... ya no dudo: / ¡Adios! Yo marcho a defender mi patria” (20). Ese tormento se aligera, sin embargo, por la duda que se introduce en la propia Espirta – “¿Así acobardan / a sus hijos las madres? ¿Así lloran / cuando a Nubia un infame nos arranca? (21)” – y por la actitud decididamente rebelde de Elmira, la hermana. Así al ver llorando a su madre, ésta le dice: “¡Madre nubia no es la que así llora / si vuela su hijo a socorrer la patria! / ¡A Abdala adoro: mi cariño ciego / es límite al amor de las hermanas, / y en sus robustas manos, madre mía, / le coloqué al partir la cimitarra” (22). En las inmediaciones de la imagen fálica (lanza-brazo-cimitarra-clava) el deseo desestabiliza los diques de contención del sujeto. A la pasión incestuosa sugerida por el límite al “amor de hermanas,” y más aún por la fascinación de Esmirna con la cimitarra y las “robustas manos” del hermano-guerrero, habría que agregar una posible ansiedad de castración. Ahora bien, por el reverso de este gesto, el presente de Esmirna a Abdala podría estar envenenado. En efecto, éste, lejos de reafirmar el poder fálico de Abdala, sugiere su vacío. El obsequio no hace sino señalar la carencia que lo precede, y que por tanto lo significa. Comprendemos, entonces, el desenfreno con que Abdala, y los guerreros que lo secundan, acuden a ese abrazo masivo con sus contrincantes, puesto que es allí, en el combate mortal donde, por un instante, les es dado el soñarse íntegros y dueños absolutos de un escurridizo símbolo que no es sino un préstamo y del cual están definitivamente desposeídos. Desde luego, mientras dura ese instante, “el choque rudo de las fuertes armas” lo consumirá todo y a todos; incluso a nosotros, que no dejaremos de pasear la mirada sobre el filo cortante, por el matadero de la escritura.

Aprovechemos ahora la consternación de los guerreros que traen mortalmente herido al héroe, y busquemos un lugar entre ellos. Conducido ante su madre, exclama que ha vuelto para morir en sus brazos, y que se va a donde “no puede / blandir el hierro ni empuñar la lanza” (23). La muerte y la extinción de la virilidad heroica van de la mano. No se extingue, sin embargo, sino que pasa a sus compañeros, en cuyos brazos – no en los de su madre – expira Abdala. Ahora está, verdaderamente, en los brazos de la patria imaginada: allí donde el fervor une, en una misma imagen, el encumbramiento masculino del guerrero y su caída, al hierro erecto y al extinto. La comunidad homosocial se fortalece y reafirma en torno al cuerpo, más magnificante en la muerte, del héroe.

Si en *Abdala*, como afirma Rafael Rojas, “se percibe claramente [la] ponderación de la fuerza simbólica que puede generar una galería de próceres nacionales y continentales,”<sup>6</sup> ya hemos visto que dicha «galería» tiene insospechadas – aunque no tan ocultas – gavetas, entradas y salidas en las que se abocan el tajo destructivo y el goce: (com)penetración de corazas y lanzas en las que la escritura suda sus infiernos.

Martí escribe *Abdala*, pudiéramos decir, a la sombra tutelar de Mendive, quien, recuerda aquél, “seguía, de codos en el piano, la marcha de Céspedes en el mapa de Cuba.”<sup>7</sup> La geografía nacional, la Patria, emergen del trazado de la guerra, del itinerario de la acción heroica. De manera similar *Abdala* proyecta una nación imaginada en el itinerario de la virtud guerrera. La dedicatoria que lo precede – “Escrito expresamente para ‘La Patria’” – sugiere en verdad una compenetración de los guerreros de *Abdala* con los mambises cubanos. Hay que notar, además, que la figura misma de *Abdala* proyecta la condición que impulsará la escritura y la vida martianas: ser un «poeta *en* actos».<sup>8</sup> En efecto, uno no puede separar en éste al tribuno y el orador del guerrero. Y aunque podemos sospechar que, como guerrero, *Abdala* no era un neófito en el campo de batalla, sino más bien todo lo contrario, lo cierto es que en la obra es una especie de aeda narrando lo que en justicia podemos llamar una versión humilde de la *Ilíada*.<sup>9</sup>

---

6. Rafael Rojas, *José Martí: la invención de Cuba*, 95. Recordemos también lo que el propio Martí le dice a su amigo Manuel Mercado en una carta: “Su México es muy bello: le hace falta solamente un poco de virtud espartana para hacer sólida su animada cultura ateniense” José Martí, *OC* 20, 31.

7. José Martí, “Rafael María de Mendive” en *OC* 5, 251.

8. Como afirma Julio Ramos, “por el reverso del reconocimiento de la heroicidad viril y poderosa,” Martí “se ubica en el lugar secundario de las palabras – el lugar mediado y pasivo de la escritura” (*Desencuentros*, 306).

9. *Abdala* muere en el “primer combate,” lo que enfatiza su condición de figura sacrificial al servicio del bien común. Aquí podría estar ya el núcleo de un deseo de sacrificio – y de muerte – cuya primera manifestación en la “vida real” habría sido el presidio que sufre Martí al insistir en que había sido él, y no Fermín Valdés Domínguez, el autor de la carta incautada por los españoles. La anécdota es conocida y no nos detendremos en ella. De esta manera, el sacrificio martiano debería explicarse tanto en relación a una voluntad política, es decir, a una genuina oposición al régimen colonial, como implicado en una necesidad psicológica más profunda.

Es a través suyo – de la palabra – que la acción guerrera adquiere su visibilidad y su significación heroica. Esa palabra figura, sin embargo, un acto de prestidigitación, puesto que el énfasis en la inmediatez del performance oratorio busca borrar, o simplemente escamotear, la huella de la escritura, es decir, del fantasma de “lo femenino.” Pero he aquí que estas fugas y artimañas y estos propósitos pedagógicos llevan dentro, en su mismo interior, una implícita connotación homoerótica, dado el espejo, el modelo del que emergen: “Y luce Nubia cual luchaba Esparta!” (*Abdala*, 14).

El llamado «valor espartano», convoca como ya sabemos, la voluntad de sacrificio, el valor a toda prueba, la camaradería, y también la imagen del guerrero en tanto epítome del ideal masculino. No hay que olvidar, sin embargo, que las estructuras políticas y militares de Esparta integraron la homosexualidad de manera prominente. *Abdala* es, así, un tácito reconocimiento de la intensidad homoerótica de los lazos masculinos de la antigüedad griega, particularmente en lo que respecta a los guerreros. Martí mismo conoció, con toda seguridad, de la institucionalización de la pederastia en Esparta. En este sentido resulta altamente significativa una omisión suya en la traducción que – bajo el título de *Antigüedades griegas* – hizo para la casa Appleton, en 1884. Pero recordemos primero que el título original del mismo es *Classical Antiquities. I. Old Greek Life*, y que su autor fue Sir John Pentland Mahaffy, un académico irlandés especialista en estudios clásicos. Como un dato curioso, añadamos que Pentland Mahaffy fue profesor de griego de Oscar Wilde en el Trinity College de Dublin.<sup>10</sup> En 1875 acompañó a Wilde – que entonces tenía veinte años – y a un amigo de éste llamado William Goulding en el primer viaje del autor de *El retrato de Dorian Gray* a Italia.

En la sección 52 de *Old Greek Life*, J. P. Mahaffy expresa al referirse a la educación en Esparta: “[The boys] lived together under the care of elder boys, as well as masters, so that the system of monitors, and even that of fagging, was in ordinary practice.”<sup>11</sup> Martí traduce: “Vivían juntos los niños espartanos,

---

10. De acuerdo con la información que aparece en *Wikipedia*, Pentland Mahaffy discutió la homosexualidad griega con Wilde. Allí se dice que éste lo llamó “el primer y más grande maestro,” y que al igual que sus “protégés” – el propio Wilde y Oliver Gogarty – el profesor Pentland Mahaffy fue “un brillante conversador.” Véase: [http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Pentland\\_Mahaffy](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Pentland_Mahaffy)

11. J. P. Mahaffy, *Old Greek Life* (New York, Cincinnati, Chicago: American Book Company), 53.



al cuidado de otros de mayor edad, y de maestros, de modo que el sistema de monitores en el colegio, era de práctica común.”<sup>12</sup> ¿Por qué Martí no incluyó, o censuró, la alusión a “fagging”?

Para la época en que escribe Martí, *fag* no tenía todavía la connotación de *maricón* que llegó a tener después. En ese entonces, *fagging* era una práctica institucionalizada en las escuelas públicas de Gran Bretaña. *Fagg* era como se le decía al estudiante de los grados inferiores (*junior*), el cual era obligado a realizar trabajos de menor categoría para un estudiante de nivel superior (*senior*). En un artículo que aparece en la red cibernética, basado en la correspondiente entrada de la *Enciclopedia Británica* de 1911, se dice que el derecho “to fag,” es decir, a tener a un sirviente, “implica deberes bien definidos.” Así, el “fag-master” es “el protector de sus subordinados, y el responsable de su felicidad y buena conducta.” Hasta hace muy poco, allí se dice, los deberes del fag “incluían humildes tareas como “pulir las botas, cepillar las ropas, y hacer los desayunos, no habiendo límites respecto a las horas de servicio.” Ahora, se dice, esto ha cambiado – recuérdese que estamos en 1911 –, de modo que “el fagging ha sido restringido a ligeras tareas como hacer diligencias, traer el té al estudio del ‘amo’ y a los juegos de cricket y fútbol.

No es difícil comprender como *fagg* derivó en *fag*. Está, en primer lugar, la relación psicológica amo-esclavo, y en segundo lugar, el hecho de que en su mayor parte se trataba de tareas realizadas tradicionalmente por mujeres: cepillar, cocinar, limpiar los zapatos, y, lo que es última instancia más importante desde el punto de vista simbólico: *servir*. Es de notar que la práctica ha sobrevivido en ciertos ritos de iniciación como en el *hazing* que ocurre en *fraternities* y *sororities* en los Estados Unidos, o en las relaciones de subyugación que figuran de manera prominente en la instrucción militar, así como en la figura del *batman* (ordenanza) en el ejército. Se trata de una estructura de dominación fuertemente anclada en la estereotipización de los géneros de identidad sexual, y cuyo origen podría rastrearse, hasta cierto punto, en la pederastia en Grecia. De ahí, quizá, el significativo componente homoerótico que advertimos en ellas.

---

12. José Martí, *OC* 25, 53.

Martí elimina una alusión en el texto de Mahaffy que, si bien no estaba necesariamente unida al significado de la pederastia, lo implicaba.<sup>13</sup> El hecho, incluso, de que Mahaffy mismo asociara lo que no menciona explícitamente – la pederastia – con una práctica escolar institucionalizada de su tiempo, ya es algo a tener en cuenta. No todos los lectores se percatarían de ello, pero a otros no les habría pasado inadvertido este detalle. La eliminación que hace Martí tiene más sentido si se recuerda que se trata de una práctica implicada en la educación misma del ciudadano. Aún así ahí quedan, en el texto de Mahaffy, y de paso en la traducción martiana, esos “gimnastas griegos” que, se dice, “conocieron todos los ejercicios gimnásticos de nuestros días [...], [t]rabajaban siempre desnudos en los gimnasios, porque era cualidad muy estimada la de tener el cutis quemado por el sol,” y que “[s]e untaban el cuerpo con aceite” (56). Los ejercicios gimnásticos griegos entran, pues, en aquel gimnasio que, con un predicado higienista, Martí anuncia y propagandiza entre sus lectores.<sup>14</sup> El aparato, aceitado por el sudor, nos hace pensar en esos otros aparatos del pasado, también sudorosos y aceitados, ejercitándose desnudos; y sentimos entonces como crujen las poleas del estilo, sus mecanismos de trasmisión, bajo la piel tersa, quemada y caprichosa de la tinta. *Abdala*, al igual que el gimnasio moderno, nos lleva a una combinatoria de cuerpo y aparato en el que el cultivo de las virtudes morales, físicas y patrióticas están soldadas a la creación de una comunidad amorosa específicamente masculina.

---

13. Es de notar que Martí no elimina un pasaje en el que se alude, de una manera más explícita, al «vicio» de los griegos: “Cuidaban también mucho los griegos de los efectos morales de la música, y de que no los perjudicase la figura o estilo del canto. Llamaban *modos* a sus escalas: y en los tonos ponían más atención que la que ahora ponemos: había un tono belicoso o varonil, el tono dórico, y otros débiles y afeminados, y aun inmorales, como el mixo-lidio” OC 25, 56. La razón de esto podría ser, en primer lugar que, a pesar de la ambigüedad del texto – no se menciona una condena explícita del tono “mixo-lidio” por parte de los griegos – Mahaffy marca la preocupación moral entre los griegos, y, por lo tanto, abre la posibilidad de una lectura condenatoria. La oposición misma que funciona dentro de los modos de la música – varonil-afeminado, inmoral – podría ofrecer a los educadores una manera “segura” y moral de aproximarse a la «civilización griega», más coincidente con los «valores morales modernos». No puede olvidarse que tanto el texto del profesor irlandés como la traducción martiana estaban destinados a la instrucción escolar. De hecho, *Classical Antiquities* pertenece a la serie History Primers destinada a las High Schools de Norteamérica.

14. Véase: José Martí, “El gimnasio en casa” en OC 8, 389 – 392.

## 2. ANTIGÜEDADES CUBANAS O A LA SOMBRA DE LOS PATRIOTAS EN FLOR

Nos detendremos ahora en dos textos martianos íntimamente relacionados relacionados entre sí: “Céspedes y Agramonte” (*El Avisador Cubano*, Nueva York, 10 de octubre de 1888)<sup>15</sup> y “Conversación con un hombre de la guerra” (*Patria*, 28 de noviembre de 1893).<sup>16</sup> En ambos casos se destaca prominentemente la figura de Ignacio Agramonte, pero con la diferencia de que, mientras en el primero de ellos es Martí quien habla, en el segundo el discurso está a cargo, como ya lo sugiere el título, de “un hombre de la guerra.” En “Céspedes y Agramonte,” sin embargo, tal y como sugiere el título, Martí nos presenta a dos de las figuras más relevantes de la llamada «guerra de los diez años» en términos de pareja: Céspedes y Agramonte.<sup>17</sup> Conviene subrayar el carácter de *pareja*, puesto que se trata de

---

15. José Martí, *OC* 4, 358 – 362.

16. *Idem*, 459 – 462.

17. Carlos Manuel de Céspedes (Bayamo, 1819). Habiendo nacido en una familia acomodada, recibió una esmerada educación. Viajó por Europa. Después de regresar a Cuba, fue presidente de la Sociedad Filarmónica de Bayamo. El historiador Fernando Portuondo afirma que Céspedes “se hizo estimar por su elegancia y cortesanía en los salones, y por su cultura literaria – pues poseía varios idiomas, leía mucho y componía versos y canciones –. Experto esgrimista y excelente jinete, estas habilidades contribuyeron a darle prestancia” (398). Céspedes fue el iniciador de la guerra de los diez años (10 de octubre de 1868) y fue nombrado presidente de la república en armas en la Asamblea de Guáimaro en 1869. La asamblea fue decisiva para la organización del movimiento revolucionario, y en ella chocaron las ideas de Céspedes – partidario de un gobierno fuerte, personal y centralizado – con las de Ignacio Agramonte y Ramón Zambrana – particularmente el primero – que temían la dictadura que podría sobrevenir con Céspedes. Agramonte y Zambrana redactaron la constitución que, según Portuondo, “no omitió medios de contener la temida dictadura personal de [Céspedes]” (420 – 21). Pero esto no resolvió las contradicciones en el seno de la Revolución que no hicieron sino agudizarse, y en 1873 la Cámara de Representantes destituyó a Céspedes de su cargo de presidente. Este aceptó la decisión y, privado de todo tipo de autoridad y casi ciego, pidió se le permitiese irse al extranjero, pero esto le fue negado. Se retiró a una finca en San Lorenzo, en la Sierra Maestra, destinada, “[a]l sostenimiento de inválidos y mujeres de la revolución” (452 – 53). Cuatro meses más tarde, el 27 de febrero de 1874, el lugar fue atacado por los españoles, y Céspedes, en lugar de entregarse, les hizo frente con su revólver, cayendo mortalmente herido. En lo que respecta a Ignacio Agramonte, éste nació en Camagüey en 1841. Estudió en La Habana en el colegio El Salvador, de José de la Luz y Caballero. Se licenció en derecho en la Universidad de La Habana. Orador brillante, cultivó las letras. Ganó justo renombre como jefe de las tropas insurrectas de Camagüey. Protagonizó una de

una representación que contrasta a ambos héroes a partir de una polaridad que sugiere la oposición masculino-femenino. Ambos, Céspedes y Agramonte, son las dos caras de una misma moneda – el ideal ciudadano – y, no obstante, cada uno se opone y se acopla al otro para formar una pareja. Céspedes es “el ímpetu,” y Martí lo compara con el volcán, “que viene, tremendo e ímpetuoso, de las entrañas de la tierra.” Agramonte, en cambio, es “la virtud” y “el espacio azul” que, dice Martí, “corona” al volcán. Vemos, entonces, que los símbolos con que Martí asocia a Céspedes sugieren la fuerza y la acción específicamente guerrera: el ímpetu, la fuerza del volcán, el arrebató, e incluso el poder. Es él quien “desafía con autoridad como de rey.” En cambio, al hacer el panegírico de Agramonte, apela a símbolos que, sugiriendo igualmente un ideal de grandeza, enfatizan la hermosura virginal: el “cielo azul,” “la purificación,” “la luz.” Estas «vidas paralelas» proyectan, así, un marcado contraste entre una estatura heroica más pasiva y femenina, y otra más activa y masculina. Todo cuanto se relaciona con Céspedes es activo y arrollador, pero no en lo concerniente a Agramonte, cuyos atributos están más cerca de la belleza. Más aún, se trata de que a las virtudes heroicas de éste – *pureza* y *virtud* – las asedia, precisamente en lo que tienen de inmaculado, la posibilidad de la violación. Con Céspedes, por otra parte, sucede exactamente lo contrario. Su masculinidad se proyecta en una soberbia erección volcánica hacia la inmensidad azul, virginal – agramontina, debiéramos decir –, que se abre sobre él.

Lo que hemos visto hasta aquí no significa, sin embargo – y queremos insistir en esto – en que a Agramonte se le escatime grandeza como héroe guerrero. “[A]ún quedará en el arranque del uno y en la dignidad del otro,” afirma Martí, “asunto para la *epopeya*” (énfasis nuestro). Y en efecto, Martí produce, sin otro cincel que el del estilo, un par de figuras épicas dotadas de un terrífico poder de seducción que parecen saltar de las páginas de una *Iliada* nacional. “Hoy es fiesta,” proclama entusiasmado, forzándonos a excavar con él, a pura fiebre, los fundamentos de la épica nacional: “y lo que queremos es volverlos a ver al

---

sus hazañas más famosas y audaces de la guerra de los diez años: el rescate de Julio Sanguily. Fue muerto el 11 de mayo de 1873 en Jimaguayú. Los españoles ordenaron incinerar su cadáver. Ver: Fernando Portuondo. *Historia de Cuba* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1965), 421 – 22 y 452 – 453, y *Cuba en la mano* (La Habana: Úcar, García y cía, 1940), 791.

uno en pie, audaz y magnífico, dictando de un ademán, al disiparse la noche, la creación de un pueblo libre, y al otro tendido en sus últimas ropas, cruzado del látigo el rostro angélico, vencedor aún en la muerte. ¡Aún se puede vivir, puesto que vivieron a nuestros ojos hombres tales!" ("Céspedes" 358). Martí remueve el sitio del enterramiento, oculto como estaba por la maleza del tiempo; cava, salta a la fosa, y vuelve con el ánfora panatenaica y cubana en la que están pintados, con los colores indelebles de la guerra, Céspedes y Agramonte. Pero, en esa ánfora donde todavía resuenan los rumores de la batalla, ¿qué lugar les asignaría el poeta a sus figuras sublimes?

Céspedes podría subirse al carro del atrida Agamenón, y Agramonte llevaría la armadura y el escudo, ¿de quién sino del divino Aquiles? El primero emerge de la escritura martiana como rey de reyes – “amo de hombres,” lo llama Martí – en el instante mismo de convertirse en mármol. Extendido el brazo, en ademán imperativo, Céspedes se petrifica en la erección heroica. Cegado por su belleza, y súbitamente iluminado por ella, Martí se anima al proyectarse a sí mismo en ese cuerpo sin fisuras, intacto, sólido. Una a una, se nos revelan las vestiduras martianas del héroe bayamés, su condición de “hombre a la vez refinado y primario, imitador y creador, personal y nacional,” y a quien Martí ve, inclinar “la cabeza, con penas de martirio,” y en su “soledad épica, guiar a su pueblo informe por métodos rudimentarios.” Lo tiene todo; “[e]s firme y suave.” Pero apenas se desvía de esa “soledad épica” que aísla e inmoviliza a Céspedes en la estatua y en las fechas y rituales conmemorativos, Martí se encuentra con el cuerpo inquietante de Agramonte. A la posición vertical de Céspedes, le sigue la horizontalidad del camagüeyano. Si aquél con un ademán disipa la noche, éste, con otro ademán, la segrega, se adentra en ella, se deslíe. Hay algo inquietante en este otro mármol que, tendido “con sus últimas ropas, cruzado del látigo el rostro angélico, vencedor aún en la muerte,” nos mira, y al que mira también Martí. La imagen se desenfoca; por momentos parece un San Sebastián impostado en el campamento mambí. Estamos ante un cuerpo anfibio que nos intriga. ¿Cuál es la historia de ese latigazo sobre el rostro angélico? No es sólo lo que queremos y no podemos saber, sino también la imaginación llenándose de escorpiones suscitados al calor de esa otra lejanía que tiene más que decirnos porque se oculta. Percibimos un cuerpo intruso, fuera de orden, que introduce el

perfume en la carga mambisa. Esa descripción de Agramonte está muy cerca, o conoce íntimamente al Petronio de Casal que, tendido en la bañera de alabastro, muere aspirando el olor de la sangre de sus venas.

Es por esto que resultan tan significativas las alusiones a César y a Alejandro en el texto martiano. Dejemos, pues, a un lado las disquisiciones sobre el poder que nos sugiere este pasaje para concentrarnos en esas invocaciones: “¡Mañana, mañana sabremos [...] si los medios que sugirió el patriotismo por el miedo de un César, no han sido los que pusieron a la patria, creada por el héroe, a la merced de los generales de Alejandro” Las alusiones respectivas, a César y Alejandro, designan a Céspedes (el cesarismo, la dictadura) y a Agramonte (¿otra dictadura?). Los “generales de Alejandro,” en efecto, tienen aquí una connotación siniestra, tanto en un sentido político como moral. A propósito de esto, recuérdese la alusión de Martí al “vicioso Alejandro” en la crónica sobre los colegios norteamericanos, y también en el Prólogo al *Poema del Niágara*, de Pérez Bonalde, donde nos dice que los hombres de hoy parecerían “hembras débiles [...] si se dieran a apurar, coronados de guirnalda de rosas, en brazos de Alejandro y de Cebetes, el falerno meloso que sazonó los festines de Horacio.”<sup>18</sup> Esta imagen decadente del hombre moderno no está muy lejos de la de Agramonte, lánguidamente tendido a los pies del impetuoso Céspedes. El contraste es tan fuerte que, sin necesidad de estirar demasiado las cosas, no falla en recordarnos la relación amo-esclavo. Por otra parte, la caracterización misma de los próceres coadyuva a la reafirmación de la diferencia apuntada. Eso explica que mientras la mirada sobre Céspedes se centra

---

18. Ver nota 4. Otro ejemplo, por cierto, muy similar en su estructura al que incluimos en esa nota es éste otro en el que Martí se refiere también a la enseñanza en los colegios norteamericanos - “la historia del arte del gobierno” en este caso - observando que “se estudia a Cromwell más que a Alcibíades, y a Gladstone más que a Alejandro Magno” (OC 12, 306). Una vez más asoma ese gusto por las «vidas paralelas», y la vecindad que se sugiere entre Alcibíades y Alejandro Magno. Uno y otro recaban *menos* énfasis en los estudios; lo sorprendente, sin embargo, es que haya que mencionarlos. En otra ocasión, en la que el nombre de Alejandro es portador de un valor positivo, no por ello deja de suscitar la sospecha: “cuando el Virrey de México adivinaba en el adolescente alférez Bolívar, ese Alejandro de la libertad, un hombre *extraño* y *temible*” (OC 22, 45). Desde luego, podrá argüirse, en este caso no se trata de la perspectiva martiana, sino de la de un agente del orden colonial. De acuerdo, pero Martí mismo menciona, en otro texto, “las *temibles* y caprichosas magnanimidades de Alejandro” (OC 22, 30) (énfasis míos).

en su carácter estoico, en una agencia expresada en términos de la “voluntad de un hombre,” la de Agramonte recae mayormente sobre el cuerpo. “[D]iamante “con alma de beso,” lo llama Martí. Ciertamente nos recuerda que “[a]ma a su Amalia locamente,” pero no sin recordarnos después – ni ocultar su admiración por – aquel Agramonte que no invita a su novia “a levantar casa sino cuando vuelve de sus triunfos de estudiante en la Habana,” y que “hasta que su mujer no le cosió con sus manos la guajira azul para irse a la guerra, no creyó que habían comenzado sus bodas.” Nos enfrentamos a la paradoja, entonces, de que eso que marca el inicio de la boda, es lo mismo que le pone fin: la guerra.<sup>19</sup> La única razón por la que las bodas de Agramonte son celebradas tan entusiásticamente, es porque ellas con ellas empiezan las bodas con sus hombres, con aquéllos que, cuando él renunció al mando de las tropas de Camagüey por el gobierno revolucionario, languidecieron, “perdieron su característica agresividad,” hasta el punto de que “algunos individuos con ascendiente en la mambisería del Departamento [...] determinaron someterse a las autoridades españolas (o como se decía en la época: hacer su *presentación*).”<sup>20</sup>

El enorme prestigio de que gozó Agramonte, así como la autoridad que ejerció sobre unos hombres que lo seguían ciegamente, no las inspiraron solamente sus innegables dotes guerreras, sino también su legendaria belleza.<sup>21</sup> El trabajo

---

19. El énfasis en los amores de Amalia con Agramonte tiene su basamento en la realidad. Esos amores alcanzaron una fama legendaria; por otra parte se explica que en lo tocante a Céspedes, Martí no se detenga en el mismo asunto. La vida romántica del bayamés carece de esa intensidad y puede ser fácilmente olvidada. Una vez dicho esto, añadamos que el potencial homoerótico de la escandalosa belleza de Agramonte requería, a su vez, este énfasis.

20. Fernando Portuondo. *Historia de Cuba*, 442 – 443.

21. Martí continuamente fija y desdibuja la virilidad de Agramonte: “oía más que hablaba,” “se sonrojaba cuando le ponderaban su mérito,” “se le humedecían los ojos cuando pensaba en el heroísmo,” “[e]ra un ángel para defender y un niño para acariciar,” era de cuerpo “más fino que recio.” “¡Acaso no haya romance más bello,” expresa Martí, “que el de aquel guerrero, que volvía de sus glorias a descansar, en la casa de palmas, junto a su novia y a su hijo! ¡Jamás, Amalia, jamás seré militar cuando acabe la guerra! [...] Mira, Amalia: aquí colgaré mi rifle, y allí, [...] colgaré mi sable.” Hay algo andrógino en este héroe demasiado húmedo, romántico, que continuamente hace evocar a Martí las figuras del ángel y del niño; en este héroe que está tan dispuesto a colgar el sable y el rifle, y que era de cuerpo “fino.”



de estilización martiano, al entrar Agramonte en escena, recuerda al Vulcano que armado de martillo y tenazas se pone a trabajar en el escudo de Aquiles. “[L]a frente, en que el cabello negro encajaba como un casco,” dice Martí, “era de seda, blanca y tersa, como para que la besase la gloria.” Frente, casco y seda se funden al soplo de los fuelles, a golpes de martillo. Uno sabe que si se pasa la mano por el filo de esa frente, será inevitable la cortadura. A través de la manigua, por entre el monte, vamos a dar a la tienda por departamentos, al baile, al «reino interior», a la calle. Salir a la calle – y en este sentido podemos hablar también de un tejido urbano en el campo insurrecto – es topar con los cuerpos, perseguirlos, asediarlos como se asedia al de Agramonte, como asedia Martí a los que asedian al apuesto joven: “Y a los pocos días de llegar al Camagüey, la Audiencia lo visita, pasmada de tanta autoridad y moderación en abogado tan joven; y por las calles dicen: ‘¡i]ése!’; y se siente la presencia de una majestad [...]” La autoridad y moderación atribuidas a Agramonte marcan, una vez más, el titubeo que impone al estilo la belleza varonil de aquél. Con sólo aparecer, mostrarse, subyuga. No se trata sólo de la manera en que seduce a la Audiencia, sino de cómo seduce a su vez a Martí, de cómo se acerca, ardiendo, a la mano anillada al hierro, esclavizada al deber. Con la guerra “se le vio por la fuerza del cuerpo,” comenta Martí escondiéndose tras el impersonal, “la exaltación de la virtud.” Si invertimos el itinerario de esa virtud con que se pule la armadura del honor, del deber, nos encontraremos en el callejón sin salida del cuerpo. Esa es “la estrella que ilumina y mata”: el cuerpo. Y si hay una figura histórica en que esto es absolutamente evidente, ésta es la de Agramonte. De aquí el precario equilibrio que intenta establecer Martí entre el acto heroico y la gentileza romántica, entre la acción y ese *sonrojo* que colorea el rostro de Agramonte y cuya fuente permanece insospechada, remota, como un temblor entre el pudor y el decoro del héroe martiano y el de la muchacha romántica. Uno se explica así que el gesto más viril y heroico protagonizado por Agramonte sea inseparable también de una intoxicante emoción homoerótica: el rescate del brigadier Julio Sanguily. En tránsito hacia el próximo texto martiano incurro en una digresión al ocuparme del soneto “El rescate de Sanguily,” de Rubén Martínez Villena. Este soneto, según se verá, nos provee con la bisagra ideal para pasar a “Conversación con un hombre de la guerra.” Pero, antes de continuar, relatemos brevemente el incidente.



Cuenta el propio Agramonte, en la parte militar en que dio cuenta de lo sucedido, que en la mañana del 8 de octubre de 1871, Sanguily salió del campamento, “cayendo en poder del enemigo dos horas después.” Siendo informado de lo sucedido por uno de los hombres de Sanguily, y contando sólo con treinta y cinco hombres “bien montados,” Agramonte decidió “hacer esfuerzos desesperados en favor de un jefe distinguido y buen compañero.” La columna española la componían cien hombres a caballo. “Salí con [mis hombres], cargué por la retaguardia al arma blanca, y a la invocación del nombre y a la salvación del brigadier prisionero, los nuestros sin vacilar ante el número ni ante la persistencia del enemigo, se arrojaron impetuosamente sobre él, le derrotamos y recuperamos al brigadier herido en un brazo [...]”<sup>22</sup> El impresionante relato parece salido de la epopeya. Un hecho así, que frisaba en la leyenda, parecía destinado a regresar a su origen: la poesía. Este es el soneto con el que en 1919 Rubén Martínez Villena recreó la hazaña:

«El rescate de Sanguily»

Marchaba lento el escuadrón riflero:  
ciento veinte soldados de la España  
que llevaban, cual prueba de su saña,  
a Sanguily, baldado y prisionero.

Y en un grupo forjado por Homero,  
treinta y cinco elegidos de la hazaña,  
alumbraron el valle y la montaña  
al resplandor fulmíneo del acero.

Alzóse un yaguarama reluciente,  
se oyó un grito de mando prepotente  
y un semidios, formado en el combate,

---

22. Citado por Fernando Portuondo, *Historia de Cuba*, 443 – 444.

ordenando una carga de locura,  
marchó con sus leones al rescate  
¡y se llevó al cautivo en la montura!<sup>23</sup>

El poema, como puede verse, es fiel a lo narrado por Agramonte. Su interés estriba, sin embargo, en que subraya y trae a un primer plano el deseo homoerótico presente ya en el relato del héroe mismo. Así, el rescate se convierte, literal y figurativamente, en una ardorosa penetración del cuerpo enemigo, emblemática en el “arma blanca” con que éste es asaltado, poseído y clavado por la *retaguardia*.<sup>24</sup> A ello hay que agregar el rescate del compañero, muy similar al de una dama de leyenda. Esto, que no es explícito – o que simplemente no aparece – en el relato de Sanguily, lo añade el poema: Agramonte y sus hombres “se llev[an] al cautivo en la montura.” Paradójicamente, la condición de *cautivo* feminiza a Sanguily en un doble sentido; primero, porque ha sido despojado de su poder y *raptado* por otros hombres; y en segundo lugar, porque es el objeto en disputa en el que se dirimen *rapto* y *rescate*. Pero *cautiva* está también la escritura en su fascinación con el cuerpo del héroe.

Hay, por otra parte, un marcado contraste entre la desvirilización del enemigo – “marchaba lento el escuadrón riflero” – y la excitación erótica de los insurrectos cubanos al cargar contra los españoles. Ese “escuadrón riflero” sugiere, en su lentitud, una impotencia que la alusión fálica – *riflero* – no hace sino enfatizar. En contraste con ese desgano, tenemos entonces esa especie de trasmisión en cadena con que se produce la erección entre los cubanos. Primero tenemos el endurecimiento del gupo a la vista del enemigo, sugerido por la acción de *forjar*

---

23. Rubén Martínez Villena, “El rescate de Julio Sanguily,” [http://www.lajiribilla.cu/2004/n141\\_01/141\\_03.html](http://www.lajiribilla.cu/2004/n141_01/141_03.html)

24. Debemos recordar, al llegar a este punto que el deseo homosexual ha sido persistentemente figurado en la obsesión con la penetración anal. Pero lo que, en este contexto, resulta aún más revelador es el hecho de que en la jerga sexual del cubano «*coger* o *clavar* por la *retaguardia*» connota la posesión anal. No tenemos más que recordar entonces el carácter, podríamos decir que intrínsecamente militar, del término *retaguardia*, para ver como regresa, una y otra vez, a la figura del guerrero, el deseo vilipendiado. Hay que decir, pues, que la imagen del héroe que se vuelve a ordenar la carga, y luego les *da la espalda* a sus hombres para guiarlos a la victoria es, sin asomo de dudas, inspiradora, excitante.

(el hierro). Desaparecen las individualidades y emergen dos grupos claramente diferenciados: “escudaron rifle” y “grupo forjado por Homero.” Mientras el primero está prácticamente alienado de la acción, lo que, insisto, se subraya en su lentitud, el segundo, por el contrario, se constituye de golpe, y ante nuestros ojos, de un solo martillazo épico. Todo sucede tan rápidamente, que no vemos la forja, sino su espléndido resultado: el *grupo forjado* en el que se proyecta como deseo, a la vez que como ejemplo pedagógico, la nación futura. Esto que estamos diciendo resulta absolutamente crucial si consideramos que, a diferencia del parte militar de Agramonte que, además de declarar el nombre del comandante español, César Matos, menciona “la persistencia del enemigo,” el poema muestra al batallón español como acéfalo, mientras glorifica la guía de Agramonte, quien – en lo que constituye otra alusión a la *Ilíada* – aparece aquí como un “semidios.” El resultado de esta maniobra textual es tan delicioso como contraproducente: a la imagen castrada, esto es, decapitada, del contrincante, se le opone la cabeza altiva, tremolante, el “acero fulmíneo” de un Agramonte cuya condición semidivina nos recuerda sospechosamente a Aquiles. Y otra vez vemos a la escritura, lo mismo que a los aguerridos combatientes que lo siguen, hipnotizados por la energía erótica, militar, de ese falo soberbio que proyecta una erección indomable contra la retaguardia del régimen colonial, la cual se abre para dar paso a esa fuerza que la golpea, avanza y la posee a machete limpio. La excitación y el poder olímpico de ese acero son tales, que hasta el paisaje se erotiza en esa “yaguarama reluciente” cuya superficie pulida y arrogante verticalidad no necesitan comentario; excepto que la esgrima erótica sugerida entre “el resplandor fulmíneo del acero,” la yaguarama que se alza “reluciente,” y el “grito de mando prepotente” confirman la emoción homoerótica producida por la fricción entre los cuerpos masculinos, no sólo en la oposición entre las fuerzas enemigas, sino aún dentro de los insurrectos cubanos. Más aún; de lo que se trata es eso que está implícito en el poema, a saber: la asombrosa victoria de Agramonte fue el resultado de un golpe de audacia psicológica, pero también de una energía homoerótica que – estando “ausente” en los soldados peninsulares – moviliza, cohesiona y le da un propósito a los cubanos. Así, el ataque sorpresivo es representado como “una carga de locura,” en lo que podría verse – particularmente si consideramos que estamos entrando en el último terceto – el

clímax erótico del texto, el instante mismo de la penetración, de la *cogida*. A ésta sigue inmediatamente la emisión espermática – esos leones que se desbocan y desparraman en la retaguardia enemiga. Agramonte y Sanguily se disuelven en esta imagen gloriosa arropada por el polvo y se adentran definitivamente en las emisiones nocturnas del lenguaje.

Soseguémonos ahora, antes de entrar a la oficina de Martí en *Patria*, a ese «cuarto» en el que “se respira libertad.”<sup>25</sup> Vemos el desorden de la mesa “repleta de cartas, de muestras de cariño que no se publican jamás,” y donde “apenas hay espacio para los brazos flacos del hombre que escribe.” Al cuerpo desarbolado del escritor lo rodean, un tanto inquisitivamente, los retratos de los héroes. La mirada de Martí viaja, del cuerpo propio, a éstos otros, enteros, sólidos – incluso aún cuando, como en el caso de Páez, pudieran estar “a medio pintar” – que huelen guerra, o que tienen “quijadas fuertes, y los pómulos como dos lanzas.” El cuerpo martiano no es más que un trazo de tinta de imposible anatomía que corre caprichosamente sobre el papel y que, a pesar de las bridas con que el estilo intenta sujetarlo fuerte, a veces se escapa, se desborda y borbotea lo mismo en el rizo que en la sangre. El suyo, hay que recordarlo, es un oficio peligroso, y eso justifica sus sospechas. Sobre ese cuerpo que apenas se muestra en el espejo hacen muecas, gestos envidiables, los cuerpos de los héroes. Acceden, sin embargo, por un instante, a la escritura, a la palabra. Bajan hasta Martí, llaman a su puerta, y entran en la figura de este veterano de quien sólo sabemos que es “un hombre de la guerra.” Los dos están “a solas,” comenta Martí, quien hace a un lado la escritura para que *hable* la acción.

En efecto, la separación entre el discurso de la acción y el “silencio” de la escritura aparecen enfáticamente marcados. A ésta última corresponden los dos párrafos introductorios en los que se describen el cuarto y se presenta al veterano, así como el párrafo final en el que la conversación – se sugiere – no solamente no concluye, sino que saltándose el presente, se proyecta hacia la guerra futura. De ahí que el dominio de la oralidad y la acción, propiamente dicho, Martí lo localice en el *pasado*, mientras que el de la escritura y su supuesta pasividad sea ese *presente* que costrañe al cronista a los apuntes y que, por lo mismo, debe esconderse y

---

25. Entramos al segundo artículo martiano: “Conversación con un hombre de la guerra,” (OC 4, 459-462)

escamotearse para que sólo veamos la guerra que promete el *futuro*. Martí intenta lograr esto al darle, o pasarle la palabra al hombre de acción. El texto pasa a ser, entonces – o al menos se supone que lo sea – una extensa cita, un mero reporte de la acción heroica. Pero, por otra parte no hay que olvidar que estas cuatro páginas – de las cuales asumimos que sólo tres párrafos corresponden a la autoría de Martí, están incluidas en, son parte de sus *Obras completas*. Por esta razón no podemos despegar a Martí del veterano. Incluso ese estar “a solas,” el “poco sol de invierno” y, al final, la tarde que “está muy al caer,” sugieren una intimidad, una penumbra en las que tanto Martí como su interlocutor se desdibujan al correr de la letra. Está, desde luego, el problema del estilo, la cita tomada directamente de las bocas de los mambises que combatieron con Agramonte – el “no sabo” del chino, por ejemplo – pero uno no puede dejar de notar que estilísticamente la escritura se mueve en tierra de nadie. Hay un tono más ligero, carente de la sublimidad estatuaría a que nos ha acostumbrado Martí, pero esto no impide que el lector familiarizado con su diario de campaña, por ejemplo, perciba, enredado al testimonio del otro, algunos anuncios de esos apuntes.

Teniendo en mente el lazo que aprieta la acción a la palabra, el héroe al cronista, el pasado heroico, al presente vergonzante y al futuro reparador, entramos al cuadro en el que la evocación de Agramonte se produce, por lo mismo, como una enseñanza, como una acción pedagógica que el pasado dicta desde el aula ideal: la manigua, el monte. Y esto no se debe solamente a la sugerencia implícita de Agramonte como un destino ejemplar que nos extiende la escritura, sino también en los comentarios del veterano sobre la Academia que aquél hizo “como se hacen las cosas, hombre por hombre.” De esta manera Agramonte deviene una especie de Platón; o mejor, una armoniosa combinación de Platón y Aquiles en el campo insurrecto. En efecto, la Academia – tal y como nos la presenta este veterano de quien no se nos dice su nombre – no es sino el montaje escenográfico de un *lugar* griego. “Se había hecho una glorieta cubierta con hojas de palma,” recuerda el veterano, “con la mesa del instructor en el cuadrado del centro, y bancos de cuje por todo el rededor.” Y añade: “Entraban los oficiales, casi todos desnudos, uno con el sombrero de taparrabos, otro con dos cueros de jutía curtidos, un cuero al Norte y el otro por la espalda” (461). Tanto los objetos – el sombrero, los cueros – como la escritura, atraen la mirada a lo que buscan

ocultar. Los puntos de orientación (Norte, ¿Sur?) no señalan sino las desnudeces. El decoro y el pudor de los gestos buscan investir de respetabilidad lo que tiene el cuerpo de más levantisco, de *insurrecto*. Aquellos hombres que cargaban contra la retaguardia de sus enemigos, sabían que debían cuidar la suya propia. El cuero que corre a proteger la espalda ya ha visto el filo del machete; y aquél que cubre el Norte y lo sostiene, también lo besa. No nos asombremos, entonces, de que al salir Agramonte a esa glorieta, al redondel de sus oficiales desnudos, el espíritu de éstos se levante en armas, enardecido por este héroe de epopeya, este espléndido Patroclo por el que Aquiles habría vuelto a combatir:

‘Aquel era valor’, decía el hombre de la guerra, ‘¡y lo que lo queríamos! Verlo no más, con aquellos ojazos y aquellos labios apretados, daban ganas de morir por él; ¡siempre tan limpio! ¡siempre el primero en despertarse, y el último en dormirse! A su mujer, ¡cómo la quería aquel hombre! ¡se conocía cuando pensaba en ella; porque era cuando se paseaba muy de prisa, con las manos a la espalda, arriba y abajo’ [...] (460)

La mirada desplaza una intensa energía erótica que objetiva a la figura del héroe posesionándose de él. “Verlo no más,” recuerda el veterano, y basta ese punzonazo de la memoria para que el cuerpo de Agramonte, abandonando la respetabilidad del cuadro histórico, aparezca desnudo ante nosotros, al resplandor fulmíneo de su acero, y del nuestro. Sus “ojazos” se abren paso, a machete limpio, en nuestra retaguardia, pero también nosotros cargamos contra esos “labios apretados” con el deseo genuino de “morir por él,” de sacrificarlo todo por la patria. Aquí no nos sirven los manuales de anatomía. Hasta el romance con Amalia genera subterráneos, trincheras, torres de observación por los que fluye el deseo hacia el cuerpo perseguido de Agramonte, hacia esa limpieza suya que no parece sino un subterfugio, un modo de pedir castigo.<sup>26</sup>

---

26. Como afirma Halperin, en el interior de las relaciones masculinas la jerarquía “está indisociablemente atada, cuando menos, al potencial de una significación erótica, de ahí que las disparidades de poder entre hombres que sostienen una relación íntima adquieran una inmediata e inescapable aura de erotismo.” David M. Halperin, *How to do the History of Homosexuality* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 118. En este sentido, la relación misma de Martí con el héroe (el hombre de acción), respecto al cual se ve disminuido tiene esa aura erótica de la que habla Halperin, manifestándose ésta en la fascinación martiana con el cuerpo heroico.

No faltan en la evocación alusiones a la generosidad, a la capacidad de mando de Agramonte. En cierta ocasión en que no había mucho de comer, alguien le llevó una «piña de ratón» “y él se levantó de un tronco de guásima, donde estaba enseñando a Ramón Agüero a leer en hojas de árbol, y vino uno por uno dándonos de probar,” recuerda el veterano. Sucedió, entonces, que “[u]n figurín le hizo ascos a la piña, y el Mayor le abrió los ojos, como cuando no quería él que le dijese que no, y le decía: ‘Pruébelo’, con una voz que era de mando y de piedad: y el figurín probó, y dijo que la piña era buena” (461). Agramonte no interrumpe la *lección* que le estaba enseñando a Agüero; sólo la desplaza al “figurín.” Notemos que “figurín” se usa aquí en lugar de melindroso, pero en un contexto eminentemente masculino y guerrero, significa también una hombría débil. Precisamente, el mandato se inscribe como gesto disciplinario, pero también corrector: quienes peleen a sus órdenes tienen que ser bien hombres, tienen que obedecer y no pueden andarse con melindres. Sin embargo, una vez más, nos encontramos con la otra cara de la medalla. Difícilmente podría encontrarse una escena más deliciosamente homoerótica que ésta de un apuesto jefe visitando a sus hombres, uno por uno, y dándoles de probar de la misma piña. La fruta opera en este sentido como un significante erótico que define y estrecha los lazos masculinos. Se trata de un gesto ritual, de una especie de comunión simbólica a través de la cual se expresan el acatamiento al jefe, la confianza ciega en sus órdenes, así como el sentimiento comunitario, de camaradería, que debe prevalecer entre los guerreros. La «piña de ratón» de Agramonte pasa de boca en boca, pase en el que se mezclan las salivas, las lenguas, y sus destrezas, adquiridas tanto en el campo de batalla como en la Academia. De modo que, mientras «el mayor» circula la fruta, sus hombres no sólo incorporan un nuevo gusto, sino también un conocimiento más profundo de la naturaleza cubana:

«Hierba carnosa estolonífera con numerosas hojas basales lineales de 1 a 2 m de longitud y de 3 a 4 cm de ancho, color verde claro y los bordes armados de robustos aguijones ganchudos; inflorescencia paniculada más corta que las hojas, robusta, flores perfectas, sépalos estrechos, erectos, libres o parcialmente soldados, pétalos blancos o rosados lineal elípticos de 3 cm de largo. Bayas ovoides, amarillas,

indehiscentes, verrucosas, de 3 a 4 cm de longitud. Semillas planas, no aladas».<sup>27</sup>

Rafael Rojas menciona el proyecto martiano de escribir “una auténtica epopeya, que eternizaría en la memoria nacional a los padres fundadores, los héroes, las escenas, las batallas, los martirios,” en lo que sería “una suerte de *Ilíada* cubana.” Rojas – quien comenta una carta de Martí a Mercado en la que se refiere a “una historia de los primeros años de nuestra revolución” que ya tiene “casi terminada” – nos dice que esa obra no se encontró nunca, por lo que la propia escritura martiana “se involucra en los orígenes de una mitología nacional, al desatar la creencia en el texto fundador oculto,” y sugiere que Martí “parece haber valorado la efectividad poética del *secreto*, de cierta escritura esotérica, durante la invención de Cuba” (*La invención de Cuba*, 132) (énfasis mío). Pero yo no quiero terminar sin llamar la atención sobre algo que no hemos dejado de notar. Si textos como *Abdala* – en la ficción – o artículos como “Céspedes y Agramonte,” o como “Conversación con un hombre de la guerra,” forman parte, o se inspiran, en esa *Ilíada* nacional que quería escribir Martí; más aún, si esa epopeya debía constituir un instrumento pedagógico, formativo, ¿cómo explicar ese componente homoerótico tan intenso – muy cerca a veces del deseo gay – que permea a algunos de estos textos?

Quizá habría que combinar el comentario de Rojas con eso que observa Emilio Bejel en el sentido de que “el liderazgo apostólico de Martí en la formación de un modelo para la futura nación cubana resulta paradójico en términos del moderno constructo (homo)sexual que implica ese modelo.” Se trata de un hombre, comenta Bejel, que “querría distanciarse a sí mismo tanto de la llamada decadencia (con sus implicaciones homoeróticas) de fines del siglo XIX,” como del materialismo [al estilo norteamericano] que rechaza y se distancia de la cultura y la poesía.”<sup>28</sup> Formación, educación, son operaciones constitutivas, tanto de la escritura martiana, como de la lectura que de ella hacemos nosotros mismos. ¿No lo llamamos «el Maestro»?

---

27. Ver: [http://www.ecoaldea.com/plmd/pinya\\_ratón.htm](http://www.ecoaldea.com/plmd/pinya_ratón.htm)

28. Emilio Bejel. “An Apostolic Paradox,” en *Gay Cuban Nation* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001), 9 – 27. La traducción es del autor.



El problema, sin embargo, es que la idea de ese hombre nuevo, de ese ciudadano está atrapada, como lo ve Bejel, en los espejismos de la identidad sexual y de los deseos, y que Martí emblematiza en la oposición irreconciliable entre el acto (lo “masculino”) y la palabra (lo “femenino”). El resultado de esto no puede ser más paradójico: junto a comentarios agriamente homofóbicos, Martí nos dejó también algunas de las páginas más intensamente homoeróticas, me atrevería a decir, de todo el modernismo hispanoamericano. Y, como hemos visto, o sugerido, la razón de esta paradoja está en su fascinación con el cuerpo del héroe. Eso que Julio Ramos llama «nostalgia de la hazaña» es, por encima de cualquier otra cosa, una «nostalgia del cuerpo del héroe», nostalgia en la que la admiración por el cumplimiento del deber – encarnada en la hazaña, en el heroísmo – y el deseo de posesión de ese cuerpo heroico se han vuelto una y la misma cosa.

Como se recordará, en “Conversación con un hombre de la guerra” la mirada de Martí se mueve, simultáneamente, de sus propios “brazos flacos” proyectados en el espejo de la escritura – él es el “hombre que escribe” – a las imágenes sanas, fuertes, de los héroes, esto es, de los «hombres de acción». Martí repasa los “alacranes por bigote” y el “pelo hosco y rizado” de Páez, y “el cuello de canuto por las quijadas fuertes,” “los pómulos como dos lanzas,” “los ojos aguileños, y el pelo pegado a la sien como por mano de domador” de San Martín. No se trata meramente de que éstos sean guerreros, sino de que la guerra y la acometida están tatuadas, escritas, en sus cuerpos. El “pelo pegado a la sien” de San Martín nos recuerda la frente de Agramonte en la que “el cabello negro encajaba como en un casco.” Todo en el cuerpo heroico ha sido dispuesto, construido para guerrear, para participar en el torneo y en el choque de las lanzas. En Martí podemos hablar más que de simple admiración, de una obsesión por ese cuerpo. Así nos explicamos que la exaltación del héroe no pueda prescindir nunca de esa mirada fascinada con lanzas y alacranes, con las quijadas fuertes. Hay que prestar oído, escuchar con que devoción Martí confiesa su deseo por ese cuerpo heroico en el que se abrazan gloriosamente la extensión azul de la belleza de Agramonte y la lava arrolladora de Céspedes: “mi único deseo sería pegarme allí, al último tronco, al último peleador: morir callado.”<sup>29</sup> El “último

---

29. José Martí, “Carta a Federico Henríquez y Carvajal,” OC 4, 110.

tronco” y el “último peleador” son imágenes especulares una de otra en más de un sentido. El ideal de la Patria aparece aquí emblematizado por la conjunción armónica, incluso por el lazo erótico del «hombre natural» con el paisaje mismo. Pero al ser el “último hombre” un reflejo del “último tronco” y viceversa – recuérdese que en “Nuestra América” se dice que los árboles “se han de poner en fila” – el árbol se carga de la misma intensidad erótica que ese peleador al cual quiere *pegarse* Martí para morir. Difícilmente podía haber escogido Martí un verbo que sugiriera mejor la fusión de la admiración del cuerpo heroico con su deseo, explícitamente físico. No está demás insistir aquí en que la imagen del guerrero *pegado*, o íntimamente adherido al cuerpo del amigo caído – tan recurrente en los relatos heroicos – es uno de esos raros momentos en los que el amor masculino, además de mostrarse abiertamente en toda su intensidad, cuenta también con la aprobación social en su grado más elevado. Al dejar atrás el campamento insurrecto tenemos la sospecha de que los callejones de la ciudad no están muy lejos después de todo.

#### OBRAS MENCIONADAS

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.

*Cuba en la mano*. La Habana: Úcar, García y cía, 1940.


Halperin, David M. *How to do the History of Homosexuality*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

Mahaffy, J. P. *Old Greek Life*. New York, Cincinnati, Chicago: American Book Company, [¿1876?].

Martí, José. “Céspedes y Agramonte.” *Obras Completas* 4. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. 358 – 362.

—. “Carta a Federico Henríquez y Carvajal.” *Obras Completas* 4. 110 – 112.

—. “Conversación con un hombre de la guerra.” *Obras Completas* 4. 459 – 462.

- . “Carta a Rafael María de Mendive.” *Obras Completas* 5. 250 – 252.
- . “El gimnasio en la casa.” *Obras Completas* 8, 1963. 389 – 392.
- . “Carta a *La Nación* de Buenos Aires,” 2 de julio de 1883. *Obras Completas* 9, 1963. 435 – 439.
- . “Carta a La Opinión Pública de Montevideo,” 19 de agosto de 1889. *Obras Completas* 12, 1963. 299 – 307.
- . *Abdala*. *Obras Completas* 18, 1964. 11 – 24.
- . “Carta a Manuel Mercado.” *Obras Completas* 20, 1965. 30 – 31.
- . *Obras Completas*, 22. 30, 45.
- . *Antigüedades griegas*. *Obras Completas* 25, 1965. 11 – 97.
- Martínez Villena, Rubén. “El rescate de Julio Sanguily.” [http://www.lajiribilla.cu/2004/n141\\_01/141\\_03.html](http://www.lajiribilla.cu/2004/n141_01/141_03.html)
- Portuondo, Fernando. *Historia de Cuba*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1965.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad*. Chile: Editorial Cuarto Propio / Ediciones Callejón, 2003.
- Rojas, Rafael. *La invención de Cuba*. Madrid: Colibrí, 2000. 

THE SPELL OF THE HYPHEN

*The hyphen can play tricks on the unwary, as it did in Chattanooga when two newspapers merged—the News and the Free Press. Someone introduced a hyphen into the merger, and the paper became The Chattanooga News-Free Press, which sounds as though the paper were news-free, or devoid of news. Obviously we ask too much of a hyphen when we ask it to cast its spell over words it does not adjoin.*

*Strunk and White, Elements of Style<sup>1</sup>*

Years ago, in a book called *Life on the Hyphen* (1994), I attempted to do what Strunk and White warn against: I adjoined “Cuban” and “American.” Ever since, I have not managed to dispel the spell of the hyphen. Unwary by nature and nationality, by temperament and tradition, I have continued to succumb to the hyphen’s tricks, foremost among them the mirage of connectedness. For if the compound title of the Chattanooga daily turned it into a newspaper without news, in other situations a delinquent hyphen can manufacture the semblance of continuity between people or entities that, in reality, have little in common. Is there such a thing as a “Cuban-American Way,” as the subtitle of my book proclaimed? Have American-born or American-raised Cubans created a culture, that is, a distinctive mix of style and substance equally distant from the Cuban

condition and the American way? And what about the relation of Cuban America to the other Hispanic ethnicities in this country?

These are large, familiar questions, which I will address by discussing some examples of the literature that this culture, if it exists, has produced. Since its emergence in the 1980s, Cuban-American literature has occupied an ambiguous place within the canon of imaginative writing by U.S. Latinos. As the only segment of this canon produced by political exiles and their children, this literature exhibits a nostalgic streak not shared—at least, not in the same degree—by Chicano, Dominican American or U.S. Puerto Rican writers. Instead of focusing on how the García girls lost their accents, Cuban Americans seem more intent on explaining how the García girls, or the Pérez family, managed to keep theirs. The title of Isabel Álvarez Borland's book, *Cuban-American Literature of Exile* (1998), captures this ambiguity. Although hyphenated literatures tend not to be created by political exiles, with Cuban Americans the two poles seem to merge: the chronic exile meets the unmeltable ethnic.

Along with remembered or received memories of Cuba comes ideological baggage—this too is an inheritance. Although the politics of the Cuban-American community are more complex than is usually recognized, it's nonetheless true that sympathy for the Cuban revolution among Cuban Americans is—understandably, I hope—as rare as snow in Little Havana. *Gusanos*, worms, has been the label applied by the Castro regime to its opponents inside and outside the island. For the most part, Cuban-American literature has been, and continues to be, a can, a canon, of worms. Whatever their genus or genres, whatever their species or specialties, these novelists, poets, playwrights and essayists rarely blink their worm's-eye view: *gusano* rhymes with *cubano*. This too makes Cuban-American literature drift on the margins of the Latino mainstream, whose sources in the social movements of the 1960s have shaped its ideological commitments.<sup>2</sup> The fashion of “loving Che” did not begin, nor will it end, with Ana Menéndez's recent novel.

And then there is language. In “The Task of the Translator,” Walter Benjamin makes the striking remark that languages are not strangers to each other.<sup>3</sup> Although his context is unrelated to mine, the statement certainly applies to Cuban-American writing, a body of work deeply marked—some might say, scarred—by

the intimate acquaintance of its two tongues, Spanish and English. Like Latino literature, which has become the monolingual expression of a bilingual community, Cuban-American literature exists predominantly in English. Unlike Latino literature, in which the Spanish language tends to be used ornamentally, as a dash of Latin spice or a dab of exotic color, Cuban-American literature has not abandoned the Spanish language. In fact, one of the challenges facing the student of this body of writing is its linguistic variety, which runs the gamut from English-only to Spanish-always. The canon of worms contains many writers—such as Cristina García, Virgil Suárez, Ricardo Pau-Llosa or Ana Menéndez—who write only in English; but it also includes some who write only in Spanish: Lourdes Gil, José Kozler, Amando Fernández or Orlando González Esteva; and still others who travel back and forth between their mother and their other tongue: Roberto Fernández, Elías Miguel Muñoz, Eliana Rivero, Pablo Medina.

It's important to realize that these linguistic positionings do not result from generational differences alone. With the exception of Ana Menéndez, all of the writers I have just mentioned were born in Cuba and arrived in the United States as children or adolescents. González Esteva, who writes only in Spanish, is younger than some of those who write only in English, and he has lived in the United States as long as they have or longer. At least in some instances, the choice of language arises from an existential appraisal, from an assessment of who one is as a person and a writer, rather than from generational imperatives or limitations. And here too the heritage of exile plays a determining role, for the mother tongue is the most precarious, but also the most prized, of an exile's possessions. Difficult as it is to hold on to one's mother tongue after decades of exile, dreaming in Cuban is easier when one's dreams continue to speak Spanish.

The first writer I want to discuss, Orlando González Esteva, is one of those who has not allowed a prolonged exile to stop him from dreaming in Spanish. Indeed, he has said that his writing bears no trace of his life in the United States: "El que busque en mis versos la presencia de mi larga vida en los Estados Unidos, la huella de la literatura anglosajona, no la encontrará, a pesar de que me eduqué en ese país y vivo en él. Encontrará sólo a Cuba."<sup>4</sup> Born in Cuba in 1952, González Esteva arrived in the United States when he was twelve years old. Since then he has lived in Miami, where he divides his time between writing and staging

variety shows with Cuban performers, including himself. Although his work is not well-known to scholars of Cuban-American literature, he has published a dozen fine books of poetry and prose, among them *Mañanas de la poesía* (1981), a volume of *décimas*; *Escrito para borrar* (1997) and *Mi vida con los delfines* (1998), a collection of *redondillas* and an ingenious explanation of his passion for this metrical form; *Elogio del garabato* (1994), an autobiographical meditation on writing; and *La noche y los suyos* (2003) and *Casa de todos* (2005), his two most recent books, both collections of haikus.<sup>5</sup>

As this list suggests, González Esteva has always shown a predilection for minimalist forms: the *redondilla*, the *décima*, haiku. Another of his books, *Tallar en nubes* (1999), gathers jottings culled from José Martí's notebooks. His characterization of Martí's *apuntes* as "un puñado de textos germinales, vivos, acabaditos de garrapatear"<sup>6</sup> describes González Esteva's own work, which also consists of the condensed notation, in verse or prose, of sensations, impressions, theories, memories, fantasies—anything from fanciful *disparates* to provocative flashes of insight. As González Esteva points out in *Elogio del garabato*, for him writing is *garrapateo*, doodling, creative and recreative play. It is not surprising, then, that he likes to fix his gaze on the small and insignificant: fireflies, crickets, snails, a drop of water or of ink, the dot over the *jota*. A true virtuoso of the miniature, he has even written a little (of course) book about ants, *Fosa común* (1996).

One of my favorite poems by González Esteva is not about ants, but about their winged cousins, the mosquitoes.

Hola, mosquito.  
¿Te da miedo la noche?  
Zumba un poquito.<sup>7</sup>

Everything here is small: the poem, the mosquito, and—most charmingly—the diminutive that clinches the rhyme: *poquito*. Much more than a quaint mannerism, González Esteva's aesthetics of the diminutive, his practice of *garrapateo*, reflects his predicament as a hispanophone writer in the United States. Detached from his homeland, estranged from this natural audience, the writer is reduced to scribbling, to bidding his time with embryonic *apuntes*. González Esteva does not cultivate major genres; he does not write novels, plays, long poems or essays.

He is, in the best sense, an occasional writer, partly because writing is not how he makes a living, but, more fundamentally, because he works at the edges, on the boundaries of Cuban and Cuban-American literature. The occasion for all of González Esteva's work is the unacknowledged but deep-seated sense that he writes in a void. This is what is suggested by his choice of the *garabato* as a metaphor for writing, for however meaningful a *garabato* may be to its creator, its hermeticism and ephemerality distinguish it from public discourse. As "graffiti scrawled on the wailing wall,"<sup>8</sup> the *garabato* gives voice to private laments always susceptible to erasure. (The title of another of his books is *Escrito para borrar*.) Like the mosquito perhaps, González Esteva fears extinction; his defensive reaction is *zumbar*, a verb that means "to buzz," but that in Cuban Spanish also connotes exceptionality or unexpectedness: *Le zumba el mango*. Typically, however, he generates a buzz without making a ruckus: "zumba"—but only "un poquito."

Among the dozens of haikus that González Esteva has written, only a few refer explicitly to Cuba. One of these appears in *Casa de todos* (2005):

Aun en Cuba,  
si los pájaros cantan  
añoro Cuba.<sup>9</sup>

As González Esteva mentions, this poem follows a famous haiku by the Bashō, one of the Japanese masters of the genre. In English—and it's worth noting that González Esteva's Spanish version is based on English translations—the haiku has been rendered as follows:

Even in Kyoto—  
Hearing the cuckoo's cry—  
I long for Kyoto.<sup>10</sup>

Since in Japanese poetry the cry of the cuckoo, the so-called "bird of time," connotes temporality, the paradox of longing for Kyoto while in Kyoto is usually read as an expression of nostalgia for a bygone time. As one commentator puts it, "With the cry, today's Kyoto is instantly transformed into the Kyoto of the past."<sup>11</sup> Transferring this reading to González Esteva's poem, one could argue that the replacement of Kyoto with Cuba expresses a yearning for the *Cuba de*



ayer for which Cuban exiles pine. In addition, González Esteva may be articulating the melancholy conviction, shared by many Cubans inside and outside the island, that Cuba has never become entirely itself, that as a national project it remains incomplete, that it continues to be, in Jorge Mañach's striking phrase, "una patria sin nación."<sup>12</sup>

What complicates this reading, however, is that, unlike Bashō, González Esteva does not live in the place for which he longs. At its most basic, his *añoranza* is not temporal but geographical, a nostalgia not only for the Cuba that was or never has been, but for the homeland that he left as a child. That is why he replaces the name of a city with that of a country. In the mouth of an exile, the paradox of feeling homesick at home necessarily yields a counterfactual first line, "Aun en Cuba." González Esteva's most profound expression of longing, and his most radical act of translation, does not lie in feeling homesick at home, but in locating himself in a country that he hasn't seen in forty years. Written without the tilde, as here, the poem's first word—"aun"—is monosyllabic; but for the first line to scan as the required five syllables, the diphthong needs to be broken up: "Aun" must be read as "Aún."<sup>13</sup> Another layer of meaning then surfaces: an intensifying adverb becomes a temporal one; *aun* as "even" morphs into *aún* as "still." "Aun en Cuba" can then be construed as "Still in Cuba," a revision that underscores the denial of displacement that lies at the heart of the poem—and of González Esteva's poetics.

Another change in González Esteva's version of Bashō's haiku is substituting the cuckoo of the original with the generic "pájaros." One reason for the change is that, in Spanish (and English), the *cuco* or *cuclillo* lacks the evocative powers that it has in Japanese. But if we look at another of the poems in *Casa de todos*, we may find a further motive for the revision:

*Toda la noche*  
*oyeron pasar pájaros...*  
Tú aún los oyes.<sup>14</sup>

The first two lines quote a well-known sentence from Christopher Columbus's *Diario de a bordo*.<sup>15</sup> It appears in the entry for October 9, 1492, three days before Columbus and his crew make landfall on the island of Guahaní. González Esteva's

use of this sentence is as revealing as it is surprising. In the diary, the cry of the birds betokens the proximity of land. Five hundred years later, a poet living in exile puts himself in the place of Columbus, as if he too were about to discover a new world. Yet for González Esteva the new world evoked through the quotation is in reality an old world, the world of his childhood—not a *terra incognita* but the land of his birth. The quotation reveals, however, that for the long-term exile, the homeland becomes foreign, a destination as strange and exotic as the Orient that Columbus believed he had reached. Bette Midler has a song entitled, “Only in Miami is Cuba so far away.” This phrase could also serve as the title of González Esteva’s haiku.

Notice that he not only hears the birds—he hears them still, *aún*: “Tú aún los oyes.” There is no ambiguity here in the adverb’s meaning. *Aún* denotes continuity—between Cuba’s discoverer and the poet, and between the boy who spent the first twelve years of his life in Palma Soriano and the man who has spent the last forty in Miami. No matter how much time has passed, the child remains the father of the man. In spite of decades of exile, the feeling of imminence, of proximity persists. (The haiku could also have been titled, *Next Year in Cuba*.)

Although González Esteva is usually grouped with first-generation exile writers, this co-presence of the motifs of imminence and strangeness, of memory and expectation, brands him as Cuban American.<sup>16</sup> Tainted by absence, his invocation of Cuba blends the nostalgia of the exile with the discoverer’s sense of wonder. Contrary to what he has asserted, permanent residence in the Spanish language fails to protect him from the spell of the hyphen. For exiles who left Cuba as adults, return is *regreso*; for the so-called ABCs or American-born Cubans, return is impossible, since one cannot return to a place one has never been. Only for González Esteva’s generational cohort is travelling to Cuba, in fact or fiction, a voyage of discovery as well as recovery. If it’s true that only in Miami is Cuba so far away, it’s no less true that only in Miami is Cuba so tantalizingly close, like those birds that he hears flying by. And all because of that miniature of a word, *aún*, which adjoins past and present, Cuba and America, the speech of the homeland with the buzz of exile. *Aún aún*. The spell of the hyphen spells *aún*.

I will now move on to two poems that I know well, or perhaps that I don’t know at all, since I wrote them. The first one, “Bilingual Blues,” dates from the

mid-1980s and appeared originally in *Carolina Cuban* (1987).

### Bilingual Blues

Soy un ajiaco de contradicciones.  
I have mixed feelings about everything.  
Name your tema, I'll hedge.  
Name your cerca, I'll straddle it  
Like a cubano.

I have mixed feelings about everything.  
Soy un ajiaco de contradicciones.  
Vexed, hexed, complexed,  
hyphenated, oxygenated, illegally alienated,  
psycho soy, cantando voy:  
You say tomato,  
I say tu madre;  
You say potato,  
I say Pototo.  
Let's call the hole,  
un hueco, the thing a cosa,  
and if the cosa goes into the hueco,  
consider yourself en casa,  
consider yourself part of the family.

Soy un ajiaco de contradicciones,  
un puré de impurezas:  
a little square from Rubik's Cuba  
que nadie nunca acoplará.  
(Cha-cha-chá.)<sup>17</sup>

We are a long way here from González Esteva's composed, meditative tone. If haikus are brief illuminations, "Bilingual Blues" resembles a sequence of short circuits that makes the lights go out. Evidently, the hyphen also has cast its spell over the speaker of this poem, who tries to join words that do not adjoin, among

them *tomato* and *tu madre*, *potato* and *Pototo*, *purée* and *pureza*, *cube* and *Cuba*, *blues* and *cha-cha-chá*. As he mentions at the start, the poem consists of a free exercise in hedging or fence-sitting, a talent that—incongruously—he attributes to his Cubanness: “Name your tema, I’ll hedge. / Name your cerca, I’ll straddle it / Like a cubano.” The implicit authority for this view is none other than Fernando Ortiz, once dubbed Mr. Cuba, who famously described Cuban culture as an *ajiaco*, an indigenous stew concocted from the non-synthetic combination of heterogeneous ingredients.<sup>18</sup> Exploiting, perhaps spoiling, Ortiz’s metaphor, the speaker postulates that since Cubans have always been hyphenated Americans, there exists no discontinuity between the Cuban condition and the Cuban-American way. Linking Cuba and America is but another manifestation of the Cuban appetite for hyphenation.

The poem’s opening lines signal, however, that this junction is not without risk. As the vocabulary modulates from the logical—*contradicciones*—to the affective—“mixed feelings”—cultural contradictions translate into psychic conflict. In González Esteva’s haikus, the speaker is melancholy but he is not torn. Exile may have displaced him, but it has not disfigured him. Like that barber in Miami who advertises himself as “el mismo de Cuba,” González Esteva portrays himself as resistant to change. To Neruda’s line, “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos,” he would reply: “Nosotros, los de ahora, nunca fuimos distintos.” But the speaker of “Bilingual Blues” is nothing if not changeable: “vexed, hexed, complexed, / hyphenated, oxygenated, illegally alienated.”

To verify this, it is enough to listen to the dissonant literary and musical echoes in the second stanza. Its fifth line, “Psycho soy, cantando voy,” rewords another poem about hybridity, though of a different kind, Nicolás Guillén’s “Son número 6”:

Yoruba soy,  
cantando voy,  
llorando estoy,  
y cuando no soy yoruba,  
soy congo, mandinga, carabalí.<sup>19</sup>

In his *son*, Guillén makes a plea for racial harmony and cultural integration. As

he puts it in the prologue to *Sóngoro cosongo* (1931), his poems try to bring about the day when all Cubans will be of one color: *color cubano*.<sup>20</sup> Although integration is also the issue in “Bilingual Blues,” there is no indication here that the speaker sees himself as part of a collectivity. Instead of a “yoruba de Cuba,” like Guillén, he is a psycho from somewhere between Cuba and the United States, or between La loma del Chaple and Chapel Hill. Which is why no sooner has Nicolás Guillén been evoked than he gives way to Fred Astaire and Ginger Rogers singing a Gershwin tune in the musical *Shall We Dance?*:

You say eether and I say eyether,  
You say neether and I say nyther;  
Eether, eyether, neether, nyther—  
Let’s call the whole thing off.  
You like potato and I like Po-tah-to;  
You like tomato and I like to-mah-to;  
Potato, potahto, tomato, tomahto—  
Let’s call the whole thing off.<sup>21</sup>

In my poem, the flirtatious repartée between Fred and Ginger degenerates into interlingual invective when “tomato” is answered by “tu madre.” And then “potato” becomes “Pototo,” one of the stage names of the Cuban comedian Leopoldo Fernández, who was also part of a comedy team, Pototo y Filomeno. After mentioning Pototo, the speaker reprises the Gershwin tune, but only to poke a hole in it. Instead of repeating the song’s refrain, “Let’s call the whole thing off,” he uses it as the springboard for another exercise in misprision:

Let’s call the hole  
un hueco, the thing a cosa,  
and if the cosa goes into the hueco,  
consider yourself en casa,  
consider yourself part of the family.

The last two lines sample another Hollywood musical, *Oliver* (1968), an adaptation of Dickens’ *Oliver Twist*, where one of the orphans welcomes Oliver to Fagin’s house by singing: “Consider yourself at home. / Consider yourself part of the

family.”<sup>22</sup> As the riff that began in Guillén’s Cuba ends in Dickens’s London, the lyric from *Oliver* serves as a pretext for an aggressive double entendre based on the homonymy of “whole” and “hole” and the near homonymy of “cosa” and “casa.” (But it cannot be said that double entendres are out of place in a poem built entirely on equivocations.) More importantly, the reference to *Oliver* reveals the speaker’s cultural orphanhood, his desire to find a home, to consider himself *en casa*. If a language is a place, as Elias Canetti once noted, the speaker of “Bilingual Blues” tries to be in two places at once—and fails. That’s why his wordplay has an angry edge. You hum a Gershwin tune, and he cusses at you—or at himself. You want to call the whole thing off, and he sticks to you—or to himself. Every pun is a punch, a jab, an instrument for tongue-lashing. As an illustration of what Einar Haugen has termed schizoglossia, this poem portrays a bilingual’s inability to integrate his two languages, which is to say, his two worlds.<sup>23</sup>

Fast-forward twenty years. “The Tongue Surgeon” appears in *Scar Tissue* (2005), a memoir that narrates my recovery from prostate cancer. When my son looked through *Scar Tissue*, his comment was, “This is a distasteful little book, Pop.” And he’s right, because in *Scar Tissue* I write about prostate cancer, a common but unliterary disease, with the same candor and even ardor with which others have written about breast cancer or AIDS.

### The Tongue Surgeon

Illness in a foreign language: there’s more to this than having to discuss the diagnosis and treatment with physicians named Johnson or Sandler who cannot reassure you in the only language in which reassurance is truly possible.

There’s something to this about the imbrication of body and language, organ and word. A tongue is both organ and word. When I was thirteen, a couple of years after arriving in the States, I began to get mouth sores, *aftas*. I still get them, mostly on my tongue. That’s what I’m talking about.

Prostate is a tough word: tough on my tongue, tough on my eyes. Talking to myself, I say *próstata*, *próstata*, but it’s not my *próstata* but my prostate that was removed. Surgeons cannot cut out what

they cannot pronounce.

I am a tongue surgeon. I operate on my tongue, with my tongue.  
This is not my tongue.<sup>24</sup>

Other than age, what are the differences between the bilingual bluesman and the tongue surgeon? Gone is the frenzied tone of the earlier poem, replaced by sobriety, perhaps somberness. Gone also is the unpredictable back-and-forth between English and Spanish, as well as inveterate punning. What remains, however, is the underlying obsession with language, an obsession that here too triggers a bout of tongue-lashing.

Like other sections of *Scar Tissue*, this vignette uses autobiography as a springboard for a meditation on the connection between illness and language. To the diseased body corresponds a diseased tongue. The analogy is underscored by the similarity of the words “cancer” and “canker,” slightly different derivations of the same Latin root. In English, an *afta* is a canker—as if the cankerous tongue, like the cancerous prostate, had been invaded by foreign bodies. And in a way it has: it has been invaded by the bodies of foreign words. The difference between the two organs is that whereas the diseased body is put in the care of medical specialists, responsibility for the ailing tongue, for *la mala lengua*, rests with the speaker alone. The only treatment available to him is homeopathic: for a talking disease, a talking cure. Yet talking, writing, languaging is the source of the illness. The more the speaker uses his tongue, the more it hurts. Hence the antinomy with which the vignette concludes: “I am a tongue surgeon. I operate on my tongue, with my tongue. This is not my tongue.”

“The Tongue Surgeon” is one of those texts, not uncommon in Latino literature, that laments the loss of Spanish in English, the language that provoked the loss. To compensate, the speaker dreams of a wholeness available only in his birth language. As he says, it’s not his *próstata* but his prostate that was removed. But I don’t believe him. Or rather, I don’t believe me. “Prostate” may be a tough word, but “próstata” might be even tougher. The fantasy of intactness, his and my belief that in Spanish we would not have gotten sick, is another version of González Esteva’s *aún*, a symptom of the exile’s unwillingness to accept that he is no longer “el mismo de Cuba.”

Like “Bilingual Blues,” “The Tongue Surgeon” evinces an inclination toward self-laceration that seems an integral part of how I experience life on the hyphen. What I would like is to say to my tongue is what my doctors did to my prostate: cut it out. But were I to do this, I would lapse into silence. And so I talk on. The next poem in *Scar Tissue*, entitled “Afterlife on the Hyphen,” compares the hyphen to a scar (p. 43). Elsewhere in the book, a scar is defined as the shortest distance between two puns (p. 23). With the passage of time, my life on the hyphen has turned a knife on the hyphen. Once again Strunk and White’s admonition comes to mind: “We ask too much of a hyphen when we ask it to cast its spell over words it does not adjoin.”

Richard Blanco is not an aging baby-boomer but a member of “Generation Ñ,” as young Miami Cuban Americans sometimes label themselves. In his own words, he was made in Cuba, assembled in Spain, and imported to the United States. He means that he was conceived in Cuba, born in Spain (in 1968), and brought to the States when he was less than two months old. Raised and educated in Miami, Blanco is the author of two impressive collections of poems, *City of a Hundred Fires* (1998) and *Directions to the Beach of the Dead* (2005). Although the poem I will discuss is not representative of all of Blanco’s work, it makes for an instructive contrast with the other texts I have discussed.

### Havanasis

In the beginning, before God created Cuba, the earth was chaos, empty of form and without music. The spirit of God stirred over the dark tropical waters and God said, “Let there be music.” And a soft conga began a one-two beat in the background of the chaos.

Then God called up *Yemayá* and said, “Let the waters under heaven amass together and let dry land appear.” It was done. God called the fertile red earth Cuba and the massed waters the Caribbean. And God saw this was good, tapping his feet to the conga beat.

Then God said, “Let the earth sprout *papaya* and *coco* and white *coco* flesh; *malanga* roots and mangos in all shades of gold and amber; let there be *tabaco* and *café* and sugar for the *café*; let there be rum; let



there be waving plaintains and *guayabas* and everything tropical-like." God saw this was good, then fashioned palm trees—His pièce de resistance.

Then God said, "Let there be a moon and stars to light the nights over the Club Tropicana, and a sun for the 365 days of the year." God saw that this was good, he called the night nightlife, the day he called paradise.

Then God said, "Let there be fish and fowl of every kind." And there was spicy shrimp *enchilado*, chicken *fricasé*, codfish *bacalao* and fritters. But He wanted something more exciting and said, "Enough. Let there be pork." And there was pork—deep fried, whole roasted, pork rinds and sausage. He fashioned goats, used their skins for bongos and *batús*; he made *claves* and *maracas* and every kind of percussion instrument known to man.

Then out of a red lump of clay, God made the Taino and set him in a city He called *Habana*. Then He said, "It is not good that Taino be alone. Let me make him helpmates." And so God created the *mulata* to dance *guaguancó* and *son* with the Taino; the *guajiro* to cultivate his land and his folklore, *Cachita* the sorceress to strike the rhythm of his music, and a poet to work the verses of their paradise.

God gave them dominion over all the creatures and musical instruments and said unto them, "Be fruitful and multiply, eat pork, drink rum, make music and dance." On the seventh day, God rested from the labors of his creation. He smiled upon the celebration and listened to their music.<sup>25</sup>

Although I like this poem very much—it is imaginative, witty, irreverent—I also find it unsettling. Ever since Columbus remarked that Cuba was the most beautiful land that human eyes had ever seen, the paradisaical trope has shaped external—and to some extent, internal—perceptions of Cuba. A typical case is the Boston journalist William Henry Hurlbert, who in 1854 published an account of his Cuban journey under the title, *Gan-Eden*, Hebrew for Garden of Eden or Garden of Delight. Describing the bay of Mariel, a place that would irrupt into

American political discourse a century later, he states that it resembles “those outer realms of Paradise over which the eyes of Adam ranged.”<sup>26</sup> That Hulbert would use this kind of language is not surprising; then and now, travel writing about Cuba is full of paradisaic imagery. What is surprising is that a contemporary Cuban American writer would resurrect these clichés and stereotypes.

Blanco’s exoticizing view of Cuba grows out of his relation to the country where he was conceived. In his Cuban Genesis, God’s labors culminate in the creation of the poet, whose mission is to “work the verses” of paradise (incidentally, of all the characters in the poem, only two are working: God and the poet). By placing the poet in the Garden of Eden, Blanco fosters a fiction of belonging not unlike González Esteva’s, for “Havanasis” was not written by a resident of paradise but by someone who has been expelled from it. In fact, *City of a Hundred Fires* opens with an epigraph from Ovid’s letters from exile, the *Tristia*, where the Roman poet evokes Rome in his mind’s eye (p. 2). Contrary to appearances, Blanco’s narrative does not belong to the book of Genesis, but to the one that follows it in the Hebrew Bible: the book of Exodus. No less than God, the poet creates *ex nihilo*, out of the void of absence, which means that the initial description of the earth as a “chaos, empty of form and devoid of music” also depicts the world of the exile. Like González Esteva’s chiseled miniatures, Blanco’s expansive prose presupposes an *aún* that establishes an imaginary continuity between the “here and now” and the “there and then,” between the worlds *from* which and *about* which he writes. Before God said, “Let there be music,” the poet had to say, “Let there be Cuba.” If González Esteva imagines himself as a Columbus poised to discover a marvelous new world, Blanco writes out Columbus’s vision as if it were a pre-Castro publicity poster for American tourists.<sup>27</sup>

I say *American* tourists because, in “Havanasis,” the divine and the human authors speak and write in English. By adopting the English spelling of Havana in the title, Blanco already discloses that his will be an anglocentric—one might say, anglogenetic—recreation of Cuba. Had the Tongue Surgeon written “Havanasis,” the poem’s English would have served as the basis for another episode of tongue-lashing. How is it that God put the poet in this tropical paradise to praise his creation in English? Aren’t all those italicized words blemishes on the page, eye sores? Maybe even mouth sores? In *The Last Puritan*, George Santayana

remarks that language is “one of those human troubles in which the curse of original sin, and of Babel, most surely appeared.”<sup>28</sup> But in “Havanasis” language is not troubling. Either things translate—I say *bacalao*, you say “codfish”—or they stand without translation, as if it didn’t matter whether the reader knows the identity of Yemayá or Cachita. Exempt from the curse of original sin and untroubled by Babel, Blanco’s English and Spanish do not afflict each other. They know and keep their place, which is why the poem refrains from code-switching and interlingual play.

What we might call Blanco’s “Edenic bilingualism” is also consistent with his generational location. Like most Latino writers, young Cuban Americans write almost exclusively in English. To them the Spanish language, like Cuba, is familiar but foreign. Even when Blanco uses Spanish in his poems, which he often does, English remains his linguistic home. Not because he doesn’t handle Spanish well, but because fundamentally it is not his language. In *Directions to the Beach of the Dead*, he includes a moving bilingual poem, “Translation for Mamá,” which begins:

What I’ve written for you, I have always written  
in English, my language of silent vowel endings  
never translated into your language of silent h’s.

*Lo que he escrito para ti, siempre lo he escrito  
en inglés, en mi lengua llena de vocales mudas  
nunca traducida a tu idioma de haches mudas.*<sup>29</sup>

Spanish is Blanco’s mother’s tongue rather than his own. To write in Spanish, he must translate himself, in both the linguistic and topographical senses, and he does so not for his own benefit but for hers, “for Mamá.” Since Blanco’s investment in Spanish is vicarious, once-removed, English and Spanish abide side by side in peaceful coexistence. They are not strangers to each other, as Benjamin would say, but neither do they harass each other, a lack of contact signified by the spacing as well as by Blanco’s word choices: while English is the son’s *lengua*, Spanish is the mother’s *idioma*. The differing names suggest that the two languages are not equivalent, and hence that they are not in competition.<sup>30</sup> Once again, each

language keeps to itself. You say “tomato,” and he says “Mamá.”

Let me conclude by looking briefly at one more poem, the initial haiku in González Esteva’s *La noche y los suyos*. The book’s epigraph cites the most famous question in Cuban literature: “Dos patrias tengo yo, Cuba y la noche: / ¿O son una las dos?” To José Martí’s question, the haiku answers in the affirmative:

La noche suma  
demasiadas ausencias.  
Es, toda, Cuba.<sup>31</sup>

For once, in this poem González Esteva forsakes minimalism in favor of hyperbole: the night is a sum, a summa, of “too many” absences, “demasiadas ausencias.” Prolonging the hyperbole, the next sentence makes the whole of the night coextensive with Cuba: “Es, toda, Cuba.” The underlying poetic syllogism goes something like this: Night signifies absence; Cuba is absent; therefore, Cuba is one with the night—*son una las dos*. The emotional impact of this conclusion falls on the adjective “toda,” which bears the full stress of the speaker’s insight. (Release the adjective from the encircling commas, and all of Cuba joins the equation.) It is hardly a coincidence that the first line of the very next haiku is, “La noche pesa.” Freighted with too much absence, González Esteva’s night, like Martí’s, is heavy with longing. That is why the book is entitled “La noche y los suyos”—the poet belongs to the night, because the night belongs to Cuba.

In spite of the large differences in tone, theme and idiom, all of the poems I have discussed share a hyperbolic investment in absence. At times, it’s the island as a geographical entity that is missing; at other times, it’s some component of its culture—its language, its poetry, its music, its birds. Under the spell of the hyphen, Cuba appears as a lavish void, a bountiful empty set, the X that marks the spot of plenty. Cuban-American literature may originate in exile but it is not exile literature, because it is not sufficiently grounded in the facticity, in the raw reality of the island. In a well-known passage from *Dreaming in Cuban*, Cristina García’s protagonist says, “Every day Cuba fades a little more inside me [...] And there is only my imagination where our history should be.”<sup>32</sup> Cuban-American literature begins at the point where collective experience—“our history”—gives way to personal fabulation—“my imagination.” It is immaterial whether these

fabulations are rendered in English or Spanish, or whether their author was conceived in Cuba or made in the U.S.A. What matters is the specific weight of absence—the “here” of the “not there”—with its sequela of nighttime visions and broken tongues.

## NOTES

1. William Strunk Jr. and E.B. White, *The Elements of Style*, 3rd ed. (Boston: Allyn and Bacon, 1979), p. 35.
2. In *The Last Generation* (Boston: South End, 1993), Cherríe Moraga writes: “The generation of Chicano literature being read today sprang forth from a grassroots social and political movement of the sixties and seventies that was definitively antiassimilationsist. It responded to a stated mandate: *art is political*” (p. 57). On the political roots of Latino Caribbean literature, see William Luis, *Dance Between Two Cultures* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1997), pp. 43-46.
3. Benjamin’s remark is prompted by his belief that all languages strive for reconciliation and unity in a pure or perfect language; translation gestures, however incompletely, toward this end (“The Task of the Translator,” in *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti [London: Routledge, 2000], pp. 17-21).
4. Aurelio Asiaín, “Jardín estricto: Entrevista de Orlando González Esteva con Aurelio Asiaín.” *Vuelta*, 149 (April 1989), p. 55
5. For an overview of González Esteva’s career, see Carlos Espinosa Domínguez, *El peregrino en comarca ajena: Panorama crítico de la literatura cubana del exilio* (Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2001), pp. 42-43, 160-165.
6. *Tallar en nubes* (México: Editorial Aldus, 1999), xii.
7. *La noche y los suyos* (México: Ediciones del Ermitaño, 2005), p.32.
8. *Elogio del garabato* (México: Editorial Vuelta, 1994), p. 8.
9. *Casa de todos* (Madrid: Editorial Pre-Textos, 2005), p. 17.

10. Robert Hass, ed. and trans, *The Essential Haiku. Versions of Basho, Buson, and Issa*. (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1994), p. 11.
11. Yamamoto Kenkichi, as quoted in *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, trans. Makoto Ueda (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), p. 294. See also *Bashō's Haiku*, trans. David Landis Barnhill (Albany, NY: State University of New York Press, 2004), p. 235.
12. *Historia y estilo* (La Habana: Editorial Minerva, 1944), p. 64. See also Rafael Rojas, *El arte de la espera* (Madrid: Colibrí, 1998), pp.177-79; and Gustavo Pérez Firmat, *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (New York: Cambridge University Press, 1989), pp. 2-7. González Esteva dedicates this haiku to Antonio José Ponte, the author of *Las comidas profundas* (Angers, France: Éditions Deleatur, 1997), a meditation on lack prompted by the rationing of food under the Castro regime. As Ponte points out, when one writes “from scarcity,” one is compelled to replace the real with the imagined: plenty for empty, the Cuba that isn't for the Cuba that is (p. 33).
13. Following the conventions of the genre, González Esteva's haikus consist of three lines of five, seven, and five syllables. He strays from convention, however, by rhyming the first and third lines, even though there is no rhyme in the Japanese originals. In *La noche y los suyos* (México: Ediciones del Ermitaño, 2005), he explains his use of rhyme as a result of his “afición a ciertos recursos de la poesía tradicional española,” which he believes have the power to generate poetic content (p. 8). Already in *El pájaro tras la flecha* (México: Editorial Vuelta, 1988), González Esteva includes several rhymed haiku, among them “Marsyas,” “La poesía,” “Nanas del niño de ayer,” “Haikú,” “Canción de cuna.” On the haiku in Spanish American literature, see Araceli Tinajero, “Haiku in Twentieth Century Latin America.” *World Haiku Review* 2.3 (November 2002) <http://www.worldhaikureview.org/2-3/index.html>.
14. *Casa de todos*, p. 31.
15. Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*, ed. Ed. Luis Arranz (Madrid: Historia 16, 1985), p. 87.

16. According to Rafael Rojas, “Dos de los poetas más importantes del exilio cubano, José Kozer y Orlando González Esteva, que siempre han escrito en español, difícilmente podrían enmarcarse en el *cuban-american way*...El segundo, quien siempre ha vivido en Miami, aunque ha publicado casi toda su obra en México, está muy cerca de ese patriotismo literario del primer exilio que se empeña en recobrar, a través de la imagen, el paraíso perdido de la cubanidad: un edén que, en su caso, está siempre asociado a la infancia” (*Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* [Barcelona: Editorial Anagrama, 2006], p. 417). For Kozer’s relation to the “Cuban-American way,” see Gustavo Pérez Firmat, *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way* (Austin: University of Texas Press, 1994), chap. 6.
17. Gustavo Pérez Firmat, *Carolina Cuban* (Tempe, AZ: Bilingual Press, 1987), p. 164.
18. See Pérez Firmat, *The Cuban Condition*, chap 1.
19. Nicolás Guillén, *Obra poética, 1920-1972*, vol. 1 (La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974), p. 231.
20. Guillén, p. 114
21. Robert Gottlieb and Robert Kimball, eds, *Reading Lyrics* (New York: Pantheon, 2000), p. 296.
22. Lionel Bart, “Consider yourself” (1963). <http://www.lyricsondemand.com/soundtracks/o/oliverlyrics/>
23. Einar Haugen, *Blessings of Babel. Bilingualism and Language Planning* (Berlin: Mouton de Gruyer, 1987), p. 86.
24. *Scar Tissue* (Tempe, AZ: Bilingual Press, 2005), p. 42.
25. Richard Blanco, *City of a Hundred Fires* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998), p. 37-38.
26. William Henry Hurlbert, *Gan-Eden: or, Pictures of Cuba* (Boston: J.P. Jewett, 1854), p. 131.

27. Blanco's poems are not usually as ahistorical as "Havanasis," which opens a section that also includes "Partial List: Guantánamo Detainees," a poem that gives the names of Cubans detained in Guantánamo after the Mariel exodus, and "Found Letters from 1965: El año de la agricultura," which comments on the family strife created by the Cuban Revolution.
28. George Santayana, *The Last Puritan*, ed. William G. Holzberger and Herman J. Saatkamp, Jr. (1935; Cambridge, MA: MIT Press, 1995), p. 126. For a discussion of Santayana's relation to Spanish, see Gustavo Pérez Firmat, *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature* (New York: Palgrave, 2003), pp. 23-43.
29. *Directions to the Beach of the Dead* (Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2005), pp. 24-25.
30. On the distinction between *lengua* and *idioma*, see Pérez Firmat, *Tongue Ties*, pp. 14-20.
31. *La noche y los suyos* (México: Ediciones del Ermitaño, 2005), p. 15.
32. *Dreaming in Cuban* (New York: Alfred A. Knopf, 1992), p. 138. ❌



POETRY AND COMMITMENT

*Plenary Lecture, Conference on Poetry and Politics, University of  
Stirling, Scotland, July 13 2006*

1.

Poets, readers of poetry, strangers and friends, I'm honored and glad to be here among you.

There's an invisible presence in this room, whom I want to invoke: the great Scottish Marxist bard Hugh MacDiarmuid. I'll begin by reading from his exuberant, discursive manifesto called, bluntly, "The Kind of Poetry I Want." I'll offer a few extracts and hope you'll read the whole poem for yourselves:

A poetry the quality of which  
Is a stand made against intellectual apathy,  
Its material founded, like Gray's, on difficult knowledge  
And its metres those of a poet  
Who has studied Pindar and Welsh poetry,  
But, more than that, its words coming from a mind  
Which has experienced the sifted layers on layers  
Of human lives—aware of the innumerable dead  
And the innumerable to-be-born...

A speech, a poetry, to bring to bear upon life  
The concentrated strength of all our being...  
Is not this what we require?—...  
A fineness and profundity of organization  
Which is the condition of a variety enough  
To express all the world's...

In photographic language, "wide-angle" poems...  
A poetry like an operating theatre  
Sparkling with a swift, deft energy,  
Energy quiet and contained and fearfully alert,  
In which the poet exists only as a nurse during an operation...

A poetry in which the images  
Work up on each other's shoulders like Zouave acrobats,  
Or strange and fascinating as the Javanese dancer,  
Retna Mohini, or profound and complicated  
Like all the work of Ram Gopal and his company...

Poetry of such an integration as cannot be effected  
Until a new and conscious organization of society  
Generates a new view  
Of the world as a whole...

—A learned poetry wholly free  
of the brutal love of ignorance;  
And the poetry of a poet with no use  
For any of the simpler forms of personal success.

A manifesto of desire, for a "new and conscious organization of society"  
and a poetic view to match it. A manifesto which acknowledges the scope, tensions and contradictions of the poet's undertaking. Let's bear in mind the phrases "difficult knowledge," "the concentrated strength of all our being"; the poem as

“wide-angled”; but also the image of the poet as nurse in the operating theatre: “fearfully alert.”

2.

What I’d like to do here is touch on some aspects of poetry as it’s created and received in an even more violently politicized and brutally divided world than the one MacDiarmuid knew. This won’t be a shapely lecture; rather I’ll be scanning the terrain of poetry and commitment with many jump-cuts, hoping some of this may rub off in other sessions and conversations.

To begin: what do I mean by commitment?

I’ll flash back to 1821: Shelley’s claim, in “The Defence of Poetry,” that “poets are the unacknowledged legislators of the world.” Piously over-quoted, mostly out of context, it’s taken to suggest that simply by virtue of composing verse, poets exert some exemplary moral power—in a vague unthreatening way. In fact, in his earlier political essay, “A Philosophic View of Reform,” Shelley had written that “Poets *and philosophers* [italics mine] are the unacknowledged,” etc. The philosophers he was talking about were revolutionary-minded: Thomas Paine, William Godwin, Voltaire, Mary Wollstonecraft.

And Shelley was, no mistake, out to change the legislation of his time. For him there was no contradiction between poetry, political philosophy, and active confrontation with illegitimate authority. This was perfectly apparent to the reviewer in the *High Tory Quarterly* who mocked him as follows:

*Mr. Shelley would abrogate our laws...He would abolish the rights of property ...He would pull down our churches, level our Establishment, and burn our bibles...*

His poem, “Queen Mab,” denounced and suppressed when first printed, was later pirated in a kind of free-speech movement and sold in cheap editions on street-stalls in the industrial neighborhoods of Manchester, Birmingham and London. There it found plenty of enthusiastic readers among a literate working and middle-class of trade-unionists and Chartists. In it Queen Mab surveys the world’s disorders and declares:

*...This is no unconnected misery,*

*Nor stands uncaused and irretrievable.  
Man's evil nature, that apology  
Which kings who rule and cowards who crouch, set up  
For their unnumbered crimes, sheds not the blood  
Which desolates the discord-wasted land.*

...

*NATURE!—No!*

*Kings, priests and statesmen blast the human flower...*

Shelley, in fact, saw powerful institutions, not original sin or “human nature” as the source of human misery. For him, art bore an integral relationship to the “struggle between Revolution and Oppression.” His *West Wind* was the “trumpet of a prophecy,” driving “dead thoughts...like withered leaves, to quicken a new birth.”

He did *not* say, “Poets are the unacknowledged interior decorators of the world.”

3.

Pursuing this theme of the committed poet, and the action of poetry in the world: two interviews, both from 1970.

A high official of the Greek military junta asks the poet Yannis Ritsos, then under house arrest: “You are a poet. Why do you get mixed up in politics?”

Ritsos answers, “A poet is the first citizen of his country and for this very reason it is the duty of the poet to be concerned about the politics of his country.”

A Communist, he had been interned in fascist prison camps during 1947-1953; one of his books was publicly burned. For most of his countrymen he was indeed a “first citizen,” a voice for a nation battered by invasion, occupation and civil war—in poems of densely figurative beauty. As such, he was also a world citizen. His long poem “*Romiosini*,” from its own place and era, speaks to the wars and military occupations of the 21<sup>st</sup> century ( I extract from Kimon Friar’s translation):

This landscape is as harsh as silence,  
it hugs to its breast the scorching stones,

clasps in the light its orphaned olive trees and vineyards,  
clenches its teeth. There is no water. Light only.  
Roads vanish in light and the shadow of the sheepfold is made of iron.

Trees, rivers, and voices have turned to stone in the sun's quicklime.  
Roots trip on marble. Dust-laden lentisk shrubs.  
Mules and rocks. All panting. There is no water.  
All are parched. For years now. All chew a morsel of sky to choke down  
their bitterness....

In the field the last swallow had lingered late,  
balancing in the air like a black ribbon on the sleeve of autumn.  
Nothing else remained. Only the burned houses smouldering still.

The others left us some time ago to lie under the stones,  
with their torn shirts and their vows scratched on the fallen door.  
No one wept. We had no time. Only the silence grew deeper still...

It will be hard for us to forget their hands,  
it will be hard for hands calloused on a trigger to question a daisy...

Every night in the fields the moon turns the magnificent dead over on  
their backs,  
searching their faces with savage, frozen fingers to find her son  
by the cut of his chin and his stony eyebrows,  
searching their pockets. She will always find something. There is  
always something to find.

A locket with a splinter of the Cross. A stubbed-out cigarette.  
A key, a letter, a watch stopped at seven.  
We wind up the watch again. The hours plod on...

This was Greece speaking; today it could be Gaza or Iraq, Afghanistan or Lebanon.

Second interview: the South African poet Dennis Brutus, when asked about poetry and political activity: "I believe that the poet—as a poet—has no obligation to be committed, but the man—as a man—has an obligation to be committed. What I'm saying is that I think everybody ought to be committed and the poet is just one of the many 'everybodies.'"

Dennis Brutus wrote, acted on, was imprisoned then exiled for his opposition to the South African apartheid regime. And he continues to act and write in the international sphere in movements for global economic justice. I'll read one epigrammatically terse poem—not typical of his work but expressing a certain point:

An old black woman,  
suffering,  
tells me I have given her  
"new images"

—a father bereaved  
by radical heroism  
finds consolation  
in my verse.

then I know  
these are those I write for  
and my verse works.

*My verse works.* In two senses: as participant in political struggle, and at the personal, visceral level where it's received and its witness acknowledged.

These are two responses to the question of poetry and commitment, which I take as complementary, not in opposition.

What's at stake here is the recognition of poetry as what James Scully calls "social practice." He distinguishes between "protest poetry" and "dissident poetry": Protest poetry is "conceptually shallow," "reactive," predictable in its

means, too often a hand-wringing from the sidelines.

*Dissident poetry, however, (he writes) does not respect boundaries between private and public, self and other. In breaking boundaries, it breaks silences, speaking for, or at best, with, the silenced; opening poetry up, putting it into the middle of life...It is a poetry that talks back, that would act as part of the world, not simply as a mirror of it. (Line Break, pp. 3-4)*

4.

I'm both a poet and one of the "everybodies" of my country. I live, in poetry and daily experience, with manipulated fear, ignorance, cultural confusion and social antagonism huddling together on the faultline of an empire. In my lifetime I've seen the breakdown of rights and citizenship where ordinary "everybodies," poets or not, have left politics to a political class bent on shoveling the elemental resources, the public commons of the entire world into private control. Where democracy has been left to the raiding of "acknowledged" legislators, the highest bidders. In short, to a criminal element.

Ordinary, comfortable Americans have looked aside when our fraternally-twinning parties—Democrat and Republican—have backed dictatorships against popular movements abroad; as their covert agencies, through torture and assassination, through supplied weapons and military training, have propped up repressive parties and regimes in the name of anticommunism and our "national interests." Why did we think fascistic methods, the subversion of civil and human rights, would be contained somewhere else? Because as a nation, we've clung to a self-righteous false innocence, eyes shut to our own scenario, our body politic's internal bleeding.

But internal bleeding is no sudden symptom. That uncannily prescient African American writer James Baldwin asked his country, a quarter-century ago: "If you don't know my father, how can you know the people in the streets of Tehran?"

This year, a report from the Bureau of Justice Statistics finds that one out of every 136 residents of the United States is behind bars: many in jails, unconvicted. That the percentage of black men in prison or jail is almost 12 to 1 over

white male prisoners. That the states with the highest rates of incarceration and execution are those with the poorest populations.

We often hear that—by contrast with, say, Nigeria or Egypt, China or the former Soviet Union—the West doesn't imprison dissident writers. But when a nation's criminal justice system imprisons so many—often on tawdry evidence and botched due process—to be tortured in maximum security units or on death row, overwhelmingly because of color and class, it is in effect—and intention—silencing potential and actual writers, intellectuals, artists, journalists: a whole intelligentsia. The internationally-known case of Mumia Abu Jamal is emblematic but hardly unique. The methods of Abu Ghraib and Guantanamo have long been practiced in the prisons and policing of the United States.

What has all this to do with poetry? Would we have come here, from so many directions, to such a conference, if "all this" had nothing to do with poetry? (We can also imagine others who might be here if not for the collision of politics with literature.) In the words of Brecht's Galileo, addressed to scientists in a newly commercial age, but equally challenging for artists: What are we working *for*?

But—let's never discount it—within every official, statistical, designated nation, there breathes another nation: of unappointed, unappeased, unacknowledged clusters of people who daily, with fierce imagination and tenacity, confront cruelties, exclusions, and indignities, signaling through those barriers—which are often literal cages—in poetry, music, street theatre, murals, videos, websites—and through many forms of direct activism.

And this keeps happening: I began making notes for this talk last March, on a day of cold wind, flattened white light overhanging the coast where I live. Raining for almost a month. A numbing sense of dead-end, endless winter, endless war.

In the last week of March a punitive and cynical anti-immigrant bill is introduced in Congress and passed by the House of Representatives. As most of you know, essential sectors of the Western economies depend on the low-wage labor and social vulnerability of economic refugees—especially, in the U.S., from south of the border. That bill would make it a felony, not just to employ, but to give medical aid, even food or water to an "illegal" immigrant. Between the United States and Mexico, a walled, armed border would turn back those economic



refugees. The hypocrisy and flagrant racism of that bill arouses a vast population. Community leaders put out the word, call the Spanish-language radio stations to announce protest gatherings. Suddenly—though such events are never really sudden—a massive series of oppositional marches pours into the streets of Los Angeles, Chicago, New York, Detroit, Atlanta, Denver, Houston and other large and smaller cities and towns—the largest demonstrations in the history of many of those cities. Not only people from Mexico and Central America, but immigrant groups from Asia, Africa, the Caribbean, the Philippines, from Arab-American communities: families, students, activists, unions, clergy, many at risk of firing or deportation, opposing that bill. Millions of people. A working-class movement different from earlier movements. A new articulation of dignity and solidarity. And a new politicized generation growing in part out of those marches—in, for example, a coalition of young Latinos and African Americans.

Of course there's the much larger political resistance heating up—let me simply mention Chiapas, Seattle, Buenos Aires, Genoa, Porto Alegre, Mumbai, the streets of Paris and other European cities—not to mention worldwide women's and indigenous people's movements which have never gone away—and the gay and lesbian liberation movements allied with and often emerging from, these.

5.

I hope never to idealize poetry—it has suffered enough from that. Poetry is not a healing lotion, an emotional massage, a kind of linguistic aromatherapy. Neither is it a blueprint, nor an instruction manual, nor a billboard. There is no universal Poetry, anyway, only poetries and poetics, and the streaming, intertwining histories to which they belong. There is room, indeed necessity, for both Neruda and César Valléjo, for Pier Paolo Pasolini and Alfonsina Storni, for Audre Lorde and Aimé Césaire, for both Ezra Pound and Nelly Sachs. Poetries are no more pure and simple than human histories are pure and simple. Poetry like silk or coffee or oil or human flesh has had its trade routes. And there are colonized poetics and resilient poetics, transmissions across frontiers not easily traced.

Walt Whitman never separated his poetry from his vision of American democracy—a vision severely tested in a Civil War fought over the economics of slavery. Late in life he called “poetic lore... a conversation overheard in the dusk,

from speakers far or hid, of which we get only a few broken murmurs”—the obscurity, we might think now, of democracy itself.

But also of those “dark times” in and about which Bertolt Brecht assured us there would be songs.

Poetry has been charged with “aestheticizing,” thus being complicit in, the violent realities of power, of practices like collective punishment, torture, rape and genocide. This accusation was famously invoked in Adorno’s “after the Holocaust lyric poetry is impossible”—which Adorno later retracted and which a succession of Jewish poets have in their practice rejected. I’m thinking now not only of post-World War II poets like Celan, Edmond Jabès, Nelly Sachs, Kadia Molodowsky, Muriel Rukeyser, Irena Klepfisz. I’m also thinking of contemporary poems in a recent collection from Israel which I’ve been reading in translation: *With an Iron Pen: Hebrew Protest Poetry, 1980-2004*, ignited by the atrocious policies and practices of Israel’s occupation of Palestine. There, poems of dissonant, harsh beauty, some thrusting images of the Occupation into the very interior of Israeli domestic life:

...I open the refrigerator door  
and see a weeping roll,  
see a piece of bleeding cheese,  
a radish forced to sprout  
by shocks from wires  
and blows from fists.  
The meat on its plate  
tells of placentas  
cast aside by roadblocks...

[Aharon Shabtai, “The Fence,” tr. by Peter Cole]

—or suggesting how the poem itself endures its own knowledge:

The poem isn’t served meat and fruit  
on a silver platter at night,  
and by day its mouth does not long  
for a golden spoon or communion wafers.  
Lost, it wanders the roads of Beit Jala,

sways like a drunk through the streets of Bethlehem,  
seeking you along the way in vain,  
searching for your shadow's shadow in the shrubs.

Close to the breast, the soul sits  
curled up like a boy in a sleeping bag  
dry as a flower bulb buried in the middle of the throat.  
Then the poem feels it can't go on any longer  
wandering towards the refugee camp,  
toward the fugitives' cradle  
in the Promised Land's heavy summer  
on the path to disaster

(Rami Saari, "Searching the Land," tr. Lisa Katz)

Do poems like these "work"? How do we calculate such a thing, on a day when Israel is battering its way into Gaza, bombing Lebanon? Like the activist, the poet (who may be both) has to reckon with disaster, desperation and exhaustion—these, too, are the materials.

And in such a time—when water is poisoned, when sewage flows into houses, when air becomes unbreathable from the dust of blasted schools and hospitals—poetry must gasp for breath.

But if poetry had gone mute after every genocide in history, there would be no poetry left in the world, and this conference might have a different theme: "The Death of the Poem," perhaps?

If to "aestheticize" is to glide across brutality and cruelty, treat them merely as dramatic occasions for the artist rather than structures of power to be revealed and dismantled—much hangs on the words "merely" and "rather than." Opportunism isn't the same as committed attention. But we can also define the "aesthetic," not as a privileged and sequestered rendering of human suffering, but as news of an awareness, a resistance, which totalizing systems want to quell: art reaching into us for what's still passionate, still unintimidated, still unquenched.

Poetry has been written-off on other counts: (1) it's not a mass-market "product": it doesn't get sold on airport newsstands or in supermarket aisles.

(2) The actual consumption figures for poetry can't be quantified at the check-out counter. (3) It's too "difficult" for the average mind. (4) It's too elite, but the wealthy don't bid for it at Sotheby's. It is, in short, redundant. This might be called the free-market critique of poetry.

There's actually an odd correlation between these ideas: poetry is either inadequate, even immoral, in the face of human suffering, or it's unprofitable, hence useless. Either way, poets are advised to hang our heads or fold our tents. Yet in fact, throughout the world, transfusions of poetic language can and do quite literally keep bodies and souls together—and more.

Two items from recent news. One is a headline from the San Francisco Chronicle of July 17 2005: WRITING POETRY WAS THE BALM THAT KEPT GUANTANAMO PRISONERS FROM GOING MAD.

The story follows a Pakistani Muslim, Abdul Rahim Dost, arrested in Afghanistan and held without charges in the American detention camp at Guantanamo. There he wrote thousands of lines in Pashto, translated Arabic poetry into Pashto, at first scratching lines with his fingernail into Styrofoam cups. His brother and fellow inmate is quoted as saying that "Poetry was our support and psychological uplift...Many people have lost their minds there. I know 40 or 50 prisoners who are mad..."

These men, detained as terrorists, (released after three years) turned to poetry in the depths of Guantanamo to keep themselves sane, hold onto a sense of self and culture. So too the Chinese immigrants in California in the early twentieth century, detained in barracks on an island in San Francisco Bay, traced their ideograms of anger and loneliness on the walls of that prison.

But poetry sometimes also finds those who weren't looking for it.

From the Israeli newspaper Ha'aretz of November 7 2004, comes an article by David Zonsheine, a former commander in the Israel Defense Forces, who became organizer and leader of the anti-Occupation movement within the IDF, The Courage to Refuse. Zonsheine comes by chance upon some lines from a poem of Yitzhak Laor and finds that

Reading these lines a moment after a violent month of reserve duty,  
which was full of a sense of the righteousness of the way, was no easy

thing. I remember that for one alarming moment I felt that I was looking at something I was forbidden to see. What this thing was I did not know, but on that same Friday afternoon I went out to look for every book by Yitzhak Laor that I could find in the shops.

Zonsheine continues,

The sense of mission with which I enlisted in the IDF was based...on the painfully simple message that we shall not allow the Holocaust of the Jews to repeat itself no matter what the costs, and when the moral price became more severe, the sense of mission only increased...I am a freedom fighter...not an occupier, not cruel, certainly not immoral...

Something in Laor's texts spoke to me about the place inside me that had been closed and denied until then...

Here I am, 28 years old, returning home from another month of reserve duty in Gaza and suddenly asking myself questions that are beginning to penetrate even the armor of the righteousness...in which they had dressed me years ago. And Laor's strong words return to echo in my ears: "With such obedience? With such obedience? With such obedience?"

Ever since I refused to serve in the territories and the Ometz Lesarev (Courage to Refuse) movement was established, I have returned over and over to Laor's texts...

...The voice is that of a poetic persona through whose life the "situation" passes and touches everything he has, grasping and refusing to let go. The child, the wife, the hours of wakefulness alone at night; memory, the very act of writing—everything is political. And from the other extreme, every terror attack, every act of occupation, every moral injustice—everything is completely personal.

...This is...a poetry that does not seek parental approval or any other approval, a poetry that liberates from the limitations of criticism of the discourse, and a poetry that...finds the independent place that revolts and refuses.

Did Laor's poetry "work"? Did Zonschein's commitment "work"? In either sense

of the word, at any given moment, how do we measure? If we say, No, does that mean we give up on poetry? on resistance? With such obedience?

“Something I was forbidden to see.”

6.

Critical discourse about poetry has said little about the daily conditions of our material existence, past and present: how they imprint the life of the feelings, of involuntary human responses—how we glimpse a blur of smoke in the air, look at a pair of shoes in a shop window, at a woman asleep in her car or a group of men on a street-corner, how we hear the whir of a helicopter or rain on the roof or music on the radio upstairs, how we meet or avoid the eyes of a neighbor or a stranger. That pressure bends our angle of vision whether we recognize it or not. A great many well-wrought, banal poems, like a great many essays on poetry and poetics, are written as if such pressures didn't exist. But this only reveals their existence.

It's sometimes taken that politicized emotions belong solely to the “oppressed” or “disenfranchised” or “outraged,” or to a facile liberalism. Can it still be controversial to say that an apparently disengaged poetics may also speak a political language—of self-enclosed complacency, passivity, opportunism, false neutrality—or that such poetry can simply be, in Mayakovsky's phrase, a “cardboard horse”?

But when poetry lays its hand on our shoulder, as Yitzhak Laor's poem did for David Zonscheine, we are, to an almost physical degree, touched and moved. The imagination's roads open before us, giving the lie to that slammed and bolted door, that razor-wired fence, that brute dictum, “*There is no alternative.*”

Of course, like the consciousness behind it, behind any art, a poem can be deep or shallow, glib or visionary, prescient or stuck in an already lagging trendiness. What's pushing the grammar and syntax, the sounds, the images—is it the constriction of literalism, fundamentalism, professionalism—a stunted language? Or is it the great muscle of metaphor, drawing strength from resemblance in difference? The great muscle of the unconstricted throat?

I'd like to suggest this: If there's a line to be drawn, it's not so much between secularism and belief, as between those for whom language has metaphoric

density, and those for whom it is merely formulaic—to be used for repression, manipulation, empty certitudes to ensure obedience. And such a line can also be drawn between ideologically obedient hack verse, and an engaged poetics which endures the weight of the unknown, the untracked, the unrealized, along with its urgencies for and against.

7.

Antonio Gramsci wrote of the culture of the future that “new” individual artists can’t be manufactured: art is a part of society—but that to imagine a new socialist society is to imagine a new kind of art that we can’t foresee from where we now stand. “One must speak,” Gramsci wrote, “of a struggle for a new culture, that is, for a new moral life that cannot but be intimately connected to a new intuition of life, until it becomes a new way of feeling and seeing reality and, therefore, a world intimately ingrained in ‘possible artists’ and ‘possible works of art.’”

In any present society, a distinction needs to be made between the “avant-garde that always remains the same”—what a friend of mine has called “the poetry of false problems”—and a poetics searching for transformative meaning on the shoreline of what can now be thought or said. Adonis, writing of Arab poetry, reminds Arab poets that “...modernity should be a creative vision, or it will be no more than a fashion. Fashion grows old from the moment it is born, while creativity is ageless. Therefore not all modernity is creativity, but creativity is eternally modern.”

For now, poetry has the capacity—in its own ways and by its own means—to remind us of something we are forbidden to see. A forgotten future: a still uncreated site whose moral architecture is founded not on ownership and dispossession, the subjection of women, torture and bribes, outcast and tribe, but on the continuous redefining of freedom—that word now held under house arrest by the rhetoric of the “free” market. This on-going future, written-off over and over, is still within view. All over the world its paths are being rediscovered and reinvented: through collective action, through many kinds of art. Its elementary condition is the recovery and redistribution of the world’s resources that have been extracted from the many by the few.

There are other ghostly presences here along with Hugh MacDiarmid: Quaiqi Azami, William Blake, Bertholt Brecht, Gwendolyn Brooks, Hart Crane, Roque Dalton, Reubén Dario, Robert Duncan, Faiz Ahmed Faiz, Farogh Farrozhad, Robert Hayden, Nazim Hikmet, Billie Holiday, June Jordan, García Lorca, Audre Lorde, Bob Marley, Vladimir Mayakovsky, Thomas McGrath, Pablo Neruda, Lorine Niedecker, Charles Olson, George Oppen, Wilfred Owen, Pier Paolo Pasolini, Dahlia Ravikovitch, Edwin Rolfe, Muriel Rukeyser, Léopold Senghor, Nina Simone, Bessie Smith, César Valléjo.

I don't speak these names, by the way, as a canon: they are voices mingling in a long conversation, a long turbulence, a great, vexed and maligned tradition, in poetry as in politics. The tradition of radical modernism which crosses and recrosses the map of poetry. The tradition of those who have written against the silences of their time and location. Without it—in poetry as in politics—our world is unintelligible.

A friend asks: And what about Baudelaire, Emily Dickinson, T.S. Eliot, Gerard Manley Hopkins, D.H. Lawrence, Montale, Plath, Ezra Pound, Rimbaud, Rilke, Wallace Stevens, Yeats? In the context of that conversation their poems flare up anew, signals flashing across contested, even infected waters. I'm not talking about literary "intertextuality" or a "world poetry" but about what Muriel Rukeyser said poetry can be: *an exchange of energy* which, in changing consciousness, can effect *change in existing conditions*.

Translation can both betray and make possible that exchange of energy. I've relied—both today and in my lifelong sense of what poetry can be—on translation: the carrying-over, the trade routes of language and literature. And the question of who is translated, who are the translators, how and by whom the work is done and distributed, is also, in a world of imbalanced power and language, a political question. Let's bear in mind the Triangle Trade as a quintessential agony of translation.

In his *Poetics of Relation* Edouard Glissant meditates on the transmutations opening out of that abyss of the Middle Passage. He writes of the Caribbean that

though this experience [of the abyss] made you, original victim...an exception, it became something shared, and made us, the



descendants, one people among others. Peoples do not live on exception. Relation is not made up of things that are foreign but of shared knowledge....

This is why we stay with poetry...We know ourselves as part and as crowd, in an unknown that does not terrify. We cry our cry of poetry. Our boats are open, and we sail them for everyone.

Finally: there is always that in poetry which will not be grasped, which cannot be described, which survives our ardent attention, our critical theories, our classrooms, our late-night arguments. There is always (I am quoting the poet/translator Américo Ferrari) "an unspeakable where, perhaps, the nucleus of the living relation between the poem and the world resides."

The living relation between the poem and the world: difficult knowledge, operating theatre where the poet, committed, goes on working.

## REFERENCES

John C. Weston, ed., *Collected Poems of Hugh MacDiarmuid*. New York: Macmillan 1967.

Paul Foot in *International Socialist Review*, #46, March-April 2006.

Richard Holmes, *Shelley: The Pursuit*. New York Review Books 1994.

Marion Stocking, "Books in Brief," *The Beloit Poetry Journal*, Summer 2006.

Kimon Friar and Kostas Myrsiades, eds. and trs., *Yannis Ritsos, Selected Poems 1938-1988*. Brockport N.Y.: BOA Editions 1989.

Lee Sustar and Aisha Karim, eds., *Poetry and Protest: A Dennis Brutus Reader*. Chicago: Haymarket Books 2006.

H. Bruce Franklin, "The American Prison and the Normalization of Torture."

(<http://www.historiansagainstwar.org/resources/torture/brucefranklin.html>)

- Elizabeth White, "1 in 136 U.S. Residents Behind Bars: U.S. Prisons, Jails Grew By 1,000 Inmates a Week From '04 to '05." Associated Press, Monday May 22 2006.
- José Cárdenas, "Young immigrants raise voices, and hopes." St Petersburg (FL) *Times*, May 13 2006.
- Justin Kaplan, ed., Walt Whitman, *Poetry and Prose*. The Library of America, 1982.
- Aharon Shabtai, "The Fence," tr. Peter Cole.
- Rami Saari, "Searching the Land," tr. Lisa Katz.
- Thomas Coghlan, "Writing Poetry Was the Balm That Kept Guantanamo Prisoners From Going Mad." *San Francisco Chronicle*, July 17 2005.
- Him Mark Lai, Genny Lim and Judy Yung, *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island 1910-1940*. Seattle: University of Washington Press 1980.
- David Zonschein, "A Personal and Political Moment." *Ha'aretz*, November 7 2004.
- David Forgacs and Geoffrey Nowell-Smith eds., William Boelhower tr., Antonio Gramsci, *Selections from Cultural Writings*. Cambridge MA: Harvard University Press 1985.
- G.M. Hyde, tr., Vladimir Mayakovsky, *How Are Verses Made?* (1926) London: Jonathan Cape/Grossman 1974.
- Catherine Cobham, tr., Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*. Austin: University of Texas Press 1997.
- Clayton Eshleman, tr., César Valléjo, *Trilce*. With an introduction by Américo Ferrari. New York: Marsilio 1992.
- James Scully, *Line Break: Poetry as Social Practice*. With a foreword by Adrienne Rich. Willimantic CT: Curbstone Press 2005.
- Betsy Wing, tr., Edouard Glissant, *Poetics of Relation*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press 1997. 

ADRIENNE RICH

---

CUATRO POEMAS

ARCAICO

La inteligencia fría me deja fría  
en este tiempo del mundo            Desórdenes multifoliados  
enderezan mi andar    Los minuets no me favorecen  
He querido salir            ver los paisajes  
pero las salidas están resbalosas con gente  
que se dirige de prisa a algún lado  
cada uno con un pasado compartido  
y la palabra justa            Y yo tan fuera de paso  
con mis inspiraciones de escalera nocturna            mi  
inclinación utópica

Mas sigo viva aquí  
en este pueblo atrapada en un lazo estrecho  
de rampas y tréboles  
pero las viejas direcciones que dibujé  
para ti  
son obsoletas

He aquí cómo  
llegar a mí  
escribí  
No malconstruyas la distancia  
lleva algo para el camino  
todo podría estar cerrado  
no es un sitio moderno

Llegaste hambreada a medianoche  
te di comida calentada  
serví vasos de brandy  
puse Les Barricades Mystérieuses  
—el único jazz en la casa  
Hablamos durante horas  
de menores y mayores tristezas  
terminamos riéndonos en la madrugada  
a la luz de un plata profundo

2005

## DIME

1

Dime, por qué hacia el alba camina el cuerpo  
cerca de un cuerpo familiar como él mismo  
hiela —dime, es ésta la hora

*recordada si perdura*  
*como helada —no, no me digas*

Sueños con alas de pájaro descienden en espiral, como alas de pájaro arriba  
hora peculiar la risa rápida del marco  
del espejo plateado la ligera celosía presa en la pared  
cuando el vagón sale antes del alba  
faros encendidos

Sin deseo

de *escribir esto* para el público sin deseo  
de *escribirlo* en secreto

sólo para asentar aquí esta fría historia  
sintiéndola procurando sentirla cabalmente

2

Pestaño y humo, parpadeo con clavo ausente  
en el bar mica

donde ella de nuevo sirve sin preguntar  
Encógete en tu impermeable ésta será la noche  
tropas de choque ilegales en el extranjero

ésta será una noche  
rostros de fantasmas inclinados  
en el pasamanos  
declaran que todas las viejas historias

se helaron como barbas o margaritas heladas  
todas las nuevas historias saben a margaritas  
tibias, besos tibios

3

Desde donde dibujo esto: *atormetada en derrotas de lenguaje*  
*en la historia hasta mi médula desnuda*

Esto: una sílaba luego otra  
a tuntas hacia arriba  
un trazo sobre otro  
sonido de una garganta luego otra  
nunca en la hechura  
hacer belleza o sentido

siempre in-correcto, borrador, bosquejado  
sólo para tacharse  
decirse abruptamente golpea  
caliente mantiene el cuerpo  
en la hora plúmbea  
a fuego lento

2001

## LLAVE MAESTRA

En la marina cruje un alegre  
botes en la marea  
cada cual con su propio vaivén  
se eleva y cae

aceptación y rechazo  
La Barqueta, Mi Pelicano

barómetro en el cuerpo  
elevándose y cayendo

...

Una pequeña herida, forma de golondrina, en mi muñeca  
rasgada por una espina  
exacerbada por ceniza y sal

Y es así como llegué a ser  
protectora de lo privado  
y enemiga de lo personal

...

*Luego me dormí, y tuve un sueño*  
No más  
No más

De ahora en adelante, sólo  
el sueño drogado y sin ensueño de la razón

...

Se arrastra por el peñasco ensombrecido  
desde un risco opuesto justo en ese momento

necesitabas luz en el rastro    Son estos los días abreviados  
que olvidaste    doblada en tu propio diseño

...

Córtame una llave maestra  
para ese otro tiempo, esa ciudad,  
empieza el habla, pacto y poesía

Tenso de júbilo, el exilio  
camina viejas vecindades  
viajes serenos de tranvías

intrepidez renaciente de gatos  
ojos de parejas bajo llave  
de nuevo música a todo volumen

Exhumando a los muertos    Sus preguntas

2004



RELEYENDO AL CONFERENCISTA

Derroca. Y renueva.

Una idea. Y la sentimos.

Un significado. Y lo atrapamos

cuando las dimensiones se esparcieron, reuniendo

en sótanos preutópicos sombras figuradas

garabateadas con humo y música. Cubre la mano muerta,

deja que el sonido sea sentido. Un mundo

haciendo eco por doquier, Fanon, Freire, delgados panfletos frotan

bolsillos de impermeables, poesía en los muros, húmedos panfletos púrpura

zigzagueando

—la sensación de una idea. Una idea de la sensación.

Que el amor pudiera ser tan firme.

¿Y el pasado? Derrota de sistemas, formas

que no pudieron derrocar el pasado

ni nuestro

descuido de las consecuencias.

Ni esa voluntad fría que malnombramos.

Hubo consecuencias. Un mundo

repitiéndose por doquier: las obliteraciones.

Qué es surreal, hiperreal, virtual,

qué es poesía qué es verso qué es nuevo. Qué es

*un arte político*. Si a nosotros

(¿quiénes?) se nos reconociera

como meras definiciones.

Si

aceptamos

(libro de un alma litigante)

Traducción de Ana Rosa González Matute 

UNA TRANSPARENCIA ENTRE ZARCILLOS

Adrienne Rich ha dado forma a una vida en las artes del lenguaje alrededor de la interface del debate público. Su conquista, en cuanto a forma y estilo se refiere, es asombrosa en la medida en que su quehacer trastoca las fáciles categorías relacionadas con las certezas de conjetura y creencia. Ella pertenece a esa rara estirpe de los Estados Unidos —poeta como intelectual público— y sigue forjando una obra perdurable que la ubica entre nuestros principales escritores veteranos y observadores públicos leídos de manera casi unánime, sin importar su inclinación estética. No sorprende a nadie que el suyo sea también un afán, dada la incuestionable estatura de su obra y sus distintos cometidos, tergiversados con demasiada frecuencia. Este factor puede atribuirse, en no menor medida, a la convención artística norteamericana —el legado claramente puritano de este país, escaso en modelos que hablen de la compleja asociación entre placer y propósito, de los tenues vínculos entre acción y significado y, en general, de la ambivalencia en cuanto fuerza positiva en el arte, que no ve desasosiego y exuberancia como términos contradictorios.

La obra de Adrienne Rich, en cambio, forma parte de una herencia que fusiona efecto de superficie con afecto; cuyo estilo cultural, también, puede unir ira y placer. Tal promesa afirmativa es lo que Kenneth Burke definió como actitud

formativa o acción estimulante en otros agentes humanos; aquella que, en un sentido expandido de lo retórico, hace palpable las relaciones de poder en una perspectiva y un alcance que activan la palabra dicha. Para no hablar más que del último siglo en este hemisferio, esto es lo que llevó a Hart Crane a desplegar una serie de recursos isabelinos para matizar lo que de otro modo sería entendido como su deseo desviado; lo que llevó a Lorine Niedecker a registrar los intervalos del patrón sonoro como una admisión en las ruinas de la historia. Fue lo que motivó a César Vallejo a acuñar, a despecho de una consumación demasiado fácil, un vocabulario geopolítico en contraposición étnica al estándar colonial, y, a manera de contraste, lo que en su sistema poético llevó a José Lezama Lima a combinar lo ibérico con excesos barrocos hasta cuajar en su cabeza la puesta en escena de antiguos imperios. Es un estilo que se pregunta si el apremio puede dar forma no sólo a los lenguajes del deseo, sino a los tipos de lenguaje que deseamos; si podemos pensar la poesía y la política no en términos de cierta ciencia, sino hasta dónde, por medio de lo metafórico, podemos propiciar un mundo dual —aún carente y, a un tiempo, suficiente en sí mismo; un mundo comprensible sólo a cambio de la persuasión extrema.

Rich coincide con la notoria afirmación de W. H. Auden de que la poesía “no hace suceder nada” —al menos ésta es la forma en que la mayoría de los comentaristas han interpretado ese pasaje. El poema de Auden dedicado a Yeats concluye con ese verso, pero con la salvedad de un añadido, que refiere la cuestión de la existencia y el encuentro continuados. Lenguaje y significado sobreviven en ese relato como una “forma de suceder, una boca”; porque Auden sabe, junto con Rich, que es precisamente el orificio del discurso el que une la vida social y la erótica en nuestras varias interacciones históricas, dentro de un cuerpo colectivo. Conjetura y creencia: yo lírico tal y como resuena en la ciudad en la colina desde donde el apremio es a la “función del arte” lo que el delirio al impulso de tocar. Estos sobreentendidos —de categoría, ciudadanía y lo corpóreo— son, pues, aspectos que activan la obra de Adrienne Rich y modulan su lectura.

Este no es momento de enfrascarse en una discusión más amplia sobre las fronteras cambiantes entre estilo y actitud, que desde hace mucho han dividido el terreno de la práctica de la poesía en este país; tampoco es el lugar de hacer hincapié, una vez más, en las estructuras que arbitran nuestras varias instituciones

del gusto. La determinación de hacer evidente que la historia y sus efectos son el principio subyacente en la tradición con la cual algunos de nosotros estamos en deuda, a pesar de los puntos ciegos propios de su campo de visión. En un foro electrónico que ha servido como la primera discusión pública sobre poéticas de avanzada, un crítico reconocido pondera hasta qué punto una escritora como Rich —a quien describe, para nuestra sorpresa, como una “admirable poeta ‘de taller’”— se niega a cumplir con el decoro que regula tema y método para la clase literaria dominante; pero este estudioso, sin embargo, etiqueta la obra de Rich como “re-inscrita” o perteneciente no más que a ese archivo particular, supuestamente académico. Esto es adherirse rígidamente a la idea de que las instituciones solas dan sustento a la obra de toda una vida, sin importar las objeciones y las fuerzas que una práctica pueda generar.

Si con “re-inscripción” también se quiso aludir a los descuidos propios del parecido familiar, habría que dar por sentado lo siguiente: un capítulo aún por escribirse debería glosar no sólo el multicitado viraje a Charles Olson en *The Will to Change* (1971), sino ser capaz de mirar atrás en el tiempo a la obra, confeccionada con elegancia mas no por ello menos audaz, que pudiera descubrir un parecido entre Edward Dorn y la Adrienne Rich de mediados de la década de 1950 (circa *The Diamond Cutters*, 1955) . Ese estudio también podría examinar la época de la revista *Caterpillar* de Clayton Eshleman, que se editó en la ciudad de Nueva York a finales de la década de 1960, y permitir además el cruce de estéticas mediante el cual un poema como “La quema del papel en lugar de niños” se dio como parte de una conversación histórica más amplia con un rango de escritores y artistas como Louis Zukofsky, Carolee Schneeman, Robert Creeley, Diane Wakowski, Robert Bly, Leon Golub, Denise Levertov, Amiri Baraka y Nancy Spero. Desde esa situación, no habría dudas respecto a la similitud de los poemas de Adrienne Rich con el James Dickey de “The Firebombing” y “Coming Back to America” (*Buckdancer’s Choice*, 1965), “I am Joaquín/ Yo soy Joaquín”, 1965, de Rodolfo Corky González, *The Speed of Darkness* (1968) de Muriel Rukeyser y “Words in the Mourning Time”, 1970, de Robert Hayden, así como con la obra que dio lugar a la épica de Robert Duncan *Ground Work; The Back Country* (1968) de Gary Snyder; *Cables to Rage* (1970) de Audre Lorde; *Blood Lord* (1974) de Hugh Seidman y los racimos secuenciales que llevaron al misterioso *Rare Angel* (1975) de Michael McClure.

Aún no es del todo claro por qué, desde ciertos puntos de ventaja del paisaje poético, una juiciosa poeta-ensayista —y visible servidor público— tendría que tornarse elegíaca respecto a la ausencia de vida cívica intelectual entre nuestros poetas, aunque se le censura a Rich haberse vuelto, desde entonces, “más abiertamente ideológica” en “poemas inconexos” que reflejan una “intelectualidad sombría”. Esta aseveración parte de la creencia de que denunciar la imprudencia humana es escamotear la conflictiva gratificación que se deriva del momento en que nombramos —y congelamos por un instante— la grandeza embrutecedora de la desdicha. Para contrarrestar el cargo de pesimismo que pesa sobre Rich no hay más que volver a sus deslumbrantes celebraciones del despertar social en los términos voluptuosos del amor físico y el deseo lésbico, anteriores —y posteriores— a los “Veintiún poemas de amor” que dan sustancia a *The Dream of a Common Language* (1978).

Si, en cambio, por “re-inscripción” se quiere dar a entender la taxonomía conveniente de una configuración de grupo, en consecuencia estas dos críticas juntas exponen sendos límites; revelan la necesidad análoga de usar a Adrienne Rich y su obra para que digan algo distinto de lo que está a discusión, o para que compensen una deficiencia. Existe en la poesía de los Estados Unidos un notorio desdén, que atraviesa la gama estética de la referencia lírica, hacia lo que otros formatos —la fotografía o la imagen en movimiento— defienden en los términos de un “fuerte contenido humanitario”. Y vale la pena imaginar qué sería de las censuras si el medio de Rich no fuera el lenguaje sino la imagen, mecánicamente reproducida como una foto estudiada o una foto casual —una metáfora que no es irrelevante en relación con la escritura de Rich. En un sentido importante, ella tiene afinidades con los fotógrafos documentales, también conocidos como callejeros, muchos de los cuales son mujeres que ven lo perverso con gran generosidad: recuerden a Tina Modotti (acerca de quien Rich ha escrito una secuencia insoslayable); o piensen en Helen Levitt, Lisette Model, Graciela Iturbide y Susan Meiselas.

Esto explica que los poemas de su más reciente colección, *The School Among the Ruins*, sean recordatorios especialmente poderosos de que aún es posible referirse al presente histórico y resistir sus desgarradores efectos mundanos con un optimismo sensual del cuerpo y el lenguaje. En un punto en el que tanta escritura se repliega, inclusive a lo largo de divisiones generacionales, hacia desconcertantes

acusaciones del presente —o, dicho de otro modo, como Rich nos previene, hacia un desdén por la “conversación humana” o a un extrañamiento “de la música y el cuerpo”—, sus poemas reaniman una práctica cuya relevancia social o cultural se ha vuelto cada vez más desdeñable. Admiro la inteligente gravedad que canta en esta obra, porque desdobra preguntas cruciales de alusión e intercesión. Es una poesía de asombrosa exactitud y belleza, palabras que no quieren decir otra cosa que audacia e integridad.

...ésta será la noche  
tropas de choque ilegales en el extranjero

ésta será una noche  
rostros de fantasmas inclinados  
en el pasamanos  
declaran que todas las viejas historias  
se helaron como barbas o margaritas heladas  
todas las nuevas historias saben a margaritas  
tibias, besos tibios

Estos son momentos extraordinarios de *The School Among the Ruins*; uno que es de especial importancia para mí prolifera en la segunda sección de “Dime”. Para contrarrestar la imagen de “tropas de choque ilegales en el extranjero” —con historias tan antiguas como actuales— el poeta mismo encara la disyuntiva de proponer una bifurcación: con la palabra *margarita*, ya congelada, ya tibia, y difuminada en besos. Este gesto contiene volúmenes. Esa palabra hermosamente humilde: la margarita común y corriente, coctel que viene siendo la forma lujosa del ocio en el superdesarrollo estadounidense —festividad exótica que adquiere sentido al sur de la frontera, tan vital e intoxicante en la opulencia de la vida nocturna, tan empobrecida y poco atractiva, sin embargo, cuando la fiesta ha llegado a su fin. Es un momento increíble que lleva al potencial del lenguaje a reclamar un cuerpo exhausto, y hacer que las sílabas ardan nuevamente.

Rich ilumina la conjetura erótica bajo el claroscuro del capital global y la violencia multiplicada de su embestida. Su poesía sobrevive al naufragio de nuestra circunstancia política actual y a la conveniencia autocomplaciente de nuestras

políticas culturales. *The School Among the Ruins* da la impresión de estar escrito en la resaca del sinsentido, en el día humeante posterior a la catástrofe, pero cobra su autoridad en esas formas, en su mayoría frágiles, capaces de romper la piedra, en la recurrencia de los rituales diarios o las descripciones —“No hay una sola historia y una historia solamente”— o en la reiteración de palabras indelebles como *zarcillo* y *transparencia*. Su recuento es un forcejeo con los momentos que se vuelven (¿o que convertimos en?) los asesinos —cuando, sin darnos cuenta, permitimos que los valores se decidan en nuestro nombre. Es asimismo una conversación reconstruida a partir de los despojos de un pasado encendido de una forma tal que nos recuerda las divisiones confusas que son las horas y los días que justifican nuestras vidas. La esperanza permance, incluso cuando la fe se divide merced a un desdén por el mundo.

No dije Tu guerra está aquí  
Pero pudiste creer  
Que de una cosa tan pequeña una infección  
Se arrastraría por la sangre  
Y el enorme resplandor encrespado  
De un océano no te lo diría.

Para Rich mostrar el intervalo entre un sistema circulatorio y un sentimiento oceánico equivale también a demostrar en qué medida la posición y la localidad —como ciudadana estadounidense y hacedora cultural— son tan importantes para la producción de arte como cualquier significado potencial lo es para sus efectos representacionales. En este sentido, ella puede discutir la cuestión del imperialismo de los Estados Unidos como una función que recorre el globo hasta volverse una parte constitutiva de nuestra ciudadanía y atropellar nuestras varias identidades sociales y estéticas, no importa cuán flexibles sean. Insinúa a lo largo de toda su poesía que nuestros atributos son al énfasis con que representamos el mundo en el lenguaje, lo que una posición política —el yo en relación con una difusa norma nacional— es al arte y su poder decisivo de aquilatar lo que hacemos y no valoramos.

Además de ella, hay muy pocos poetas que quiera leer en este momento.

Traducción de Gabriel Bernal Granados 

---

## NOTAS BIOGRÁFICAS / BIOGRAPHICAL NOTES

**Alan Gilbert** is the author of *Another Future: Poetry and Art in a Postmodern Twilight* (Wesleyan University Press, 2006). His writings on poetry, art, culture, and politics have appeared in a variety of publications, including *Artforum*, *The Believer*, and the *Village Voice*; his poems have appeared in *The Baffler*, the *Brooklyn Rail*, and the *Chicago Review*, among other places. He lives in New York City. • **Liliana Porter**, born in Buenos Aires, has lived in New York since 1964. She was awarded the Guggenheim Fellowship in 1980. Her work has been exhibited internationally and is represented in numerous important collections, including the Museum of Modern Art, New York, New York; Museo Tamayo, Mexico City, Mexico; Metropolitan Museum of Art, New York, New York; Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina; and Clouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal. • **Andrés Ajens** (Concepción, Chile, 1961); *El entrevero* (Cuarto Propio / Plural, Santiago / La Paz, en prensa), *No insista, carajo* (Intemperie, Stgo., 2004), *Más íntimas mistura* (Intemperie, 1998; con translucine al inglés por Erin Mouré: CCCP, Cambridge, U.K., 2001); *Alberto Caeiro: Poemas inconjuntos y otros poemas* (Dolmen, Stgo., 1996; traslape del portugués), *La última carta de Rimbaud* (Intemperie, 1996). Coordinara los encuentros *Poesíaalteridad* (Cordoba, 2002), *Surescrituras* (La Paz, 2004) y *Cerros de Oro* (Andacollo, 2005), la revista de poesía *Mar con Soroche* (Santiago / La Paz) y el proyecto [lenguandina.org](http://lenguandina.org) junto al traductor y



lingüista aymara Zacarías Alavi. Demora en Santiago. • **Forrest Gander**'s books of poems, essays, and translations include *Eye Against Eye* and *A Faithful Existence: Reading, Memory, & Transcendence*. He is the translator of *No Shelter: Selected Poems of Pura Lopez Colome*, *Lightning Bug Under the Tongue: Selected Poems of Coral Bracho*, and (with Kent Johnson) two books of poetry by Jaime Saenz. He has received several awards including The Whiting Award for Writers and NEA fellowships in poetry. • **Fabrizio Carpinejar** nasceu em de Caxias do Sul (RS), em 23 de outubro de 1972, e está atualmente radicado em São Leopoldo (RS). É escritor, poeta, jornalista e professor, mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS. • **Joe Amato**'s recent publications include *Under Virga* (Chax, 2006), *Industrial Poetics: Demo Tracks for a Mobile Culture* (University of Iowa, 2006), and *Finger Exorcised* (BlazeVOX, 2006). • **David Huerta** was born and lives in Mexico City. He is a poet, journalist, critic, and translator. In 2006, Huerta was awarded the Xavier Villarrutia Prize, Mexico's most prestigious literary award, for the totality of his poetic work to date. He has also received grants from the Mexican Writer's Center, a fellowship from the Guggenheim Foundation, and the Carlos Pellicer Prize. • **Mark Schafer** is a literary translator and visual artist who lives in Roxbury, Massachusetts. He has translated novels, short stories, essays, and poetry by a variety of Latin American authors including Alberto Ruy Sánchez, Virgilo Piñera, and Eduardo Galeano. In 2004, Junction Books published his translation of Gloria Gervitz's epic poem, *Migrations/Migraciones*. These excerpts from *Incurable* will appear in Schafer's forthcoming anthology *Before Saying Any of the Great Words: Selected Poetry of David Huerta, 1972–2003*, which will be published in fall 2008 by Copper Canyon Press. Schafer's translation was made possible by a grant from the National Endowment for the Arts. More translations of Huerta's poetry by Mark Schafer can be read at his website: <http://www.marksonpaper.us>. • **Rodrigo Toscano** nació en San Diego, California (1964); ha vivido en San Francisco, donde trabajó en apoyo de los derechos laborales, y ahora reside en Brooklyn, New York, con la poeta y ensayista Laura Elrick. Es el autor de los poemarios *Partisans* (O Books, 1999), *The Disparities* (Green Integer, 2002), *Platform* (Atelos Press, 2003) y *To Leveling Swerve* (Krupskaya, 2004). Toscano también es autor y coordinador artístico del Collapsible Poetics Theater. RT5LE9@aol.com • **Elizabeth Hatmaker** teaches writing and cultural theory at Illinois State

University. "Submission for the yet-to-be-released Black Dahlia Comic Book" and "Dahlia Outest" come from a longer project, *Girl in Two Pieces*, about the famous 1947 murder of Elizabeth Short. "Re-Dub 35–40 bpm" is from a current project on globalization and aesthetics. • **Alfonso D'Aquino** (1959) es editor, poeta, ensayista, traductor. Dirige en la ciudad de Cuernavaca el taller Poesía y Silencio. Sus libros de poesía publicados a la fecha comienzan a configurar la estela de una Obra, escrita desde el margen. • **Jaime Soler Frost** (México, D.F., 1967) es editor y artista plástico. Dirige la editorial mexicana *Libros del Umbral*. • The most recent book by **Reynaldo Jiménez** is *Sangrado* (Bajo la Luna, Buenos Aires, 2006). The poem that appeared here, in Urayoán Noel's translation, is a selection from *ex*, a Project of poetry and music on which Jiménez collaborates with Fernando Aldao in Argentina. • **Urayoán Noel** (San Juan, Puerto Rico, 1976; urayoannoel.com) lives in the South Bronx, where he co-directs the art collective 'spanic attack. He is the author of *Kool Logic/La lógica kool* and the dvd *Kool Logic Sessions: Poems, Pop Songs, Laugh Tracts* (2005), both from Bilingual Press. • **Jay Wright** es al autor de numerosos volúmenes de poesía, teatro y ensayos, entre ellos *The Homecoming Singer, Soothsayers and Omens, Explications/Interpretations, Dimensions of History, The Double Invention of Komo, Elaine's Book, Boleros, y Transformations*. Su obra poética se han reunido en *Transfigurations: Collected Poems* (Louisiana State University Press, 2000). En 2005 recibió el prestigioso premio de poesía Bollingen. • **Jorge Brash** (1949) es el autor de varios poemarios, entre ellos, *Incendio de voces* (Universidad Veracruzana, 1983), *Danza inútil del agua* (J. Boldó i Climent Editores: Fundación Enrique Gutman, 1985), *A la mitad del puente: Poesía 1992–1994* (Instituto Veracruzano de Cultura, 1995), *Persistencia del agua* (Gobierno del Estado de Veracruz, 1992). • **Hoa Nguyen** is the author of *Red Juice* (Effing Press, 2005) *Your Ancient See Through* (Subpress, 2002), in addition to previous volumes that include *Let's Eat Red for Fun* (Boog Lit), *Parrot Drum* (Leroy) and *Dark* (Mike & Dale's Younger Poets). She lives in Austin, Texas, where she teaches creative writing in various settings, as well as online through Teachers and Writers in New York. • **Eduardo Milán** nació en Rivera, Uruguay, en 1952, pero vive desde hace varias décadas en México. Sus libros de poemas más recientes son: *Acción que en un momento creí gracia* (2005) y *Unas palabras sobre el tema* (2005). Su libro de ensayos más reciente se titula *Un ensayo sobre la poesía*

(2006). Los poemas que aquí se publican pertenecen al libro inédito *Obvio latinoamericano*. • **Gabriel Bernal Granados** nació en la ciudad de México. La editorial Pre-Textos ha publicado su traducción del libro antológico de Guy Davenport *El museo en sí* (2006). Su libro más reciente es el volumen de ensayos sobre literatura *En medio de dos eternidades* (Libros Magenta, 2007). • **María Negroni** has published numerous books of poetry, including: *Islandia* (Monte Avila Editores, Caracas 1994), *El viaje de la noche* (Editorial Lumen, Barcelona 1994), and *Arte y Fuga* (Editorial Pre-Textos 2004). *Islandia* and *Night Journey* have appeared in English by Station Hill Press (2000) and Princeton University Press (2002) respectively. She has also produced a book-object, *Buenos Aires Tour*, in collaboration with Argentine artist Jorge Macchi. She currently teaches Latin American Literature at Sarah Lawrence College. • **Anne Twitty** has translated several works by María Negroni, including *Islandia* (Station Hill Press 2001) and *Night Journey* (Princeton University Press 2002). She received the PEN Prize for Poetry in Translation for *Islandia*, as well as a 2006 NEA grant to support the translation of Negroni's novel *Ursula's Dream*. Her original writing has frequently appeared in *Parabola Magazine*. • **Lila Zemborain** (Buenos Aires) vive en Nueva York desde 1985. Ha publicado los libros de poesía *Rasgado* (2006), *Malvas orquídeas del mar* (2004), *Guardianes del secreto* (2002), *Usted* (1998), *Abrete sésamo debajo del agua* (1993). En el 2002 publicó el ensayo *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*. Es directora y editora de la serie de poesía Rebel Road y dirige también la serie de poesía KJCC, en el King Juan Carlos I Center, de New York University. Es profesora de escritura creativa en español en New York University. • **Hanya Wozniak-Brayman** teaches in the Department of Spanish and Portuguese at NYU, specializing in Translation Studies. As a freelance translator, she has worked with literature and business communications for more than fifteen years. • **Laura Wright** works in a map library in Boulder and lives in Nederland, Colorado. With Daron Mueller, she runs the Left Hand Reading Series and occasionally publishes Snout. Her first full-length collection of poems, *Part of the Design*, was published in 2005 by Meeting Eyes Bindery. • **Manuel Díaz Martínez** (Cuba, 1936). Poeta y periodista. Ha publicado catorce libros de poemas. Es autor de un libro de memorias titulado *Sólo un leve rasguño en la solapa* (2001). Desde 1992 reside en Las Palmas de Gran Canaria. • **G. Bostock**: Born in Mexico City, read philosophy at the New

School and the UNAM. Works along the margins of language, art and architecture, currently based in London. Previous written works include *Linea* 1994, *Doblez* 2004 and *Normal* 2006. • **Octavio Armand** nació en Guantánamo, Cuba, en 1946, en el seno de una familia que ha conocido dos exilios, uno a. C., otro d. C. Ambos lo llevaron a Nueva York, su rincón preferido de Kamchatka, donde dirigió la revista *Escandalar*. *Son de ausencia* (1999) es su más reciente publicación en poesía. *El pez volador* (1997) y *El aliento del dragón* (2005) se deben al género inventado por Montaigne. *Vive, si es que vive*, en Caracas. • **Gabriel Gudding** is the author of two books, *A Defense of Poetry* (Pitt Poetry Series, 2002) and *Rhode Island Notebook* (Dalkey Archive Press, Nov. 2007), a book he wrote in his car. His work appears in such anthologies as *Great American Prose Poems: From Poe to the Present* (Scribner), *Poems for the Millennium*, *The Oxford Anthology of Latin American Poetry*, and as translator in *The Whole Island: Six Decades of Cuban Poetry* (University of California Press). • **Julio Eutiquio Sarabia** (1957) es autor de *Cerca de la orilla* (Universidad Autónoma de Puebla, 1993), *En el país de la lluvia* (Fondo de Cultura Económica, 1999) y *Mudar de vida* (Lunarena, 2003). En 1994 obtuvo, por *Cerca de la orilla*, el premio José Fuentes Mares. Desde hace más de un decenio funge como subdirector de la revista *Crítica*. • **Joel Bettridge's** first book of poems, *That Abrupt Here*, was published by The Cultural Society Press, and he is currently editing a collection of essays on Ronald Johnson for the National Poetry Foundation's Life and Work series. He teaches at Portland State University. • **Román Antopolsky** (Buenos Aires, 1976). Pintor, traductor y poeta. Estudió filosofía y bellas artes. Publicó *Adelón* (Tsé-tsé, 2003). Colabora en diversas revistas y publicaciones latinoamericanas. Traduce poesía del ruso, alemán e inglés. • **Antonio Cicero** nació en Rio de Janeiro, en 1945. Poeta y ensayista, es autor, entre otras cosas, de los libros de poemas *Guardar* (Rio de Janeiro, Record, 1996) y *A cidade e os livros* (Rio de Janeiro, Record, 1996), así como del ensayo filosófico *O mundo desde o fim* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995) y del libro de ensayos sobre poesía y arte *Finalidades sem fim* (São Paulo, Companhia das Letras, 2005). • Nacido en Madrid, en 1954, **Adolfo Montejo Navas** vive en Río de Janeiro desde 1992. Poeta, traductor y crítico de arte, publicó en 2001 una importante antología, *Correspondencia celeste*. Nueva poesía brasileña (Madrid, Árdota), compuesta de poemas que él mismo seleccionó y tradujo.

• **Rodolfo Mata** (ciudad de México, 1960), es poeta y traductor. Ha traducido del portugués varios libros del famoso narrador brasileño Rubem Fonseca. Su libro de poemas más reciente es *Parajes y paralajes* (México, 1998). • **Melissa Buzzeo's** first full length work, *What Began Us*, is forthcoming this spring from Leon Works (NY). A second, *Face*, will appear in fall 2007 from Book Thug (Toronto). She is the author of three chapbooks (*In the Garden of The Book*, *City M.* and *Near: a luminescence.*) Recently translated into both French and Catalan, her current work deals with questions of retrieval, generated by both the individual and the collective and the state of reach they falter towards. • **Rafael-José Díaz** (Santa Cruz de Tenerife, 1971) es poeta, y traductor. Ha publicado tres libros de poesía: *El canto en el umbral* (1997), *Llamada en la primera nieve* (2000) y *Los párpados cautivos* (2003). Además, ha editado *La azotea-Réquiem* (2001), cuaderno que recoge un poema suyo y ocho dibujos del pintor mexicano Vicente Rojo. A su cargo ha estado la traducción de varios libros de los poetas suizos Philippe Jaccottet y Gustave Roud. En la actualidad dirige la colección literaria *La playa del ojo*. • Los libros más recientes de **Susan Howe** son *The Midnight* (New Directions) y *Kidnapped* (Coracle Books). Un CD, *Thieft*, una colaboración con el músico y compositor David Grubbs, apareció en 2005 (Blue Chopsticks); *Soul of the Labadie Tract*, otra colaboración con Grubbs, aparecerá en 2007. New Directions publicará una nueva edición de *My Emily Dickinson* en 2007. • **Ana Rosa González Matute** (ciudad de México) poeta, cuentista y traductora, es directora fundadora de la editorial Libros Magenta. Su libro de cuentos más reciente se titula *En sueños surgen las responsabilidades*. • **Juan Luis Campos** (ciudad de México), poeta y escritor, es colaborador de los suplementos *Laberinto* y *Confabulario*. • **Hugo García Manríquez** (Chihuahua, 1978) publicó *No oscuro todavía* en 2005. • **Zaidee Stavely** is a journalist, translator, and poet. Her work has appeared in *Masiosare*, *Milenio*, *Borderlands: Texas Poetry Review*, *Punto de Partida*, and *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, among other publications. She recently translated Robert Creeley's autobiography (Compañía, 2007). She is a reporter and associate producer at Radio Bilingüe in Fresno, California. • **Kristin Dykstra's** *The Winter Garden Photograph*, a translation of Reina Maria Rodríguez' *La foto del invernadero*, is forthcoming from Green Integer Press. She recently completed translations of prose and poetry by Omar Pérez for *Origin~Longhouse*

and Factory School. Other recent translations appear in *Words Without Borders*, *Connecting Lines: New Poetry from Mexico*, *Sibila: Revista de Poesía e Cultura*, & *Fascicle*. • **Francisco Morán**, poeta, ensayista y profesor de literatura hispanoamericana en Southern Methodist University (Dallas). Ha publicado los poemarios: *Habanero tú*, *Ecce Homo* (1997) y *El cuerpo del delito* (2001) y la antología de poesía cubana *La isla en su tinta* (2000). Desde 1998 ha venido editando la revista electrónica de literatura cubana *La Habana Elegante* ([www.habanaelegante.com](http://www.habanaelegante.com)).

• A writer and scholar, **Gustavo Pérez Firmat** is the David Feinson Professor in the Humanities at Columbia University. His two most recent books are *Tongue Ties* (2003), a study of bilingualism, and *Scar Tissue* (2005), a memoir. • **Adrienne Rich** has been the recipient of numerous national awards including the 1997 Wallace Stevens Award of the academy of American Poets, the 2004 National Book Critics Circle Award in Poetry for *School Among the Ruins*, and the 2006 National Book Foundation (presenter of the National Book Awards) "Medal of Distinguished Contribution to American Letters." Her award-winning volumes include *An Atlas of the Difficult World* (1991) and *Dark Fields of the Republic* (1995). She has completed a new collection of poems, entitled *Telephone Ringing in the Labyrinth* and will be reading this year in Venezuela and at the "Border Voices" Festival in San Diego. • **Roberto Tejada** es el autor de *Mirrors for Gold* (Krupskaya, 2006); sus poemas han aparecido en *Vuelta*, *Letras libres*, *Sulfur*, *Conjunctions* y *The Best American Poetry 1996*. Es profesor de historia del arte, teoría y crítica en la Universidad de California, San Diego, donde forma parte del departamento de Artes Visuales.

# *La Habana Elegante*

**"La Habana Elegante ha llenado un vacío en la difusión, y la promoción de nuestras cosas cubanas con un formato y una dinámica excelentes."**

—Jorge Camacho

Desde la primavera de 1998 en que salió su primer número, *La Habana Elegante* no ha dejado de poner la obra y la memoria de su figura inspiradora - Julián del Casal - la cultura, la literatura cubana, la memoria de La Habana, y mucho más... al alcance de sus dedos y de su tiempo... ése ha sido y es el compromiso de *La Habana Elegante* (la decana de las revistas electrónicas cubanas)

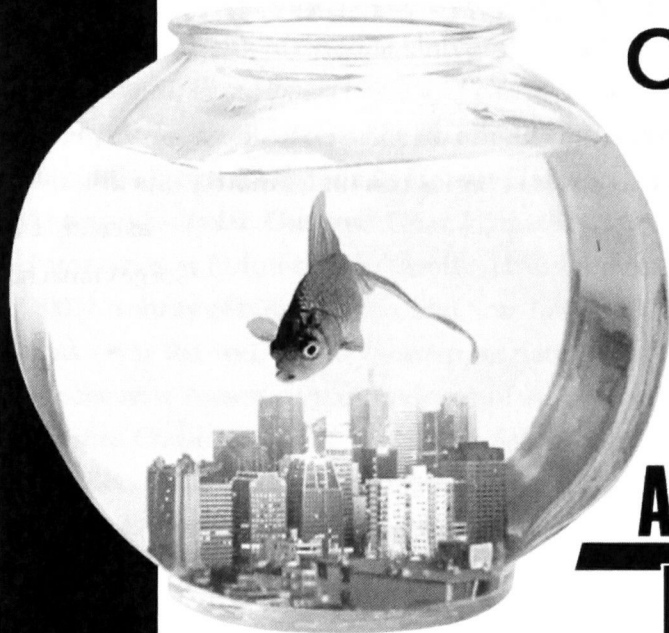
**"Los felicito por una hermosísima revista. La acabo de descubrir hoy y no he visto todos los números disponibles, pero ya les adelanto mis felicitaciones."**

—Efraín Barradas.

*www.habanaelegante.com*



Don't limit your vision...



Open  
an  
issue  
of

**American**  
BOOK  
**Review**

**SUBSCRIBING TO IT IS AN ACT OF LITERARY RESPONSIBILITY.**

—*The Wilson Library Bulletin*

**ONE OF THE NATION'S LIVELIEST GENERAL-PURPOSE  
READER'S GUIDES TO EVERYTHING.**

—Michael Bérubé

**SUBSCRIBE**

Please enter  my subscription to *ABR*.  
extend

I enclose:

- \$24 one year (6 issues)
- \$40 two years (12 issues)
- \$35 foreign (6 issues)

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

*or go online:*

<http://www.litline.org/ABR>

**SEND TO**

**American Book Review  
Illinois State University  
Campus Box 4241, Normal, IL 61790-4241**



# The Iowa Review

AWARDS

POETRY, FICTION & NONFICTION

*Heather McHugh, Ethan Canin, &  
Abigail Thomas, judges*

\$1,000 TO EACH WINNER

\$500 TO RUNNERS-UP

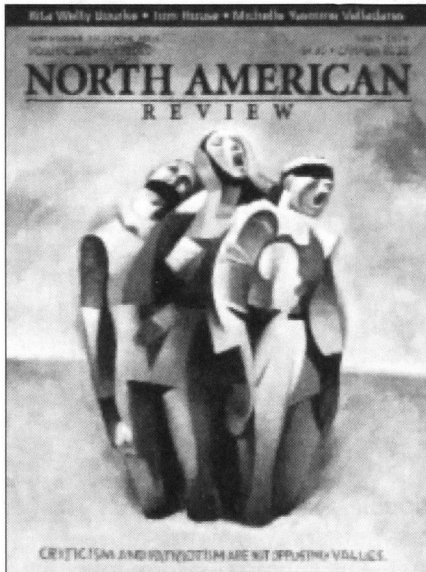
PLUS PUBLICATION IN OUR  
DECEMBER 2008 ISSUE

*Submit during January 2008*

- 
- Submit up to 20 pages of prose (double-spaced) or 10 pages of poetry (double or single; one poem or several). Work must be previously unpublished. Simultaneous submissions are fine assuming you inform us of acceptance elsewhere. All submissions will also be considered for the Tim McGinnis Award, given for the most surprising and unusual work of the year.
  - Manuscripts must include a cover page listing your name, address, e-mail address and/or telephone number, and the title of each work, but your name should not appear on the manuscript itself.
  - Enclose a \$15 entry fee (checks payable to *The Iowa Review*). Add \$10 (for a total of \$25) to receive a yearlong subscription to the magazine.
  - Label your envelope as a contest entry, for example: "Contest: Fiction."
  - Postmark submissions between January 1 & January 31, 2008.
  - Enclose a #10 SASE for final word on your work. Enclose a SAS postcard if you wish confirmation of our receipt of your entry.
  - No electronic submissions.

308 EPB • IOWA CITY, IOWA 52242-1408 • IOWAREVIEW.ORG

# NORTH AMERICAN R E V I E W



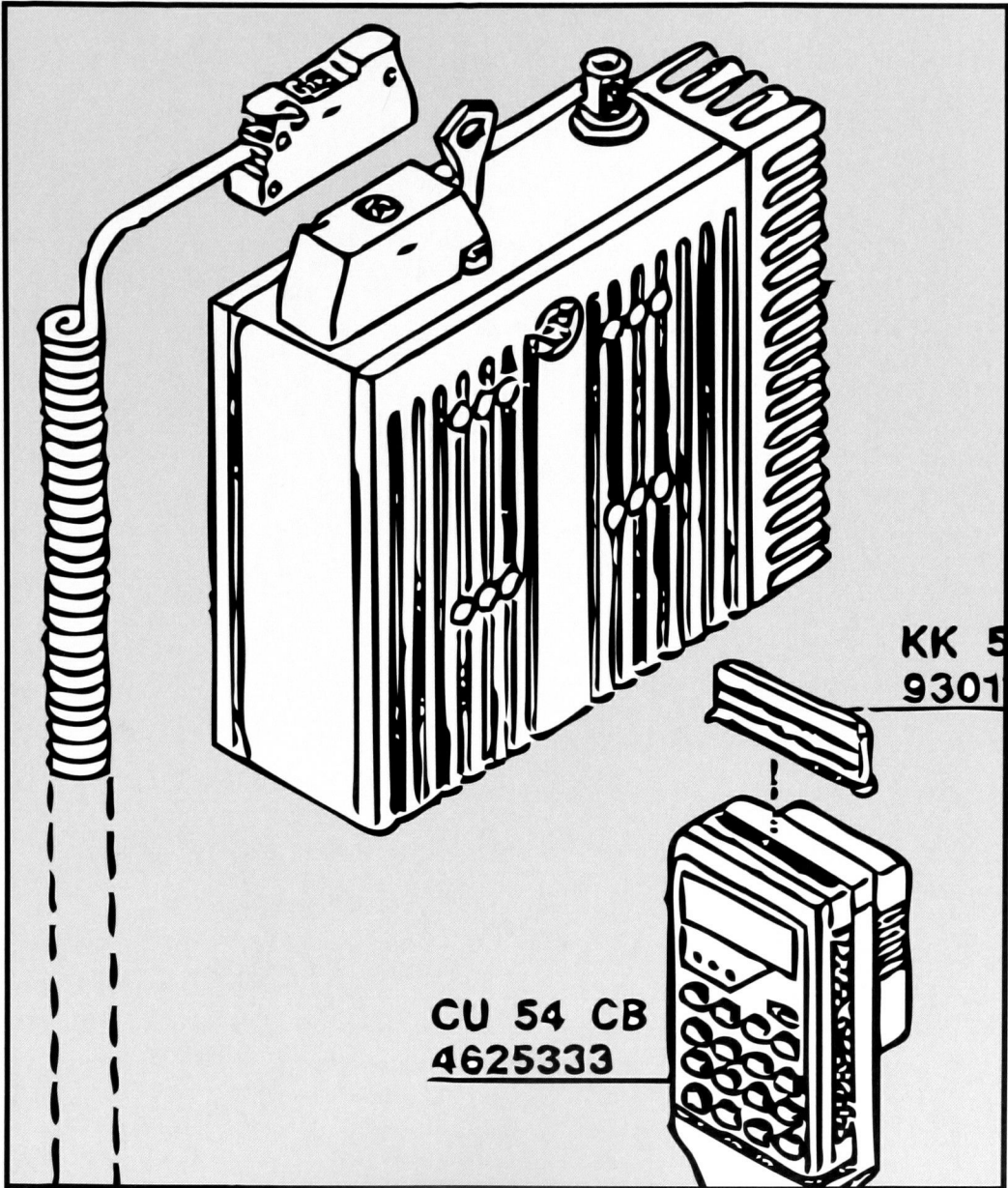
SUBSCRIBE TODAY AND  
ENJOY A 20% SAVINGS AS  
WELL AS CONTEMPORARY  
LITERATURE AT ITS BEST.

As a writer, you can have a subscription to the *North American Review* at the reduced price of \$18. The *North American Review* is located at the University of Northern Iowa and has published such well-known artists and writers as Walt Whitman, Louise Erdrich, Mark Twain, Maxine Hong Kingston, and Rita Dove.

**SUBSCRIPTIONS**  
\$22.00 per year US

**E-MAIL**  
<nar@uni.edu>

[http://webdelisol.com/  
NorthAmReview/NAR](http://webdelisol.com/NorthAmReview/NAR)



**polvo**  
chicago

1458 W. 18th ST 1R  
Chicago, IL 60608  
www.polvo.org 773.344.1940  
Hours: Saturdays from Noon -5pm  
or by appointment







ALAN GILBERT	LAURA WRIGHT
LILIANA PORTER	MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ
ANDRÉS AJENS	G. BOSTOCK
FORREST GANDER	OCTAVIO ARMAND
FABRÍCIO CARPINEJAR	GABRIEL GUDDING
JOE AMATO	JULIO EUTIQUIO SARABIA
DAVID HUERTA	JOEL BETTRIDGE
MARK SCHAFER	ROMÁN ANTOPOLSKY
RODRIGO TOSCANO	ANTONIO CICERO
ELIZABETH HATMAKER	ADOLFO MONTEJO
ALFONSO D'AQUINO	RODOLFO MATA
JAIME SOLER FROST	MELISSA BUZZEO
REYNALDO JIMÉNEZ	RAFAEL-JOSÉ DÍAZ
URAYOÁN NOEL	SUSAN HOWE
JAY WRIGHT	ANA ROSA GONZÁLEZ MATUTE
JORGE BRASH	JUAN LUIS CAMPOS
HOA NGUYEN	HUGO GARCÍA MANRÍQUEZ
EDUARDO MILÁN	ZAIDEE STAVELY
GABRIEL BERNAL GRANADOS	KRISTIN DYKSTRA
MARÍA NEGRONI	FRANCISCO MORÁN
ANNE TWITTY	GUSTAVO PÉREZ FIRMAT
LILA ZEMBORAIN	ADRIENNE RICH
HANYA WOZNIAK-BRAYMAN	ROBERTO TEJADA

\$58.00 MXP