



MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

2

PRIMAVERA
SPRING
1992

2

MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

EDITOR • DIRECTOR

ROBERTO TEJADA

ASSISTANT EDITOR • SUBDIRECTORA

ESTHER ALLEN

ORIGINAL DESIGN • DISEÑO ORIGINAL

AZUL MORRIS

EDITORIAL STAFF • REDACCIÓN

**ANTONIETA CRUZ GALICIA
GABRIEL BERNAL GRANADOS**

ARCHIVE • ARCHIVO

SUSANA TEJADA

DISTRIBUTION • DISTRIBUCIÓN

TONATIUH VARGAS

ACKNOWLEDGEMENTS • AGRADECIMIENTOS

**FERNANDO LEAL AUDIRAC, PABLO RULFO, ALBERTO RUY SÁNCHEZ, MAGALI
TERCERO, EDICIONES EL EQUILIBRISTA, JOSÉ MARÍA ESPINASA, LORNA SCOTT
FOX, KURT HOLLANDER, MARY FARQUHARSON, BENJAMÍN DÍAZ, MARÍA
GUERRA, ABRAHAM ROMO, FERNANDO CAMPO, RESTAURANT EL SAX**

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

PRINTED AND BOUND IN MEXICO

MANDORLA magazine has two mailing addresses: Apartado postal 5-366, México D.F., México 06500 (Tel. 286 9226) or P.O. Box 117, Cooper Station, New York, New York, 10003 (Tel. 675 4143). Subscriptions are \$18 a year (2 issues) for individuals; \$25 for institutions. [Precio de suscripciones en México: \$55,000 M.N. para individuos, \$75,000 M.N. para instituciones.] Current issue is Vol. I, #2.

ÍNDICE
CONTENTS

9

CÉSAR VALLEJO

Trilce LXX-LXXVI
(Translated by Clayton Eshleman)



15

CLAYTON ESHLEMAN

Translating Vallejo



18

SYLVIA NAVARRETE

César Vallejo: Escritos sobre arte



22

GERTRUDE STEIN

De Botones tiernos
(Traducción de Magali Tercero)

27

MICHAEL DAVIDSON

Lectura de Stein

(Traducción de Magali Tercero)



30

XAVIER VILLARRUTIA

From Nostalgia for Death

(Translated by Eliot Weinberger)



40

ELIOT WEINBERGER

Translating Villaurrutia



42

OCTAVIO PAZ

Xavier Villaurrutia: The Sleeper Awake

(Translated by Esther Allen)



63

GUY DAVENPORT

Zukofsky

(Traducción de Gabriela Montes de Oca)



77

SEVERO SARDLY

A Gleam of Ruby

(Translated from the French by Esther Allen)

90

PAUL METCALF

John Wilkes Booth

(Traducción de Rossana Reyes)



99

SALVADOR ELIZONDO

Coprophagia

(Translated by Kurt Hollander)



105

MAGALI TERCERO

An Interview With Salvador Elizondo

(Translated by Kurt Hollander)



112

HUGO GOLA

Tres Poemas



119

KURT HOLLANDER

Marcas at The Galería de Arte Contemporáneo



128

JAN WILLIAM

El enigma, el cadáver y el negligé

131

CORAL BRACHO

Figure in the Silence (A Place)

(Translated by Lorna Scott Fox)



138

ALFONSO ALFARO

Promesas del mar abierto

(Elogio de la exogamia)



143

EDUARDO MILÁN

Errar



146

HORACIO COSTA

Ela novela • Ella novela • Elle Nouvelle

(Traducción del autor • Translated by the author and Roberto Tejada)



157

EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

Cinco poemas



161

ROBERTO TEJADA

Leal Audirac: The Absence of David



168

ANA BELÉN LÓPEZ

Seis poemas

MANDORLA

174

DAVID HUERTA

Antes de besar una ausencia • Machinery

(Translated by La Vonne Poteet)



177

THAD ZIOLKOWSKI

Terminal B • Two Poems



185

ROBERTO TEJADA

In Drunk Daylight



197

CUAUHTÉMOC MEDINA

El espejo celeste

Cover: *The Absence of David*, by Fernando Leal Audirac

Oil on canvas, 150 x 300 cm., 1990

Collection: Abraham Romo

(Photo: Jesús Sánchez Uribe • Salvador Lutteroth)

Copyright © MANDORLA 1991

MANDORLA

CÉSAR VALLEJO
TRILCE LXX-LXXVI

LXX ∞

Everyone smiles at the nonchalance with which I sink to the bottom, cellular from eating right and drinking well.

Do suns move without purveyance? Or is there someone who offers them grain as if to little birds? Frankly, I know almost nothing about this.

Oh stone, beneficient pillow at last. Let us the living love the living, since the good dead things will come later. How much we must love them and clasp them, how much. Let us love actualities, for we will not always be as we are. For there are no interim Barrancos in the essential cementeries.

The transport depends on the clay, edgily. The journey hits us in our vegetal core, with its dozen staircases, scaled, in a horizontalizing frustration of feet, by pavid vacant sandals.

And we tremble to take another step, for we don't know if we bang into the pendulum, or have already crossed it.

LXXI ∞

The sun coils in your fresh hand,
and spreads cautious in your curiosity.

Hush. No one knows that you are in me,
all of you. Hush. Don't breathe. No one
knows of my succulent snack of unity:
the legion of obscurities, the Amazons of crying.

The carts leave flajellated by evening,
and among them my own, face backwards, in the fatal
reins of your fingers.
Reciprocal your hands and my hands stretch forth
poles on guard, practicing depressions,
and temples and sides.

Hush too, future dusk,
and retyre to laugh in the intimate, at this rut
of reddish-purple gamecocks magisterially,
magisterially fitted out with demilune
spurs, with cerulean widowed halves.
Rejoice, orphan; drink your goblet of water
from the grocer's shop on any corner.

LXXII ∞

Slow conical parlor, they closed you, I closed you,
although I loved you, as you know,
and from whose hands will your keys dangle today.

From these walls we tore down the last
few pavilions that sang.
The fodder is in leaf. I see peasants working,
the hills filled with triumph.

And the elapsed month and a half is enough
for a shroud, even too much.

Parlor with four entrances and with no exit,
since you're deeply morose today, I speak to you
using your six entire dialects.
No longer need I force you to be for me,
for never; no longer will we leap
any other beloved wicket.

July was then in its ninth. Love
counted in an uneven sound. And there was enough
sweetness for the whole shroud, even too much.

LXXIII ∞

Another ay has triumphed. The truth is there.
And whoever acts that way, won't he know
how to train excellent dijitigrades
for the mouse. Yes... No...?

Another ay has triumphed and against no one.
Oh exmosis of water chemically pure.
Ah my southernns. Oh our divines.
I have the right then
to be green and happy and dangerous, and to be
the chisel, what the coarse colossal block fears;
to put my foot in and to my laughter.

Absurdity, only you are pure.
Absurdity, only facing you does this ex-
cess sweat golden pleasure.

LXXIV ∞

One day last year was so rich...!
that now I don't know what to do with it.

Stern mother guides at school,
kept an eye on our reflections, and we hardly
let fly our faces. Only to later discover
that the hanky panky hinges on that
and breaks its temples.
What a day that was last year,
right now I don't know what to do with it,
cracked temple and all.

For this they will separate us,
for that and so we'll no longer act up.
And our technical reflections still say
—aren't you going to hear them?
that inside two dark and apart milled edges,
for having been children and also
for having gotten together so much in life,
they're going to lock us up prisoners forever.

So that you'll compose yourself.

LXXV ∞

You are dead.

What a strange way of being dead. Anyone could say you are not. But, verily, you are dead.

You float nothingly behind that membrane that, pendulating from zenith to nadir, comes and goes from dusk to dusk, vibrating before the sonorous box of a wound that hurts none of you. Verily I say to you, then, that life is in the mirror, and that you are the original, death.

While the wave goes, while the wave comes, with what impunity one stays dead. Only when waters crash against facing banks, folding and doubling, do you then transfigure yourselves and believing you are dying, perceive the sixth string that no longer is yours.

You are dead, not having lived before ever. Anyone could say that, not existing now, in another time you may have. But, verily, you are the cadavers of a life that never was. A sad fate. The not having been but dead always. Being a dry leaf, without ever having been green. Orphanhood of orphanhoods.

However, the dead are not, cannot be cadavers of a life they have not yet lived. They always died of life.

You are dead.

LXXVI ∞

All night long I'm sticking
out my tongue at the most mute Xes.

In the name of that pure one
who knew how to watch until being 2.

In the name of that I was a stranger to her,
key and lock very different.

In the name of her who had no voice
nor vote, when this
her fate to make was determined.

Ebullition of bodies, never the less,
apt; ebullition that always
stayed at just 99 bubbles.

Endings, married in nature,
of two days that do not come together,
that do not reach each other ever!

LXXVII ∞

It hails so much, as if to make me recall
and increase the pearls
that I've gathered from the very snout
of every storm.

May this rain never dry.
Unless I am permitted
to fall now for it, or unless they bury me
drenched in the water
that would surge from all fires.

How far will this rain reach me?
I'm afraid I'm left with one flank dry;
afraid that it's ending, without having tested me
in droughts of incredible vocal cords,
by which,
to create harmony,
one must always rise—never descend!
Don't we rise in fact downward?

Sing, rain, on the coast still without a sea! ☒

Translated by Clayton Eshleman

CLAYTON ESHLEMAN
TRANSLATING VALLEJO

Most of what I have to say about translating *Trilce* is tied into my interpretation of the book. As with other poets I have translated or co-translated—Neruda, Artaud, Rimbaud, Césaire, Deguy, Bador, and Holan, to name the ones on which I have spent the most time—I have tried to act as both servant and master, serving the text on one hand, and ultimately trying to master protecting this service while rendering it into engaging American-English on the other. Most of these poets have a built-in resistance to being transformed into another language, and this of course is one reason to try and translate them. Such a resistance, once engaged, offers a tunnel of insight into the poem's interior, a tunnel much more difficult to locate, for me, simply as a reader.

As a poet-translator, I am much less interested in seeing my work on these poets as an aspect of my own poetry than I am in trying to seize on the wing, as it were, the momentary sensations that occasionally pass between myself and the translation-in-process, as potential images that I may fairly make use of in my own poetry.

Vallejo seems to have been a special case. Since he is prior, I have to acknowledge that I went into therapy with him, not the other way around, but as his work, which I have been involved with off and on now for over thirty years, has taught me, what appears to be is only real when what does not appear to be is added to it, or seen as an aspect of its larger, truer, dimension. So in this sense, we now seem to have been in therapy—soul-conversation—with each other all this time. Of course I wonder, why Vallejo? The first answer that appears is because of something terribly distant as well

as something terribly close about him. In a way, all of this closeness and distance is in *Trilce*. Perhaps more so than in the later “Paris Poems” (as the earlier-identified “Human Poems” are now called), which occupy a median place between the most personal and the most impersonal of the poems of *Trilce*. There is a bravura to parts of *Trilce* that Vallejo lost once he left Peru and became composted into the fate of Western Europe. At the same time, his suffering in Europe brought out a dimension of compassion and helplessness in him that is only obliquely present in *Trilce*—where it is fixed upon his mother, not upon what might justly be called man’s fate. In Europe he also lost contact with the stinging taste of Eros which drives through *Trilce* like an awesome, gold-plated hearse. Some of his ability in *Trilce* to be in mother and in lover, as we commonly say “in love,” involves his age, and proximity to event. In his late 20s, he was coming into the fullness of his manhood at the point his mother died. I would not be surprised if someone, using the computer of the ages, demonstrated that poets and painters tend to do their most memorable work at more or less this time, when childhood is not too remote, when one is still somewhat spinning from puberty, the ravine of sexuality partially revealed, and mother in one way or another is finally held at bay.

In being distant and close at the same time, Vallejo endeared himself to me. Distance here also must mean geographical and racial difference and, given the fact that he is a *cholo* (of mixed Spanish and Indian blood), I have always been fascinated by the extent to which he appears to assimilate his indigenusness into a way of being that is porous to what I take to be the real issues, tragedies, and uncoverings of the 20th century.

Some of his closeness can be described as the extent to which he allows contradiction to not only reveal vulnerability but to spark image making. There is also a strong sense of parody at work in many of Vallejo’s contradictions, and while he does not go as far as Blake in arguing that the world of imagination is the world of experience pulled inside out, these two “worlds” exist in his work in such multi-faceted complexity that he really never lets the reader down—meaning he keeps us up in the air, or down up in the air, and this is one of the quintessential powers of poetry. Once a poet gives us a solid, predictable place to stand, or rest, if we are active readers, involved with our own quests, we simply walk away and read elsewhere. While I have not read Blake closely for many years, his work has been constantly on my mind while writing this essay. When I was much younger, Blake’s relationship with Milton was my fundamental vista on the nature of poetic apprenticeship, and since this translation of *Trilce* ends my translating relationship with Vallejo, perhaps Blake’s spirit has appeared as a sweet, emanational presence.

I started to work on the translation in the spring of 1989, researching other translations, as well as taking notes on every line of the work. I went over these notes

with Julio Ortega at Brown University in the fall of 1989 and again in the winter of 1990, and together we worked out a first draft. We worked faster than we expected to, and it was not until I was back in Ypsilanti working on the second and third drafts that I realized how little we had accomplished. At this point virtually every line seemed more open to question than when I began. Eliot Weinberger critiqued most of the third draft, George Angel critiqued all of it, and Walter Mignolo inspected the opening poems in such a way that I became more aware than before of the extent of the text's instability, which is found juxtaposed with considerable stability. In translating *Trilce*, the traditional translating problems involving prepositions and articles are compounded by the vexing problem that the same phrase can sometimes be read from an agrammatical or grammatical viewpoint. Or is it "merely" idiomatic? After all these people, including Ortega, responded to the third draft, I made a fourth and a fifth, and at this point sent off a long list of questions to Americo Ferrari in Geneva, who told me when we met in the spring of 1990 that it did not matter how we translated *Trilce* because no one knew what it meant anyway. His comment depressed me more than I can say until I realized that it was, in Vallejo's own words, "a real and a liturgical joke."

Along with pondering Ferrari's thoughtful responses to my questions (they included elaborate explanations as to why a particular phrase was utterly baffling), I was also rereading Jean Franco's book on Vallejo, Christiane Von Buelow's essay on *Trilce* XXXVI, and the manuscript of Ortega's Critical Edition of *Trilce*, which besides his text modeled on the first edition which we have used here, also includes a digest of significant comments on each poem by a host of Vallejo scholars. I then sent a seventh draft to Ferrari and Ortega, and Ortega especially went over this one with a fine-tooth comb. He discovered glitches that none of us had noticed previously, and armed with a new despair, I made the necessary subsequent drafts. The linguist Dennis Preston researched several archaic words. I have probably talked out loud to myself more over the past two years than in all the rest of my life, and so I must also acknowledge and thank Caryl Eshleman who has often made astute responses to my mutterings and occasionally asked me to be quiet. It is also only proper to mention that while I have not looked at others' versions of *Trilce* after our third draft, in many cases, especially when I disagreed, their work was useful. When Dave Smith and H.R. Hays were translating Vallejo years ago they had no one or hardly anyone before them to consult. As one who was working in this kind of darkness with Vallejo's European poetry (some of which had been previously translated, some not) in the 1960s, I know how bewildering it can be at times to simply be alone with one's own translation. To some extent, translators are always in this situation—especially with a book like *Trilce*. ☒

En algunas librerías mexicanas se consigue una edición argentina de los inclementes *Escritos sobre arte* de César Vallejo (López Crespo Editor, Buenos Aires, 1977). Este breve libro compendia algunas reflexiones estéticas del poeta peruano muerto de inanición (1892-1937), vertidas en artículos escritos en París entre 1927 y 1930.

POESÍA: *La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual como las anteriores generaciones de las que ella reniega.*

En estas páginas se desahoga un Vallejo pendenciero, ácido, acaso ofensivo ante los “juegos de salón” de sus contemporáneos. Pocos se salvan de su sarcasmo tan venenoso como elegante. Vallejo comprueba que los poetas latinoamericanos no hallan maestro ni cauce. Ortega y Gasset, “cuya mentalidad mal germanizada se arrastra constantemente por terrenos de mera literatura, es apenas un elefante blanco en docencia creatriz”. Chocano, Lugones y Vasconcelos son voces caducas: “pretenden inspirarse ¡a estas horas! en remotos y fenecidos resortes de cultura”, y en sus “máscaras está pintado el egoísta, amarillo de codicia, de momia o de vesánico fanatismo”. Victor Hugo es un “insigne retórico de fusta y vacío” y Paul Valéry no expresa más que “un mallarmismo servil”; Tristan Tzara es fundador del “fascismo literario”, y Jean Cocteau “un conservador, pese a sus esfuerzos y poses modernistas... Es, será y ha sido católico”. El latinoamericanismo de Gabriela Mistral carece “de mayor edad intelectual” y Borges “ejerce un fervor bonaerense falso y epidérmico”.

En este panorama donde “todavía hay poetas que hacen versos negros y los caligramas de Apollinaire subsisten como norma de inquietud” (un Apollinaire de quien, por cierto, Vallejo admira “los ricos yacimientos de radio en grano lírico, ocultos en su obra y en su vida”); en medio de esa furiosa proliferación de escuelas literarias “tan improvisadas como efímeras”, el ídolo sigue siendo Rubén Darío, “el cósmico”. Unamuno está representado como “el más fuerte de los viejos escritores”, sin embargo “la admiración y entusiasmo que despierta en la gente, prueba su mediocridad”.

La poesía nueva, vigorizada por el naciente vocabulario de la era industrial (“motor, avión, radio, jazz band, telegrafía...”) “se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo”.

CINE: *Al celestinaje del claro de luna en poesía ha sucedido el celestinaje del cinema.*

Entre las arenas movedizas y los manierismos de la literatura y el arte de la primera posguerra, Vallejo halla en Charlie Chaplin a un espíritu puro (un adjetivo-leitmotiv en un discurso del autor de *El tungsteno*); un espíritu cuyo realismo abreva en un humanismo verdadero. Su película *En pos del oro* “formula la mejor requisitoria de justicia social de que ha sido capaz hasta ahora el arte de après guerre”; es “una sublime llamarada de inquietud política, una gran queja económica de la vida, un alegato desgarrador contra la injusticia social”.

ARTE: *Picasso, Gris y los demás.*

En los años veinte, el cubismo había alcanzado tal difusión que iba en vías de volverse un estilo clásico. Aunque Vallejo desconfía de la consagración de que son objeto Picasso, Gris, Braque, Derain, Matisse, Marcoussis y otros; pese a que condena la invasión cubista hasta en las artes decorativas, la moda, el comercio y la publicidad, saluda en esta corriente estética “su contenido ampliamente humano y su vitalidad universal”.

Según Vallejo, los dos jefes incontestables del cubismo son Pablo Picasso y Juan Gris. Conoce al primero en París, en una exposición del pintor malagueño. Vallejo es conquistado por las “pascualinas facciones de domador de circo” de Picasso y por “su andar de negociante de leña que olvidó su cartera en el telégrafo”. Con su indefectible lucidez, presente en Picasso —en 1927— al “más grande pintor contemporáneo”.

El otro héroe es Gris, que Vallejo distingue de los demás cubistas, “claudicantes o incrédulos”, por su austeridad y su riguroso sentimiento matemático del arte. La obra

de Gris, construida con “certidumbre pura e infalibilidad goethiana”, hace de su autor “el pintor más representativo de nuestra época”.

Antes de atacar la cuestión de la conciencia política del artista (un punto que marca en filigrana sus reflexiones), Vallejo realiza la autopsia del surrealismo, al que considera demasiado sectario y cerebral. Su diagnóstico de la muerte oficial de esta escuela literaria y artística es el siguiente: “Todo la pomposa (sic) y abracadabrante método del superrealismo, fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire”.

¿Por qué condenados? En primer lugar por no saber responder a “los problemas vivientes de la realidad”, lo cual incitó a sus protagonistas a hacerse anarquistas, “forma ésta la más abstracta, mística y cerebral de la política y la mejor que se avenía al carácter ontológico y hasta ocultista del cenáculo”. Posteriormente descubrieron el marxismo y, “por un milagro muy burgués de eclecticismo o de combinación inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos”, lo cual el peruano califica de “disparate juvenil”. Es sin embargo este intervalo comunista que Vallejo identifica como el mejor periodo del surrealismo: “de simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político y militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria”.

Pero, por desgracia, dictamina Vallejo, los surrealistas siguieron siendo unos “intelectuales anarquistas incurables”, Breton “un anarquista de barrio” y el surrealismo un sistema académico que “se anquilosó en sicopatía de bufete”. Y concluye con esta pirueta: “Se dirá que es el lado clownesco y circunstancial y no el fondo histórico del movimiento. Muy bien dicho. Con tal de que este fondo histórico exista en verdad, lo que en este caso no es así”.

Diego Rivera tampoco sale bien librado del embate. Para Vallejo el artista es, inevitablemente, un sujeto político. Pero ninguna de las prerrogativas del militante asegura el poder de creación política propio de su naturaleza y personalidad propias. Este poder es ajeno a cualquier catecismo o acción didáctica “transmisora de ideas cívicas ya cuajadas en el aire”; mejor dicho, se emparenta con “un heroísmo tácito y silencioso”. Así, la creatividad de Rivera consiste sólo en “fabricar un disco y pretender dárselo a los artistas de América, para que se ocupen de darle vuelta”. Y Vallejo remata con el comentario: “Las teorías, en general, embarazan e incomodan la creación”.

Estas crónicas que el autor de *Trilce* manda desde París a revistas limeñas reflejan un febril afán de orden, de autenticidad. Si bien tan cáustica vehemencia suscita el júbilo del lector, éste no deja de sorprenderse al sentir la agresividad a ultranza y lo arbitrario (cuando denigra el surrealismo, por ejemplo). ¿Qué es, para César Vallejo,

la autenticidad en el arte? Respecto a la poesía de América, no puede ser el remedo de las estéticas europeas ni tampoco el artificio de un latinoamericanismo barato. Si se encuentran miras de terruño en su crítica, participan de “un acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista”. El indigenismo de Vallejo está desprendido de todo localismo: se torna experiencia, atávica es cierto, pero ahondada de tal forma que trasciende lo ecuménico.

Lo auténtico del arte es la energía liberadora del verbo, proclama el autor de *Los heraldos negros*. Cualquier intento de la liberación espiritual presupone que se libere a los vocablos: ya que la realidad es absurda, si forzamos el lenguaje, cuya autonomía queda fuera de duda, lograremos igualmente forzarla a ella.

Vallejo practica un lirismo peculiar, de confusión premeditada. Los temas que aborda en *Escritos sobre arte* despiertan un verbo que se distorsiona al toparse con lo absurdo. A semejanza de sus poemas, en el ensayo la prosa de Vallejo avanza sobre la base de relámpagos tan fugaces como fulgurantes. La musicalidad fonética, el léxico deliberadamente arcaico y sembrado de neologismos, la frase desarticulada, el ritmo machacado, envuelven su escritura en un movimiento exacerbado próximo al exabrupto. En esas líneas que, a fuerza de incoherencia, resultan extralúcidamente coherentes, el llamado de César Vallejo es: expresar el lenguaje y rehusar “posar las plantas en la seguridad dupla de la armonía”. ❧

GERTRUDE STEIN
DE BOTONES TIERNOS

OBJETOS

UNA GARRAFA, QUE ES UN CRISTAL CIEGO ∞

Una suerte en cristal y una prima, un espectáculo y nada extraño, único color dolorido y la composición en un sistema hasta señalar. Todo esto y nada ordinario, no en desorden al no semejarse. La diferencia se esparce.

UN SOMBRERO ROJO ∞

Un gris oscuro, un gris muy oscuro, un gris bastante oscuro es ordinariamente monstruoso, es tan monstruoso porque no existe rojo en él. Si el rojo se encuentra en todo entonces no es necesario. No es ése un argumento para cualquier uso del mismo aún así existe algún lugar que es mejor, existe algún lugar que se ha estirado tanto.

UN PIANO ∞

Si la velocidad es abierta, si el color es descuidado, si la selección de un fuerte aroma no es torpe, si el dueño del botón es sostenido por todo el color ondulante y no hay color, no cualquier color. Si no hay mugre en un alfiler y apenas podría haber ninguna, si no está entonces el lugar es lo mismo ser vertical.

Esta no es una costumbre oscura e incluso no actúa de tal manera que una calma no se extiende. Que se extiende, cierra y eleva y torpe no torpemente el centro está en ser vertical.

UN BOLSO ∞

Un bolso no era verde, no era color paja, apenas se veía y tenía un uso un largo uso y la cadena, la cadena nunca faltaba, no estaba fuera de lugar, mostraba que estaba abierto, eso es todo lo que mostraba.

AGUA DESCUIDADA ∞

Ninguna taza se rompe en más lugares y se repara, lo cual es como decir un plato está roto y reparar hace hacer mostrar que la cultura es japonesa. Muestra todo el elemento de ángeles y órdenes. Hace más a la elección y hace más a ese conteo que se suministra. Lo hace, lo hace cambiar en más agua. Suponiendo que una pieza aislada es un cabello suponiendo que más de ellos son ordenados, ¿hace eso mostrar esa fuerza, hace eso mostrar esa articulación, hace eso mostrar —famosamente— el globo? ¿Será?

UN DIBUJO ∞

El significado de esto es completamente y mejor decir la huella, mejor decirlo mejor para mostrar súbitos lugares, mejor hacer amargo, mejor hacer la longitud alta y nada ancha, cualquier cosa en medio.

UNA CAJA ∞

Una gran caja está habilidosamente hecha con lo que es necesario para remplazar cualquier sustancia. Supongamos que es necesario un ejemplo. El más sencillo que es la mayor razón que hay para un reconocimiento exterior de que ahí hay un resultado.

Una caja está hecha algunas veces para que ellos la vean para verla nítidamente y para tener tapados los agujeros se hace necesario usar papel.

Una costumbre que es necesaria cuando una caja es usada y tomada es que una gran parte del tiempo haya tres que tengan diferentes conexiones. Una está en la mesa. Dos están en la mesa. Tres están en la mesa. La primera, la primera es de la misma longitud como lo muestra el hecho de que la tapa es más grande. La otra es diferente allí hay más cubierta que la que se muestra. La otra es diferente y eso hace que las esquinas tengan la misma sombra las ocho están ordenadas en forma singular para hacer que cuatro sean necesarias. Suaves, para tener esquinas, para ser más ligeras que cierto peso, para indicar un viaje de bodas, para que sigan pardas y no curiosas, para ser ricas, los cigarros se ordenan por largo y por duplicado.

Dejada abierta, para ser golpeada, para dejarse, para dejarse cerrada, para estar circulando en verano e invierno, y un color enfermizo que es gris que no es polvoso y muestra el rojo, para asegurarse que los cigarros miden un largo vacío antes que una elección de color. Alada, ser alada significa que el blanco es amarillo y piezas piezas que son pardas son color polvo si el polvo es lavado, entonces es opción esto es decir que está ajustando los cigarros antes que el papel.

Un incremento por qué es un incremento ocioso, por qué es la plata claustro, por qué es más brillante la chispa, si es más brillante es que hay un resultado apenas más que siempre.

COMIDA

SALCHICHAS ∞

Salchichas en medio de un cristal.

Hay mantequilla leída. Una barra de ella es despachada. Despierta una pregunta. Come un instante, contesta.

Una razón para dormir es ésta, que una declinación, cualquier declinación es veneno, veneno es un dedo del pie, un extractor de dedos, esto significa un cambio solemne. Ahorcamiento.

Ningún mal es amplio, cualquier cosa adicional en hoja es un petirrojo tan extraño y singular.

APIO ∞

El apio sabe sabores donde en pestañas rizadas y trocitos y por lo general en restos.

Un acre verde es tan egoísta y tan puro y tan vivo.

POLLO ∞


Faisán y pollo, el pollo es un pájaro peculiar.

PAPAS ∞

En la preparación de queso, en la preparación de galletas, en la preparación de mantequilla, en ello.

TERNERA ∞

Muy bien, muy bien, lavar es antiguo, lavar es lavar.

Sopa fría, sopa fría clara y particular y una principal, una principal pregunta que agregarle. 

Traducción de Magali Tercero

MICHAEL DAVIDSON
LECTURA DE STEIN

Stein ha sido perseguida por dos juicios antitéticos. Uno propone que su escritura es sólo juego, que deriva directamente de sus primeras investigaciones con William James sobre el automatismo motor, y que más tarde fue vigorizada por el formalismo cubista. La otra postura sugiere que Stein es una especie de simbolista hermética que codifica información sexual y autobiográfica a base de complejas maquinarias verbales que contextualizan sus propios entornos. Ambos puntos de vista funcionan en el mismo sentido: el de un paradigma referencial. Uno pretende que su escritura signifique nada y la otra sugiere que tenga un significado intrínseco. Pero lo que hace tan vital a *Botones tiernos* no son las estrategias para evitar significar o codificar, sino cómo cada texto apunta hacia diferentes posibilidades de significado. A diferencia de los simbolistas, que crean hermosos artefactos desmontables, la prosa de Stein está firmemente arraigada al mundo —un mundo en constante construcción, un mundo en el que ya no puede darse por sentada la ecuación entre palabra y cosa. “La diferencia se esparce” no sólo anuncia el pensamiento desconstruccionista; reconoce que entre un término (una garrafa) y un posible sustituto (un cristal ciego) existe una barrera, no un signo equivalente, y es ésta diferencia la que sustenta toda significación. Stein cuestiona este impedimento para desplegar el signo Imperial y establecer un “sistema de señalización”, un lenguaje que ya no necesita contener el mundo para vivir en él.

¿Qué es lo bueno de todo esto? Obviamente, sabemos qué es una garrafa, un centavo o un roast beef, pero a Stein no le importa mucho si estas cosas son o no evidentes por sí mismas. A ella *sí* le importa que nosotros lleguemos a considerar la

escritura como la posibilidad de descubrir compartimentos concretos para los sentimientos, objetos y lugares; que en el acto de crear la memoria humana sea valorada por encima de la mente. “Un nombre es adecuado o no. Si lo es, entonces por qué insistir en utilizarlo”, escribe ella, prorrumpiendo en contra de la estasis autoritaria del sustantivo. Lo que ella quiere es movimiento, el desplazamiento de las palabras entre otras palabras —no para eliminar su capacidad de referencia sino para hacer ese acto tan polimorfo y perverso como cualquier juego sexual. Como título, *Botones tiernos* sugiere que las palabras cohesionan la trama del lenguaje común, pero también alude a la excitación sexual (del clítoris) implícita en todo juego lingüístico.

Cada uno de los textos de *Botones tiernos* parece referir, en cierta medida, a las estrategias descontextualizadoras de Stein. “Una garrafa, que es un cristal ciego” trata “acerca” de la diferencia entre un término y sus múltiples sustitutos (“un cristal ciego”, “una suerte en cristal”, “un espectáculo”) o de sus cualidades implícitas (“único color dolorido”, “la diferencia se esparce”). El objeto unitario se halla disperso entre palabras en una “composición en un sistema”. Por sí mismos los objetos son lugares comunes —tan comunes como las garrafas, tazones y guitarras de las naturalezas muertas de los cubistas— pero la prosa disyuntiva de Stein modifica su común condición, y acentúa la distancia entre objeto y descripción. “Es tan fácil cambiar el significado”, dice ella bajo el título “Roast Beef”, “es tan fácil ver la diferencia”. Lo que une el roast beef a ciertas observaciones es la idea de transformación y cambio presente tanto en la comida como en el lenguaje. El roast beef es resultado de numerosos procesos, algunos de los cuales incluyen cocinar, preparar, comer y digerir; es la menos permanente de las cosas y, sin embargo, como le ocurre al creador de naturalezas muertas, es de esperar que permanezcan eternamente doradas y jugosas, listas para ser trinchadas. Los cortes de la Stein descubren la falacia de una extraña retórica de la durabilidad: “adentro duerme, afuera enrojece, por la mañana hay un significado, al anochecer, un sentimiento”. Si no sabemos qué es “afuera” o cómo se relacionan significado y “mañana” o “sentimiento” y “anochecer”, estamos perdidos; pero al crear una red más amplia de comparaciones engañosas y ecuaciones falsas... Stein socava toda continuidad lógica. La lógica es sólo suya y los cambios de predicación y afirmación (lo central en un discurso razonable) sirven para expresar la condición de mutabilidad que está en el corazón del consumo, trátese de la comida o del lenguaje.

Lo que esto implica para el acto de la lectura es que ya no hay centros semánticos privilegiados mediante los cuales podamos alcanzar, vía el lenguaje, un mundo autosuficiente y permanente de objetos, alimentos o habitaciones. Debemos aprender a leer *la escritura*, no a leer *significados*; tenemos que aprender a interrogar los espacios

que existen alrededor de las palabras tanto como las palabras mismas; debemos descubrir el lenguaje como un “intercambio” activa de significados, más que como paradigma estático de reglas y peculiaridades. La cuestión no es “qué” quiere significar ella, sino “cómo”. Si esta actividad resulta difícil es porque nuestros hábitos de lectura se han basado en la aceptación pasiva de los criterios sobre lo que es adecuado; Stein socava este modelo con un lenguaje sencillísimo para que podamos leer por primera vez —de nuevo. ☒

Traducción de Magali Tercero

XAVIER VILLAURRUTIA
FROM NOSTALGIA FOR DEATH

NOCTURNE: THE STATUE ∞

for Agustín Lazo

Dreaming, dreaming of night, the street, the stairway
and the screaming of the statue unrounding the corner.
Running to the statue, and finding only the scream,
wanting to touch the scream, and finding only its echo,
wanting to grasp the echo, and finding only the wall,
running to the wall and touching a mirror.
Finding in the mirror the assassinated statue,
pulling it out from the blood of its shadow,
dressing it in a flutter of eyes
caressing it like a sister who suddenly appears,
shuffling the chips of its fingers
and repeating in its ear a hundred times a hundred hundred times
until you hear it say: "I'm dying of sleep."

NOCTURNE: NOTHING IS HEARD ∞

In the middle of a silence deserted as a street before a crime
not even breathing so that nothing will disturb my dying
in this loneliness with no walls
at this hour when angles are escaping
I leave my bloodless statue in the tomb of my bed
to be off in the slow-moving moment
in the interminable descent
with no arms to stretch out
with no fingers to reach the scale falling from an invisible
piano
with nothing more than a glance and a voice
that can't remember having left their eyes and lips
what are lips? what are glances that are lips?
and my voice is no longer my voice
within this unwetting water
within this plate glass air
within this purple fire that slashes like a scream
In the miserable game of mirror to mirror
my voice is falling
and my voice incinerates
and my voice in sin narrates
and my voice in sin elates
and my poison scintillates
like plate glass ice
like the screams of ice
here in the shell of my ear
the pounding of a sea where I get nothing
wet nothing
for I've left my arms and feet on shore
and I feel the net of my nerves being cast without me
and everything escaping like calculating fish
up to a hundred in the pulse in my temples
a dead telegraph no one is answering
for sleep and death have nothing more to say.

NOCTURNE: LOVE ∞

for Manuel Rodríguez Lozano

Nothing is heard hearing himself swimming in this pool of shadows
I don't know how my arms aren't bruised by your breathing
as I follow in the wretchedness of crime
and you fall into the net that's stretched by sleep
In your eyes you hold the name of your accomplice
but your eyelids are harder than silence
and you'd rather kill than share that joy of sinking
eyes closed into sleep
I suffer from the pleasure with which your body searches
for a body to conquer you more than sleep
comparing the heat of your hands
with my icy hands
the quivering of your temples with my faint pulse
the plaster cast of my thighs with the skin of your thighs
that the shadows are corroding with incurable leprosy
Now I know what the sex of your mouth is
what the greed of your armpit holds close
and I curse the whispers that have flooded the labyrinth of your ear
on the breakers of the pillow
on the hard page of snow
Not the blood shot from me like an arrow from a bow
but the rage circling through my veins
flaming yellow in the middle of the night
and all the words in the prison of my mouth
the thirst which in the mirror's water
slakes its thirst with another identical thirst
From what night do I wake to this undressed night
long cruel night now no longer night
next to your body more dead than dead
that is not your body but the impression of your body
for the absence of your dream has murdered death
and my coldness is so vast that with a new heat
it opens my eyes where the shadow is hardest
and clearest and more light than light itself
and it resurrects in me what has never been

and it is a sudden pain even colder more fiery
to be nothing but the statue that wakes
in the bedroom of a world where everything is dead.

NOCTURNE: THE ETERNAL ∞

When men straighten their shoulders and go by
when they let their names drop away
until even the shadows are shocked

when a dust even finer than smoke
clings to the crystals of a voice
and the skin of faces and the skin of things

when eyes shut their windows
to the rays of the prodigal sun, preferring
blindness to forgiveness, silence to sobbing

when life or what we uselessly call life
when it arrives with its unnameable name
undresses to leap into bed
and drown in alcohol or burn in snow

when I when if when lie when life
wants to meekly surrender in the dark
without even naming the price of its name

when a few forgotten stars still shine
in the loneliness of the dead sky
and the silence of silence is so vast
we wish it could speak

or when a mouth that does not exist
screams an inaudible scream
that showers our faces with living light
then flickers out, leaving us deaf and blind

or when everything has died
so hard so slow we're terrified
to raise our voices and ask "who's left?"

and I doubt I should answer
that unspoken question with a scream
for fear of discovering I no longer exist

for perhaps my voice too is no longer alive
except as a memory in my throat
and it is not the night but blindness
that fills our eyes with shadows

for perhaps the scream is the presence
of an ancient word
an opaque speechless word that suddenly screams

for life silence skin and mouth
solitude memory sky and smoke
are nothing but the shadows of words
to hold back, for us, the night

NOCTURNE: DEATH SPEAKS ∞

If death had come here, to New Haven,
hidden in the folds of the clothes in my suitcase,
in the pocket of one of my suits,
in the pages of a book
like a note that reminds me of nothing;
if my own death were waiting for a day,
a moment known only to itself
to say: "Here I am.
I've been following you like the shadow
that can't be left at home,
like a bit of warm invisible air
mixed with the hard cold air you breathe;

like the memory of that which you love most;
like oblivion, yes like the oblivion
you've let fall over the things
you no longer want to remember.
It's useless to turn your head away:
I'm so close you can't see me,
I'm outside you and within.
Nothing is the sea that, like a god, you wanted
to put between us;
nothing is the earth that men stake out
and for which they kill and die;
nor the dream in which you want to believe that you're alive
without me, when I myself sketch and erase it;
nor the days that you count,
one after another, at all hours;
nor the hours you kill with pride
without thinking that they'll be reborn without you.
These things are nothing, like the countless
traps you set for me,
like the childish sophistries with which you tried
to trick me, forget me.
Here I am, can't you feel me?
Open your eyes; or close them if your prefer."

And now I ask myself,
if no one entered the next room,
who so carefully closed the door?
What mysterious force of gravity
made that sheet of paper fall from the table?
Why is there suddenly, uninvited,
the voice of a woman talking in the street?

And pressing down my pen,
something like blood pulses and circulates inside it,
and I know that the crooked letters
I now write,
tinier, shakier, more faint,
no longer come from my hand alone.

L.A. NOCTURNE: THE ANGELS ∞

for Agustín J. Fink

You might say the streets flow sweetly through the night.
The lights are dim so the secret will be kept,
the secret known by the men who come and go,
for they're all in on the secret
and why break it up in a thousand pieces
when it's so sweet to hold it close,
and share it only with the one chosen person.

If, at a given moment, everyone would say
with one word what he is thinking,
the six letters of DESIRE would form an enormous luminous scar,
a constellation more ancient, more dazzling than any other.
And that constellation would be like a burning sex
in the deep body of night,
like the Gemini, for the first time in their lives,
looking each other in the eyes and embracing forever.

Suddenly the river of the street is filled with thirsty creatures;
they walk, they pause, they move on.
They exchange glances, they dare to smile,
they form unpredictable couples...

There are nooks and benches in the shadows,
riverbanks of dense indefinable shapes,
sudden empty spaces of blinding light
and doors that open at the slightest touch.

For a moment, the river of the street is deserted.
Then it seems to replenish itself,
eager to start again.
It is a paralyzed, mute, gasping moment,
like a heart between two spasms.

But a new throbbing, a new pulsebeat
launches new thirsty creatures on the river of the street.

They cross, crisscross, fly up.
They glide along the ground.
They swim standing up, so miraculously
no one would ever say they're not really walking.

They are angels.

They have come down to earth
on invisible ladders.
They come from the sea that is the mirror of the sky
on ships of smoke and shadow,
they come to fuse and be confused with men,
to surrender their foreheads to the thighs of women,
to let other hands anxiously touch their bodies
and let other bodies search for their bodies till they're found,
like the closing lips of a single mouth,
they come to exhaust their mouths, so long inactive,
to set free their tongues of fire,
to sing the songs, to swear, to say all the bad words
in which men have concentrated the ancient mysteries
of flesh, blood and desire.

They have assumed names that are divinely simple.
They call themselves Dick or John, Marvin or Louis.
Only by their beauty are they distinguishable from men.
They walk, they pause, they move on.
They exchange glances, they dare to smile.
They form unpredictable couples.

They smile maliciously going up in the elevators of hotels,
where leisurely vertical flight is still practiced.
There are celestial marks on their naked bodies:
blue signs, blue stars and letters.

They let themselves fall into beds, they sink into pillows
that make them think they're still in the clouds.
But they close their eyes to surrender to the pleasures of their
mysterious incarnation,
and when they sleep, they dream not of angels but of men.

DEATH IN THE COLD ∞

When I have lost all faith in miracles,
when hope has dropped its final note
and is echoed by an endless, hard and concave silence;

when the winter sky is nothing more than the ashes
of something someone burned many many centuries ago;
when I find myself alone, so alone,
that I look for myself in my room
the way one looks for something that's lost,
a crumpled letter in some corner;

when I close my eyes to uselessly imagine
that I'm far away
from here, from me, from everything
that accuses me of being nothing but a corpse,

I feel I'm in cold winter,
in the eternal winter
that freezes the blood in the veins,
that chaps the yellow words,
that paralyzes dreams,
that puts a morsel of ice in our mouths
and sketches things with a hard line.

I feel that here I'm living my death,
my solitary present death,
my death I can't share, can't mourn,
my death for which I'll never be consoled.

And I know, for once and forever,
the climate of silence
in which death feeds and becomes perfect.
And the efficacy of the cold
that preserves and purifies, without consuming like a flame.

And in the silence I hear within me the work
of an army of miniscule workers that pound
with tiny hammers my lymph glands and shaken flesh;

I feel how they kiss one another,
attaching forever the shores
of the islands that float in my body;

how water and blood
are once again the same sea water,
how first they freeze,
and then turn to glass,
and then hard marble
till I'm immobilized in a time more wretched, slower,
with the secret, speechless, imperceptible life
of a rock, a tree trunk, or a statue. ☒

Translated by Eliot Weinberger

ELIOT WEINBERGER

TRANSLATING VILLAURRUTIA

My translation of Xavier Villaurrutia's poems began in early 1990 as a direct response to what I was reading in the newspapers. Though soon to be diverted by another foreign war, American patriots at the time were enraged by the specter of "federally financed pornography." This meant artworks, not to the taste of certain religious groups and politicians, whose makers or exhibitors had received grants from the National Endowment for the Arts. Two museums had their funds cut off, two artists and one museum director were arrested as pornographers, and various forms of self-censorship were multiplying in those sectors of the arts dependent on such support. All recipients of NEA money had to sign a statement—written by the conservative ideologue Jesse Helms and passed by a cowardly Senate—that they would not "promote, disseminate or produce obscene or indecent materials," which was defined, among other things, as "including but not limited to depictions of sadomasochism, homoeroticism, the exploitation of children, or individuals engaged in sex acts."

Though the whole business was ludicrous—producing panic in the arts without the slightest effect on the pornography industry—it was particularly disturbing to have national legislation that equated any form of homoeroticism with sociopathic activity. Beyond the obvious psychological refutations, and the catalog of master artists and writers who were or are homosexual, it seemed to me evident that the universality of any erotic art is based on the irrelevancy of its object of affection. The erotic poem—to speak only of poetry—occurs only in the past or in the future; it is

memory or it is desire. It is an act of imagination that speaks to another imagination, which in turn will translate it into its own memories and desires. The human body is abstract in a poem; what is tangible—there for our senses—is the body of the poem.

Xavier Villaurrutia was homosexual, and one of the only writers in Latin America in the first half of the century who was openly gay. He was a major poet who essentially wrote one book of poetry—*Nostalgia for Death* (1938)—and a scattering of other poems. Yet his influence, particularly on the succeeding generation of Octavio Paz and others, has been enormous. Technically, he took the prosody and many of the themes of Spanish *modernismo* (our Symbolism) and stripped its high-flown rhetoric to the natural, condensed and playful speech of the Spanish *vanguardia* (our Modernism). But most of all, he was one of the great poets of desire: one whose beloved, finally, is not another man but Death itself, Death himself. He could hardly have foreseen that time would turn some of these poems into bitter, eerie prophecies of individual lives in an epidemic.

He is a poet I've thought of translating for years. What sent me to work on these poems was the belief that, beyond all the letters and petitions, all of us in a Helms America—regardless of our tastes and practices in private life, and regardless of what we normally write—had a duty to produce more such “pornography,” to expose the absurdity with further concrete examples, and—with a little nostalgia for the days of the avant-garde—to work in a way that no one would give us money for it. ☒

OCTAVIO PAZ

XAVIER VILLAURRUTIA: THE SLEEPER AWAKE

Villaurrutia's first poems began to appear in magazines in 1919, when he was barely sixteen years old. Spanish *modernismo* was on its last legs, and Huidobro had already published *Equatorial* [*Ecuatorial*], *Arctic Poems* [*Poemas árticos*] and *The Mirror of Water* [*El espejo de agua*]. In Mexico, López Velarde's *Disquiet* [*Zozobra*] and Tablada's *One Day...* [*Un día...*] were published that same year. But the adolescent Xavier was still under the spell of the *modernistas*. His masters were Lugones, González Martínez, Juan Ramón Jiménez and Amado Nervo. He also read the French Symbolists and there is more than an echo, in his earliest poems, of Rodenbach and Albert Samain (one of whose poems he translated for the *Honduran Atheneum* [*Ateneo de Honduras*] magazine in 1923). Villaurrutia evolved very quickly and by the end of this period he was already writing poems under the double influence of López Velarde and Francis Jammes. Although the poems from this time are exercises or imitations, they reveal various qualities that persist in his later poetry: a sharp and sensitive ear for the cadence of the line and the play of accents and syllables; a precise and flexible syntax; an imagination of such plasticity that every poem, every strophe is a small universe of verbal and even visual relationships; and an instinctive awareness of limits, of "how far to go", so that even in these youthful poems there are neither sentimental excesses nor intellectual contortions. In short, a consciousness of form unusual in a poet so young, coupled with a sensibility that was more intense than extensive, more finely-tuned than powerful.

Reflections [*Reflejos*] was published in 1926. It was his first book. Those were the years of the avant-garde, but Xavier was singularly timid about the new style and

adopted from it only the negations: *no* to sentimental confession and anecdote, reduction of the poem to its essential lines, hatred of amplifications, preeminence of sight over hearing, preference for assonant rhyme and blank verse. There are echoes of López Velarde and especially of the Juan Ramón Jiménez of *Eternities* [*Eternidades*] and *Stone and Sky* [*Piedra y cielo*]. The resemblance of certain of these poems to others written in the same period by various Spanish and South American poets is simply due to the fact that those poets, like Villaurrutia, were studying Jiménez. Although Juan Ramón's influence is deplored today, I think it was beneficial: if it was not the poetic purity it was believed at that time to be, it was a rhetorical purification. Spanish poetry was stripped bare of its corsets and fripperies and, unburdened, it began to move forward. There are other influences and affinities in *Reflections: The Insomniac's Suite* [*Suite del insomnio*] reveals an attentive reading of Tablada and there are echoes of Carlos Pellicer in *Air and Cézanne* [*Aire y Cézanne*]. In every case, Villaurrutia transforms whatever influenced him and writes very personal poems, poems only he could have written. He transmutes Jiménez' vague poetry into a precise construction, airy and somewhat dry; he turns Pellicer's *fauvism* into a geometry; he infuses Tablada's *haikai* with severity and gravity. Some of the poems in this book—*Painting* [*Cuadro*], *Amplifications* [*Amplificaciones*], *The Insomniac's Suite*—prefigure the later work. One poem, *Alone, Without Loneliness* [*Solo, sin soledad*], contains the punning wordplay that will become one of the distinctive traits of the mature poetry, as well as the synesthetic games in which disturbing geometrics are constructed out of echoes:

The night plays with noises
 copying them in its mirrors
 of sounds.¹

It is no accident that *The Insomniac's Suite* is the last poem in *Reflections*. In 1929, *Nocturne: The Statue* [*Nocturno de la estatua*] was published in the magazine *Contemporáneos*. With this poem, insomnia peers down into the well of dreams and begins convening its ghostly population. Other Nocturnes followed this first one until 1933, when Villaurrutia published a *plaque* with ten Nocturnes, under the poet-printer Miguel N. Lira's Fabula imprint. This was the nucleus of his most important book, *Nostalgia for Death* (1938). In 1941, various uncollected poems, among them *Death in Décimas* [*Décima muerte*], were gathered into another small volume. All of these poems except one titled *Poetry* [*Poesía*] were united in the second and definitive edition of *Nostalgia for Death* (1946).

¹La noche juega con los ruidos / copiándolos en sus espejos / de sonidos.

Nostalgia for Death (1946) is divided into three parts: "Nocturnes," "Other Nocturnes" and "Nostalgias." The first part is in the same order as the 1933 *plaque* except that one poem, *Nocturne: Fear* [*Nocturno miedo*], has been added. The other poems in this section represent the moment when Villaurrutia most decisively embraces the aesthetics of the avant-garde, and even ventures into the outskirts of surrealism. *Nocturne: Fear*, however, is reminiscent, even in meter, of Rubén Darío's three *Nocturnos*. It is not inferior to the other poems, it is simply different. To be precise: it is different not in its subject matter, but in its constructions and in its verbal material. In the second part, "Other Nocturnes", as well, some poems such as *Nocturne* [*Nocturno*], *When Evening...* [*Cuando la tarde...*] and *Nocturnal Stanzas* [*Estancias nocturnas*] which did not appear in the 1938 edition of *Nostalgia for Death*, were added. In the first of these poems Darío's voice is visible—or, rather, audible—and in the last part of the third, as Alí Chumacero points out, José Asunción Silva's voice can be detected. In spite of these differences and disharmonies, the unity of *Nostalgia for Death* is admirable: a unity of inspiration, tone and color. The title seems to me to be infelicitous: the *jeu d'esprit* is forced and a bit too clever. But one of the essential books of modern poetry has an even more unfortunate title: *Les fleurs du mal*.

The first part of *Nostalgia for Death*, with the exception of the late addition *Nocturne: Fear*, contains Xavier's most daring poems. He had made a double discovery: of his subject and of modern poetry. I do not believe that his subject was death, at least not exclusively. I do not believe it, even though he says it and the title of his book declares it to be so, because in these poems death is intimately linked to sleep, and both are linked to the night. The identification of sleep with death is one of the oldest commonplaces of Western poetry. At the same time, and especially since Romanticism, sleep has been identified with life; sleep is not death but the other aspect of life. Sleep is dreams: the forms—absurd and monstrous in appearance but impregnated with meaning—by which life manifests itself. With psychoanalysis, sleep ceases to be Quevedo's "mute image of death" and becomes the hieroglyphic writing of desire. Certainly, among the signs traced by desire, death occupies a central place. Eroticism and death are as inseparable a pair as day and night, waking and sleep. Romanticism's originality lay in its attempt to dissolve, in the great night of origin, the opposition between love and death in a unity that precedes consciousness and human existence itself. In one of his *Hymns to the Night*, Novalis alludes explicitly to the "desire for death" as an amorous desire. But his death is not a fall into a dreamless sleep like the death of the pagans, but a return to a state that does not even require the abolition of the body. A poetry that is literally eucharistic:

One day everything will be a body
A single body
And the blessed couple
Will bathe in that celestial blood

With a magnificent violence that mingles exasperation and despair, Surrealism brings together the romantic vision and the discoveries of psychoanalysis. There is a very real and, for that reason, fertile contradiction here: surrealist oneirism merges prophecy and obsession, clairvoyance and psychic disturbance, Novalis and Freud.

In Xavier Villaurrutia's case, the revelation of the poetry of sleep was linked to the discovery of surrealism and of other modern poets more or less affected by oneirism. But Villaurrutia's early poetry, as we have seen, conformed to a poetics of lucidity: the poet is not simply listening to the dictations of the unconscious, he is guiding the unconscious murmur, imposing a form on it and transforming it into an intelligible language. This conflict is the true subject of the Nocturnes, whose poetry is inhabited by a double opposition: sleep and waking, consciousness and delirium. The epigraph, from the Elizabethan poet Michael Drayton, defines this contradiction: *Burn'd in a sea of yce and drown'd amidst a fire*. The contradiction is existential and verbal, vital and rhetorical. I mean: the poetic drama consists in this opposition and from it emerges the tension of the language. I wrote "poetic drama" because this is the conflict that appears in his poems. I don't know if it corresponds to a "real drama." To understand the poems it is enough to know that it functions as if it were indeed real.

Villaurrutia was fully conscious of the duality within him. In a letter to Bernardo Ortiz de Montellano he says, "the poet's subject is sleep...but it is a very difficult subject to address. Either you treat it as the surrealists have...or else as a poetic subject invented or reinvented by the lucid, wakeful poet." His temperament and instincts inclined him towards the second tactic: "only the hand of a living person can write the poem of sleep." At the end of the prologue to the *Laurel* anthology, in a recapitulation of his generation's poetry that is also an examination of his own, he points out that what distinguishes these poets "is the current of irrationality, derived from French poetic movements..." But if the work of certain poets "seems to develop out of the purest abandon, that of others, and with greater intensity, develops out of the most profound attention." The latter attitude—he says it without saying it—is his: "it should be kept in mind that, though they have not disdained the current of irrationalism but, on the contrary, have assimilated the new possibilities and contributions of this form of freedom, other spirits remain—even while sleeping—awake, in a state of constant wakefulness."

In another text written a little later, but which sums up his ideas very well, he says “Never except in German Romanticism, never except now in modern and contemporary poetry which so naturally attaches itself to true romanticism and which seems to prolong and perpetuate it in a thousand obvious or obscure, open or secret ways, have the relationships between waking and sleep been closer or more profound.” This declaration appears in the essay on Nerval (1942) and can be seen as a reversal of the opinions he held fifteen years earlier. At the same time, this change retrospectively articulates the sense of his poetic project between 1927 and 1937, the ten years during which he wrote what was at once the richest and the strictest part of his poetic work—the poems collected in the 1938 edition of *Nostalgia for Death*. It is significant that Villaurrutia does not formulate the poetics that justifies his practice between 1927 and 1937 until 1942. “The poem,” Unamuno said, “is a postceptual thing, while dogma is a preceptual thing.”

The revelation of sleep is inseparable, for Villaurrutia, from the discovery of modern poetry. The forms of the ten initial poems of *Nostalgia for Death* (1938) reflect the diversity of paths and temptations. A diversity, it must be repeated, which does not compromise the unity of either tone or inspiration. Only three poems are written in free verse and in one of them, *Nocturne: The Eternal* [*Nocturno eterno*], lines of 11 and 14 syllables abound. The rest consists of two *décimas* (stanzas of ten octosyllabic lines), one poem in assonant octosyllables and four in blank verse. The final poem is a sonnet in unrhymed alexandrines. The *décimas* exchange gestures of recognition with Guillén and Valéry, though no one would confuse them with poems by those two poets. As he gave himself over to the flow of the unconscious, Villaurrutia was ever mindful of Valéry’s “wakefulness.” This attitude brought him close to the other French poet who is also present in the first Nocturnes: Jules Supervielle. The adversarial couplings of sleep/wakefulness, ice/flames, time/eternity and others like them, which are the center of Villaurrutia’s poetic system, also appear in Supervielle. One of his most beautiful books, which was surely read and re-read by Xavier, is called *The Innocent Convict* [*Le forçat innocent*]. The names of Valéry and Supervielle immediately bring others to mind, the first of which is Cocteau. He was much read and much admired by Xavier, who drew certain of his subjects—roses, angels—from Cocteau, but it seems to me that Cocteau’s influence manifested itself more in Xavier’s mannerisms and defiances than in his poetry.

In the first Nocturnes appear objects, beings and materials—statues, shadows, walls, mirrors, marble, smoke, corners, stairways, deserted streets—that bring to mind not a poet but a painter: de Chirico. The name de Chirico brings us back to sleep and

surrealism. In de Chirico, there is no pictorial automatism; there is instead a vision in which different realities and different times are juxtaposed, confront each other, and coexist. This is the atmosphere that Villaurrutia at times evokes in the Nocturnes. A “voice, lost, wandering the streets setting fires,” a statue that stands up and cries out without crying out, a sky that is a floor that is a mirror that replicates words instead of bodies. All of it has, as in de Chirico’s painting, an almost mineral solidity, and, at the same time, the consistency of a dream. Every poem is a sketch of precise lines that evoke confused and ambiguous states of being:

In the middle of a silence deserted as a street before a crime
not even breathing so that nothing will disturb my dying
in this loneliness with no walls
at this hour when angles are escaping
I leave my bloodless statue in the tomb of my bed

It was natural that a poetics of this kind would find, in punning, a precise instrument. Villaurrutia confided to Ortiz de Montellano in the same letter: “Will you believe me if I tell you that not one unmotivated or gratuitous pun can be found in any of my poems? I don’t use puns for play, I use them out of an inescapable necessity... I play with fire and run the risk of burning myself.” Punning has been and is used in the poetry of all ages and all languages. Undoubtedly Villaurrutia was inspired by the example of modern French poetry, though certain of his puns, such as the “afrentarán mi frente” of *Nocturne: The Dead* [*Nocturno muerto*] also appear in the work of Lope de Vega. From the start, the surrealists were attracted to puns: one need only remember the name of Rose Sélavy, associated with Marcel Duchamp but also with Robert Desnos, purveyor of phonetic and semantic marvels. There is a poem by Paul Eluard, dedicated, naturally, to de Chirico, which undoubtedly made a great impression on Villaurrutia and which can easily be seen as a prefiguration of the Nocturnes. The poem belongs to the book with the hispanicized title *To Die of not Dying* [*Mourir de ne pas mourir*] (1924), in which appears another poem (*L’amoureuse*), that Xavier translated years later.

GIORGIO DE CHIRICO ∞

A wall denounces another wall
And the shadow protects me from my timid shadow

O tower of my love around my love,
All the white walls fled white around my silence.²

The unquestionable affinities between modern French poetry and certain of the poems written by Villaurrutia during this period gave rise to a charge of plagiarism. Twenty-five years ago, I remember, it was still common to hear café-table critics—with vengeful eye and voice convulsed in resentment—recite a poem by Supervielle to condemn the despicable Villaurrutia. The poem is the first in a series titled *Seize* [*Saisir*] and belongs to *The Innocent Convict*. The resemblance between this poem and *Nocturne: The Statue* is undeniable, especially in the first lines, but the development and the conclusion could not be more different. Once again Villaurrutia takes his inspiration from someone else's poem and makes it his own. Supervielle's poem, in rhymed alexandrines, has ten lines; in the fifth and sixth, we witness a metamorphosis: the objects touched by the hand of the poet become birds; in turn, these birds return to their point of departure and convert themselves back into what they were: streets, shadows, walls, apples, statues. The poem presents us with a change that turns out to be a non-change, a return to the original situation:

Seize, seize the apple and the statue and the night,
Seize the shadow and the wall and the end of the street.

Seize the foot, the neck of the lady in bed
Then open your hands. How many birds released,

How many lost birds that turn into the street,
The shadow, the wall, the apple, the statue and the night?

Hands, you will wear yourselves out
At this dangerous game.
You will have to be cut
Off, one day, at the wrist.³

²*Un mur dénonce un autre mur / Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse. / O tour de mon amour autour de mon amour / Tous les murs filaient blanc autour de mon silence.* No translator credited; in *The Autobiography of Surrealism*, Marcel Jean ed.

³Translated by James Kirkup. From *Jules Supervielle: Selected Writings* (New York: New Directions, 1967).

Xavier's poem has thirteen lines of unrhymed free verse, and after the third line the similarity to Supervielle's poem begins to fade until it vanishes altogether in the following lines. The elements of Villaurrutia's poem are very different, even opposite—"chips" instead of birds—and its general movement consists in a metamorphosis that reveals itself to be a condemnation: the statue awakens only to say that it is "dying of sleep." Supervielle's is a poem of twilight. Villaurrutia's is nocturnal. I could enumerate other oppositions, but I believe that a reading of the poem in its entirety will amply confirm Xavier's originality and spare me a tedious substantiation of it.

The second section of *Nostalgia for Death* contains what are probably Villaurrutia's best poems. The form is more spacious, the language more direct and the punning is no longer prominent. The line has an almost conversational rhythm, perhaps as a result of a reading of Eliot's famous essay "The Music of Poetry." *Nocturne: Death Speaks* [*Nocturno en que habla la muerte*], *L.A. Nocturne: The Angels* [*Nocturno de los ángeles*] (one of Villaurrutia's most erotic poems), *Nocturne: The Rose* [*Nocturno rosa*] and *Nocturne: The Sea* [*Nocturno mar*] represent the maturity, the highest moment of his poetry. There are two poems—both excellent—which belong to another period: *Nocturne* and *Nocturnal Stanzas*. To me, these poems, like *Nocturne: Fear*, in meter as well as in vocabulary and imagery, are a harkening back to the symbolist tradition and, more concretely, to the Darío of the *Nocturnos*. There is also a distant and momentary affinity, faint, barely insinuated, with certain poems by Borges.

The third part, "Nostalgias," continues in the direction and the tone of the poems in the first two sections, but does not surpass them. The only novelty—except for *North Carolina Blues*, a poem that is enchanting but incidental and accidental—is *Death in Décimas*. Ten strict *décimas*: a sonorous and conceptual mechanism that is part toy, part syllogism and part musical instrument. Certain readers have judged it to be his best poem. I disagree. I do admire its construction; the play of antitheses and paradoxes surprises me and makes me want to applaud at the close of each *décima*. The poem is a dramatic monologue and could have been written by a disciple of Calderón. It is the Spanish rhetoric of death, and it inspires in me neither the shudder of *Nocturne: Nothing Is Heard* [*Nocturno en que nada se oye*] nor the full and profound adherence of *Nocturne: Death Speaks*.

His third and final book was *Song to the Spring and Other Poems* (1948). There is a manifest decline: the form is less rigorous and the poetic vision is easier and more superficial. A return to classicism? No: a return to sentimental romanticism. But some of the poems in this book continue in the direction initiated by *Nocturne: Fear*, *Nocturne* and *Nocturnal Stanzas*. Among them are several that can be counted among Xavier's

best poems, such as *Amor conduisse noi ad una morte*, *Sonnet of Granada* [*Soneto de la Granada*] and *Dark Madrigal* [*Madrigal sombrío*]. Alí Chumacero notes that a poem by Novo, *Love* [*Amor*], is the direct antecedent of *Amor conduisse noi ad una morte*. This is correct, but it should be added that Novo's poem is purely lyrical, while Villaurrutia's is more spacious and complex, with a poetic density, a moral complexity and human resonances that definitively set it apart from Novo's. These poems renew the ties to a tradition that allied formal perfection with the bitterness of confronting age and the horror of confronting existence. Poems that respond, without ever fully responding, to two questions, two doubts: who are we and where are we. It is fitting that the work of Xavier, who was always surprised by the prodigious and simple fact of being alive, should end with this double interrogation. These questions are also a definition. Xavier belongs to the class of poets and of men we need most today: those who neither affirm nor negate, but who doubt and who question themselves.

The influence of Rilke has been discussed. Villaurrutia himself brought up Rilke's name in a conversation with José Luis Martínez (*New Earth*, March-April, 1940). He became acquainted with Rilke's work through its French translations, especially those by Maurice Betz. He says himself that he was particularly impressed with *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* and *Letters to a Young Poet*; though he confesses that the *Duino Elegies* and the *Sonnets to Orpheus* left him cold. The truth is that Villaurrutia's temperament was very different from Rilke's. The idea of "one's own death" is almost certainly drawn from the German poet's work, but Rilke's concept of death is very different from Villaurrutia's. For Xavier—Latin, Catholic, Mexican—death was not a pretext for flights into the metaphysical but a motivation for withdrawal and acceptance. In spite of his love for French literature, he belonged to the Hispanic tradition, at once stoic and Christian: death is the end of this life and, for Christians, the leap into the other, eternal life. Rilke, the heir of romanticism and symbolism, confronts death not to accept it like a stoic or transcend it like a Christian—he confronts death to transform it. Death is neither a limit nor a transition, but an opening: with it and in it begins the great metamorphosis which brings us to unity: life and death are the two faces of the same reality. Human existence, says Rilke in a letter to a friend, "lives in these two limitless kingdoms" (death and life) "and takes endless nourishment from them...there is neither a before nor a beyond, but only the great unity, home of the beings who surpass us, the Angels..."⁴ To reach the angelic state—or at least to catch a glimpse of it—is the destiny of all men and particularly of poets. Villaurrutia's vision of death

⁴Letter to W. von Hulewicz, cited by J.F. Angelloz in the study preceding his annotated introduction of the *Duino Elegies* and the *Sonnets to Orpheus*. (Paris, 1943.)

could not be further from this; his death is closed, not open: a death that locks us in as it closes. Never could he have written—nor, perhaps, would he have wanted to write—these lines from the first elegy:

Angels (they say) don't know whether it is the living
they are moving among or the dead. The eternal torrent
whirls all ages along in it through both realms
forever, and their voices are drowned out in its tremendous roar.⁵

In the same conversation with José Luis Martínez, Xavier mentions Heidegger and calls him “my philosopher.” (Just as ingenuously, Heidegger declared, on reading the *Duino Elegies*, that Rilke was his poet.) We know that Villaurrutia came to Heidegger very late, when most of the poems of *Nostalgia de la muerte* had already been written. He himself made clear that his encounter with Heidegger was more a confirmation than a revelation. It is worth recalling that Heidegger's vogue in the Spanish-speaking world began shortly before the Second World War. His influence in France, outside of an extremely limited sphere, began later. It should be added that even in Spain, permeated with German philosophy as it was during the years before the War, there was no more than a somewhat vague notion of Heidegger's thought. The only essay of his that had been translated into Spanish was, if I'm not mistaken, the famous text on nothingness, translated by Zubiri and published in the magazine *Cruz y Raya* [*Cross and Line* or, idiomatically, “That's It”]. The first moment of the German philosopher's rise to dominance can be situated in 1937, the year of Antonio Machado's commentary, in *Spanish Hour* [*Hora de España*], on the vision of death in Heidegger's philosophy. The period of the Second World War saw the apogee of his influence in Hispanic America. This was brought about by various philosophy teachers, almost all of them Spanish, and first among them José Gaos. Mexico City and Buenos Aires were the two centers from which Heidegger's thought emanated.

In those days, the subject of death was in the air. Those were the years of the great influence of Rilke, whose work was translated into all the Western languages and imitated in all of them as well. In Mexico, two poets besides Villaurrutia published books whose subject was death: José Gorostiza and Bernardo Ortiz de Montellano—and Jorge Cuesta's vision can be added as well. All of these visions of death are completely different. In none of them can the influence of Heidegger be detected, for a very simple reason: they had not read Heidegger. They had, however, read and

⁵Trans. Stephen Mitchell, in Mitchell, ed. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*.

admired a book by Pablo Luis Landsberg: *The Experience of Death* [*Experiencia de la muerte*]. They had also read a brief, posthumous work by Max Scheler: *Death and Resurrection* [*Muerte y resurrección*]. The two books were much discussed in Mexico and Xavier cites Landsberg during his conversation with José Luis. It should be added that the Contemporáneos—with the exception of Ramos—had only a tangential knowledge of phenomenology and existentialism. I do not mean that they were ignorant of Husserl or Heidegger: all of them were assiduous readers of *Review of the West* [*Revista de Occidente*] and its publications. But their relationship to phenomenology was rather distant and, above all, late. Their readings in phenomenology were not formative, like the readings of their youth. Though Cuesta wrote a piece on Scheler and the names of Husserl and Heidegger appear once or twice in his articles, the writers he truly admired were Valéry, Benda, and Bachelard (he was, in 1939, the first person to tell me about Bachelard). He was also a lifelong reader of Nietzsche, no doubt through the influence of Gide, who was among those who introduced his work in France. This is another of the traits that distinguish my generation from that of the Contemporáneos; our education included certain ideas that had barely touched them: Marxism, and phenomenology and Heideggerian thought, which we learned from the Spanish intellectuals who took refuge in Mexico and from their translations.

Towards 1930, the subject of death appears in Mexican literature. It then disappears, one more victim of the vast butchery of World War II. I do not of course mean to say that writers of other generations did not mention the subject. I hardly need remind anyone that López Velarde, the Contemporáneos' immediate predecessor, wrote poems which revolve almost exclusively around the axis of love and death. But the Mexican writers of the 30s were under a kind of enthrallment, to the point that the period's three best books of poetry were titled *Death Without End* [*Muerte sin fin*] (Gorostiza), *Nostalgia for Death* (Villaurrutia) and *Blue Sky Death* [*Muerte de cielo azul*] (Montellano). The almost simultaneous appearance of these three books is revealing, but what does it reveal? An obsession? An epidemic of melancholy? A style, an intellectual contagion? The historians of Mexican culture have not pondered this phenomenon. Why the sudden appearance of death in the consciousness, sensibility and imagination of a group of Mexican poets?

Love and death, twins and adversaries, have been subject matter for poets since the origin of civilization, and even before that: one of the purest and most intense poems I know of is a pygmy funeral chant. But, though the image of death has accompanied man from the beginning, periodically it becomes an obsessive preoccupation. Some eras are in love with death, others manage to exorcise it. In the

consciousness of humanity, death appears and disappears with a certain cyclical regularity. Moreover, our idea of death changes over time and from society to society; there are as many visions of death as there are civilizations. Like all of mankind's other ideas and images, death is subject to change and renewal. It moves off the intellectual horizon of a given period, then, after a time, returns. Each time it returns, it is different: renewal is change. Great changes—the death and birth of civilizations—manifest themselves through the emergence of an image of death. Each civilization has its own. The originality of Judeo-Christianity lay in its rupture of the cyclical time of paganism and its introduction of a new time, with a beginning and an end. The invention of Christian time would not have been possible without the appearance of a new image of death. For pagans, death was the end of individual existence, an episode in the circular, cosmic rebirth and redeath; for Christians, it was the doorway into another reality and another time. Christianity gave everyone their own death and made this death the key to eternity. Death ceased to be an end and became a beginning. What made Christianity radically different from paganism was its way of dying, its way of living death. And, likewise, all of the oppositions between Christianity and Buddhism can be condensed into two images of death, the death of Christ and the death of the Buddha. The first dies at the age of thirty-three, nailed to a cross; the second dies at the age of eighty, stretched out under a sal tree, at the outskirts of a country estate, preaching to his disciples.

The double rhythm of renewal and change reveals itself within every civilization. In a famous book that has lost none of its original interest, Huizinga showed how the vision of death, allied with the vision of the carnival, gripped European consciousness at the end of the Middle Ages. The Burgundian death, lean and luxurious, returned during the Baroque period. It was the death of Charles le Téméraire and Villon, and it was something else: a sensual, worm-eaten, rational death alternately illuminated and obscured by the vainglorious fires of Donne and Quevedo. With romanticism, death reigned supreme once more, but it was no longer the crowned, ermine-caped skeleton of the 15th century, or the 17th century's libertine *conceptista*: it was an inspired and prophetic shadow, speaking in dreams and indistinguishable from the night. Romanticism's death is feminine: woman and mother, universal vagina and dark, rich soil where cadavers rot and the terrible vegetations of the unconscious germinate. In the first third of the 20th century, as a reaction, doubtless, to the positivist optimism of the second half of the 19th century, death presents itself anew. It is at once a romantic death and a death that laughs at romanticism. It is closely tied to the sensual arabesques of "art nouveau" and to the deliria of Dada and surrealism. Impossible to

understand Dada without remembering that at its beginning and in its end it was the vertigo of confronting death. Dadaism is the moment when European aesthetic consciousness experiences the attraction of the void. In a Dada lecture given in Germany in 1922—one of his last Dadaist texts and one of his best—Tristan Tzara explicitly associates Dada's nihilism with Buddhism. Surrealism transformed this vertigo into a fascination with the duality of existence: sleep and wakefulness, death and life. The emblem of this reality is the female fissure, adored and fearsome. In woman and in her sexual organ before and beyond are united... After the war the image of death faded from Western consciousness while its public reality grew to be omnipresent. In the wake of the atomic bomb and the concentration camps of Hitler and Stalin, it was difficult to feel a "nostalgia for death." Now, in the last few years, death has returned, but it is no longer philosophical or poetic as it was in the first third of this century; though men continue to kill each other as they always have, contemporary death is the reasonable muse of biologists, psychologists and historians.

During the first third of the century, in almost the entire world and especially in Spain and Hispanic America, Dada, surrealism and their ramifications represented the romantic aspect of the universal preoccupation with death. The opposite aspect was represented by the poetry written in English, though it was no less gripped by a consciousness of the fragility of men and their works. I am thinking especially of Eliot and of poems like *Ash Wednesday*. The center of this vast meditation on death was Germany, and its most notable figures were Rilke and Heidegger. The thought and poetry of our language were not insensible to so many stimuli. Perplexed by signs that seemed to predict its decline, terrified by the spectre—soon to become a reality—of a world war, the West turned its fascinated gaze towards the enigma we call dying: how could Spaniards and Hispanic Americans have failed to feel the same vertigo? Three centuries of prostration, defeat and bloody convulsions had prepared them to participate in the meditation on their own cadaver to which European consciousness summoned them. Nothing could be more natural than that Hispanic Americans should contribute their poems and novels to this meditation. Our peoples, as I have tried to demonstrate elsewhere, are an extreme of the West. The other extreme is the Anglo-American world. Like all extremes, Latin America is eccentric, and this is particularly true of Brazil, Mexico, Peru, Bolivia and Guatemala: moreover, we are a humiliated and ravaged continent. But no matter: without us, the modern literature of the West would be the poorer.

In the work of almost all the Spanish and Hispanoamerican poets of this period the subject of death appears. There are only a handful of exceptions: Guillén, Pellicer

and some others. But the poetry on this subject that was written in Spain and Latin America did not have the obsessive character that it had in Mexico. In the poetry of Gorostiza and Villaurrutia, death occupied the place that was occupied by eroticism and rebellion in Cernuda's work, and by time and identity in Borges'. In the work of other poets of the period—Neruda, Lorca, Aleixandre—death is a magnetic center, indistinguishable from sexual passion, as in the title of a book by Aleixandre: *Destruction or Love* [*La destrucción o el amor*]. The disjunctive conjunction suggests, in this case, an equivalence: love is like destruction. In Borges' work, death appears a little earlier than it appears among the Mexicans, but his death is neither private like Villaurrutia's nor the death of the universe, as in Gorostiza. For Villaurrutia, death was an experience lived from within his life—or, as they said then, a *vivencia*, a personal experience; for Borges, it is an example, an occasion for reflections and sententious epitaphs. Death in his poems is not his own death, but someone else's: a fellow citizen's. Not by chance is one of Borges' collections of poetry called *Deaths in Buenos Aires* [*Muertes de Buenos Aires*]. The plural is significant: death is others and because of that it is, as in the Stoics and Quevedo, a warning and the expectation of a punishment. Urban deaths: *caudillos*, heroes, low-lives and those dead without names. Dead people on whose tombs Borges—sceptic and moralist who contradicts himself in order to be faithful to himself: he does not believe in the I, but he does believe in its death—writes his slow, somber lines. Lines that are also those of a lyric poet, a murmur of syllables like “the utterance of birds that allude, without knowing it, to death.” Except that Borges *does know*.

The attitude of Villaurrutia and his friends is unintelligible if the intellectual and spiritual climate of the era in which they lived is not taken into account. All of them were keenly aware of being part of the West, and all of their cultural activity can be defined as an attempt to recuperate and reactivate European values. Not for nothing did they publish a magazine called *Contemporáneos*. None of them was an indigenist, except—very timidly—Montellano and, at the end of his life, Novo: I have already noted that their nationalism was a universalism and that for them, being Mexican meant reinserting themselves into the European tradition. According to Cuesta, the independence and liberal reform of 1857 had aimed at separating us from the Spanish tradition (a dead Europe) in order to insert us into the republican and liberal tradition (a living Europe). For this reason, the true Mexican tradition, contrary to what the romantics and the *modernistas* thought, was classicist in literature and, contrary to what the conservatives said, radical and republican in politics. (Cuesta's radicalism was closer to Alain than to Marx.) But this rather abstract universalism was not enough to make the European preoccupation with death their own. An interior predisposition

was also needed. I referred above to Villaurrutia's *melancholy*, in Nerval's sense of the word. Gorostiza and Cuesta also suffered from melancholia and acedia. Finally, apart from the personal inclinations and temperament of each one of them, the characteristic of the group I alluded to in the first part of this essay must be considered: its scepticism.

With the exception of Carlos Pellicer—different in this respect as in so many others—none of them adhered to the Catholic faith. Although Owen professed at times to be a Catholic, his Catholicism, like Villaurrutia's, was paradoxical, more magical than religious, more exorcism than prayer. The ideas and beliefs of the Contemporáneos are not easily defined. They are more distinguished for their questions than for their affirmations or negations. Their scepticism made them abandon the traditional Mexican religion without opening the doors to any other system of belief. It would be useless to scan their work for traces of the "other religion" that in diverse forms—Kabbalah, alchemy, Analogist thought—has fascinated the poetic consciousness of the West since the neoplatonic hereticism of the Renaissance. This tradition, that is born in the Florence of Ficino and Pico de la Mirandola, and infects Bruno and Campanella, influences the Elizabethan poets and those of the Pléiade, seduces Goethe and the German Romantics, reaches our century through the work of the French Symbolists and leaves its mark on Darío, Yeats, Pessoa, the Surrealists—this tradition was not theirs. The Contemporáneos lived in a zone of shifting sands: neither Eliot's Christianity nor Breton's "occultism" nor the materialism tinged with animism of Neruda. There comes a moment when a consistent scepticism makes the critic retreat from doubt. After this self-criticism, the sceptic—unless he resigns himself to silence—believes again, but not in the same things he believed in before, or in the same way. His beliefs do not aspire to justification through reason: they are content with their own authenticity. But the scepticism of the Contemporáneos was not radical and for that reason could not result in affirmations or negations, or in a pyrrhonic silence. Their scepticism was a vital doubt; not an intellectual method. It was not a philosophy but a belief that was, at the same time, a non-belief.

The Contemporáneos were faithful to reason and this often kept them from going astray. However, they were faithful to reason not for what it affirms but for what it negates. Their rationalism, if we can give their intelligent doubt that name, was an instrument for deconstructing systems, not for affirming anything. They reacted to the geometries of reason with the same indifference they had shown for the mysteries of religion and magic. This was why they had so little feeling for the revolutionary utopias of our century. Naturally, this attitude can not be explained on purely intellectual and philosophical grounds. The social and political circumstances of their childhood and

youth, as I pointed out earlier in this essay, were in large measure responsible for determining the disposition of this generation. In order to be understood, their scepticism must be seen in the context of the worlds in which they happened to live. They were “contemporaries” of Picasso and Eliot, but also of the great revolutionary disillusionment of Mexico. As early as 1930, it was already apparent that the history of Mexico was leading to a wall. A wall we are still unable to scale or to breach. Scepticism has a therapeutic social value: it immunizes us against affirmations and negations that are categorical and exclusive. It can thus preserve our liberty, since a tyrant or a slave is hidden in any man who affirms or negates without ever doubting. But the Contemporáneos, for the reasons I have given, could not have any faith in the social value of their doubt and so did not take their healthy scepticism into the fields of morality and politics. Reduced to solitude, they condemned themselves to self-analysis. In this process of self-criticism and self-knowledge, the most lucid and rigorous of them—Gorostiza, Cuesta, Villaurrutia—had, inescapably, to meet with death.

Death is almost always associated with eroticism. Variations on this theme are innumerable and can be found in every historical period. In Gorostiza’s great poem, sexuality occupies a limited space; his vision of love is sarcastic: the phallic flute and its “salacious serenade.” Though Villaurrutia’s erotic world is more intense, it is uninhabited: there are only shadows, echoes, reflections. Bodies are statues; flesh is stone or plaster; mouths are wounds. Unlike the death of Donne or Baudelaire, Villaurrutia’s death is neither lascivious nor libertine. To find the union of sexuality and death in Mexican literature one must look to López Velarde or to the poets of my generation; one must look, above all, to the novels and fictions of Juan García Ponce and Salvador Elizondo. Eroticism is not a distinctive feature of the Contemporáneos’ work. In Pellicer, there is a vision of the body, a sculptural sensuality, but not a true eroticism. Novo is the exception to this. Unfortunately, his eroticism, except in a few electric moments, generally verges on the scatological or the sentimental. Tears and excrement. None of the erotic poets of this generation—Neruda, Lorca, Salinas, Cernuda, Aleixandre—were Mexican.

In his prose work Villaurrutia occasionally alludes to Mexico as “the country of death.” Nevertheless, there is not, in his poetry or in Gorostiza’s, the least concession to “local color.” The painting of this period abounds with skulls, skeletons, the candles and yellow flowers of wakes, coffins, crosses and processions, all the pomp of Mexican death, lyrically celebrated at moments, depicted with sarcasm and black humor at others, or protested—proletarian death covered with red banners. But the poetry of Villaurrutia and Gorostiza seems to have been written not only in some other country,

but in a place beyond geography and history, beyond myth and legend, a nowhere that “occupies no place in space,” in which time has stopped. The exception, once again, is Montellano. A poet to whom more attention should be paid, not so much for what he succeeded in doing as for what he tried to do. Because of the prophetic value that he attributed to sleep, Ortiz de Montellano was closer to true romanticism and true surrealism. In certain of his poems death appears in the guise of a Mexican funeral:

A hut with three toy figures,
arches of flowers,
the offering to the corpse:
four yellow veils of
sempasóchil flowers.⁶

In the poetry of Gorostiza and Villaurrutia the burial rituals of the Mexican people do not appear, nor do those of the pre-Columbian civilization; the splendors in which death was enveloped by the poetry of the Baroque period are absent as well. For the Aztecs, death was a moment in the cosmic movement, a conception which is not far from Gorostiza’s circular death. Aztec poetry contains images and intuitions that are close to the idea of “one’s own death” which so preoccupied Villaurrutia. But neither poet makes the slightest allusion to the pre-Columbian world. Both were admirably well acquainted with the poetry of the Baroque period and traces of Góngora are as numerous in *Death Without End* as those of Quevedo, Calderón and Sor Juana are in *Nostalgia for Death*. But these influences have undergone a curious operation, as if they had passed through a sort of vacuum chamber, so that the images and metaphors, without losing any of their power or their consistency, have become immaterial: crystals in Gorostiza’s poetry, reflections in Villaurrutia’s. Gorostiza’s death is incarnated in all forms and ends up having no form whatsoever. It is as untouchable as an idea, invisible as a transparency. Villaurrutia’s death is more personal, more intimate, but no less intangible. Borges’ dead are bodies, there, stretched out in front of us in the wake’s fantastic light. Or they are the dead of urban cemeteries: a gravestone or a pile of bricks and stones protects them from our gaze, not a skein of concepts. They are a reality, incomprehensible, perhaps, but real. Villaurrutia’s death is “the companion you speak to when you are alone,” the voice without a body, the voice that does not speak words, the voice that says nothing. Villaurrutia had an extraordinary visual sensibility and almost all of his poems are paintings, but they are uninhabited

⁶*Jacal de tres juguetes, / arcos de flores, / la ofrenda del cadáver: / cuatro amarillas velas / de sempasóchil.*

paintings: the central figure, death or love, is not there. Or rather: it is an invisible presence, the wind moving the curtains, the shadow drowning in the mirror.

Death fulfills itself in the ritual of burial. It is hardly necessary to name all the great burials of Western painting and literature, from El Greco to Courbet, from Mark Anthony's funeral oration over Caesar's corpse, in Shakespeare, to the verse Hugo composed for Gautier's burial. I have mentioned Borges' wakes, and I should add García Lorca's *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*. In Mexico, a country where until very recently burial was a public art, a poetry of death emerged that deliberately disdained not only all of the visual and sensual elements but also any form of anecdote or affective particularity. In Villaurrutia's death—and the same can be said of Gorostiza's—there is no *earth*, in any sense of the word. The opposition between death and life is not expressed, in Villaurrutia's work, through the funerary ritual of burial, but as an opposition between sleep and wakefulness. In one of his *Epitaphs* (dedicated to his own death or to Jorge Cuesta's?) he says that "to wake is to die." This paradox illuminates his vision of death and his poetry. Sleeping was always "the image of death" but Villaurrutia inverts the terms of the ancient metaphor: sleeping is the image of life and we will die if we awaken. Death is life. Xavier wanted to suggest, in this way, that in the state of wakefulness, if we are lucid, we live our own death. The content of our life is our death. We are inhabited by it. Inhabited or uninhabited? It is all the same: death is a vacant presence, a present absence. For Villaurrutia, the emblem of death is not burial; death is an exile. An exile that is simultaneously a return: our true homeland is death and that is why we feel a nostalgia for it. Though death is the great mother, it is neither vagina nor tomb but an unlimited and vacant space. Like every poet, Villaurrutia transmuted the circumstances of his life and his world: the theme of interior exile, common to all those of his generation, fallen into a hostile environment where they were always treated as strangers, became a vision of death as homeland:

To go back to the distant country,
to go back to the forgotten country,
secretly deformed
by exile in this land.

The edition of Xavier Villaurrutia's *Complete Works* published in 1966 by the Fondo de Cultura Económica is more than a thousand pages long. Nonetheless, for the majority of his readers, Villaurrutia is the author of some fifteen or twenty poems. Is this too little? To me it seems like a great deal. Because of these poems, we remember

the plays and we reread the critical essays: we want to find in them, if not the secret of his poetry, at least the secret of the fascination that it holds for us. These twenty-odd poems count among the best poems in our language and of his time. Does the place that Villaurrutia occupies in Mexico and Hispanoamerica correspond to this excellence? The answer, frankly, is no. Villaurrutia has no reputation in Europe and his poetry is seldom read. The reason is not difficult to see. His poetry is a solitary poetry, a poetry for those who are solitary; it does not seek the complicity of the passions that tyrannize our spirits today: politics, patriotism, ideologies. No church, no party, no State can gain anything from propagating poems whose subjects—or, rather, obsessions—are sleep, solitude, insomnia, sterility, death. Even eroticism, the great fetish of our frigid, cruel century, appears in his poems as a secret passion whose most visible attributes are rage, drought, impotence, and aridity. There is nothing in this poetry to attract readers who, like the majority of our contemporaries, reduce all of life, even instinctive and sexual life, to ideological categories. Villaurrutia's poetry is not antisocial but asocial.

The Mexican government, that great embalmer and petrifier of celebrities, has displayed a sovereign indifference to the work and the memory of Villaurrutia. Perhaps it is better this way: he has been spared the grotesque statue and the alley bearing his name. (In Mexico, the wide avenues and the public squares belong, by self-proclaimed right, or I was about to say, by *droit du seigneur*, to the ex-presidents and the powerful. The streets of our cities have been branded, like so many cattle, with names that are frequently infamous.) Neither has Mexican public opinion—I mean the intellectuals and the pedants—demonstrated much love for Villaurrutia's poetry. But his case is not exceptional; the literate and semi-literate among us gazed with similar disdain on Tablada, Pellicer, Gorostiza, Reyes, González Martínez and even López Velarde. In fact, the only artist admired by bourgeoisie and politicians alike is David Alfaro Siqueiros... Villaurrutia's glory is secret, like his poetry. I am not sorry about this and neither would he be. He asked for nothing more while he lived: the fervent admiration of a few. In modern times poetry is not, nor can it be, more than an underground cult, a ceremony in the catacomb.

Villaurrutia was always preoccupied by the opposition between classicism and romanticism. These terms did not have an exclusively historical and stylistic meaning for him; their meaning was vital and personal. The opposition between them was his conflict, his drama. There are poets gripped by unity, as if reality and language itself were emanations of the Plotinist One, poets of being, not dispersed into multiplicity but resolved into essence. Jorge Guillén is such a poet. There are other poets for whom the world and language are waves of a fecund and confused substance, anterior to

unity, a genetic, indistinct, rhythmical substance. Pablo Neruda is such a poet. Xavier Villaurrutia's poetry is defined neither by a unity of essence nor by a plural substance, but by its duality. His poetry originates in a consciousness of duality, and is an attempt to resolve that duality into a unity, a unity that will not destroy the duality but will, on the contrary, preserve it, and in it preserve itself. For Xavier, one was always two.

The opposition between classic and romantic is one of the forms taken by the contradiction that inhabited him. It is not difficult to find others in every one of his poems: solitude/companionship, silence/noise, sleep/wakefulness, time/eternity, fire/ice, plenitude/void, nothing/all... Villaurrutia did not attempt, in his poems, the transmutation of this into that—flame into ice, void into plenitude—but the perception and expression of the moment of transition between opposites. The paradoxical instant in which the snow begins to darken but without yet becoming shadow. Borderline states in which we are present at a kind of universal doubling. In this doubling we witness not the coincidence of opposites, as Nicolás de Cusa would have it, but their coexistence. The word that defines this is the preposition *between*. In the vertiginous and provisional zone that opens up between two realities, in this *between* that is the bridge hanging over the void of language, in the sandy, sterile bank at the edge of the precipice, that is where the poetry of Villaurrutia places itself, takes root and grows. A prodigious, transparent tree made of reflections, shadows and echoes.

Between is not a space; it is what is between one space and another; neither is it time, but the moment that blinks between before and after. *Between* is neither here nor now. *Between* is neither body nor substance. Its kingdom is the phantasmal realm of antinomies and paradoxes. *Between* lasts as long as lightning. In its light, man can see himself as the arc that instantaneously unites this and that without truly uniting them and without being one or the other—or being both at once without being either. Man: the wakeful sleeper, the cold flame, the lump of shadow, the punctual eternity... The intermediary state that is neither this nor that but that is between this and that, between rational and irrational, between night and day, wakefulness and sleep, life and death, what is it?

The intermediary state, in Villaurrutia's poetry, designates a moment of extreme attention in the center of an even more extreme abandon: to sleep with one's eyes open, to see with one's eyes closed. The intermediary state has another name: agony. It is also called doubt. About what? About being but also about not being. The poet doubts, looks at himself in a mirror, perceives himself as a reflection, drowns himself in a flash of light. Doubt is agony: death and resurrection in a minute as long as the creation and destruction of all the worlds. The poet is a ghost and the echo of his cry as he pounds

on the wall is a fist pounding a hollow breast, a blank page, a tarnished mirror that opens out onto a gallery of echoes. Not metaphors, but instantaneous visions of man between *presences* and *absences*. *Between*: the lacuna. The universal pause, the vacillation of things between what they are and what they will be...

Between is the universal fold. The doubling over that reveals, when it is unfolded, not unity but duality, not essence but contradiction. The fold hides between its closed pages the two faces of being: the fold, as it reveals what it hides, hides what it reveals; the fold, as it opens its two wings, closes them; the fold says No each time it says Yes; the fold is its duplicity: its double, its assassin, its complement. The fold is that which unites opposites without ever merging them, at equal distances from unity and plurality. In poetic topology, the geometric figure of the fold represents the *between* of language: the semantic monster that is neither this nor that, an oscillation that is identical to immobility, a frozen fluctuation. The fold, as it unfolds, is a leap that is stopped before it touches the ground—and as it refolds? The fold and *between* are two of the forms assumed by the unanswerable question. Villaurrutia's poetry folds itself into this question and unfolds between the oppositions that sustain it:

Who'll stake out the space, foretell the moment
when the ice will overrun my body and envelop
this unpulsing heart like a cold flame? ☒

Translated by Esther Allen

GUY DAVENPORT
ZUKOFSKY

I. "A" ∞

Durante cuarenta y seis años, desde 1928 a 1974, Louis Zukofsky escribió, con imponente atención y destreza, un poema largo titulado "A". La tipografía de las primeras doce partes fue realizada por tipógrafos japoneses e impresa en Kyoto en 1959. Los primeros treinta *Cantos* de Pound fueron compuestos por tipógrafos franceses; del octagésimo quinto al nonagésimo quinto, por italianos; la primera mitad de *Maximus* de Olson fue impresa en Alemania, la segunda mitad en Inglaterra; el mismo Walt Whitman se encargó de la tipografía de *Hojas de hierba*; Melville pagó la impresión de *Clarel* con su propio dinero; *The Columbiad* se vendió debido a su atractiva encuadernación y tipografía y por los grabados de Robert Fulton.¹ Tan sólo el *Paterson* de Williams procedió de manera normal y sin problemas de un editor. No hay pruebas de que el público de Estados Unidos haya exigido alguna vez leer un poema largo de un poeta estadounidense.

"A", 1-12 fue editado en Estados Unidos en 1967 (una fotocopia del trabajo de los tipógrafos japoneses). Esta edición fue financiada por *The Paris Review* y ahora está agotada. "A" 13-21 se publicó en Inglaterra en 1969. "A"-24, la última sección del poema, apareció en Nueva York, ¡*Nueva York!* en 1962. Las partes 22 y 23, escritas en Port Jefferson, N.Y., el último

¹El Vapor Fulton. Alguien debe escribir algún día sobre la afinidad entre los barcos de vapor y los poetas. Robert Burns estaba en el viaje inaugural del primer barco de vapor y Shelley, cuando se ahogó, estaba por fundar una compañía de vapores para establecer servicio regular entre Londres y Génova.

hogar del poeta después de toda una vida en Manhattan y Brooklyn, se publicaron en 1975.² Las diversas partes del poema se reunieron y publicaron cuando Zukofsky yacía moribundo en 1978.³ Nunca alcanzó a ver un ejemplar.

Todo poeta diestro encuentra el mundo inocente preñado de analogías. Si hay caballetes de aserrar colocados frente a nuestro departamento de Brooklyn y estamos por escribir la séptima parte de un largo poema al estilo de una fuga, podemos ver cosas en esos caballetes, con sus letreros en sus travesaños y linternas colgadas en sus extremos. Estos caballos de madera carecen de cabezas y cuellos, por ejemplo, pero con caballos tan arcaicamente elementales ¿no podría el número 7 por sí mismo suplir esa carencia? Y el poeta pondrá las crines,⁴ las *di manes* de su arte chamánico. ¿Y qué presencia surgirá en ese trance? Dos caballos juntos forman una M (cada caballo solo, una A). Dado que el poeta trabaja en contrapunto como su gran maestro Bach, cuyo espíritu preside todo el poema, el tema M invertido es W (el tema de *manes* trotando a lo largo de sí mismo, invertido, el tema de Williams, el llamado Shakespeare; mientras el tema A avanza simultáneamente a lo largo de su extremo en el alfabeto, Z). El tema A duplicado sugiere duplicación de líneas; las líneas se duplican en una sextina, de modo que empezamos a componer una sextina. Cuando duplicamos el tema A en su séptima progresión, el número 14 aparece inesperadamente, y es un número shakespeariano, los versos de un soneto shakespeariano, de modo que nuestra sextina debe combinarse en un ciclo de sonetos. ¿En cuántos? Siete, desde luego.

Se esperaría que estos caballos de madera llevaran a los griegos a Troya; en lugar de ello traen a los soldados romanos hacia la agonía en el jardín: El libreto de Christian Friedrich Henrici para *La pasión según san Mateo* ha sido un motivo del poema desde el principio.

¿Empieza "A" de manera enteramente marxista al plantear la angustia económica del hombre en lo que podría haber sido —si no hubiera sido por la avaricia y la falta de dirección que lo arruinó— el jardín del mundo? El poema empieza en la Pascua de 1928 durante una representación de *La pasión según san Mateo* de Bach en el Carnegie Hall; faltan cuatro días para la Pascua. Pronto cerrarán los bancos; el país se sumerge en la Depresión. Mujeres con diamantes han venido a escuchar músicos mal pagados. Zukofsky siempre contrapuntea sus temas con la precisión de un maestro del barroco.

²Louis Zukofsky, "A"-24 (Nueva York, Grossman, 1972). "A" 22 & 23, mismo editor, 1975.

³Zukofsky, "A" (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1978).

⁴El autor emplea aquí la palabra inglesa *manes* ('crines') en un claro juego de palabras que la conecta con su homónima *manes* ('manes', sombras o almas de los muertos) y al mismo tiempo con el verbo latino *dimanare* ('dimanar', emerger). (N. de T.)

La pascua de los hebreos: Pascua. Leipzig 1728: Nueva York 1929. Judío: Cristiano. Cristo en la cruz: trabajadores industriales crucificados en sus máquinas. Hace sólo cuatro días que murió Lenin. Los padres del poeta no hablaban inglés y creció hablando yiddish con acento ruso. En opinión de la célula del Partido Comunista a la que asistía con miras a unirse (su promotor era su compañero de clases en Columbia, Whittaker Chambers) no era materia del PC, sino un joven que ambicionaba mudarse al Lado Occidental.

Al final Gibbon habría de templar, corregir y aumentar a Marx; Thomas Jefferson, Lenin. Pero Shakespeare y Bach se convertirían en los efectos personales más preciados de este poeta, uno de los más apasionadamente intelectuales de Estados Unidos. Sólo Emily Dickinson permaneció más en el hogar que Zukofsky. Cuando abandonó su casa, un hogar que constituía intensamente el centro de toda su existencia, viajó, como Basho, con su propio clima, con el carbón de su fuero, un sentido especial que, dibujando una silla aquí y otra allá, podía evocar los contornos exactos de la tienda que no permitía la entrada a la arena y el desierto frío en las marchas del Sinaí, las cortinas de paja que protegían a la familia de las habladurías y blasfemias de Babilonia, los muros iluminados con lámparas en las habitaciones polacas, las persianas que se cierran tras Brooklyn.

Esta intimidad es el terreno para todos los temas relumbrantes con sus variaciones que bailan en "A". Bailan, pues la esencia está en juego, un juego intelectual, un juego de palabras y música. Zukofsky es el más apolíneo de nuestros poetas, pero su Apolo juguetea con Pan y Príapo. También lo hizo el Apolo de Bach, Shakespeare y Catulo. El homenaje de Zukofsky por los espíritus envejecidos y abandonados es una de sus devociones más tenaces. Hay muchas formas de hablar sobre el ordenamiento particular de los dominios y poderes espirituales en la obra de Zukofsky. "A", por ejemplo, trata sobre un matrimonio en el que la esposa tiene el isabelino nombre de Celia (de ahí la letra para el laúd en todo momento); sin embargo, para una comprensión de su arte es crucial distinguir la maravilla de su naturaleza juguetona, pues pone su obra a un lado (y por encima) destacándola al mismo grado que su soberbia maestría de sonido y métrica.

Considérese el brío de pantomina aquí:

Man in the moon stand and stride
On his forked goad the burden he bears
It is a wonder that he does not slide,
For doubt lest he fall he shudders and sheers. ("A" -13)

Este *buffo glissando* continúa mofándose durante cuarenta líneas, logrando el aria de mayor brío que Pierrot haya jamás cantado a la luna (“Hop out Hubert in your hose magpie!”) ¿Es Pierrot ladrando a la luna y llorando por el sol? ¿Es Zukofsky viendo a los astronautas por televisión? ¿Es una calabaza de Shakespeare pronunciando lentamente lo que sería buena retórica isabelina, si no llevara siempre los calcetines caídos?⁵ Todavía más. Pues a partir de la mitad de “A”, Zukofsky había encontrado una forma (al igual que Charles Ives, como veremos) de armonizar temas contrapunteados, lo que es algo así como la riqueza deferente de un verso latino (los genitivos, dativos y ablativos que se unen generosa y promiscuamente a las palabras de su alrededor, aunque debemos reservar nuestro sentido de las relaciones hasta que todo el verso esté en su lugar) algo así como la introducción imaginista de Pound y Williams de frases inglesas en una estética china de concisión, y algo del empeño heroico de Zukofsky para casar las palabras a una música, con un programa cuanto más imposible mejor. En el excéntrico *Catullus*, el latín es la música, y el inglés son las palabras que la acompañan. “A”-21 es tantas palabras inglesas adaptadas al latín de Plauto; “A”-15 comienza con las palabras inglesas integradas al hebreo de *Job*. Los oídos finos pueden escuchar a Mallarmé en “A”-19.⁶ Esta interpenetración de significado a significado (“once She now Eunuch reigned”—“A”-21, por ejemplo, se refiere al reino de la Justicia en la Edad Dorada de Ovidio, aunque se alude a un tema obvio de nuestra época, y en su gramática puede leerse: “We are ruled by eunuchs rather than by just men”) tiene un paralelo en Ives, uno de cuyos mejores intérpretes es Paul, el hijo del poeta.

La “Concord Sonata” de Ives se inicia con algo que suena como variaciones sobre el tema inicial de la Quinta Sinfonía de Beethoven; descubrimos después que la broma se refiere a Louisa May Alcott intentando tocar la revisión para piano de Wagner de la magnífica sinfonía, deformándola y falsificando los pasajes difíciles con frases de los himnos calvinistas con los cuales sus dedos se sienten más cómodos; pero un musicólogo nos puede decir que la frase no es en absoluto Beethoven, sino una melodía folklórica escocesa que suena a Beethoven, así como en el grandioso tema de la Segunda Sinfonía estamos convencidos de que escuchamos el Himno Nacional (“Columbia, Gema del Océano” en aquella época) siendo que escuchamos otra tonada escocesa, “My Bonnie Lies Over the Ocean.” Todo esto es muy zukofskiano.

⁵ Es la traducción que realizó Zukofsky al inglés moderno de un poema lírico en XVI sobre Hubert, el hombre de la luna, Harley MS 2253. Para un texto medieval, véase J.A.W. Bennett y G.V. Smithers, *Early Middle English Verse and Prose* (Oxford, Oxford University Press, 1960).

⁶ Véase el ensayo de Kenneth Cox, “Zukofsky y Mallarmé” en la excelente recopilación de John Taggart de estudios sobre Zukofsky, *Maps 5: Louis Zukofsky*, (1973). Estos diez ensayos conforman la más inteligente introducción a Zukofsky de que pueda disponerse en este momento: todas obras pioneras.

(En una ocasión pregunté a Zukofsky qué significaba el “bailarín mg” que danza en “A”-21, un trasgo de miligramo, un duende de magnesio, un bailarín marginal, o la Aurora, ya que el diccionario consigna todos estos significados.⁷ “Todo eso”, contestó)

Considérese (“A”-21, una vez más):

sleepless in a city
of thieves

who cannot foretell evening
from morning.

Tanto el asaltado como el ladrón son los insomnes. Los ladrones no pueden discernir por la mañana si todavía estarán vivos al anoecer (adictos, desesperados, perseguidos, hambrientos: las palabras se acomodan a todos estos sentidos). Los ladrones están en tal mundo de su propia confusión, que no pueden distinguir entre la mañana y la noche.

El pasaje continúa:

from morning trafficked streets
still cobbled Could be
a sphere

of a pyramidal honeycomb, the
sphere enclosing the most space
with the least surface
strongest against

internal pressure the honeys
enclosing the least space most
surface best to withstand
external pressures

could be one lean buck
take heart grow fuller

⁷ En inglés *mg. dancer*; las acepciones del diccionario a que alude el autor corresponden obviamente a la lengua inglesa. (N. de T.)

knowing like transported cargo
smells of

portage the winter-wrapped tree
elsewhere May a summer's
dory unstowed so much
so little

each one's house just
float off nations just stops
and wander that needs
no feet.

La "esfera de panal piramidal" es el domo geodésico que R. Buckminster Fuller ha propuesto construir sobre Manhattan para controlar el clima: su nombre está disimulado más abajo en "one lean buck/ take heart grow fuller". Fuller entra en el poema (o más bien en la Roma de Plauto que es la máscara que se obliga a usar a Nueva York en este punto) debido a las calles peligrosas, que, como las de Roma, marcaron el derrumbe de su cultura. Fuller es un diseñador de sistemas; es como el macho en invierno, que sabe que mayo regresará; Zukofsky gusta de las ideas de Fuller de casas portátiles y de encontrar sistemas de apoyo a la vida en la naturaleza para el rejuvenecimiento y la continuación de nuestra vida citadina, pero le preocupa (tomando el poema lírico en su conjunto, del cual sólo he citado aquí la última parte) saber si una cultura pueda soportar tanto nomadismo y se pregunta si la ciudad moderna no es más un asunto de nómadas y hordas vagando que de gente viviendo en un asentamiento. Nueva York murió como ciudad donde poder vivir cuando Zukofsky estaba escribiendo su poema. Ahora que casi toda la estructura está disponible para nosotros, podemos ver que se trata de una serie de metamorfosis en la cual los pensamientos se convierten en música. Eso es lo que sucede en los sonetos de Shakespeare; el pensamiento se transforma en una de las figuras de una música con gran riqueza de patrones. El pensamiento en sí es accidental, como la trama de un cuento. Procede del exterior: la guerra en Vietnam, caballetes en la calle. Hay suficiente narrativa y temas anecdóticos en "A" para construir un estante de novelas.

El final del poema es 239 páginas de música, las *Pièces pour le Clavecin* de Handel copiadas con la hábil mano de Celia. Con esta música los actores actúan una mascarada recitando ensayos de Zukofsky (el volumen *Prepositions*), su obra de 1936, *Arise, Arise*

(el título es la *Internacional* hablando al mismo tiempo que John Donne), el libro de cuentos *It Was* y partes anteriores de "A". La mascarada empieza de este modo: el clavicordio abre con un arpeggio fino. Una voz empieza a leer un ensayo llamado "Una declaración de poesía":

Y es posible en la imaginación divorciar el discurso de todo elemento gráfico, permitir que se convierta en un movimiento de sonidos.

(El fantasma de Mallarmé asiente con un gesto desde el azul).

Mientras oímos esta voz que habla sobre el movimiento y las palabras entonadas, otra voz, más baja, declama líneas dispersas, como tomadas al azar del guión, de la obra *Arise, Arise*: ("¿Golpeó mi madre a la madre de ella?"). Simultáneamente una tercera voz recita algo del cuento "It Was". La voz más alta, que entra en el segundo compás de la música, dice el verso "Benditas/ cosas Infinitas" de "A" -14.

Esto continúa por una hora y diez minutos —cuatro voces que hablan simultáneamente para gloria constante de Handel.⁸ Hemos de señalar que nada se oscurece con estas voces que hablan al unísono. No tenemos más razones para quejarnos de no poder entender nada (como en efecto no podemos) que de quejarnos del *Putnam's Camp, Redding, Connecticut* de Ives alegando que no podemos descifrar qué están tocando dos bandas militares (melodías separadas simultáneamente sobre un *ragtime* delicioso y un poco de *Tristan*). Los elementos existen en otra parte y pueden consultarse. Esta es *Celia's Masque for LZ*: ella conoce las partes de memoria y si le complace escucharlas de este modo, entonces ése es el símbolo, es la figura conforme la va tejiendo en la alfombra. Ella escribió a máquina todas estas palabras en una casa donde practicaba un violinista.⁹ Las voces polifónicas no son una forma musical a la que estemos acostumbrados, aunque en cualquier habitación de Estados Unidos por lo regular se sostienen dos conversaciones al mismo tiempo, mientras el televisor mantiene su diarrea de palabras y música vulgar. Sospecho que en última instancia Zukofsky quería que "A" culminara y se realizara en una reunión familiar de su trabajo, dentro y fuera del poema, un gran asunto familiar judío, con todo el mundo hablando alegremente al mismo tiempo. La *superficie* del poema alcanza entonces su máxima turbulencia dentro de las formas que puede imponer el clavicordio; los recitadores deben observar la partitura y seguir el ritmo.

⁸ Maurice Edwards puso en escena una representación en el Cubículo en West 51st Street, 14-23 de junio de 1973, con Douglas Coe en el clavicordio. Las partes fueron declamadas por Keith Aldrich, Bill Maloney, Luane Rohrbacher, Helene Friedman, Cordell Reagon y Gary Smith. Un debate que después se convirtió en una conversación pública entre el poeta y Hugh Kenner.

⁹ *Some* en sus años de juventud, Paul Zukofsky desafiaba la regla de la práctica constante a la que se adhieren otros violinistas tal vez con tanta superstición como provecho.

La total familiaridad con la obra empezará a revelar notables disonancias y armonías. Los estudiosos querrán preguntar *porqué* las voces se han conjuntado de esta precisa manera. Porqué, por ejemplo, debe hacerse que el ensayo sobre Henry Adams se desarrolle a lo largo de una repetición de "A"-7, mientras que otras voces hablan de tumbas.

La familiaridad es la condición mediante la cual toda la obra de Zukofsky proporciona sus virtudes. La superficie de Zukofsky está capacitada para parecer ociosa y un poco fría, como *Finnegans Wake* está apta para parecer parches de brezos de palabras. Muchas de las frases de Zukofsky se asemejan a nudos atados con demasiada elaboración: como si pidieran ser desatados. Una vez que nos damos cuenta de que cada frase es una condensación última de lo que serían los mismos conceptos en un poeta más ampuloso, entonces podemos preparar nuestro ingenio para la maquinaria de Zukofsky, que es más delicada de lo que quizás estemos acostumbrados.

Ha habido quejas de que Zukofsky confunde la oscuridad con profundidad. En efecto, es profundo (pero nunca arcano); es profundo como la música, pues sus palabras son lo bastante poderosas como para provocar una respuesta, compasión, ensueño. Merecen atención, y siguen mereciéndola. Su oscuridad está en la mente del lector, no en el poema. Y se trata de una oscuridad que desaparece cuando conocemos a nuestro poeta, su precisión y su habilidad. Su pasión.

La obra de Zukofsky está publicada desde hace cincuenta años y los críticos y académicos, salvo unos cuantos, han guardado silencio y se han mostrado indiferentes. Tan sólo recientemente el poeta ha empezado a aparecer en obras de referencia sobre poetas estadounidenses y en alguna antología ocasional. Tuvo el placer de conducir por una calle londinense bajo una bandera atada entre dos postes donde podía leerse BIENVENIDO A CAMBERWELL LOUIS ZUKOFSKY. Con increíble y desagradable dificultad vio impresos su *Bottom: On Shakespeare* y su *Catullus*, agonías comparables a las de Joyce, cuyos detalles constituyen una denuncia formal de la industria editorial estadounidense con cargos como torpeza crítica, estupidez incurable y apatía general.

Tal vez, ahora, cuando la vida intelectual en la República está en mayor peligro que nunca, Zukofsky debe parecer no tanto un poeta de poetas sino un poeta de poetas de poetas y puede ser el último de la gran generación de los Hombres de 1914, los inventores del arte del siglo. Nuestro mayor poeta viviente es por lo general un hombre tan desconocido para el profesorado como para el conjunto de reseñistas y los sordos custodios de los laureles. Fue cierto en el caso de Whitman en 1873 y es cierto en el de Zukofsky en 1973.

II. SCRIPTA ZUKOFSKII ELOGIA ∞

1. Dieciocho canciones, con música compuesta por su esposa, y cincuenta y tres líneas de tipografía en seis bloques de prosa: ésta es la *Autobiografía* de Zukofsky, que no representa su obra más excéntrica, pero ciertamente ocupa el primer lugar en cuanto a excentricidad entre las autobiografías mundiales.

1.1 La primera de estas canciones es una bufonada que el Sr.Punch, Groucho Marx, Zero Mostel y Buck Mulligan pueden cantar en Elíseo. Es un motete.

General Martinet Gem
Coughed Ahem, and Ahem, and Ahem
Deploying the nerves of his men
Right, and about face, to his phlegm.
Their whangs marched up to the sky,
His eyes telescoped in his head
A pillow that as pillar of Europe
He flung to his rupture Ahead.

1.2 La canción es el mundo de Zukofsky. Wrangel, Haig, Tojo, Goering.

1.3 La ciudad donde vivió Zukofsky, la dibujó traduciendo a Catulo, una recreación del color, aroma y tono de su original tan efectiva como *Carmina Catulli* de Orff o *Satyricon* de Fellini.

1.4 El hogar donde Zukofsky vivió es "A". Contenía dos músicos, un poeta, muchos libros y un televisor.

2. "¿Ha publicado algo?" preguntó un profesor en la junta de comité donde estaba yo tratando de conseguir una asignación de mil dólares a fin de llevar a Zukofsky a la Universidad de Kentucky para un recital. Pero este mismo profesor probablemente nunca oyó hablar de Ausonio, Ts'ao Chih o Stevie Smith.

2.1 ¿Cómo responder al ignorante profesor? La mayor de las elegías para JFK ("A"-15

The fetlocks ankles of a ballerina
'Black Jack' Sardar with black-
hilted sword black dangled in silver scabbard from
the saddle rider less rider
his life looked back

into silver stirrups and the
reversed boots in them.

...

John to John-John to Johnson).

2.2 La reflexión más original sobre Shakespeare desde Coleridge.

2.3 Una traducción de todo Catulo, ilegible casi en su totalidad salvo donde, con gran simpatía y curiosidad, el inglés suena como latín y tiene el mismo metro. La belleza de este extraño texto es que capta la lujuriosa suciedad de una manera digna, honesta y con una mirada decente.

2.4 "A".

2.5 Cuatro volúmenes de poemas líricos, algunos de los cuales figuran entre los mejores de nuestro siglo.

2.6 Prosa crítica destacada por su buen sentido y estilo puro, algo de prosa narrativa distinguida por su extravagancia, ingenio y tono original. LZ escribía prosa como un caballo de carreras camina: nervioso, resbalándose, ansioso por la corneta y la pista.

3. Su Shakespeare era un Florentino del *quattrocento*.

4. Spinoza, Heráclito, Wittgenstein, Bach, Jefferson, LZ: hombres con mentes hermanadas.

5. La ingeniería de su poesía, una vez que sea revelada y demostrada, lo acercará a Joyce.

6. Enseñaba en un instituto politécnico, veía el Puente de Brooklyn todos los días durante treinta años, estaba fascinado por las formas de la letra A (tetraedro, gablete, puntal) y de la Z (viga voladiza), y diseño toda su poesía con el amor por la estructura, la solidez y la armonía de un ingeniero.

7. *Le Style Apollinaire*. LZ coloca la puntuación de manera escrupulosa, con paréntesis, guiones, puntos y comas más correctos que nadie. La puntuación se volvía densa cuando descendían las huellas de las vías del ferrocarril, y correspondían a sus puntos, cambios, señales y semáforos. Con el aeroplano, sin huellas y libre, tenemos un Apollinaire sin puntuación, Eliot, Pound, Cummings.

7.1 "A"-16 no tiene puntuación: se transporta por aire y habla de la anémona. En *80 Flowers* no hay puntuación. Pero la puntuación de LZ sigue siendo la de un hombre ciudadano para quien las señales de tráfico son cruciales. "A"-13 es un poema que imita una partita de Bach; I-75 es una carretera de cuatro carriles.

8. La elegante ingeniería de "A" es un símbolo integral.

9. La invención que distingue a Zukofsky es el juego de su ingenio. Sus instructores

en ello fueron Shakespeare y el violín barroco: un continuo de sentido que sin embargo se interrumpe en todo el verso para jugar, hacer malabares con retruécanos, juegos de palabras, danzar dentro y fuera del sinsentido, mantener cadencias de pasmoso virtuosismo y sustituir lo ridículo por lo sublime a tal velocidad, que aprendemos de su feliz posibilidad de intercambiarse en una sensibilidad bellamente equilibrada.

10. El humor judío asume una dulce inteligencia. Sentimos lo acertado y lo no-euclideo en las frases —ambas atribuidas a Sam Goldwyn— “Inclúyeme afuera” (*Include me out*) y “A un hombre que va con el psiquiatra deberían revisarle la cabeza”. Era Freud quien consideraba al humor como la tensión de la angustia liberada en un criptograma que era sociable y conveniente aunque amenazaba a la psique como un enunciado descodificado. En cuanto llegamos a la anécdota del rabino y el teléfono en “A”, sabemos que estamos en buenas manos.

11. De niño Zukofsky pensaba que los no circuncidados no podían orinar y se preocupaba por comprender la psicología radicalmente distinta de los *goyim*. De ahí las bromas ocultas sobre la orina en todo “A”.

Or as the Queen of British barmaids
Before the Jury of her Pee-ers, Call
Me Hebe, that means goddess of youth, Dears! (“A”-13)

Hay indicaciones visuales de Freud zumbando estridentemente a lo largo del entretenimiento *cockney*: *Jewry* (‘pueblo judío’) a través de *jury* (‘jurado’), *hebe* (término despectivo para ‘judío’, de *Hebrew*) a través de Hebe y en *Dears!* puede oírse el balbuceo de Fagin.

12. LZ era un lector prodigioso y escrutador. Aceptaba libros como herencia y pasó toda una vida aquilatando el legado.

13. Tenía el don del laconismo. A Pound alabando a Mussolini en 1939, le dijo, “¡La voz, Ezra, la voz!” Debe haber cientos de postales críticas como las que he recibido de él. De mi Archilochos, “¡Algo nuevo!” De *Flowers and Leaves*, “Bueno sí, pero ¿dónde está la pasión?” De mi “Herakleitos”, “¡Si, una locura!”

14. Al enterarme de que con frecuencia veía a Djuna Barnes cuando salía él a comprar su periódico, le pregunté si intercambiaban saludos cortesés. “No”, dijo. “¿Qué puede decirse al Velo Negro del Ministro?”

15. Sus compañeros artistas lo han tratado como fenómeno, una fuerza, un hombre (como Mallarmé o Whistler) al que hay que reverenciar, ya sea que comprendamos su obra o no. Su apariencia en el *23rd Psalm Branch* de Brakhage es característica de tal homenaje. En una secuencia sobre los campos de concentración

nazis, se introduce el rostro de Zukofsky como motivo. Era el tipo de hombre que habría sufrido el destino de Mandelstam en Rusia, el de Max Jacob en Francia.

16. Joseph Cornell, Lorine Niedecker, Ronald Johnson, Charles Ives, Albert Pinkham Ryder, Emily Dickinson, Walt Whitman.

17. LZ era sabio en la forma de una familia como William Carlos Williams en las formas de una comunidad, Pound en los esplendores de las culturas. LZ era el más civilizado de los tres, un consumado habitante de ciudades, un crítico práctico del lugar y la historia.

18. Se rehusaba a hablar por teléfono si Celia no estaba y oía la conversación.

19. Al explorar las cavernas prehistóricas en Les Eyzies en la Dordoña, entró a algunas que eran demasiado incómodas para Celia, pero las describió tan bien, que ella sentía que las había visto.

20. Música del pensamiento.

21. La precisión de su mente exigía una fantasía heterogénea e increíble. Superar dificultades era su *daimon*. Cuando haya suficientes personas familiarizadas con "A" de modo que pueda discutirse, lo primero que sorprenderá será cómo llegaron a construirse tantos temas en patrones tan distintos, y qué armonía producían todos juntos.

22. Llevamos dos vidas: en el mundo y en nuestra mente. Sólo una obra de arte nos puede enseñar cómo hacerlo. Las ciencias que se ocupan de una no entablan relaciones con aquellas que se interesan por la otra. Una vez Lenin dijo que el socialismo inspiraría al trabajador un amor hacia la belleza natural. Uno de mis colegas, un profesor, sostuvo en una ocasión frente a mi chimenea acogedora y crujiente que en un día como ése a uno le gustaría estar sentado frente a una chimenea acogedora y crujiente, si tan sólo la gente tuviera todavía cosas tan agradables como esa. Creí perder la razón: realmente no se daba cuenta de que estaba sentado frente al fuego. Su conversación apela a nuestra necesidad de expandir nuestra conciencia. LZ constantemente entreteje en su poesía los dos mundos, rescatando algún detalle de uno de ellos para hacerlo corresponder a uno del otro. Y veía en la mente de los demás con encantadora claridad.

23. Spinoza con cuerpo.

24. No proponía teoría alguna, ni se colocaba en ninguna plataforma ni marchaba en las filas de nada. Pensaba, observaba, amaba, escribía.

25. Carmen 95 de *Catullus* está dedicado "a Ezra Pound". Termina diciendo: "Purvey me my intimate's core, dear monument's all that there is, let th' populace (tumid or gaudy) eat Antimacho". *Parva mei mihi sint cordi monumenta sodalis, /at populus tumido gaudeat Antimacho.*

BOTTOM ∞

Nacido en un poblado comercial del campo, educado en una escuela primaria, considerado por sus aldeanos como capaz de continuar, con el tiempo, el negocio de su padre en carne y cuero, se casó con Anne Whately o Hathaway (los registros son confusos) y al parecer se estableció como pequeño comerciante con su familia. Pero después, de manera inexplicable, aunque quizás desencadenado por un enredo con las leyes de caza partió a Londres con su amigo Robert Davenport. Dos décadas más tarde se había convertido en el único escritor en inglés cuya imaginación y dominio de las palabras rivalizaba con Chaucer. Por primera vez en la historia de Occidente, el máximo poeta no era Homero sino Homero o Shakespeare, como se prefiera. Homero había captado el espíritu humano con sus verdades perennes. Todo está ahí, asintió el mundo, todo lo que necesita decirse del hombre. Restaba a Shakespeare proporcionar otra descripción del ser humano, esta vez de su imaginación y su mundo interior. Observen a Telémaco; vean a Hamlet. Escuchen a Hermes en la *Odisea*; oigan a Ariel. Comparen a Príamo con Lear en su angustia; el primero, sostenemos, que no necesita más palabras, es homérico, el otro, shakespeariano; y nada ha alcanzado tal grandeza.

De todos los regalos por el aniversario número cuatrocientos, ninguno ha alcanzado la ofrenda del poeta Louis Zukofsky, un libro razonado de 470 páginas llamado *Bottom: On Shakespeare*, empacado con un segundo volumen de su esposa, la compositora Celia Zukofsky, una ambientación musical para *Pericles*.


El cuerpo del libro de Zukofsky es un ciclo de ensayos, o “un alfabeto de temas”, de la A a la Z. El momento que llega al lector fascinado por el cuaderno de percepciones de este poeta se origina en la introducción, 90 páginas aparentemente sobre los ojos (“Dejémos que el público vea en sus propios ojos”, grita Bottom). Lo que surge es un tipo de baile de la fantasía y palabras que Zukofsky, con deleite puro, ha puesto en marcha. Es la tranquilidad de mente de Shakespeare lo que intriga a Zukofsky, el equilibrio del razonamiento del poeta en sí mismo. Una imaginación elaboradamente cultivada tiene límites y contornos —uno empieza a preguntarse si los de Shakespeare se han encontrado alguna vez— pero hay armonías internas que actúan como música en sus representaciones y contrastes y cuyo interés visual es inextinguible. Zukofsky informa sobre estas armonías mediante un estudio de toda la vida, y antes de que hayamos entrado de lleno en el libro, nos encontramos con un Shakespeare del que ni aulas ni teatros han oído hablar nunca.

Inundado de pies de páginas, editado elegantemente por profesores, refrito para la Serie Hymarx, filtrado para los adolescentes y los melindrosos, Shakespeare ha

sobrevivido, ha comunicado. Una proeza que Zukofsky realizó sin decir palabra: arrebató a Shakespeare de dos siglos de sitio fortificado por parte de los profesores ingleses. (La personificación de Shakespeare que realizó Olivier en la película *Henry V*, en el trasfondo de la escena del vestidor, con lentes oscuros y en mangas de camisa, hojeando el guión de un apuntador, hizo más que tres conferencias completas sobre el bardo para convertirlo en un ser humano de carne y hueso, aunque nunca he conocido otra alma que lo haya *visto* ahí).

Ocasionalmente un Landor o un Hazlitt nos han ayudado a ver al inglés respirando, con ojos color castaño claro, soberbiamente profundos, pero de pensamiento siempre claro, con el corazón del hombre irremediabilmente desnudo ante su mirada. Pero el estudiante muy pronto empieza a pensar en él como una institución vagamente religiosa, vagamente pedagógica, inescrutable, un pasadizo interminable, gobernado por generaciones de guardianes belicosos. La institución otorga cátedras, concede subvenciones a los profesores adjuntos para sus estudios sobre los parentescos, las alusiones Tudor, la multitud de imágenes, la historia escenográfica. Como si todos estos afanes y desvelos no hubieran existido jamás, Zukofsky ha escrito un libro sobre un poeta de cuya precisión de palabra y visión pueden hablarse interminablemente.

Es un libro que pertenece al escaso género de lo que sólo podemos llamar un *libro*, como el *Johnson* de Boswell, la *Anatomy* de Burton, el *Compleat Angler* de Walton. En la forma en que lee a Shakespeare, Zukofsky nos da la perspectiva de un amante; hace que los versos que hemos leído toda nuestra vida se conviertan en oro ante nosotros. Todo lo que los poetas y los hombres de buena conversación han dicho sobre Shakespeare está ahí; el índice abarca treinta páginas; en la número 346 encontramos la cita inocente, "Od's me! Qu'ai-j'oublié?" ("¿Qué habré olvidado?") (*Merry Wives* I.iv.64) y la respuesta improvisada del mecanógrafo "¡Nada!" se ha dejado, con justicia.

Para Zukofsky, Shakespeare es una elaborada argumentación que fluye, una voz propia, dentro y fuera de los personajes, de obra a obra. Es un razonamiento sobre el amor, la comprensión, la verdad. "No discute con nadie", dice "sólo en sí mismo". Con el más humilde examen —la fantasía salvajemente inocente de Bottom sobre el gran tema de Shakespeare de que el amor es a la razón lo que la mirada es a la mente— encontramos la mayor reflexión, ciertamente la más intrincadamente lúcida y hermosa jamás construida sobre las centenas de formas de un pensamiento único. 

Traducción de Gabriela Montes de Oca

SEVERO SARDUY
A GLEAM OF RUBY

Against a grey background—if grey means that there are no contrasts, that nothing comes to interrupt the weave of things—a spot of scarlet or vermilion red.

The two actors are almost invisible; grey against the grey background. Something about the way they stand is reminiscent of Gilbert and George; they look as if they are just passing by. And all at once they stop. A silence. They recognize each other. One of them gazes into the background.

At first I wanted this to be a play. I've always been fascinated by *tableaux vivants*. Or by a game that my sister and I never tired of when we were children, which consisted of suddenly holding still in mid-action, like a freeze frame or a still photograph. What I wanted was for the characters to emerge from these paintings, dressed as they are on canvas, and, through some phenomenon of clairvoyance, tell their story. Why are they there? Why do they look as if they are just passing by, distractedly, without seeing or speaking to each other? Only once—when the girl looks at the boy who has climbed a tree to spy on a nest or pick some fruit—do we sense a dialogue, a word; something is happening. The rest is silence, background against background. The lakes, the waters, the very masonry all seem to form one single emanation, one luminous manifestation of the void. The leaves and their almost imperceptible motion, the passers-by, the wind: all of it is unified, part of the same entity, which would be something like a moment of the universe.

I wanted to represent this. But right away a difficulty arose. The characters could, of course, be dressed as they are in the paintings; the scenery could also be the same. All it needed was a good director. But the language?

If these characters were to speak in the clichés of contemporary conversation it would seem improbable or even ridiculous. If they spoke the rural French of Corot's era it would quickly become ornate and affected, if not incomprehensible; the play would sound like a doctoral dissertation on the speech habits of 19th-century peasants. I did not know what to do, because I felt strongly that this painter could not be spoken of in the context of a critical essay, or of history. That somewhere in his work there was in fact a dialogue, a *coro*—which in Spanish means chorus—or at least a monologue for two.

And even if I had found an adequate language...these characters do not look as if they are saying anything to each other. Or rather: the register of their communication is neutral, like the register of the color around them.

With one exception: if nothing, not even communication, breaks the continual, smooth, seamless surface of this neutrality, where the colors of the world have all reverted to monochrome; if their gazes do not cross, if their hands do not touch, if no gesture points towards anything they have in common or unites them; nonetheless, within this context, against this background—as within the signifying background of all communication—something breaks, very abruptly breaks, the even fabric, the fusion of trees, water, mist and sky, that supports it: a point of red, a punctum—to

adopt the term Roland Barthes used to designate the *lieu-choc* in a photograph—which draws the eye to itself, focuses the attention and the gaze on a single incandescent brushstroke, a point of hypermatter, of concentrated light. This opposition gives it its particular intensity, an intensity heightened by the muted background, as when a ruby is mounted in onyx.

It hardly matters what form this red point assumes. The form is no more than the staging of a color, a contour where intensity can clarify and settle; a peasant's hat moving away in the distance, the vest of a youth in the foreground who turns and looks at us, a flower; or simply a displaced, almost random spot, a pure gesture on the surface of neutrality.

How to go about reconstituting a drama, manufacturing a story based on these single strokes of the brush, these almost immaterial gestures, this scanty evidence? The rustling of the leaves could speak it. The reverberation of the water could suggest it. The wind in the branches of the birch tree could repeat it. We are not equal to the task of saying it. We are too language-bound and too talkative for this *silence qui sombre*—and here I return to my Spanish—this *silence s'ombre*, casts its shadow over the grey. Nothing calls attention to itself or stands out against this neutrality. Nothing but a gleam of ruby.

Or it is just the opposite: a wan, whitish light, a light that looks as if it were produced in the studio, invades everything: the dark *verdaccio* change to lemon, light yellow; the cobalt blue of the sky, with striations of heavy manganese running through it, becomes subtle, flat, pastel; the soil is ochre, the water is no more than a surface to reflect light. Nothing is intense. There is only overexposure. And in the midst of this general dissolution the punctum is diffused as well. It illuminates every part of the canvas with the same intensity; it has become a transparent studium. The red of the Turkish hat and the gleam of ruby have foundered beneath an excess of legibility. The southern light has devoured them.

Or else there would still be a dialogue, but it would be neither staged nor theatrical, nothing but a pure exchange of concepts, a scenography of thought. Like an alchemical operation: the weight of thought acts as a catalyst on color, making it sublimate cinnabar. Cinnabar red.

II

Corot cannot be said in the singular by a single voice. Corot before or after 1851—before or after his mother's death?—that is: before, a block of light falling onto the edges of pure volumes, and after, a drowned light permeating branches and ferns beside water.

The opposition is so radical—one would have had to say, if Corot had been a little less foreign to the intellectual life of his time—so dialectical that it has manifestly divided two generations of enthusiasts: the second Corot was the first to be famous, but for the past fifty years, the first Corot has, one senses, been preferred by the commentators. The strangest thing is that scarcely any analysis of this 1851 about-face exists. Of course it is easy enough to write that Corot moved upstream from David to Claude Lorraine and that in so doing—the dialectic at work once more—he intuitively blazed the trail which would lead from neo-classicism to impressionism. But the problem of what might have given rise to such a stylistic rupture remains unresolved, as does the problem of the two discursive logics that this rupture entrains: discourse of rarefaction or discourse of number, discourse of the uncovered or of the veil, of uprightness or obliqueness, dryness or humidity, the classical or the gothic, silence or murmuring. Almost nothing remains unchanged, only the insistence on point of view—I see from where I see—and correlatively on the pull of the horizon—I could go slowly from here into the background; and the very small number of human figures, who do no more than indicate the scale and provide a contrast of color within the landscape; a counter-theme only needed for the full resonance of the principal theme.

It could be amusing, though, like all direct references to biography, it would be foolish, to claim: Italy, then the Ile de France. It would be a short-sighted claim as well, because if it is true that Corot went to Italy several times, and finally settled there before 1851, it is equally true that he spent his childhood in the Seine valley and his family lived in Ville d'Avray from 1817 on. What really counts is the decisive importance that the "Italian landscape" style inherited from Poussin had for him during the first period. It was so important that, until 1851, he prolifically painted the French landscape in an "Italian" light, just as, later, he would paint his "memories of the Mediterranean" in the foggy light of the North. The claim would be shortsighted in another way, too, because if it is true that on his way "up" to Arras every year after 1851 he stopped at Mortefontaine, Gouvieux, Commelles—not to mention the times spent at Mantes and Rosny—the true question is still this: why is it that the landscape of the Valois—what we would from then on call and perceive as the landscape of the Valois—is born, is "invented" in Corot's work (and, by a very remarkable historical coincidence, in Nerval's).

Here (:in the Valois from where we are speaking) is a country of forests—oaks, birches, beeches, firs—of brooks and ponds. For a long time, the only aspect that the "literary" or pictorial text retained of the forests was the hunt, and of the lakes, the nymphs. Later, we might find the accent shifted to the vast, flat fields of beets and corn. For Corot, this wood, where the mist rises in a clearing opening out into the distance

is the text, the true text of this countryside. Clearly distinct from the dark forests intersected by white rocks, the rich soil and dramatic contrasts of the Barbizon school. A text, moreover, where animals, curiously enough, are almost absent (in contrast to what happens in Courbet's work—not to speak, in a completely different register, of La Fontaine, our neighbor here): Valois-nature, according to Corot, is the vegetal, recited in a low voice, where humanity has penetrated. We would also be mistaken if we were to confuse Corot's Valois with the fantastical Valois of a Gauthier-style Swan Lake: it is essential that Corot's world—which is not in the least romantic—present itself as real: the countryside is colored in half-tones, its light if filtered, but it is not, for all that, dreamed.

The invention of the Valois—as reinvention by Corot: I mean, as invention of a second Corot, as Corot's conversion to another self—is the invention, shall we enumerate?—of a bent, massive tree in the foreground, whose leaves, now seen from below, almost lustreless, now from above, with the light on them like light in a mirror, never form a mass: air and light circulate endlessly through them, and at the tips of the branches are only the beginnings of foliage, a transparence where the paintbrush manifests itself; the tree does not grow out of the earth but seems a thing of the air; the vegetation in the foreground is thick, high, rich and dotted allusively with white, violet and pink flowers; the soil, if there is a path, is yellow and brown, and hints at erosion, something from inside has come out; the decisive moment comes with the water: immobile—even when Corot paints the Seine—grey or white, returning to all that is suspended above it a reflection that is, literally, drowned, absorbing the whole landscape into itself like a single, soft note, calm and sustained, absorbing the eleven others that succeed each other around it and then returning them to themselves; after the water comes the other bank, sometimes already indistinct, sometimes all the more precise for the distance which allows the painter to construct it better; then the sky, and the truth that the gaze would tell about the sky is that it reflects the water, taking on its color and even heightening it in a perfectly symmetrical interplay: in short, the world represented here is an exchange between water and sky, the aerial—which is also the humid—moving through all the rest.

What becomes very clear, when you look at it in this way, is that the invention of the Valois is not—contrary to what has been said—the invention of impressionism. There is no movement in the water, no continual interplay of sun and clouds, no change at each brushstroke: Corot's Valois consists of a swarm of greens, yellow-whites and sometimes blues that is one: one because each brushstroke is submerged in a light where sun, water and air have mingled once and for all in a continuous gliding motion.

Neither oppositions nor alternations: instead, the slow permanence of things blended. The harmonic chorus of things hushed. And seen from within: the first Corot looked down from above or from a distance at an uncluttered space: the Valois Corot is deep beneath the trees, held within what he sees, which will not really change even if he moves forward. The world is made of an interpenetration of elements, and the spectator and the handful of actors are part of it, too. This is why one can be tempted to remember Corot's Valois as images from a dream: but—once more—it is no such thing: here what is blended is never confused, the mists do not dissolve forms like Turner's, nor do they make lines and colors vibrate like Monet's; Corot is and remains precise: his twilights diffuse without erasing.

If there is a trembling, it is the trembling of this instant, in history, when what is distinct is exposed to the moment of its disappearance by a gaze which has not yet lost its sovereignty.

I

*The river's horizontal
confronts the vertical
of the imploring gothic.*

José Lezama Lima

Sea and mountain are the strong manifestations of yin and yang; tree and river are weak manifestations of the same unstable, complementary and permutating pair.

During his childhood Corot saw these weak, discreet, almost neutral manifestations: the Seine and the trees in the Tuileries. The facade of the Louvre. The Seine is not the Amazon, and the Quai Voltaire's linden trees are not baobabs. We are looking at a representation that is weak in the same sense as the "weak thought" of which there has been so much talk recently. Here, nature—or this greyish code which takes nature's place—pretends nothing, does not live beyond its means; neither useless expenditure nor splendor, neither blinding light nor excessive color.

Everything here, like everything in the post-revolutionary thinking of the time, is made to the measure of man; everything seeks to rectify any exaggeration or excess.

The horizontal line of the river, its mobility, its calm, shining grey, without a sound or a ripple; the self-effacing vertical of the trees, curved in places, twisted: yin and yang, a Tao, but an adjusted Tao, without the infatuated force of eluction; supple, fluid and calm, instead. Silent: much like the landscapes Morandi will construct in the background of genocide, behind the uproar of war, the most silent, the most retreating landscapes in the history of representation.

Like the universe described by our century's cosmologists, the being represented here knows and prefers retraction: even if it is so as to show off what has been closed within its folds in the radiant unfolding of the explosion that soon follows. As for Corot, in the critical return following the revolution, he goes back, as one goes back to a silence, to the horizontal and the vertical in their weak form, to the lesson of the orthogonal. The coordinates are materialized by a tree and a river. But Corot is not Mondrian: they are flexible, bend a little, live as if by an involuntary movement, the movement of everything that feels the wind, is drawn towards the center of perspective. Towards the sky.

Everything is slowed, attenuated, taken down a notch. Everything takes part in a silence that seems obligatory, imposed, as if by an imperative index finger on the lips

someone were signalling you to be quiet. Everything except the light which is now golden, even when it has almost disappeared, now excessively blue and sharp at the edges, and either way illuminates every point of the landscape with the same intensity: unfocused, unanimous, astral. A light of hyperesthesia, where the dilated iris sees objects merely as the offshoots of an unruptured and undated daylight.

II

Corot cannot be understood if one forgets that the “countryside” as he invents it—and as we continue to see it—is contemporary and tributary to the crowded city, Baudelaire’s city, the city whose ideology Benjamin restored in his *Passages*. Corot’s countryside is no longer the reconstructed countryside of the Trianon’s “sheepfolds,” nor the alternately menacing and elegiac countryside of the romantics, where the poet feels crushed by immensity, then consoled by serenity. And it is not the countryside of any beyond. Corot’s countryside—his wood—is unprecedented, yes, unprecedented, because everything in it is opposed to the hubbub and the lights of the modern city: distance, silence, muted clarity, suspense. Neither hostile, nor sentimental, nor mystical, this “nature” is self-contained: it is all that is not artificial, to the point that work itself—much to the scandal of Marxists—has no place in it: no work is done here, only a little fishing (but for pleasure, surely), and neither are there many of the peasant dances that the 18th century delighted in (and when Corot does make his peasants dance, or concedes a few nymphs, he stops speaking in his own voice). And his peasants, by the way: are they peasants? Not quite, since, I repeat, they have not been marked by work; at the very most—and this is the important thing—they are not cityfolk. Oddly enough, Corot’s countryside makes me think of the frescos of Pompei: though, of course, there are no technical similarities, Corot’s work speaks of nothing else, the affectation and pathos excepted, but a release from the encumbering accumulations which preside over the Urbs. Corot’s idea of the limit of nature is, perhaps, the citydweller’s afternoon stroll. Compare Heidegger’s “inhabit” with Corot’s: Heidegger reads the heavy labor of the fields in the peasant woman’s shoes; all Corot sees is a tableau of peaceable fusion.

It would be idiocy, at this point, to clamor against ideological blindness, to limit ourselves to a denunciation of the bourgeois gaze—why not, while we’re at it, comment on the taste this son of a hatmaker shows for the coiffes and berets of his peasant men and women?—to fail to perceive the things out of which Corot, sheltered

from such ideological scrutiny, was able to create an epiphany. Corot is a prodigious painter of stagnant water; not of its muddy bottom, or its imagined depth, but of its surface: its quicksilver. The water is a blank mirror, it offers a pale reflection through which the landscape opens twice; first, because the expanse of flawless water opens a breach in the dense vegetation covering its banks, a space for breath; and second, because, reflecting the sky or the trees, the cathedral or the bridge, it is the locus of an interplay of symmetry and response where things no longer exist only once, in order to unify the space around them by their duplication. Water is what enables Corot's landscapes to breathe; this becomes very clear in the "subjects" where there is no water. However, compare this unhealthy, motionless water to Monet's or Mallarmé's oceans: the tumultuousness, the high waves and deep hollows, the play of iridescent hues beneath the surface, the banks of opaque mist, the dilution of the sun. Corot—who is not in the least a painter of the sea—reads only one water: a wide, flat surface, not entirely colorless, precisely reflecting, aerated. It may be no more than the water of an instant, the instant before the sun rises, or just after it sets, or else when it already presides over the atmosphere but without showing itself: this instant is grasped by Corot as a moment of truth. Freed from the monarchical unification that the sun brings with it, Corot's landscape proclaims itself to be uniformly, in every part of itself, one, and does this because of the water it contains, which assembles the landscape around it, gives it air, and by granting it stability assures it of a weightless peace.

There is a problem with the foregrounds. Almost certainly because of a type of bitumen that was used, they have very quickly gone black on more than one canvas, to a point where they destroy both harmony and sense; the trees look like backlit panels brought down to mask the front of the stage. What we miss right away is the integration of the viewer into what is viewed that is essential to the Corot of Ville d'Avray and the Valois. But what difference does it make? There is still water circulating among the high tufts of grass, among the multiple trunks of the broad-headed oaks, among the willows whose trunks swell and then burst into a fan of branches. Water runs through the vegetation as it runs through the air where it breathes. As it runs through the light that softens its glitter. Water insures the abundance, generosity (the flowers), and proportion (no strong contrasts emerge to provoke a rupture) with which this wealth is displayed. Another paradox: it could be said that the water's interpenetration of the whole landscape has the same co-unifying function as the vellum that Leonardo da Vinci stretched over the courtyard where he worked. In sum: no ponds without banks (here again, how far we are from Monet), no banks or woods fully expressed without river or pond: the one revealed by the other in the light that brings them together.

What can be said, finally, about the characters—or rather, the silhouettes, so different from the isolated, massive, sculptural portraits Corot was painting during the same period—whose spots of color you began by evoking. Deep inside the landscape, they serve it by measuring it, imperceptibly populating it without becoming central to it, without taking command. They could easily be compared to a few notes on the clarinet suddenly passing over the surface of the orchestra: the punctual vivacity of their color rings out but not insistently or for very long. Perhaps they are also there to reassure the citydweller who has fled the boulevard without daring to confront absolute solitude: in the Ile de France humanity is never far away (another difference from the old Italian style). A man is preparing to row out over the water in a boat as flat as the surface he will skim, a woman is knitting, or reading beside a pond, another is breaking off a branch: all are integrated within the landscape, down to the reds, whites, and occasional pinks they provide, which the painting requires—just at one point, one brushstroke—to give it emphasis.

Corot's pond is not "dormant" water; it is a space, outside of the pressures of the city, which has been humanized by a plane of water, a shady wood and a diffused clarity. The calmness and vibration of a world protected from all excess or risk—even that of voluptuousness.

One could say about the Academy what Roland Barthes used to say about the Orient: where is the Orient? The notion, the signified "Orient," displaces itself, evolves in a mosaic, a spiral; goes from Morocco to India, and from the Medersa, painted in the studio by a Parisian Arabist, to the taste of fresh dates or to the particular interlacing of red threads in a fabric. The same holds for the Academy: it is simply a way of making the representation of a plate of fruit or a landscape legible—as if nothing were encoded in it, as if there could be an "innocent" composition. The Academy, like a guilty man who has been acquitted, flaunts its cleanness, its innocence. The sophisticated arrangement of a bouquet of flowers, the double center of perspective in a landscape, are passed off as the purest perception.

In other words: trees grow from the inside out in strata, concentric layers. This is how they should be painted. Above all else, their essence, their uniqueness should be felt. They should be considered subjects unto themselves; the Indians of North America speak to them. Only then comes the brushstroke, the way of depicting the leaves in their mass, in their interacting totality, as if they were swaying and vibrating in unison, like a school of miniscule fish.

In Corot's work, every mass of foliage is born out of a technique, a movement of the paintbrush, which is his own; out of a writing. Or out of a nervous, almost uncontrolled, almost Parkinsonian gesture of the hand. The leaves dance, whirl, are shaken by quick spasms. Like the painter's nerves.

A nervousness which is entirely opposite to the tranquillity with which the passing human is sketched, in one long stroke. Another kind of anti-academicism: Corot's countryside will certainly never be Piero della Francesca's ideal place, so empty, utopic, and pristine that the presence of man is absent; but on the other hand, if the gods—the gods of myth—have sometimes descended into it—nymphs, satyrs, fairies, choreographic peasants—their presence is not insistent. An inhabited world, yes, but one where you pass by, where you happen to pause, where one figure—or at least the quick fragment of a figure, the hasty scrawl of a coat, a pair of black velveteen trousers, a scarf—emerges to provide a reassuring trace of man at rest. This particular world of humans does not engage in commerce or trade. Unlike the Dutch landscape—where everything is assimilated to the barter system typical of seafaring civilizations, which engenders specific types of representation—I am thinking of the Manuelino baroque—here, in Corot's work—or I could say: here, in the landscape of the Oise—

there is no face-to-face. And the dialogue that I envisioned at the beginning of this text is only a snatch of conversation, what would be only the beginning or the end of a more consequential exchange: all there is to say is the quick word of arrival or departure.

The weather is discussed a great deal in Corot's work; the sky is scrutinized for signs of cold or heat, rain or wind, but never for auspices or destinies. These brief exchanges of discourse do no more than take note of the legible.

A bell rings, the village bell. A flat, harsh sound, without brilliance. Corot's peasants then say what time it is. Nothing more. This is the world of the "phatic." What matters is that somebody spoke, somebody ruptured the grey of the context, the foreseeable monotony of the day, with a few phrases.

All of it—these beginnings of dialogue, these discreet hellos, these good-byes that are no more than a gesture—happens as if before going on stage or after the grand monologue: the muffled echoes of the vast, surrounding din.

This is what I hear in Corot's work: the constant, uniform sound of grey itself; before or after color, beyond or prior to form.

II

In the painting of the backgrounds, something happens that repeats the event of the red beret.

Look closely at this group of trees: here, for example, is a poplar: its upright trunk is a dappled brown, edged with black, presented from the front; but the foliage swells out on all sides in rapid, rounded dabs, sometimes scored by the back of the paintbrush: it thins out in places, then thickens, it is the foliage—against which, suddenly, in the foreground, unattached, in suspension, pale green or white, a leaf (one precise stroke) asserts itself: the all-defined stands out against the mass of the imprecise. This is another of the counterparts that are essential to Corot: up close/far away, delineated/fused, intense/muted, spread out in quick dabs/unrolled in long strokes. The being-to-be-seen divides itself into being-overpoweringly-present and being-already-absenting-itself.


And that is not all. To the left of the trunk, the foliage is green, dull, cottony; to the right, reddish, luminous; it must be because other plants are behind it over there, while here the poplar stands out against the sky; nonetheless, the contrast of colors is free, belongs to a decision by the painter who assumes the sovereignty of his discourse. This reddish color changing to pink at the edges in the transparence of a ray of light

passing through it, replaces one by two, jars, makes the accidental erupt under our gaze, renders the vocabulary intransitive: from now on, painting paints itself.

At this point it would not get us very far to start talking about abstraction. We would be better off writing that the fused perspective of the Valois landscape withdraws in certain places, in order to push forward its colored substance. And this is, doubtless, what constitutes the value of this landscape for Corot: that it lends itself to this particular reversal: the spectacle offered to the palette floats out of perspective across the representation. We must be careful not to say that painting itself is more present here than there: the creation of a landscape-promenade where water reflects the gold of an absent sun is a pictorial invention, as well. But where the material of the painting makes itself explicit, where the painter's gesture comes forward to present itself, Corot no longer stands in front of a window, he knows that the window opens onto a void that he is busy filling in. And this is where the pleasure pulsates to its climax. The beret-brushstroke is Corot's fantasy cathexis.

If you were unable to make Corot speak, it is not only because his vision seeks out silence. It is because where he truly speaks, he swoons in the eruption of a point of color.

This sudden fainting overcomes him even on the level of perspective. Thus, in a "Spring," which is, in fact, grey, scored by oblique tree trunks, where the clouds—as always—far from reinforcing and underscoring the center of perspective—as in the work of the Dutch painters—form transversal bars across the image, bring the horizon in close, tell us that here the gaze never goes very far, that the landscape of the Valois is not acquainted with the infinite and closes itself in—mists and woods—like an envelope, the mass of leaves on the right sketches out a broadly concave and transparent volume, in front of which, again, float touches of paint now darker, now more brilliant, which respond to the flowers dotting the grass below. It is, if you like, one more accommodation to an eye which suddenly detaches a detail just where it seemed to embrace the whole. But it is not a description. Only an indication: the here which chokes us in the midst of a there, the word which erupts, abrupt, in the barely conscious flight of a phrase: the gaze paradoxically swoons, Corot is thrown against the gleam. Against the smeared background of the palette, against the fusion of the enveloping world, a spot stands out, imposes itself. It is what the "grey" was waiting for from the beginning. It is what was missing.

Here, accompanying Corot becomes an adventure. His spots of color articulate that the gaze loses itself where it finds its plenitude. 

Translated from the French by Esther Allen

PAUL METCALF

JOHN WILKES BOOTH

UNO ≈

Los niños Booth crecieron en Belair; los pequeños, en una tarde de invierno, en cunas de mimbre, ante la gran chimenea de piedra...

El niño John Wilkes corría a su antojo por los bosques tirándose al piso, olfateando el aliento de la tierra, mordiendo raíces y tallos dulces. “La vida es tan corta... y el mundo tan hermoso. Tan sólo *respirar* es delicioso”.

Los niños armaban su teatro y el joven Johnnie se paraba junto a una ventana, imitándolos... después, estudió danza, practicó declamación en los bosques de Belair...

...musitaba para sus adentros, atemorizaba a los sirvientes, blandiendo su sable mexicano, arrebatado entre parlamentos y representaciones...

Era un experto tirador, salía en expediciones de caza, desafiando a su padre... podía disparar, a cierta distancia, a través del cuello de una botella abierta y hacer volar el fondo en pedazos...

Entraba a caballo en Belair... ante un grupo de lugareños, dejaba caer su pañuelo,

se alejaba y, regresando a galope, lo recogía graciosamente...

A los trece años escapó a Baltimore, para convertirse en actor o en “pirata de ostras” ...



Según los vecinos, la familia Booth era de “sucia sangre británica y como estaban involucrados con las ideas del Sur y los negros, era todavía más sucia” ...

La familia era mal vista porque eran muy enigmáticos (*teatro —autoexhibición: es el refugio final de lo enigmático*)

Todos sabían que Rosalie, la hermana de John Wilkes, era “un poco rara”... y había por ahí quienes pensaban que todos los Booth estaban “tocados”...



En Baltimore había reuniones de los *Blood Tubs* y de los *Plug-Uglies*... John Wilkes se unió a los *Know-Nothings** para resguardar de los irlandeses el Estilo de Vida del Sur...



John Wilkes Booth: “...era un hombre perfecto; tenía el pecho amplio y robusto, los hombros descendían suavemente y sus brazos eran blancos como el alabastro, pero duros como el mármol. Encima de ellos, sobre un cuello que era la columna adecuada, se elevaba la cornisa de una elegante cabeza dórica, de quijada escueta y en ninguna parte fofa, sino rematada con la nariz de un modelo romano... que daba al vuelo pensativo y firme de dos ojos directos y oscuros, expresivos hacia las mujeres, un señuelo, y hacia los hombres una orden de registro...”

“... la frente altiva y recta y las rectas cejas se coronaban en un volumen de rizos negros, como un rico capitel corintio.”

*Se trata de tres asociaciones de la época. Los *Plug-Uglies* solían realizar actividades de presión e intimidación política; recibían ese nombre porque sus miembros acostumbraban usar unos sombreros de copa alta denominados *plug hats*. Por su parte, los *Know-Nothings* abogaban por limitar el poder político de los extranjeros naturalizados. (N. de T.)

“El perfil aguileño y el semblante altanero de lejos. Parecía lleno de introspecciones, ambiciosos autoexámenes, zancadas visuales penetrando en la figura, como si le rehusara algo a lo que tuviera derecho”.

“Su color era poco común: la palidez marfileña de su piel, la densa negrura de sus espesos cabellos, los pesados párpados sobre sus ojos brillantes eran del todo orientales y prestaban a su rostro un toque de misterio cuando se sumía en la gravedad; pero por lo general tras un sedoso bigote brillaban sus dientes blancos y la risa en sus ojos”.

“Era hermoso como un dios joven, con su tez clara, pálida, olivácea, sus rasgos de regularidad clásica y el bigote y los cabellos literalmente negros como la noche...”

“John Wilkes Booth encantaba a la mayoría de los hombres con quienes entraba en contacto y creo que a todas las mujeres sin excepción.”

“...las damas le escribían esquelas perfumadas... la entrada al escenario siempre estaba bloqueada con mujeres bobas esperando entreverlo...”

... en Albany, una joven actriz entró corriendo a su habitación, le hizo un tajo en el rostro con una daga y luego se apuñaló... se dice que la causa fue “decepción amorosa”...



Según los críticos: “... todas las fibras se estremecen con la pasión que sus palabras desatan...” “... nunca se había ofrecido el punto culminante de la obra con tan desesperada energía...” “... el señor Booth tiene mucha más acción, más vida...” “... El efecto provocado en el público fue absolutamente asombroso y faltó poco para rayar en lo terrible...” “... J.W. Booth tiene eso que es el gran componente de toda actuación verdaderamente grande, la intensidad.” “... el señor Booth me parece demasiado vigoroso, demasiado seguro, terrenalmente real y tangible...”

Como Otelo, en presurosa carrera hacia Desdémona muerta, cuerpo y cimitarra chocaron contra ella; y ella contuvo el aliento...

En la lucha final de Romeo con Julieta, se torció el pulgar y a ella le desgarró los

vestidos y la alzó en vilo dejándola sin zapatos...

Como Ricardo III, saltó sobre las candilejas, batiendo a Richmond en el pasillo central... e lo derribó en el foso de la orquesta, dislocándole un hombro...

... se apuñaló el sobaco, el derecho atado al costado femenino, empuñando con el izquierdo...

... después de la función, durmió recubierto de ostras o filete crudo, para curar las heridas...



Quizá tuviera Booth algún romance con una espía confederada, cierta Izola D'Arcy, que viajaba con nombres inventados: Oriana Collier, Eleanore St. Clare, Hero Strong, Izola Violetta...

Quizá visitara Francia, conociera a una joven francesa, quien dijo que “estaba loco; que a media noche se levantaba entre sueños a fin de conversar con los espíritus y que a ella le dio tanto miedo que venía huyendo...”

Un tabernero de Washington: “... ahora que a veces se tomaba en mi cantina hasta un cuarto de brandy en menos de dos horas...” “... podía ingerir una cantidad asombrosa y seguir manteniendo el porte de un caballero...”

Booth: “Cuando quiero hacer algo que sé que está mal o que no tengo tiempo de hacer, no hay mejor forma de quitarme la tentación que fingir que es una realidad”.

... tenía sus propias iniciales (J.W.B.) grabadas con tinta china en la mano derecha, quizá para ayudarse a saber quién era...



Hablaba con cierto timbre nasal, o con un “sonido híbrido detrás del paladar o en la parte superior de la garganta”...

... no tenía la paciencia, como actor, de ir al fondo de los pulmones y el diafragma para realmente “crear” el sonido... desconfiaba de lo irreal, por temor de que no se hiciera real, con mucha prisa, mucha ansiedad como para emitir el significado...

1865, su carrera ya se había malogrado por “problemas en los bronquios”...

DOS ≈

Booth odiaba a Lincoln, personalmente ofendido de que un hombre tan basto y feo pudiera estar en la Casa Blanca. Un payaso, un gorila, un rajatablas que amaba a los negros... las manazas, deformes y poderosas, eran manos que habían hecho trabajo manual... el cuerpo escaso y desaliñado, del que las ropas colgaban flojas y como desajustadas, era el cuerpo de un campesino, grotesco y embrutecido por la faena...

El vicepresidente, Andy Johnson, era un sastre de Tennessee, traicionero y desleal...



¡El teatro, el teatro!
el acto final,
hacer real lo irreal,

actor y personaje,
papel y ejecutante,
fundidos,
el otro hecho propio,
el propio, otro,

el actor en el teatro
busca medida final
¡para los actos
de su imaginación!



Booth: "... el país se formó para el hombre blanco, no para los negros. Y si se ve la *esclavitud africana* desde la misma perspectiva adoptada por los nobles autores de nuestra constitución, por lo menos yo la he considerado siempre como una de las mayores bendiciones (tanto para ellos como para nosotros) que Dios haya concedido nunca a una nación favorecida. Obsérvese hasta aquí su riqueza y poder; obsérvese su elevación e ilustración por encima de su raza en cualquier otra parte. He vivido con ella casi toda mi vida y he visto un trato *menos* severo del amo hacia el hombre, que lo que nunca contemplara en el Norte del padre hacia el hijo..."

"Oh, amigos míos, si las terribles escenas de los cuatro años anteriores nunca hubieran tenido lugar o si lo que ha sido fuera un sueño espantoso, del que ahora nos pudiéramos despertar, cuán rebosantes estarían nuestros corazones al bendecir a nuestro Dios..."

... esperando hasta que fue demasiado tarde, hasta que sólo resistían en Virginia, en la Estación Guinea y en el Tribunal de Justicia de Louisa restos inconexos de confederados... Lee se había rendido, la guerra y la causa por la que se peleaba habían sido enterradas...

("Puede decirse, sin vacilaciones, que ningún acontecimiento está tan terriblemente bien adaptado para inspirar la supremacía del desasosiego físico y mental, como el entierro antes de la muerte".)

... cuando una causa ya no es sustentable, se sustentará en el teatro...



Siempre, y desde el principio, la conspiración se concentró en la Sala de Opera Ford... por un tiempo, Booth mantuvo dos caballos y un coche ligero en un establo de la parte trasera: Lincoln sería secuestrado, trasladado a Richmond y detenido como rehén... Samuel Arnold recibiría al presidente cuando fuera arrojado de su palco de teatro...

El sonido del balazo que mató al presidente se tomó por "un efecto introductorio

que antecedió alguna situación nueva de la obra”.

Booth saltó del palco al escenario, su espuela se enganchó en las colgaduras presidenciales haciéndolo perder el equilibrio... el tobillo cayó bajo él, el hueso roto, y al ir brincando, ya no era el gallardo actor, sino ¡feo, como un sapo!

...atravesó sin embargo el escenario en toda su amplitud, saboreando su salida...



Un cartel:

EL ASESINO
De nuestro querido presidente anterior, Abraham Lincoln
SIGUE EN LIBERTAD

Este Departamento pagará
\$50,000 DE RECOMPENSA
por su captura

BOOTH mide Cinco Pies con 7 u 8 pulgadas, es de complexión delgada, frente alta, cabellos negros, ojos negros y llevaba un grueso bigote negro; hay ciertos motivos para creer que ha sido afeitado.

Con el doctor Mudd: “—Davy —susurró—, pídele a la señora de la casa que me proporcione agua caliente y jabón. Y la navaja del doctor, si es tan amable. Me voy a tener que afeitar el bigote. Es una seña característica que me puedo quitar fácilmente”.

...la seña del actor...

Después del asesinato y antes de la captura, Booth fue visto en un tren de Reading a Pottsville; en Tamaqua; en Greensburg; en Titusville, donde casi lo linchan: todos ellos en Pennsylvania; como J. L. Chapman de Pittsfield, Massachusetts; en una cantina de Brooklyn; en el escenario del teatro McVicker en Chicago; como funcionario de ferrocarriles en Urbana, Ohio; cerca de Point Lookout, Maryland; en Norfolk, Virginia; de camino a Detroit viniendo de St. Mary's, Ontario (fue seguido por un detective); 15

millas al sur de Baltimore; en Eastport, Maine, donde casi lo linchan; escondido en un armario del piso de arriba en Washington; caminando por las calles de Washington disfrazado de negro; en Nueva York, en cama, disfrazado de mujer.



Booth fue acorralado en el granero de la granja de Garrett: prendieron fuego al heno, las llamas oscilaban y fulguraban, ¡como candilejas!

Tras el resplandor, la audiencia: los soldados al ataque y Boston Corbett, quien le disparó; sin ser visto...

TRES ≈

En diversas colecciones hay más de 200 pistolas “con la que murió Lincoln”; algunas fabricadas desde 1865.

Booth mató a Lincoln porque riñeron por una mujer.

En Springfield, Illinois, el ataúd de Lincoln está vacío.

Después de su captura y su muerte, Booth fue divisado escondiéndose en Ceilán; como capitán de una nave pirata en los mares de la China; jugando *rouge et noir* en Baden Baden; asistiendo a la ópera en Viena; conduciendo en el Bois de Boulogne; de visita en San Pedro de Roma; en las islas Pelew en el Pacífico; escondido en Washington; errando por México, América del Sur, Africa, Turquía, Arabia, Italia y China; peleando en China, con gran distinción, contra los rebeldes Taiping; representando *Ricardo III* en un club de aficionados al teatro en Shanghai; realizando trucos de prestidigitación ante estudiantes de la Universidad de Tennessee; en el mar de las costas de Nueva Guinea, en una lorcha; como predicador dramático, con amor al teatro, en Richmond y Atlanta; en estado de delirio en Wartburg, Condado de Morgan, Tennessee; viviendo su vida en Inglaterra; embarcándose en una goleta de La Habana a Nassau; como dueño de una cantina, sin licencia, en Glen Rose, Texas; viviendo con los apaches en territorio indio; enseñando primeras letras en una escuela de troncos, Condado del Bosque, Texas; como soldado en el ejército del emperador Maximiliano;

en Raccoon Creek en Friendville, Kentucky; como ebanista en Sewanee, Tennessee; como obrero textil en Memphis...

...como pintor borracho de brocha gorda en Enid, Oklahoma: se hacía llamar John St. Helen... se suicidó el 13 de enero de 1903... sus restos fueron embalsamados con arsénico, se rentaban para los carnavales... fueron adquiridos por el Espectáculo del Millón de Dólares de Jay Gould; recorrió el Medio Oeste durante años... Jay Gould murió el 23 de septiembre de 1967 y la momia desapareció... uno de los hijos de Gould, que actualmente (1977) vive en Barberton, Ohio, alega cierto interés...

CUATRO ≈

Boston Corbett —el hombre que disparó sobre Booth— se había castrado en 1858 después de haber sido abordado por una prostituta. En 1887 enloqueció furiosamente, intentó pegar de tiros en la Legislatura del Estado de Kansas. Desapareció, pero fue rastreado hasta Enid, Oklahoma...

CINCO ≈

Un visitante al cementerio Greenmount, en Baltimore:

“Mientras seguía a un asistente por la ondulante senda bordeada de mirtos que llevaba a la zona de Dogwood, sólo parecía haber una cosa viva en el viejo cementerio, un gran cuervo negro que volaba ante nosotros, posándose en un monumento y luego en otro, como si ejecutara parte de algún ritual místico. Su presencia ahí mostraba tal armonía con la ocasión, tan similar a un adecuado ‘soporte’ de la escena, que cuando finalmente llegó a la parcela de Booth situada frente a mí y se detuvo en la punta de la alta columna de mármol, sólo fue como un toque dramático”. ☞

Traducción de Rossana Reyes

SALVADOR ELIZONDO
COPROPHAGIA

A few years ago—I believe it was during the rainy season of 1952—I was busy preparing a paper about Mexican tariff laws during the period of the Reform. To that end I went every Sunday to the Lagunilla flea market looking for old volumes on law. I can say that at times I made some truly interesting finds, among them this short memoir that I found inside a volume entitled “Taxes and Tariffs,” published in 1862 by the committee for the “Free and Sovereign State of Oaxaca.” I have no knowledge whatsoever as to the identity of the author. The pages on which it was written bear the letterhead of the Hotel Chula Vista of Cuernavaca. The writing is bold, with round strokes, rare in Mexico. The text had been written in good Castilian, although certain archaic forms and the frequent use of k’s in place of c’s and q’s caught my attention. This fact makes me attribute it to a Sephardic Jew. I have taken the liberty to correct the text to coincide with current usage.

S.E.

I must confess that the first time I tried it, it did not agree with me, though at that time I was very young. The vanity of my own digestive system prevented me, for many years, from enjoying that which I had already digested. It wasn’t until after I had solemnly sworn it off—an act that gave me the feeling of having entered into the full use of my reason—that, one day, I found myself reading *Les Annales de la Coprophagie Pendant le Second Empire* by Sadoch. It was the biographical sketch of Rimbaud contained within that launched me on this passionate adventure from which I have

derived such violent pleasures for years. I thought, then, that this activity was in a certain way an artificial method of poetic inspiration.

With these inspired lines, and moved exclusively by a generous desire to share with my peers this treasure—this marvellous system of life—I am perhaps the first man to have brought a secular custom, rooted in the deepest seeds of human atavistic tendencies, to public light. Thus, despite the veil that misinformed notions of hygiene have tried to extend over this marvelous practice, who in the daily expulsion of the Great Substance has not felt attracted by its form, color, smell and texture? According to Vlamincq in his collection of biographical sketches, someone, excited by this sublime substance, once wanted to raise it to the sphere of art by formulating a painterly theory called “caquisme.” And was it not that very word that allowed General Cambron to write one of the most glorious pages of French history? And if that doesn’t suffice, who can ignore that in France, the word that is the impregnable reduction of *esprit*, the invocation that serves to bring luck, the term that contains the ultimate meaning of human solidarity is, precisely, *merde!*?

In spite of this, man has tried to denigrate the value of this practice, attributing its name to critics of art and bad poets: You...eat...!, they say, as if that were an insult.

Now, let us look at the facts.

One day, finding myself at a soirée in the house of Princess Paleologo in Rome, an elegant young man came up to me. I had been carefully examining a miniature to which the Princess had called my attention a few minutes earlier. It had been executed in an off-hand way on a thin piece of ivory, and it represented Arthur Rimbaud when he was sixteen. Its artistic merit was negligible. Nevertheless, there was something about it that firmly attracted my attention, something that was pointed out to me and the elegant youth next to me, a few moments later, by the malicious smile of the princess. “*Ah, mes chers,*” she told us, “*en réalité c’est un tout petit rien, mais on dit que c’était dessiné par Rimbaud lui-même pour en faire cadeau à Verlaine, avec une substance que je n’ose pas nommer...*” Given the color of Rimbaud’s strange ink, the meaning of the Princess’s words were unequivocal. The self-portrait had been painted with excrement.

At that time I had already read *Les Annales* and this portrait of Rimbaud corroborated the image, certainly coprophagic, that I had deduced—especially after reading the marvelous biography of Verlaine by François Porche—with regard to the Adolescent Satan.

That very night, in the company of my young Roman friends, I tried it for the first time. The results were lamentable. Violent vomiting, rebellious nausea and the persistent, odorous taste of excrement on our breath plagued us for days.

For my part, though, I wasn't about to give in. Imagine my surprise the day, some months later—if my memory of that time doesn't betray me, I believe it was an autumn afternoon on one of the terraces of Campidoglio that faces the Forum—when I chanced to meet the elegant young man with whom I had scrutinized the Rimbaud miniature. The Roman twilight, aflame with gold and purple, was propitious for intimacies. My young friend told me how, after the soirée, he had tried as I had, but with much more promising results. As I recall, I believe he had tried with a complement of bread and salami: “...*salame e panini*”, he said in his Roman accent.

As he hoped, he had emerged from his first test victoriously, and since then he had found ways to carry out the consuetudinary routine without the least disturbance.

He is now a poet of renown. I believe that the literary committee on Via delle Botteghe Oscure, headed by the Principessa Gaetani, has several times nominated him for the Nobel Prize. This is important to keep in mind. For it would be quite a surprise if it were revealed to the world the names of all the illustrious men of the sciences and the arts who derive, if not all, at least a part of their genius from this practice, a practice that was first given its character of poetic inspiration by the artist of Princess Paleologo's miniature. This is, of course, without counting the profound economic consequences this practice would reap once it became widespread. Perhaps, even, there might come a day when the United Nations, through the creation of an autonomous organization, would bring to all corners of the world the benefits of this practice that, for now, lamentably, counts among its adepts only those few select and emancipated spirits. How wonderful the day when blacks from Botswana and the Mezquital Indians can, with an initial ration, feed themselves indefinitely! Such is the effect that this exercise can have on world economy. It can be said, therefore, that coprophagia is, fundamentally, an anti-Malthusian practice. And, in fact...

On July 26, 1940, I was arrested in Vienna by the *Geheimstatpolizei*. I was eating in a famous restaurant on Franziskanerplatz. The following is a detailed description of the menu:

Le Caviar Romanoff Molotoff (it was the time of the Treaty)

Le Saumon Fumé Narvik (commemorating the heroics of the German Navy in Norway)

Le Potage à la Crème d'Endives (France had just fallen and I thought of the garden of my aunt in Ivry-sur-Seine)

Le Grand Steak au Citron et aux Fines Herbes (only in A la Maréchale de Coconasse in the Place de Vosges was it ever so tasty)

Les Asperges à la Sauce de Moutarde Tendre (surely a veiled allusion to the British force or to the V-2 that Dr. von Braun had prepared in Peenemunde)
Les Fromages Assortis (especially Limburger and Provolone)
La Bombe Glacée Napoleon (this, without doubt, alluding to the retreat of General Wegland's forces).

The *Sturmabteilung* came, fortunately, after the cheeses, saving me, in a manner of speaking, from the Napoleonic bombardment. After passing a night in the *Kommandantur* in Freudenlosegasse, in the company of some high employees from the house of Rothchild in Vienna whom the debacle had so taken unawares that they were unable to flee to London or New York, I was sent to the Auschwitz concentration camp in Poland. I remained under the protection of the motto *Arbeit Macht Frei* until the camp was liberated four years later by the advances of the Red Army, which then headed at full speed to Berlin by order of Mariscal Konev. During those four years I suffered neither from hunger nor horror. *Durchfal* thanks to the excellent meal that I had ingested that last day of my liberty.* I was availing myself of this same menu for about 1,500 days, twice a day, without ever tiring of it. And through the digestive processes to which I daily subjected the meal from the Franziskaner, the food was slowly reduced to its essence. After three years of subjecting the salmon of Narvik to the denaturing action of digestive acids, it was synthesized until it became converted into a translucent substance that had the appearance of table salt yet miraculously conserved, in terms of taste, all its essential characteristics, each time more activated.

Unfortunately, this crystallization process in turn involves another process of agglutination and cohesion, whereby the crystals become ever larger and harder in a geometrical progression. Nevertheless, this only happens after having subjected the initial material to approximately 2,500 ingestions. There are organisms, like those of younger women or of those more refined, or of people who suffer from tightness of the bowels or intestines, for whom the obtaining of copric crystals becomes intolerable at the end of one year, or after approximately 700 digestions. However, we have to keep in mind that these are atypical cases. One must take into account that the particular circumstances that determine one's existence in a concentration camp—sexual abstinence, particularly—permit a considerable increase in the number of redigestions. Perhaps this was my own case. Yet, consideration should be paid to three of the cases cited by Sadoch in his excellent work:

*What's more, now that so many years have passed, it pleases me to think that, considering the violence of the shock troop invasion, I got off easy.

1) In 1864, Sir Charles B., a coprophage enthusiast from Paris, managed to produce the only known example of the crystal called salmonita. This sample is preserved in the collection of minerals and crystals at the French Institute. It was produced during the redigestion of a pound of salmon 3,124 times. Sir B. died, nonetheless, according to medical opinion, as a consequence of a decomposition of the intestinal functions. The salmonita is a small, rose-colored crystal that weighs approximately one gram. I had the opportunity to see it, in the company of Dr. Carrel, in 1923.

2) In 1870, Professor Durand of the Department of Sciences of Lyon produced, after digesting the detritus of one kilo of mineral carbon twice daily over the course of fifteen years, a pure diamond weighing 8/10 of a carat. At the time of the publication of Sadoch's book (1904), this diamond had been acquired by the Lapidary Association of Amsterdam, later donated to the University of Utrecht in whose Museum of Internal Pathology it can be seen today.

3) Corporal Rousseleau, of the French expedition in Mexico, told Sadoch of a Mexican Indian who, through continuous daily digestions of a pound of *oropendola* over five years, managed to physiologically decompose and resynthesize the two elements of which this primitive material is composed to produce approximately 50 grams of pendolio oxide and three carats of pure gold. One must consider that, in Mexico, anything is possible.

My own experiences were never so fortunate or so publicized. The product of my meal in the Franziskaner—a small pebble of mottled green—which I sold to a Russian soldier soon after the liberation, brought no more than two rubles (Soviet army issue), ten Kazbek cigarettes and a small crust of stale bread.

The above should serve as an illustration of the industrial and economic possibilities of the procedure we are dealing with. And, in my opinion, I believe it is unnecessary to go to such extremes. There are those among us who propose an accumulative ingestion. The above-cited experiences correspond to this procedure. Others, whom we could call left wing, propose a constant renovation, that is to say, that a single reingestion of the same product is enough.

In Mexico, where the practice has gained a great deal of momentum recently, a new faction has emerged whose procedures have been banned since the 18th century, according to Sadoch, but which in these latitudes are in fact completely novel. The old masters can't help but view them with a certain distrust, for they belong to the radical wing that proposes a single ingestion, though of alien copric matter. Some, the most extreme, prefer that of prostitutes and thieves.

For now, it is difficult to assert with certainty the future development of world coprophagia. What is certain is that it has expanded greatly, since according to FAO statistics, one in every twenty five people in the world eats shit. Particular statistics for each country show the two great powers as, *ex aequo*, dominant. It is hoped that Mexico will not take long to occupy a prominent place among them. ☒

Translated by Kurt Hollander

MAGALI TERCERO

AN INTERVIEW WITH SALVADOR ELIZONDO

MAGALI TERCERO: I have here a quote on humor by Michel Carronges: "The effect of humor consists in provoking in the spirit a state of radical hostility towards the external world: a disorder of the senses drowning their roots in the feeling that shakes the most profound modes of subjectivity." Isn't this put in a rather non-humoristic way?

SALVADOR ELIZONDO: Yes, but I like the sense of humor which expresses, for example, that which people, generally speaking, take to be the opposite of humor. *Melancholy* by Dürer is a perfect expression of humor. In it, an angel is thinking of something much more interesting than all that surrounds him, namely the arts and sciences and mathematics; something that amuses him, but which also makes him melancholy. That is why I see it as a tranquil, non-aggressive contemplation of the world. It is something quite fantastic.

MT: I have been surprised in many of your writings by a humor conveyed through unthinkable, unexpected endings. I would like to quote a small poem you published in *Vuelta*: "He doesn't feel / but only emulates / and when he falls asleep / the moon comes out/the none-such queen." I really like this. I don't know if I understand it correctly, but I like this epiphany of humor.

SE: I wrote this the way I write everything: to amuse myself. I've never written anything that was torture.

MT: Many writers have written about the terrible pain caused by writing, the birth pains. You don't seem to be a tormented writer.

SE: Now, no, but I came onto the scene of Mexican literature as a tormented, cruel

writer, due to two of my books. One, which I wrote strictly as a linguistic experiment, was *Farabeuf*.

MT: Where there is already humor...

SE: Of course there is humor, but not of the laughing kind. There's humor because I wrote it as an experiment and one can't experiment without humor. It is an attempt to see if a result is achieved and that is an obvious form of humor. The other early book is my *Autobiography*, written during a time of nervous crisis—just beginning or just ending, I can't remember anymore. (He laughs.) Of course, it has an absolutely subjective character and is not at all an objective document since the value is not in what it says, but rather in how and under what circumstances it was written.

MT: You spoke of how writing, even without using one's own name, was a way of alluding to one's identity. In this book, what relation is there between writing in one's own name, the constant sketching of one's own features, and an open confession as autobiographies often tend to be?

SE: It's all due to the sins of pride and vanity. At 33, no one can resist the temptation to write their own autobiography. It's an absurdity. I never should have written it at that age because I had no perspective on my life. What I wrote were total lies. To tell lies is to invent things that have no counterpart in reality. I don't tell evil lies (he laughs), I don't give false testimony—they are innocent, devout lies.

MT: According to Borges, an artist always sketches his own features. In one text, you speak of the Yellow Emperor, "author of the creation of writing, women and the world." And, to paraphrase Mallarmé, you have repeatedly stated that you conceive of the world as a book that is being—or should be—written. Are you this Yellow Emperor who has invented writing, women and the world?

SE: Yes, I am. At least, that is the lie that I tell myself. The Yellow Emperor, I should add, is not my invention. (He laughs.) My obsession is with the absence of identity, more than anything else. That is precisely the subject of my work [the play *Miscast*, performed in Mexico in 1981]. The subject—there is nothing new in theater nor do I pretend to be the inventor of a plot—I took from Paul Valéry, from a story of his I translated. It's very short: a man is condemned to be someone else, his face is altered, he is sent to a foreign country where his wife, kids and friends are waiting for him, people who were hired to make him believe that he is not himself but someone else. They have changed his features with surgery and he can't recognize himself.

MT: Speaking of surgery, you have a sense of humor that makes me think of a surgeon who dissects for entertainment...

SE: I wouldn't call myself a surgeon, since this implies a high degree of cruelty,

especially if you mean that this person is amusing himself by conducting surgery. That is something I invented to be funny. I wrote an article about recreational surgery, but this must be understood as a joke. I would speak more in terms of an anatomist that is carrying out a demonstration with a cadaver. This was my intention in *Farabeuf*, but in the sense of the soul, in such a way that I could create a kind of dissection of sensibility, a work of the senses.

MT: Well, I pictured the surgeon as an intelligence that probed, entered, opened and cut with humor.

SE: Of course, that's how it is. *Farabeuf*, for example, is a pastiche: an imitation of the prose written by physicians in late 19th-century France, an academic style which resembles the talks given in the anatomy theater. I attempted to transfer this to Spanish and I couldn't have done this seriously. These things are only done with a sense of humor.

MT: I would like to talk now about a text from *El Grafógrafo* [*The Graphographer*]: "Future Imperfect." In this story I felt very clearly this conjunction of an intelligence that dissects and a solemn humor in the figure of Enoch Soames. I believe that very important elements coincide in this text, ones that are repeated throughout several of your works, such as those from *El retrato de Zoe y otras mentiras* [*Portrait of Zoe and Other Lies*]: the solemn humor I mentioned, an intelligence that is both serious and playful, and the refusal to exile oneself from the reality manifested in a walk on the University campus. One of the fundamental inevitabilities of Mexican literature, according to your statements, is time. Both Carlos Fuentes and Salvador Elizondo began with this subject. In your case, how has the preoccupation with time been manifested?

SE: The differences between Carlos Fuentes and I are more obvious than the similarities. He's more concerned with history. I have made it a unit, atomized, a minimum of time: I'm not interested in the passing of time, but instead in its halting or its repetition. For example, one of the things I published in *Vuelta* was a story for children about a time machine, about everything that repeats itself. For Carlos Fuentes, time is an archeological and historical vision of Mexico, and of the world that the history of Mexico implies, as in *Terra Nostra*, which already embraces the history of Spain, the empire to which Mexico belonged.

MT: In certain articles you've compared the attitude of a French traveler who goes to China with that of a Chinese person who leaves his country. The first saw all from a very individual perspective, while the second had a contemplative attitude. How does China influence your work?

SE: Only as writing.

MT: What meaning does the Chinese ideogram have for your work?

SE: For us, the concept of the word is a succession of forms that represent sounds as if they were musical notes. Vowels are the equivalent of certain notes that must be known in the solfeggio. They are conventional sounds, whose roots are unknown—no one knows why a house is called house, for example. In China, however, the spoken word is unimportant. The Chinese word is not a sound since the sound is of no interest. It is a form that represents an instant of action, with no equivalent vocalization whatsoever. In our language, there are things that have an equivalent vocalization, but they're horrible. The problem of Chinese is that, being the hieroglyphic writing that it is, all the signs represent concrete things. Those which don't cannot be represented, and thus one must use a certain procedure to indicate abstract ideas. Two concrete things are joined whose crossing produces an abstract concept: a Princess, for example, is designated by a heart before a closed door. They function normally in writing as we would function abnormally in poetry. The poet is the abnormal one.

MT: And how do you technically use all of this in your work?

SE: Perhaps I relegate this to some minimal, insignificant, ephemeral aspect, or in some pieces of poetry. It is very difficult in prose. I greatly enjoy writing poems like the one you mentioned, as there is no real equivalent to the image that the poem produces, something previously unknown to the reader.

MT: Which brings us back to Valéry and his science of writing.

SE: The times have changed since Valéry. He attempted to found a science of art with his class of poetics in the French School, while I modestly try to follow him in Room 2 of the School of Philosophy and Letters at the UNAM. (He laughs.) Although what I want and what I can accomplish are not the same, I would love to achieve a synthesis of genres, a short book with a little of a lot, well-mixed. I would never write exhaustive books that deal with characters. I dream—I have many dreams—of making imaginary dictionaries. I would like to write treatises, a genre I love, treatises of metallurgy inventing everything, or treatises on painting with even the names of the colors being pure invention.

MT: Like Borges, with his Pierre Menard, for example?

SE: No. I wouldn't want to write a treatise on painting that would improve on Leonardo da Vinci, but one which no painter could possibly use, which would be worth nothing more than the words of which it is composed, always within the given genre: one of navigation, for example, or a pilot's manual, a manual on cabinetmaking.

MT: Mallarmé seems to be an important influence on Salvador Elizondo. What kind of connection do you have with him?

SE: None. I would never dare to compare myself with Mallarmé—he is a very abstract entity, little is known about him. The only thing I share with him is that we both obtained the same academic post, that of English professor.

MT: And why does this professor of English leave such a deep mark on you?

SE: I like his system of creating from nothing, or creating in nothing. But this no longer is true, it was craziness, as he himself stated. It is easier, for example, to understand guys like Edgar Allan Poe, who one day on a drinking binge invented a whole philosophical system that he then published the next day in the *Baltimore Globe*.

MT: This interests you but, at the same time, your prose gives the impression of being very crafted.

SE: Or of being tortuous. I've gotten rid of much of this now, and my next books are more straightforward.

MT: What will you publish next?

SE: The theater piece that is being performed these days, and a book entitled *Cámara Lúcida*, a collection of all my articles in *Vuelta* and other magazines.

MT: How did *Cámara Lúcida* come about? It deals with all different subjects, but there is always a thread running through them...

SE: Yes. I write what I feel like writing and the thread is a vision and an imitation. I say this in the first part of the book. It is an attempt to achieve a verbal cycle, to see if it is possible to be in rhythm with the seasons and life during a period of a year or two, until the two ends are joined. To see if the moment comes about when the tail and the head are joined. Of course, I didn't achieve it, but that's the shape of the book, an open book that can be continued indefinitely.

MT: And this is the book that you will be writing forever?

SE: Yes, though perhaps I'll keep changing the name.

MT: There is a lot of pleasure in these texts, isn't there? And the fixation on the moment is always there, I would say.

SE: Yes, very much. The *cámara lúcida* is an apparatus similar to a photographic camera, except that the image is not frozen. One has to stop it by hand to draw it, and the process is much slower. Thus, it is possible to add things—this is the meaning of the book.

MT: I recall one text of yours in *Cámara Lúcida* on the essential sadness of Joyce's *Dubliners*. What essential feeling do you see in your own works?

SE: I don't believe it's sadness. Do you think so?

MT: Not at all.

SE: It is very difficult for me to categorize my own work in this way. What can I

say? (his voice cracks and he laughs): grandiosity, majesty. I think that the attempt to establish relations between one thing and another is the feeling that inspires me. At times, I can find the relation between *Farabeuf* and a poor doctor, and between these two and Chinese. I have a poetic passion, a passion to establish metaphors, to put two terms into a formal relation.

MT: I was going to ask what was the poetic relation you established with this. I recall Borges and his idea about metaphor, how one has to apply relations between words that correspond in their essence. How do you deal with this aspect?

SE: Given that my work isn't strictly poetic, although I do write poems...

MT: And poetry always somehow infiltrates into your work...

SE: Yes, to the degree that there is a undercurrent of relations that at times are like images. This is not a poetic relation, or it is but of a technical order. There is a mirror in *Farabeuf*: this mirror is not only a mirror that reflects, in conformance with the normal optics, the things that pass in front, turning them around in the sense from left to right. The mirror is a dividing element between East and West. On that side of the mirror what happens happens among Chinese and what happens on this side is happening here in this country. But it is all a literary trope, which is to say, the mirror has a sense of division, partition, one world being the opposite in relation to the other. Thus, the description of the human body in the instructions to the surgeon has to be very precise: if one talks about the right side, cut from left to right. In front of the mirror, this takes on a new twist.. from the right side of whom, the cadaver or the surgeon? All these games, in which the mirror and the reflected image participate, are what I'm interested in establishing in a literary form through the use of language.

MT: You have spoken of pain "as a revelation of intelligence and as a mystery of the soul." Has pain really been this for you?

SE: Yes. The article in which this phrase appeared is the account of an experience that I had practically all my adult life, a migraine that I have suffered from on and off since I was quite young. It is a very rare disease, about which I have studied much and of which no one knows anything. I have had visits from all the doctors, the most important in the world, and they have all given me the same remedy while warning me that it doesn't work. This disease is very interesting because it produces a pain so intense that at the moment it ceases one experiences pleasure, a sense of well-being equivalent in intensity with the previous pain, as well as a fantastic purification and sharpening of the senses.

MT: Do you write much after this?

SE: Yes. The pain doesn't interfere with thought, it allows for its analysis.

Actually, this is not a sickness but a relief, a cure that after it is over makes me feel terrible and at the same time quite good. It causes hunger.

MT: How long does the migraine last?

SE: The longest of my life—now it is less intense—was twenty minutes. A person couldn't withstand it any longer, it would kill them.

MT: By way of conclusion... what is the fundamental lie Elizondo has written?

SE: My *Autobiography*, because it was written with the firm intention of misleading the reader, who at no time forms an idea of how I am or how my life has been. I don't tell even one truth, everything is completely transformed by feelings. I wouldn't swear on the Bible that all I say in the book is true, but if you asked me from a literary point of view if everything I say is true, I would say no. If you asked me from a historical point of view, of the facts of my life, I would say it was all true. It's very difficult.

MT: Like the mirror in *Farabeuf*, the other side of the mirror might as well be China. ☒

[1981]

Translated by Kurt Hollander

HUGO GOLA
TRES POEMAS

I ∞

la gigante
la informosa
la becerra imperial

la que galopa sola

no llegas a morir
ni te moriste todavía
aunque el sol
soleando soleando
quebrara las rodillas

no vino el pájaro a llorarte
ni el puma
ni aquella vaca baya

la tierra está excavada
el aire infecto
hay cráteres
por la sola moribundia

que se alcanza a palpar

soñé rodillas
senos
y un agua arenosa
corriendo por los descalzos pies
no quería subir
más bien bajar
la boca
se puso de arena
hasta aquí
el ojo hinchado
de un escorbuto
que vino
de la herrumbre
de los huesos

no vendrá
sé que no vendrá
para qué andar
de llanto
de tortuosa contramarcha
impúdico mar de las caricias
delicias no te faltan
no te falta el abrupto
ni el exabrupto
ni la corteza
ni la blanda baba

una asamblea de escorpiones
decretó la consigna
para los tiempos venideros
fue gangrena
para todos los iguales

qué te queda
holgazán de brazos
encendidos?
qué te queda

fuego de improviso?

vino una corriente
verde
un soplo demacrado
un torbellino torvo
¡y basta!

todo arde igual
en alguna vela
trashumante
en el huequito postrero
donde andas

II ∞

ni escupitajos
torvos
ni sanguinolentos
lentos
ni el que arde
de puro aire corrompido
ni el que voló
las vías
el puente
la terraza

no soy guardián de nadie
qué te importa
si la lombriz
se escurre por el tubo
si el viento ventila
vertisquea
qué te importa la llaga
en ojo ajeno
la quebrada cerviz

en mil pedazos
no soy pluma
ni plomo
ni argamasa
no soy lana
ni salto
ni serpiente
no sé trepar
ni arrastrarme
ni hacer piruetas
ni consignas
no soy el que esperó
ni el que quiso

timbales cantan
en la selva
sofocones ausentes
libres hojas del álamo
el que dormita pierde
el que quiere besar
no vive apenas
el que estruja
se adentra en la piel
o el que la frota
no alcanza
no exprime el zumo
el que levanta con el dedo
el que le curva el párpado
y penetra la mas médula

por ahí vino todo
el ventarrón por la ventana abierta
el silbo olvidadizo
la cuchara
el olivo
por ese níveo blanco
de los ojos
por ahí por ahí
se miró el mundo

sus celosas compuertas
sus alfileres juntos

sin esa rendija
nadie vería
nadie ve todavía
pero el que habla
ve menos
sabe el que sube al cielo
el que blasfema
o duerme en la cornisa
el que camina en las alturas
por un hilo
y calla
¿sabe qué?
¿qué sabe?

III ∞

El cielo de antes
el de ahora
el apenas
casi cielo
con una nube ríspida reciente
el fiel que sigue
y sigue
no tiene cortapisas


no vino de otro cielo
nunca viene
ni fue inventado
tampoco es el color
su estrago
ni la convulsa
ni el lugar del espejo
festonea la luz

en la rendija baja
no puedes descuidarla
ni te alejas
es otra llama

queda la quiebra
de los brotes
el agua triturada
un pájaro surca por ahí
rendija de ala ancha

y otra vez
las pisadas de pasto
el frío huracanado
el amasijo

se insinúa la ventaja de la hora
el gallo ahora
respira
con su cresta dorada
despunta la perdiz
el gamo
y la galaxia entra en
su zona de penumbra
la claridad que viene
no trae olvido
ni desahucio
recorrió
llega al trotecito
cansina y desprolija
llega para mirar
tristes
en jornadas de trasiego
los que antes
ahora siempre
sueltan el rilincho
abren el párpado
quieren ver
mucho más todavía

no te basta
no basta a nadie
quirquincho sol
cangrejo blanco rojo
la orilla del ser
cruje
la rueda tu molicie
la estirpe
el grito del laurel
todo cortado
pedacitos de uno
de otro
en mezcla lujuriosa
encabalgados corrompidos
celosos
bañados de
sumidos
de pie todos
de cama
de cruces
empieza el rebuzno
de la víbora
se corre la cortina
quieren ver
la mezcla que vendrá
lleva semen ortiga
guantes entremeces
danza con una pizca
óleo rodando por las nubes 

KURT HOLLANDER

MARCAS AT THE GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Mexico is currently experiencing a “boom” in painting. And yet, within the Mexican art scene, there is an implosion taking place that is threatening to rupture the legitimacy of this “boom”. The death of painting has been heralded several times throughout its history, but this is the first time it has been proclaimed at the very height of its success.

Signs have been visible for a while. Artists have been working the edges of canvases, building out from, and slicing into, the heart of painting, making the frame the center, the center decentered. Frame-busters like Julian Schnabel and Anselm Kiefer, and on the home front Julio Galán and Germán Venegas (whose paintings contain wooden sculptures that are ready to leap out from the canvas), have spawned a generation of Mexican artists who take their elder’s work a leap further.

Due to practical considerations, however, these leaps usually land within the realm of painting. In Mexico, the riddle: “How much can you mutilate a painting and still call it a painting?” is the basis on which established galleries decide whether or not they will show a body of work. Painting is the Holy Mother in the fine art world here, and few artists have risked severing the umbilical cord completely.

These days more and more younger artists in Mexico are beginning to tear themselves away from canvases and frames, as if these were merely ties that bind, rather than nourish. To break with painting was, up until very recently, the surest way one could exclude oneself from the “fast track” of local and international success. Now, however, non-paintings (objects of various sorts that refuse categorization or can only be categorized by what they are not) have begun to descend upon the established

Mexican art scene. At first shown in more “alternative” spaces, such as Aldo Flores’ Sal6n des Aztecas and La Qui6nenera, these non-paintings have finally found their way into Mexico’s clean, well-lighted spaces.

Marcas, a collective exhibition of seven younger artists, was shown this June at the Galería de Arte Contemporáneo in Mexico City. In addition to the fact that there were no (pure) paintings hanging on the walls, what also proved unique was the fact that the show consisted of mostly foreign artists living in Mexico. But then, one could say that all these artists are foreign, as the Mexicans included in this exhibition are of the younger generation—almost always foreign to the norms of the established art world, and the very fact that these Mexican artists chose to produce non-paintings is one proof of this.


One would not want to equate *mexicanidad* with what is currently in fashion—the fact that the work in this exhibit might not strike the viewer as particularly Mexican has more to do with accepted aesthetic values than with any national identity. Trying to determine which work is by a Mexican artist and which is not, is a futile and misplaced effort—in this case, there is no obvious aesthetic except for the material that determines the work’s connectedness to Mexico. Non-painters have a much more profound contact with Mexico: whereas painters work almost predominantly with materials that are, if not imported, at least non-geographically specific, non-painters are always out on the streets of Mexico City, in its open markets, its foundries and workshops, gathering objects with which they will engender their work.

There is a thematic and material consistency that courses through the works in this exhibit, a sign of a well thought-out show (the accomplishment of María Guerra, the gallery’s guest curator), but the show’s real strength lies in what it overlooks. Paintings are conspicuously absent, and if present, they are expressly misused and abused. In this way a struggle, a *luche libre* of sorts, between painting and its poorer relatives (mutations of sculpture, installation, photographs and collages) takes place in the several rooms of the gallery.

Some of the work makes this struggle very explicit. Abraham Cruzvillegas uses works painted by his father as a point of departure. Whether he rearranges a face in one of his father’s paintings (*The Myth of Dyslexyia*), or whether he recomposes a framed work itself (*Muscular Dystrophy*), Abraham plays out an Oedipal struggle on two fronts by jointly attacking his blood relative and his aesthetic kin.

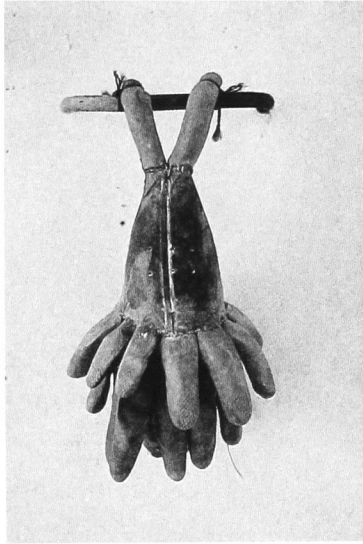
Other works assert their own identity by appearing to be what they are *not*—objects that *object* to being paintings. Francis Alÿs plays with the conventions of painting by inserting hollow rubber within an exquisite wooden frame that frames nothing at all (*Negative Space*). Eugenia Vargas’ oversized photos are the bastard child

of painting, a child that wags its tongue at painting techniques by using photographs of frames and draped backgrounds to create *trompe l'oeil* within *trompe l'oeil*. In her photos, the objects (saddles, horses and horseshoes) are not only *not* the objects themselves (Magritte's *This is not a pipe*), they are not even the conventional painted representation of the objects. Diego Toledo simulates the painted canvas in his series of small squares (*Climates*) that may well have been paintings instead of the collages, ceramic pieces and wooden constructions that make up the series. Melanie Smith uses small wooden cutouts with text which resemble those elegant title-plaques placed beneath paintings in museums, except that they constitute a part of the work itself. Thomas Glassford calls one piece *Belt: Landscape*, constructing it out of stretched leather and giant metal zippers.

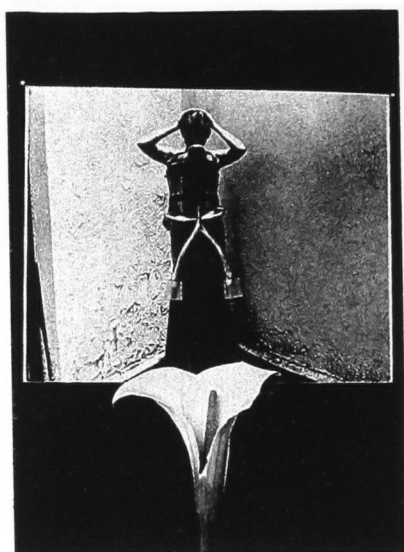
Not all of these artists are exclusively non-painters, nor are all the works in this exhibit directly antagonistic toward painting. But the very fact that a well-established gallery has opened its doors to these foreign objects is indication enough that Mexican painting is already losing its vanguard status. That's the way the "boom" ends... 



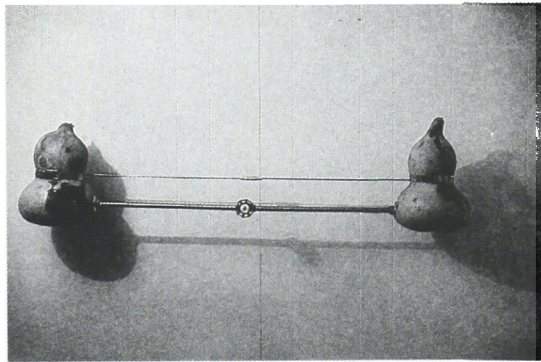
Melanie Smith,
Untitled, 1991,
Wood, board with holes,
rose paper, tassel,
32 x 16 11 cm.



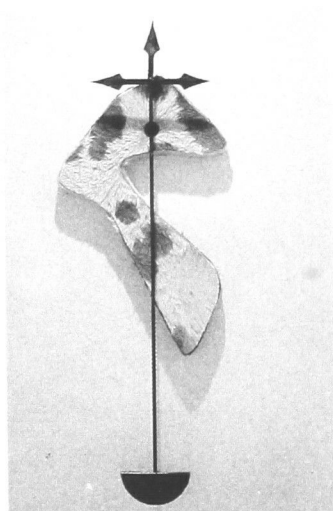
Francis Alÿs,
Untitled, 1991,
Rubber and earth,
30 cm.



Eugenia Vargas,
Untitled, 1991,
photo-montage,
mixed media.



Thomas Glassford,
Untitled, 1991,
gourds and metal.



Diego Toledo,
The Hunter and the Hunted, 1991,
mixed media.



Abraham Cruzvillegas,
Rodén, 1991,
mixed media.

Acertar, dar en el blanco, solucionar el enigma es tropezar contra el cuerpo del delito. Cuando aparece el *corpus delictus* podemos ser negligentes, es decir ya no tener que elegir. Qué negligencia dirán algunos pero el negligé de Mata Hari es precisamente el fetiche que sostiene mi deseo y seduce la duda.

Cuando la novela misma se convierte en negligé, cuando veo que se descuida el detalle, ese detalle a la deriva se erotiza. El espacio de la sospecha se vuelve transparente. Así se esconde mejor el objeto de mi deseo. Bajo la lámpara es donde menos se ve, corre un proverbio Turco.

Simultáneamente la transparencia sin obstáculos se convierte en el espacio de mi impotencia. El enigma es esa transparencia que atravieso sin cuerpo, acto amoroso, coito imaginario en que el cuerpo de la lectura y de la víctima se me escapan en una exacerbación de la imposible comprensión, de la fútil penetración.

No quiero saber que no quiero ver. Negligencia, pasar al lado, pasar por alto. El *corpus delictus* es una provocación, una temible seducción y dejo caer mi pañuelo como señuelo de mi deseo. Quiero, como lector ser sorprendido, quiero que me asalte la muerte en una posesión súbita que me deje pasivo como la misma víctima de una violación. El autor literalmente me coge por sorpresa. Escándalo, *scandalon*, trampa donde el lector cazador es cazado, identificación de la víctima con el lector. Apresen al lector, él es el verdadero autor del crimen.

Condenen al lector; él es el verdadero sujeto deseante, un puro agente provocador, con una bata de seda o negligé.

La posesión es un supremo goce, ¿no es así, lector cómplice?

Aquí yo me escabullo antes de que surga un Judas triunfante. De este texto convivio en el que cualquier bocado aunque sea de alabanza pueda ser el espasmo que contraiga mi pluma en una última mancha de tinta, en una agónica eyaculación, cuerpo a cuerpo con mi victimario.

Yo aquí abandono el caso y los dejo a cargo de la calavera que tiene la última palabra.

La verdad tiene su historia desde que ciertas prácticas sociales pueden engendrar dominios de saber, es decir nuevos sujetos de conocimiento. La que a su vez implica una reelaboración de la teoría del sujeto. El psicoanálisis pone enfáticamente en cuestión la posición absoluta del sujeto que el pensamiento occidental postulaba como núcleo del conocimiento, como aquello en que se revela la verdad.

Así es justamente una historia de la verdad la que nace de las prácticas judiciales en la medida en que éstas conciben y definen la manera en que puedan ser juzgados los hombres a partir de los errores que cometen.

La novela policíaca como consecuencia de ciertas prácticas sociales es una forma de subjetividad que relaciona el hombre con la verdad.

Al buscar al culpable, al tratar de esclarecer los móviles del delito, el lector va en busca de la verdad.

Pero la verdad y el conocimiento son el resultado de una agonía. Dice Nietzsche que el conocimiento es como una centella que brota del choque entre dos espadas. Esta metáfora le fue inspirada a su vez por un texto de Spinoza intitulado "Qué significa conocer", en donde éste opone el inteligir al *ridere, tangere, detestari*, o sea, reír, deplorar y detestar. En la lucha y el juego entre estos tres instintos están la raíz del conocimiento y de su producción. Y agrega Nietzsche que estos impulsos tienen en común el distanciamiento del objeto, la voluntad de destruirlo. Habría pues, una maldad radical del conocimiento. Esa chispa que brota del hierro golpeado, es sin duda, una voluntad oscura, de la cual no está ausente el componente sádico que caracteriza en el fondo a todo buen sabueso y a todo esbirro que se digne llamarse tal.

Maigret, Poirot, Holmes, Bond, no son pensadores ni sabios en búsqueda de la piedra filosofal. Si es que buscan el conocimiento, es solamente en función del poder que la verdad les puede aportar.

Si todo género literario es, como dice Todorov, el resultado de un tipo específico de discurso humano, ¿por qué no postular que el odio y la venganza pueden producir, como en efecto se ha visto, un género como lo es la novela policíaca? Si la policía, en una definición muy amplia, es, a fin de cuentas, la fuerza ejecutiva de una sociedad civil a

la que se le adjudica el mantener el orden público, la novela policíaca tendrá que ser — entre otras funciones— la de revelar esta oposición entre dos fuerzas, una persiguiendo y la otra transgrediendo. En otras palabras, “un tableau de chasse”, un bodegón en el que se presenta al público un trofeo, ya sea este la cabeza cercenada de la medusa o el autor intelectual llamado escorpión verde susceptible de llevar a la posteridad la etiqueta mágico ritual de equinofobia.

El detective, al igual que un Rambo profundamente melancólico es un perro de caza, un ser cuyo único fin es la persecución per-se, un auténtico *metadromos*. A uno de los grandes ases de la aviación durante la primera guerra mundial, canadiense, cuyo nombre no recuerdo, se le preguntó en una ceremonia patriótica de entrega de medallas, si la condecoración que acababa de recibir cumplía con sus ideales de justicia, patria y familia, éste respondió de manera sencilla, con la sencillez que raya en el cinismo, que lo que le gustaba era sencillamente tener al otro, al enemigo, en la mira y entonces con júbilo y saña, apretar el botón de la ametralladora.

No nos vayamos con la finta de la pipa de Maigret. Quizá lo que nuestro simpático detective bonachón está fumando no sea tabaco. La ceniza en este caso contenía pequeños fragmentos de hueso humano, esto, según el último parte de la policía.

En nuestro mundo contemporáneo, post-moderno, post-paranoide, todos somos culpables hasta prueba de lo contrario. Como decía el inquisidor de la era Staliniana, “Dénme un hombre, cualquier hombre y fabrico un caso”. ☒

CORAL BRACHO

FIGURE IN THE SILENCE (A PLACE)

The warmth of air in the white cities,
in the open, luminous cities.

The enigma of air in those same cities:
a breath of infinity over the soft carving of doors;
over the taut, cracked walls.

A space as dense as a murmur that grows
by the mirroring water. The sun of the early hours;
everything meshes, flows on, outside the temple,
everything absorbs textures.

—We are made transparent, enchased, poured out by this space:
awake, disclosing the tangible-no-light-no-voice.

Cloth with intimate smells. Objects:
amber, a little jar, a knapsack, the slow shade stroking the skin.
Silent movement of people in the square,
among the pottery stalls.

Someone offers the bliss of spreading those blankets. Someone
presses five fingers on the tense blade of the wall, parting
 them slightly
around a different peace.
A child appears, shining in the indigo mirror.

Neither the whisper of skin nor the limpid question are heard:
on the mat, with a glare of metal, of glass;
on the shells.

Ancient word ripped from the thirst of whoever tempts it with the tongue
or usurps it to be spilt.

*Without flushing, with pleasure, I watch you impassively trace
that sharp line
along the coppery, spinal edge.*

He cups the cork bowl
—light falls, from the cadence of his movement, on the stone—
between nocturnal hands. Drinks from it. Then, with the concise,
and so-slow pressure of his palms
—his eyes, his lips yield to the warm intoxication of it—,
with enkindled, warm lassitude
he places it, inclined and flowing, on the seminal face of the stone.

(He clears, he teases among its vapors.)

—In his sudden eyes, in his face, holding
this point in the darkness, in what is vastly-fibered
(he disentangles, he refines the docile calm)
in the reticular budding
of the external.

Plants; the one that touches salt pistils to his watery fullness;
the grassy one, that bends to the touch;
the one that darkens to a pale, faint sweetness;
the one held out, brimming and moist, towards his face, like a skin.

The earth
and this transparent butterfly caressed on the hand,
opening, tenderly, this sunken night;
the signs of obsidian, of flint,
of the polished rock, steeled by water;
and the fireflies crackling in this jar, beneath this tent.

*I look for a black weave under the bubbling mist
that seeps from the sentient rib of the bowl,
from the stone, drawing back
the sandalwood in zenith.*

—I seek a black weave below the blinding shadow:
(The enamelled profile disveiling its rims,
its ponds slaking
with a tangential, inner fire,
with that vast fine caress
—until whetted in tincture, in ubiquity—
the constant abyss, the bias, the distinct, compacted nub or clod:
ocean, encroachment of the object; of the multiple insects.)

To these fruits, places, embedded in sand;
to this fractured lustrous sinuosity
(and the scorching sand, like time, stains the virgin grasses),
to this presence under the hand, abyss,
beside the amulet shop;
to these puddles, seeds, in the steam of thick skirts,
between naked feet.

Ocher, linens, abounding, preceding them;
figs;
the circular mirror on the salt basket,
from within the granular instant.

[A stark sluice, the spectral tactility; contour
within the rectangular object, the creeping object. Smoothness
to the limits of cryptic depths.

I touch the echo between seamless foms:
tangled asymptotes, contiguous labyrinths
that magnetism, pulsed (—And the exhaustible liquors).
To delimitate the concrete from the construct,
from within the weave, the lubricant.

Glass stained with succinctness; volume, vectoral dispersion in
the aspects it delineates.

And that liling gait that descends, folding into the mangrove swamps,
slips into the fire, into the capillary tremor of water, through the bones of
 serpents;
—reappears.

And that fruit overwhelmed in the greys of its oval shadow
—thick, lovely scent—on the step, the sphere
—intense scent. Stillness: complex nourishment;
inextricably virtual abode—, in the stressed perspective;
over its tracing;

And that decantable pause.
That rapture. —It opens
in ritual silence—swollen scent, slow course, through the even air of
 chambers—,
it flays
(and the tentative counterpanes leak this soft wet dye)
(and the smoking linen tenses this imprint), before what is faint:]

From its warm hardness. —If, deep in the spark of immobility,
it is aperture; or if,
—If by opposition to that which kindles or clears
(to an unfathomable geometry, to avidity) its individuating brilliance,
wadded thickness, quietude—and the ungraspable place of deferral—
it does not spread, or utter sinuosity,
its tepid otherness will spill it again like ointment, a light,
its wary detachment will insert and densify it in the slightly
 parted, poured, imprecision,
—in the rarefied sensibility—
as through a sluice.
In what is untouchable and frail which it girdles like a net.

*(—Its pale and enveloping opacity reflects us, elucidates and
absorbs us in ourselves, tears us
from sharp serenity,
from steep, wordless immediacy;
its slippery exactitude from loose uncertainty,
freshness,
the visibly expansive.)*

[Most slender strand
the changing stream,
the inconstant curb;
to express this formless bliss, these colors
—channels, vestments, rubble, laughter, compact heat—
That bottomless surface waiting
on the slopes, in the square, unleashed.
It draws—under the fog of nearby streets,
in their wavering, rapid disenlaticements—distance; fleeting arborescence;
neutrality, from within its intimate lines. Slow, furtive release.]

*They light thick fires in the houses, in the hollowed recesses.
They anoint their warm bodies with oils.
May their hair ignite the abattoirs in darkness.*

—In her polished, immutable eyes, she holds
the yearning for what she sees dying,
for what flows before this time honed on the blade of laughing,
 palpitating things;
on her aged, impenetrable forehead, on her fecund lips:
what died by impassive chance,
what was longed for and died in apprehensive youth, becoming
 (and quivering) with obscure hunger, a wink,
a trait,
shrinking with such low tenderness.

Look
—behind her peaceful and diaphanous firmness, her skin,
at what passes without being touched,
at what slides through aridity, surging,
at what is snuffed out on the edge.

Her voice, her movements, are concise and grave,
rejecting modulation, softly stumped.
Her eyes cut the space they silence,
showing a point, a blade, the underside
or the obverse of all they encompass.

(City that hushes the distance)

Open paths dampened yet untouched by the stream,
while songs are lit,
while the seeds of sleep are ground, on the threshold,
the disembodied seed;
between fissured palms.

*All this fervor, all this fervor soaking the penetration of night
between the arches; between their liquid threads.*

City that hushes the distance with steam, with glitter, with smoking balm;
city that conceals, that overshadows like a scent;
that is pried loose.
The friction of amber kindles it,
dissolves it without fracture, evokes it
from among the vast and indistinct like a haven,
an impenetrable numbness, a deafening, warming exhalation
attracting in the silence what it surrounds,

engulfs, blindly;
what it elects and illuminates among the embers, and spreads
(what it separates, offers from among these mantles,
from among the filters.

—What it cloaks without spilling.

The flames curve the dwellings, split them, multiply them into
shades and volumes;

gaping lair, unfolded to the ethereal in clean approaching echoes;
furrows; gridded, inverted planes; slow,
shadowy surfaces that founder
amid the expanse, that which involves and draws close, girding
these palpated fruits appealable within the terseness,
the splendor.

Open the roots of divination to that voice,
yield up the inviolate print upon your fibers of wax, among the threaded
pulp.

Open this light to oblivion.

May its liquors tinge the embers tonight,
may the sands drink.

All this fervor, all this fervor hidden on the threshold of night.
And this window.
The steam

as the song is lit,
as the seeds of sleep sift out, with the salt,
(the disembodied seed)
before the lapidary waters.

—*He drinks, in this virtual rapture*
(and the smoking linens veil this earth), (and the changing stone).

Facing the vastness, the indistinctness, that which clouds and
intoxicates.


In his eyes, his abyssal dives;

—what died years ago by impassive chance, the longed-for, the echo,
in the swelling slowness; this stacked linear magnetism
in the cyclical instant.

A boy wets his small jar of insects
(And these dense pomegranates, parted to the tiered light)
(And this glittering multitude, these blankets) under the glare,
the tracery of the spring,
among its rhythmic tracks.

Voices work the contours, twining them beneath the stone.

Linens plot the smells; salt
in the pools, the vessels. —Dogs unravel and dip their shadows
in the bowls, their resinous rim.

And this isolation of objects. Their light
in the intricate demarcation. —Their echoes, among the liquid threads. 

Translated by Lorna Scott Fox

ALFONSO ALFARO

PROMESAS DEL MAR ABIERTO
(Elogio de la exogamia)

Las yemas de los dedos de la mano derecha son, en el mundo islámico, elementos esenciales de la experiencia gastronómica. El tacto participa activamente en la degustación confrontándose a una temperatura, una consistencia, una superficie. Los alimentos son ahí materia receptiva a la caricia.

En el oriente sinizado, en cambio, los palillos, prolongación de las falanges establecen una distancia. Estos objetos, que en francés se llaman *baguettes*: varitas — como las varitas mágicas— son juguetes de marfil o de madera (naturalezas más tibias que el metal de nuestros instrumentos). Ellos convierten a la comida en una actividad de *selección*, alejada de la agresividad de nuestros tenedores agudos y de nuestros cuchillos tajantes. Hendir y cortar, incidir, son en ese universo (como lo había notado Roland Barthes visitando el Japón) actividades relegadas al período preparatorio, a las cocinas: un grado superior en la mediatización de la violencia y, tal vez, en el de la civilización.

En las zonas rurales de México, la exquisita y complicada etiqueta del *sopeo* con tortillas convierte a la manducación en un cuerpo a cuerpo cálido y afectuoso con el maíz, substancia trascendente, carne de las divinidades de la tierra.

Para las cocinas occidentales, en cambio, la experiencia táctil es otra: labrada superficie de una cubiertería que ha vivido décadas y siglos, plata pesada, objetos de

Con la expresión de mi agradecimiento a R. Barthes, C. Lévy-Strauss, I. de Garine, S. Mintz, J. Goody, A. Warman, J. Kuper, N. Plautade... y Apicius y Brillat-Savarin.

arte que se disfrutan como objetos de uso. Y también la textura incomparable de los manteles de hilo.

La mesa es, finalmente, más que el teatro, más que la ópera, una aventura estética total. Solamente ella es capaz de poner en movimiento simultáneo cada una de las actividades sensoriales de los individuos y cada uno de los resortes de los grupos humanos.

Experiencia visual: la arquitectura y la pintura están presentes en la configuración de un *servicio* a la francesa según la antigua moda, de un altar de muertos mexicano, de un banquete de Insulindia.

En muchos rincones de la tierra, los platillos de los días de regocijo ofrecen elaboradas composiciones cromáticas, belleza laboriosa destinada a desaparecer aún más rápidamente que la de un jardín o un florero.

En Asia, el brillo translúcido de la porcelana; en Oriente medio, la cerámica azul, la de lustres dorados; allá y aquí, el inquieto desvarío del cristal que refleja la cera ardiente.

Oír: la música y la conversación (o la lectura conventual) han tenido siempre un lugar esencial en el arte de compartir los alimentos. Aunque existe también la serena posibilidad de una comida en silencio: ritual ascético contemplativo, experiencia gustativa, exacerbada, última voluptuosidad.

El estado de anfitrión requiere un noviciado. Exige una extrema delicadeza de paladar, una atención continua y calidades morales particulares.

Grimod de la Reynière (s. XVIII)

A la mesa están presentes todos los mecanismos de convivencia entre los hombres: las normas de precedencia, de autoridad y de poder; las afinidades. La comensalidad está pervadida por una historia, por una idea particular de lo que es lícito, deseable, hermoso.

En Japón, el alto refinamiento visual en los platos hace eco a un proyecto moral que tiene como valores fundamentales la armonía y la sobriedad.

China, vario e inmenso continente, ha visto la conjunción de la corte más decantada del planeta y de un pueblo campesino cuya inventiva ha ido siendo recompensada a lo largo de milenios de familiaridad con un suelo pródigo. Esta convergencia ha producido una cocina majestuosa y sutil que ha tenido además, la fortuna de recibir el impulso hedonista de una ética comprensiva con las inclinaciones del cuerpo, tolerante con la sonrisa que un vientre redondo y generoso hace nacer en

los rostros que conocen algo más que la satisfacción: el deleite.

Las prescripciones relativas a la limpieza ritual que marcan los comportamientos culinarios de inspiración hindú no son ajenas a la misma preocupación que mantiene el mundo social claramente segmentado.

La India nos ofrece una feliz paradoja: un arte gastronómico superior, inspirado en profundidad por una concepción trascendente de la actividad de los sentidos y, al mismo tiempo, un continuo y minucioso cuidado por la frugalidad y el respeto a la naturaleza.

Las diversas cocinas del sur y el este del Mediterráneo tienen todas, a pesar de su gran variedad, prohibiciones y obligaciones que enfatizan la pertenencia a un horizonte religioso o a otro: exclusiones formales de ciertos elementos, maneras precisas de sacrificar a los animales comestibles, rituales familiares de cocina festiva: ceremoniales de la afirmación de una identidad, del estrechamiento de lazos en una solidaridad comunitaria.

La nota Kio (relacionada con la primavera, al este, la madera) conmueve el hígado y pone al hombre en armonía con la Bondad perfecta.

Li Ki: memorial de los ritos.

(s. IX-VIII a.c.)

En nuestro siglo, todas las grandes tradiciones (en este terreno como en otros) son mestizas. Estamos muy lejos de la época en que los árabes, que sorprendían en España por su inclinación a las legumbres, contribuyeron a introducirlas en la dieta cotidiana de los europeos; lejos de las revoluciones que la llegada de la papa o el maíz produjeron en el viejo mundo, del arraigamiento de los tubérculos sudamericanos en el África negra, del momento en que los indígenas mexicanos aprendieron a producir quesos (simultáneo de la adopción por los japoneses del vocablo *tempura*, que hace referencia a las tórnimas del calendario litúrgico cristiano y que tomaron del portugués).

Vivimos ahora en un mundo donde el chocolate y el jitomate (de origen americano), el café (propagado por los yemenitas que lo habían recibido de Etiopía), el arroz asiático o el trigo mesopotámico forman parte del ordinario de tantas poblaciones dispersas por todos los continentes.

La civilización del Occidente actual se caracteriza, en un grado que antes de ella sólo alcanzó el Imperio Romano, por una avidez y un eclecticismo que le permiten absorber y reinterpretar una infinidad de elementos culinarios lejanos (del kiwi al sushi, pasando por el mezcal). En contrapartida, cuando difunde universalmente su

estilo de vivir y de comer, el resultado puede ser a veces el abandono de ciertas producciones locales de víveres, con la consiguiente disminución de la autonomía alimenticia de algunas poblaciones y la pérdida de tesoros culinarios.

En los márgenes de estos procesos tan capitales existen algunos fenómenos no desprovistos de interés. Surgen continuamente, por ejemplo, nuevas cruas insólitas o divertidas como la cocina vietnamita *cosher* que despunta en el barrio sefardita del Sentier en París. En las ciudades cosmopolitas pueden recibirse proposiciones extravagantes como el merendero armenio que ofrece “tacos texans” o el pequeño restaurante familiar orgulloso de sus “especialidades de Périgord y de Birmania”.

Aquél que haya comido siete dátiles por la mañana será preservado ese día del veneno y de la magia.

Hadith atribuido del profeta Mahoma (s. VII)

A diferencia de otras situaciones de interacción humana, la cocina no sólo hace participar a nuestra identidad social —nuestro “rostro”— o nuestra piel, sino que, a través de las mucosas orales, expone directamente nuestra más frágil intimidad personal.

Algunos jóvenes de Kabilia y Berbería emigrados en Europa han encontrado que el vino (bebida exótica y peligrosa por definición, desde su punto de vista) los protege contra los intentos de embrujo por la vía de ingestión que puede perpetrar una madre amantísima pero que aspira a ejercer sobre sus hijos una tutela tiránica en lo referente a la elección de la esposa (u otros asuntos).

Según la estricta etiqueta del desierto, los lazos de lealtad creados entre los beduinos que comparten una comida perduran durante todo el tiempo que los alimentos se encuentran dentro de sus cuerpos: esto conlleva la prohibición tácita del ataque por sorpresa mientras no se cumpla un plazo razonable para alejarse unos de otros y tomar precauciones.


En India, la conciencia del carácter actuante de los alimentos ha llegado hasta la formación del principio de que ellos intervienen en la constitución misma de la persona: seríamos pues, lo que comemos. Esta dimensión cósmica que ilumina todo acto relacionado con la nutrición es a veces muy explícita: el trigo era, desde Egipto, substancia del cuerpo sagrado de la divinidad (Osiris); la cerveza roja —sustituto de la sangre— permitió a Hathor evitar el sacrificio cruento ordenado por Ra.

Además ¿no encontramos aún ahora entre las poblaciones del África subsahariana comportamientos alimenticios en donde se transparenta todavía la creencia de que

algunos peces están formados por el sexo carnal del mismo Osiris?

La comida lleva al interior del cuerpo de cada comensal el mundo entero de su anfitrión: sus creencias, sus hábitos, su memoria, sus sueños.

El hombre más vulnerable es el que está sentado (o reclinado) ante una mesa extraña. Llegar a una mesa lejana es entrar a un orden ajeno del universo, someterse a unas reglas de juego insólitas y oscuras, acatar una gramática cultural severa e intransigente como todas, pero también con tantas promesas de gozo, con tantas perspectivas de subversión y heterodoxia como cualquier gramática verbal o social, distante o conocida.

Aprender a comer en una mesa ajena es tan difícil y tan hermoso como aprender a amar en una lengua extranjera. 

Sin una idea para rodearte, pájaro. Sólo
parpadeos. Real es la palabra más bella de este reino
en ruinas, real. La poca lealtad del pájaro: eso fue,
el fuego de no cantar. Pájaros hay: he visto un cardenal.
Pájaros de ley: lo oí cantar. Leí en sus alas rojas, las
rojas alas del destino, destellos líquidos de coral. Oí decir
en un círculo que cantar es muy natural. También oí
decir que hay que ser real. Lo cierto es que esta rueda
se desliza, se desliza la luz por la ciudad, luz más luz
es Beatriz, el nombre propio es un oasis entre estrellas.
Nada calma la sed de intensidad. Y que cereza puede ser
esa palabra encarnada entre el cardenal y la nada.



Poco que decir, payaso, poco
para el blanco yeso de la historia. Su
mayúscula en la yema de los dedos se disuelve.
Pero vuelve, mira que vuelve como un huevo abierto
vuelve. Importa que veas, importa mucho que de noche
leas el oleaje. El pájaro vuela por ahí. Hay
olor a pájaro que sobrevuela el oleaje. Y hay que

justificar cada gesto, desde la mano en la
manzana hasta la manzana en el cesto. Esto
no es la certeza de la luz de la luna a la una.
Pero es esto.



¿Voy bien? Escribir es no volver
la cabeza y preguntar: ¿Voy bien?
Preguntar a quién. Ir bien a dónde, ¿ir bien
a Londres? Ya salió el tren, el tren de trenes
como el rey de reyes. El desierto de la ley, la ley
seca de hoy desde Dios hasta la fecha. ¡Qué días! ¡Qué
rima de flechas! Lloro por ayer, planta por ayer, derrama
por ayer sobre los perdidos días idos. ¿Dónde estabas Tú
cuando había quién?




Al silencio de los grandes no le importa
el silencio de los pequeños, estos últimos
peces. El espíritu no cae sobre el tiempo:
es el tiempo mismo que no encuentra lugar,
piso donde pisar, planta del pie, arena. Haré
unas palabras como mareas, unos cambios de luna
sobre el lomo de las vacas de leche, cuando
había campo había leche. Ahora ya no hay campo
para el poema, hay nostalgia de nosotros, tal
para cual. Haré unas parejas de pájaros para tener,
pico por pico, pluma por pluma, no para ser: para
casamiento. Un brindis del discurso con el curso
¿surco? de los acontecimientos, copa contra copa,
árbol contra el cielo, arados nuevos, haré.



Dejarse de pájaros, abandonarse
de pájaros, caer. Aéreos de manías,
día tras día, y en el suelo qué. Huele

a lluvia cuando los escuchas cantar, a lluvia antes
y a lluvia después. Algunas plumas mojarían de lejos.
Van al manantial. Y vuelven a la escritura sólo
para que tú digas "pájaro". Y tú dices "pájaro"
como si dijeras origen, oráculo o cualquier otra
que trajera oro entre las alas. Oriundos. Pero de dónde
si parecen tan reales, tan de aquí. Tantálicos.



El presente es esa brisita que te da en la cara,
el diminutivo brisita de viento, el gran
viento sin anunciación: viento porque sí,
viento por viento, veinte por ciento de destino.
Pero sin anunciación ni canto, aquí o en
Sinaloa, viento sin elegía con un vacío por dentro.
El viento aquel, el viento aquí, ningún corcel, sin
centro. Ahora viento en las ventanas. Hay que cerrar
las ventanas porque el viento está muy fuerte. Ya
hay mucho viento en la ventana. Puede haber algo de presente. 

HORACIO COSTA

ELA NOVELA

a Cindy Sherman

ela se protege no meio da noite
no meio da noite levanta a gola de sua gabardine Lord & Taylor's
ela tem algum problema que nem a calma da avenida o frio podem resolver
ela olha no espelho e procura seu melhor perfil antes do banho
ela para e pensa em seu problema enquanto lava louça
em cada bolha do detergente sua imagem furta-cor irisada refletida
oh ela se apoia no batente da porta
o corredor enorme habitado por 4 luzes de 40 watts
oh ela recebe a carta que tudo explica e complica
sua boca um ai
oh ela escolhe o sutiã negro e se refestela na cama
um espelho também negro nas mãos
as mãos no queixo
o olhar quebrado
e bebe martini seco ao meio dia o sol a pino lá fora
e encontra o lugar mais protegido nas dunas para esquecer-se
veio para a varanda com duas pepsi de dieta e encolhe suas pernas assim
o fogão branco groenlândia emoldura a peruca castanha
o voluntarioso rictus da boca de quem deixou cair o saco do supermercado Colonial
Poultry Farms
o tapete engruviniu ela neste momento
era

com roupa habillée se abandona ao cão bordado na almofada a seus pés
são 11:20 da noite
tira o livro *The Visual Dialogue* da terceira estante do corredor 301 da biblioteca
uma violeta africana uma vela de cada lado
e ela e seu colar de pérolas observam a mesa solitária
através da janela reflete com o crucifixo apertado entre os peitos generosos
ela senta à sombra do retrato do pai
ela
sai do prédio de uma vez por todas o dia à sua frente
quatro cinco arranha-céus IBM ela passa delineador na esquina da Corte de Justiça
ela no molhe espera
fuma o choro convulsivo no restaurante vestida de tigre
o choro convulsivo a maquiagem desfeita no meio da noite
ela tem algum problema acende o cigarro na escuridão
recosta-se na cama a carta aberta ao longe é uma ameaça a a mais
ah absolutamente sensual perde-se na leitura de *A Prologue to Love*
e veste a camisa pérola quatro números maior que o seu
ah ela é uma imigrante siciliana com avental e mão na cintura junto à porta do loft
ah ela é filha de um crítico de arte famoso que estuda a paisagem sublime da
Hudson School
ela fuma observando a pedra não polida sobre o aparador
e é modelo desfocado de Monet
ela um lírio d' água
entra na água
com um camisolão
engordou três quilos o difícil momento antes do lanho
ao pé da escada branca de madeira está pensando
as chuvas de verão a grama crescida a hera desbordante
com a mão na cintura deve optar se vai por aqui ou se vai por ali
descalça posa à sombra das formações cônicas do quaternário no Grand Canyon
na estação de ardósia chalet vazio abraça uma coluna
ela espera
é uma rã com visor na piscina do motel
neste verão decidiu plantar uma horta comprou um óculos Ray-Ban
ela espera à beira da estrada pedregosa com as mãos pensas
é a estátua de uma estudante no horizonte centenário
Campari Gin Gordon's ela abre o bar e se evapora
à distância uma colagem de Motherwell o interruptor de luz
senta-se com um copo de salada de frutas na sala modern-style presidida por um

feiticeiro de Bornéu
ela está linda suavemente maquiada
suavemente maquiada contra a parede de alvenaria
ela se protege no meio da noite
no meio da noite levanta a gola de sua gabardine Lord & Taylor's
ela tem algum problema que nem a calma da avenida o frio podem resolver
sua cara a meia lua escura contra o espelho
ela espera a chuva na escadaria de mármore
ela ajeita os óculos e transita diante do drugstore
ela é pura
ah oh ela é pura
sim pura mas tem um problema
ela é variável
ela é só narração
Clio Calíope está aqui
está lá
ela
ela novela



Cindy Sherman,
Sin título, 1985,
Edición 6/6
Revelado cromógeno,
168.3 x 122.3 cm.
Foto: Jorge Contreras.
Centro Cultural / Arte Contemporáneo

ELLA NOVELA ∞

a Cindy Sherman

a la mitad de la noche ella se protege
a la mitad de la noche levanta el cuello de su gabardina Lord & Taylor's
ella tiene algún problema que ni la calma de la avenida ni el frío pueden resolver
ella se mira en el espejo y busca su mejor perfil antes del baño
ella se para y piensa en su problema mientras lava los platos
en cada burbuja del detergente su imagen tornasol irisada reflejada
oh ella se apoya en el marco de la puerta
el corredor enorme habitado por 4 focos de 40 watts
oh ella recibe la carta que todo explica y complica
su boca un ay
oh ella elige el brasier negro y se refocila sobre la cama
un espejo también negro en las manos
las manos en el mentón
la mirada rota
y bebe martini seco al mediodía el sol en vilo afuera
y encuentra el sitio más protegido en las dunas para olvidarse
viene a la terraza con dos diet-pepsi y encoje sus piernas así
el horno blanco groenlandia enmarca la peluca castaña
el voluntarioso rictus de la boca de quien ha dejado caer la bolsa del supermercado
Colonial Poultry Farms
la alfombra se marchita ella en ese momento
era
con ropa habillée se abandona al perro bordado en el cojín a sus pies
son las 11:20 de la noche
saca el libro The Visual Dialogue del tercer estante del corredor 301 de la biblioteca
una violenta africana una vela de cada lado
y ella y su collar de perlas observan la mesa solitaria
a través de la ventana reflexiona con el crucifijo apretado entre los pechos generosos
ellas se sienta a la sombra del retrato del padre
ella
sale del edificio de una vez por todas el día por delante
cuatro cinco rascacielos IBM ella pasa el delineador en la esquina de la Corte de
Justicia
ella en el muelle espera
fuma el llanto convulsivo en el restaurante vestida de tigre

el llanto convulsivo el maquillaje deshecho en el medio de la noche
ella tiene algún problema enciende el cigarrillo en la oscuridad
se acuesta en su cama la carta abierta a lo lejos es una amenaza más
ah absolutamente sensual se pierde en la lectura de A Prologue to Love
y viste la camisa perla cuatro números más grande que el suyo
ah ella es una inmigrante siciliana con delantal y mano en la cintura junto a la
puerta del loft
ah ella es hija de un crítico de arte famoso que estudia el paisaje sublime de la
Hudson School
ella fuma observando la piedra sin pulir sobre la consola
y es modelo desfocado de Monet
ella un lirio de agua
entra en el agua
con un camisón
ha engordado tres kilos el difícil momento antes del baño
al pie de la escalera blanca de madera está pensando
las lluvias de verano el césped crecido la hiedra desbordante
con la mano en la cintura debe optar si va por aquí o por allá
descalza posa a la sombra de formaciones cónicas del cuaternario en el Gran Cañón
en la estación de pizarra chalet vacío abraza una columna
ella espera
es una rana con visor en la alberca del motel
este verano ha decidido plantar una huerta compró unos anteojos Ray-Ban
ella espera al margen del camino pedregoso con las manos bajas
es la estatua de una estudiante en el horizonte centenario
Campari Gin Gordon's ella abre el bar y se evapora
a la distancia un collage de Motherwell el interruptor de la luz
se sienta con una taza de ensalada de frutas en la sala modern-style presidida por
un hechicero de Borneo
ella se ve lina suavemente maquillada
suavemente maquillada contra el muro de mampostería
a medianoche levanta el cuello de su gabardina Lord & Taylor's
ella tiene algún problema que ni la calma de la avenida ni el frío pueden resolver
su cara la media luna oscura contra el espejo
ella espera la lluvia en la escalera de mármol
ella arregla los anteojos y transita frente al drugstore
ella es pura
ah oh ella es pura
sí pura pero tiene un problema

ella es variable
ella es sólo narración
Clío Calíope está aquí
está allá
ella
ella novela

Traducción del autor




Cindy Sherman,
Sin título, 1989,
Edición 1/6,
Revelado cromógeno,
79.2 x 53.1 cm.
Foto: Laura Cohen
Centro Cultural / Arte Contemporáneo

for Cindy Sherman

in the middle of the night she protects herself
in the middle of the night she lifts the collar of her Lord & Taylor raincoat
she has some problem neither the calm of the avenue nor the cold can resolve
she looks at herself in the mirror to find her best profile before taking a bath
she stands and thinks about her problem while she does the dishes
in each bubble of detergent her rainbowed iridescent image is reflected
oh she leans against the doorway
the enormous corridor suffused by four 40-watt light bulbs
oh she receives a letter that both explicates and complicates everything
her mouth an oh
oh she chooses the black brassier and slithers on her bed
also a black mirror in her hands
hands at her chin
her gaze shattered
and she drinks a dry martini at midday the sun suspended outside
and she finds the safest place among the dunes so as to forget
she steps out on to the terrace with two Diet Pepsis and contracts her legs like this
the Greenland white oven frames her auburn wig
the voluntary rictus of the mouth of who's dropped her bag from the Colonial
Poultry Farms Supermarket
the carpet withers at that moment she
was
in her night gown she abandons herself to the embroidered dog on the foot cushion
it is 11:20 at night
she pulls out *The Visual Dialogue* from stack 301 of the library
an African violet a candle on both sides
and she and her pearl necklace observe the solitary table
she ruminates at the window a crucifix pressed between her generous breasts
she sits under the shadow of her father's portrait
she
leaves the building once and for all the day stretched out in front of her
four or five skyscrapers IBM she puts on eyeliner at the corner of the Court of
Justice
she waits on the pier
she smokes the convulsive cries at the restaurant in her tiger skin dress

the convulsive cry her runny makeup in the middle of the night
she has some problem she lights a cigarette in the dark
she lies on her bed the open letter at a distance is another threat
ah absolutely sensual she loses herself reading *A Prologue to Love*
and she wears the pearl blouse four sizes too big
ah she is a Sicilian immigrant an apron and her hands at her waist at the door of the loft
ah she is the daughter of a famous art critic that studies the sublime landscape of
the Hudson River School
she smokes as she looks at the unpolished stone on her console
and out of focus she is a model to Monet
she a water lily
she slips into the water
wearing a camisol
she has put on three kilos the difficult moment before taking a swim
at the foot of the white wooden staircase she is thinking
the summer rains the full lawn the teeming ivy
with her hands at her waist she must decide to go here or over there
barefoot she poses in the shadow of cone-shaped formations of the Grand Canyon's
quaternary
in the empty slate-roofed chalet-like train station she embraces a column
she waits
she is a frog with a visor in the pool of the motel
this summer she has decided to plant a grove she bought some Ray-Bans
she waits at the side of the cobblestone street with hands at her sides
she is the statue of a student on the age-old horizon
Campari Gordon's Gin she opens the bar and evaporates
at a distance a collage by Motherwell the light switch
she sits down to a bowl of fruit salad in her modern style living room presided by a
shaman from Borneo
she is lovely in light make-up
lightly made up against the mortar wall
in the middle of the night she protects herself
in the middle of the night she lifts the collar of her Lord & Taylor raincoat
she has some problem that neither the calm of the avenue nor the cold can resolve
her face the half moon dark against the mirror
she waits for the rain at the marble staircase
she adjusts her glasses and loiters at the drugstore
she is pure
oh ah she is pure

yes but she has a problem
she is variable
she is only narrative
Clio Calliope she is here
there
elle
elle nouvelle 

Translated by the author and Roberto Tejada

EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

CINCO POEMAS

En la alberca desnudas
y bien dadas en carnes,
las veo con asombro desplazar masa con masa.
Resiste el agua y las impulsa
hacia la superficie de la inmensa tina;
las hace derivar, las cala, las conoce,
las adormece en sus vapores.
Elemental prodigio el de la ciencia física
ser clara al explicar por qué no se hunden —yo no puedo—.
Pero sé bien que pesan aun sin sus vestidos,
que necesitan
la una de la otra cuando juegan,
que por no ser de piedra sino piel
y piel y cicatriz y nada
contra natura a veces vuelan.

para Antonio



La vió Colón y defraudado
comprendió que eran otros sus encantos:
la carne sí, la carne siempre
asada de su lomo. Él,
exactamente igual que el bucanero,
fue sordo al canto
del pez mujer sobre las aguas.
Ponderó el buen gusto de su cuerpo (eso sí),
la dulce leche de sus tetas y hasta
el grácil nado de la bestia.
“Si es que no cantan ni se peinan
mejor freír los sueños en su propio aceite,
mejor hacer correas y alpargatas de su cuero”.
Otros, indios al fin,
sodomizaron manatinas sin reparos
en mansas aguas del Caribe.
La vió Colón y ella,
alzado el torso sobre un mar
desconocido hasta la fecha,
tampoco cupo en el asombro.



Fue mucha el hambre de conquistadores,
naturales implúmeres
de Xochimilco, catequistas —incluso—;
desalmados corsarios. Fue voraz.
No perdonó la gula vaca de mar
paciendo en calma yerbas verdes.
Por eso vuela de nuevo la sirena,
por eso canta y acicala larga cabellera;
por eso ha regresado a sus costumbres
y extravía y mata —como siempre—.

(No faltará el níveo bardo
que llore y rime
su irrevocable ausencia de los mares.
No faltará).



*Aldrea Alciato —según José Durán afirma—
hace escarnio de seres tan absurdos;
“sin plumas aves”, dice,
“sin piernas doncellas”,
“sin hocico peces”
y además “cantoras”.
San Isidoro, gran enemigo de sirenas
—siempre la misma fuente—
no sin razón las llama “meretrices”.
Parténope, Leucosia y Ligia asustan;
inquieta ver mujeres por el aire a vuelo
y no es mejor imaginarlas para siempre a nado
—no es mejor—.*

COMER SIRENA ∞


Que no le sirvan otra cosa,
no foca, no cazón, tonina,
tanto animal del agua.
A la sirena hay que pedirla con cabeza.

Más importante aún que el ajo,
el estragón, pimienta y sal;
antes de ponderar
el cuerpo que Alavesa
le otorga a sus riojas,

o hacer alto homenaje a la cosecha
85 de Burdeos,
hay que mirar de frente a la sirena:

acariciar su cara desvaída,
limpiar de caracoles sus cabellos.
Primero que cerner su cuerpo a la cocina,
sin macerar siquiera, fresca todavía,
olerle el cuello,
deletrear a su oído la palabra *percebe*
y ver si resucita.

Si no responde sentirás el hambre.
Es el momento de cerrar sus ojos para siempre,
pedir que la retiren de la mesa
para dejarla en manos de pinche y cocinero.

Bon appetit
—de aperitivo oportu. 

ROBERTO TEJADA
LEAL AUDIRAC: THE ABSENCE OF DAVID

*All of our ideas come from the natural world: trees = umbrellas.
The earth is not a building but a body.*

—Wallace Stevens, *Adagia*.

I

ONE ≈

In opposition to the seemingly inescapable site of certain postmodern rhetorics, in which irony and allegory have willfully been made indistinguishable, indifferent and ultimately inconsequential, the work of Fernando Leal Audirac recuperates the truly allegorical (read: relational) force of figurative painting as the means of establishing a confrontational esthetic and social critique.

As a discriminating heir to the Mexican Modernists of the 20s and 30s, Leal Audirac eschews the recent sensibility promoted enthusiastically by Mexico's increasingly more commercializing art world. In its most facile expressions, the work of this "new moment" in Mexican art claims to subvert its supposed/imposed "otherness" with regard to the international art scene by relentlessly juxtaposing identifiably Mexican icons—the Virgin of Guadalupe, the national flag, the flotsam of "popular" culture, domestic movie stars from the 40s and 50s, pre-Hispanic idols and ruins, the remnants of Colonial Catholicism, as well as countless *calaveras* and bleeding hearts—as gestures on the deliberately static surface of the canvas.

Fernando Leal Audirac, *The Absence of David*, oil on canvas, 150 x 300 cm., reproduced on the cover of this issue of *Mandorla*.

If Leal's work is anomalous then—which it is: both in contemporary Mexican art and within the context of art today in general—it is because his painting not only incorporates, but actually discusses, a vast range of art historical references, both domestic and international, while it also posits a reading of, and weaves its own, contemporary myths.

To this end, Fernando Leal Audirac has effectively fused an erudite anti-end-of-art consciousness behind his brushstroke and palette, with the "literary" strategy of the serial poem, in which the progression of apparently disjunct units reverberate to form coherent statements which, nevertheless, successfully elude most attempts at synopsis. His series, *The Anti-Portrait of Dr Villanueva*, for example, comprised of several massive oil paintings (all but one of the eight canvases alternately measuring 280 x 190 cm, or 280 x 280 cm), encompasses a range of style and theme which seems to cite from nearly every conceivable movement in modern Western art, from the human figure as the agent of myth imagined by the Renaissance to Impressionism's essay on light; from the corporal grotesque of a Bosch or Goya to the caricatured historical outline of the Mexican muralists; from the abstract landscapes of the New York School and the dream reveries of the Symbolists to the spatial studies of cubism and the conceptual gaze of Duchamp.

Regarding his own work, Leal himself has stated: "As for the thematic of the series, its central concern is a reflection on power and its implications. It traces a relationship or posits, once again, the problem of ethics and esthetics; where one ends and the other begins; whether they necessarily coincide or not, and the role of the artist in society. The basis of my work is a critique of the uselessness with regard to all effort, where certain elements that are characteristic of the avant-gardes and their visual impact are questioned so as to return to the viewer the space of the poetic or painterly world that is innate in painting, with no adjunct outside the medium. That was my intention: to demonstrate how a medium as potentially traditional as painting can still be an expression of the present, in the face of the media (and its sophistication for producing images), or to create painterly expressions that incorporate other kinds of non-painterly plastic solutions, like a poem which incorporates reportage or writing which dissolves genres..."

The titles alone supply an initial tension: while they almost invariably point back to a specific (art historical) or fictive (seemingly specific) atmosphere, the most narrative of his corresponding images take place in an *elevated present*. And despite the fact that each painting is formally and thematically distinct, together they enact a mythic mise-en-scene about the situation of life and art in the present—in a style and register that move variously from the comic (*The Lightning Eater*, *The Temptations of*

Arnaldo Vilanova), to the heroic counterfeit (*The Relief of Gilgamesh*); from that of dreamscape (*Dr Xochihua's Antechamber, The Office of Providence, The Shadow of Yellow*) to the utterly harrowing (*Image of the Absolute*).

One painting in the series, *The Temptations of Arnaldo Vilanova*, illustrates a corner of the world which Leal would have us inhabit—for his is a theater in which the audience is inevitably forced to participate. The immediacy of the viewer's relationship to this and the other paintings is established by Leal's vigorous use of dilated color, the vibrating rhythms of his brushwork and the gargantuan forms which occupy the vast field of the canvas. Here, in muscular dabs and longer strokes ranging predominantly from white and soft lavender to blues and black, the mass of the painting—from a distance—is divided into the upper and lower volumes of a slightly-tilted hour-glass: in the floral wallpapered corner of a restaurant, or executive dining room, a heavy-set man in a white linen suit is seated at a table, upon which stands an inkwell and a distorted flower vase, and over whose tablecloth is scribbled the sketch of a car, a truck and a train. Above him is hovering (or diving head first à la Tintoretto's *St. Mark Frees a Christian Slave*) a female nude whose knee-bent legs are foreshortened towards the viewer, and whose body is centered such that her vagina is directly over the head of the seated man. The inkwell seems to suggest that a contract (a will? a check? a treaty? a death warrant?) is about to be signed by someone sitting across from the man at the table, but beyond the spatial plane of the canvas. Depending from which angle we choose to judge the painting, as viewers we are subsequently transformed into that someone seated across the table or perhaps the maître d' hôtel who has presumably brought the (unseen pen and) ink with which to sign—dumbfounded, as we are, by the strange defying of gravity in front of us.

The critic Juan Acha usefully identifies the actual Arnaldo Vilanova as "a Catalan figure of the Middle Ages who resembles the legendary Faust on account of his alchemical investigations and his possible pact with the devil, to whom he gave his soul in exchange for eternal youth." As if to rhyme with the past-present dialectic (Vilanova/Villanueva) manifest in the painting's backward-glancing brushstroke and time-specific subject, while we watch the Temptation of the title and scene—is it ours?—suddenly Word made Flesh, the plummeting nude seems to suggest the "fall" from an eroticized immortality (of phantasy, dream, art: namely timelessness) into the "instant" depicted in the painting (that is, history, as it is dramatized by its humorously inflated, if hauntingly real, protagonists).

II

NONE ≈

*“And David put his hand in his bag, and took thence a stone, and slang it, and smote the Philistine in his forehead, that the stone sunk into his forehead; and he fell upon his face to the earth (...)
Therefore David ran, and stood upon the Philistine, and took his sword, and drew it out of the sheath thereof, and slew him, and cut off his head therewith.”
—I Samuel, 17:45-51*

The Absence of David is posterior to the *Anti-Portrait* series, though it shares several of the former's concerns. The painting's crucial force is achieved via the stark contrast of its two dominating images and their corresponding volume and color: a quasi-Empire State Building (in molten red and black) juts diagonally—almost horizontally—from the lower right-hand foreground to the upper left-hand background where it pierces a vertical sky; to the far right (the canvas measures 150 x 300 cm!) is a green, straight-back chair, proportional in size to the base of the building.

If—as the illusory effect seems to suggest—we might perhaps be looking at the painting of a chair in front of a *painting* of a side-long skyscraper, then is the absent hero of the title the Old Testament youth in his defiance of, and triumph over, the Philistine Goliath? Or the Renaissance paradigm of the human figure as depicted in the colossal statue by Michelangelo? While present, though less evident, in his *Anti-Portrait* series, what emerges most clearly from *The Absence of David* is a tension that consistently sustains the work of Leal Audirac to date (and the central reason for which I find it so forceful): in a general climate, like the present, in which the body has become the plastic sign which must bear the brunt and violence of fragmentation (as if to voice today's hyper-esthetic inarticulateness), Leal Audirac has found an image which points to the body's *missing significance* in the wholly individualistic language of *virtuosity*. Consequently, *The Absence of David* also reads as a commentary on the increasingly more estranged relationship between the artist (as individual) and society, and between the viewer (here absent) and the possible work of art.

III

MANY (An Old World, The New Worlds) ≈



An empty chair; a skyscraper.



“Architecture,” writes Walter Benjamin, “has always represented the prototype of a work of art, the reception of which is consummated by a collectivity in a state of distraction (...) Its history is more ancient than that of any other art, and its claim to being a living force has significance in every attempt to comprehend the relationship of the masses to art.”



the road which passes over
the top of the world
constituted of color
divided among them
the Throne the Kingdom the Power

—Charles Olson, *The Maximus Poems*



Norman O. Brown: "The real apocalypse comes, not with the vision of a city or kingdom, which would still be external, but with the identification of the city and kingdom with one's own body.' (...) In the apocalypse the walls do fall, the walls separating inside and outside; public and private; body physical and metaphysical..."



"So strong is the grip of the rhetoric of exaltation as an attitude in the large context of the European culture pattern that the elements of sublimity in the revolution we know as modern art, exist in its effort and energy to escape the pattern rather than in the realization of a new experience... In other words, modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime image, and unable to move away from the Renaissance imagery of figures and objects except by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms..." (Barnett Newman)



Fernando Leal Audirac: "Confronting contemporary art trends in Mexico (which are based on reaffirming content derived from traditional iconography and its supposed affirmation of roots and national identity), I have proposed an analysis as to the genesis of the linguistics involved in the contemporaneity of painting from the Americas. Modernity is achieved by analyzing the grid between Europe and America: first in a unilateral way (as was the case with early 20th-century American painters, whose reproductions of European models were an effort to become ideologically and esthetically independent.) I follow an inverse direction: amplification, for example, is one of the characteristic signs of American art in the face of European art. That is, hyperbole as a sign of the fall of Rome, exemplified by its paradigmatic, colossal sculpture. But enlargement doesn't only express a decadence. When Motherwell draws on European Modernism (many of his paintings, in fact, can be read as extremely amplified details from the work of Matisse or Picasso), or when Orozco inflates the human figure as imagined by German Expressionism (Kokoschka, Beckman), what these American painters are actually exploring can be read as a commentary on American space and the vastness of this continent."



An empty chair; a skyscraper.



Caliban: (to Stephano)

I'll show thee every fertile inch o' th' island
And I will kiss thy foot. I prithee, be my god.




*There is someone not sitting in that chair.
Is there someone, then, not sitting there?*



"I have tried to express the terrible passions of humanity by means of red and green."

—Van Gogh, Letter to Theo, Arles, 8 September, 1888.



...or say the other scene as seen from this side... 

ANA BELEN LÓPEZ
SEIS POEMAS

∞

Cubre el lienzo blanco los ojos, los párpados, la boca,
la nariz, el cuello. El rostro.

Ni siquiera yo me acuerdo ya de mí.

Cubre el lienzo blanco las rumiadas imágenes.

¿Quién sino yo recuerda? Ni siquiera yo.

Cubre el lienzo el tiempo, las deshoras.

El recuerdo, también cubre el lienzo blanco el recuerdo.

∞

Entre

el inicio del otoño y
la luna meneándose entre
los días

Toco cosas

que existen y que no
la cerámica fría de la mañana,
partes del alma
que se escapan en el aire

Cosas que repiten su nombre,
mi nombre, sin decirlo

Escucho voces que cantan entre el agua y
caen entre tormentas
empapando su ritmo,
su silencio

palabras de agua

silbidos

que los huracanes
dejan a lo lejos

Persigo

entre el inicio del otoño
y cada luna llena

Una luz que toca un rostro
descansando de deseo

lleno de agua y de verdad.



Uno se descubre

rodeado de ausencias

cuando se descubre

abandonándose

en la soledad de

cada azulejo, de

cada peldaño, de

cada muro

de tiempo.

se descubre

rodeado de nada

en los siete veces siete aros de plata

que los dedos acarician y juegan.



La noche duerme,
un sueño profundo.

Silencio,

silencio oscuro, quieto,

susurros del sueño profundo
de la noche.

La habitación huele a leña

el olvido huele a
madera seca, a madera blanda,
suave, seca.

La noche duerme.

Mañana

con suaves grises de cristal
entre luces blancas
despertará despacio
muy despacio

mientras yo duerma

en silencio,

abandonada en el sueño
profundo de la noche,

en la habitación
que huele a leña.

∞

I≈

Bebemos agua del mismo vaso
donde la pasión
converge
como en un beso líquido

el camino de regreso es largo,
el regreso a casa es lento,

bebemos agua del mismo beso

el vaso contiene el líquido

la pasión se hace agua
resbalosa
se evapora y penetra
la piel

es el olor que me acompaña
en el camino de regreso
a casa.

II≈

Del borde caigo
al abismo de tu vaso.

∞

Mi oído descansa sobre el agua
escucha al agua
dentro del agua
percibe un palpitar
dentro del agua

el agua está sobre mi oído
dentro de mi oído

el palpitar dormita.

Como las palabras,
hay sueños de agua,

sueños que encierran
el antiguo rito

que cubre la cabeza

el sonido del agua
estalla en la cabeza

sueño que termina
sueño que estalla

contra el agua

las pestañas mojadas
abren la luz

el palpitar cede,

despierta. 

ANTES DE BESAR UNA AUSENCIA ∞

El crepúsculo extendido como un silencio de telas ocres
y el vaso a medio llenar y la sensación de haber perdido
un destino, una muerte culminante, un estremecimiento—
nada precisa los contornos de esta “pérdida del reino”,
de este vuelo de gasa y desasimiento,
de estos ácidos que penetran los muslos
con un cosquilleo de fatiga suicida,
mientras la mano sostiene un lápiz o una pluma
y la escritura es lo que falta aquí
o no, escribir es lo de menos, lo que se necesita
es el agobio de perfume voraz que invadió el paladar
y ese recorrido de la saliva en el contacto y el grito,
cerca de la filigrana del jadeo, junto a los pañuelos

que se entibiaban y esperaban que todo terminara
con un barniz de sal y de sonrisa despiadada

semejante a la soledad, y ese cuerpo ahí, entre las sábanas,
era la estrella, la embriaguez que ahora falta,

la desnudez sin fondo del crepúsculo y de este vaso
a medio llenar, de este vaso saciado de nuestra sed

que cambia la plenitud deseosa del agua por un ansia,
por una desesperación empapada de brusco abandono,

por ese fantaseo que es la imagen del propio cuerpo
sometido a otras, sobrecogedoras, disciplinas:

los navajazos puntuales del envenenamiento,
la cabeza hundida en la bolsa de plástico...

MACHINERY ∞

Here, love eats its bread
of hallucinating angels; here it dresses
in burnished clothing. In this place,
it is made out of pain. It has no other nation
for it is born here, it is spread and fully illuminated.
Centimeter by centimeter, its burning face emerges;
by the thousands, it possesses its noble limbs.
How love becomes moist here, how its heart
brightens, how the circular sands
of its orb are polished by the handfuls.
It distills its liqueurs of candescent frigidity
and perfects the star of what, within it,
ought to be more than love: death, abyss, freedom, light,
pure hatred. The place of love, then, ripping the air here
with its flowery knives

and with the water of silence made only of time.
Love, so large, does not fit in this body
and must surrender to it. Such is the law
that feeds love on its brilliance and incessantly
submerges it, gives it bread, forgets it. Irreparably.

*

I will watch how fire floods the darkness
and the angelic way your body is born of my body.
I will be nothing for you in the shadow but
the celestial hunger of my limbs and the sweet rage
of my anxiety, shining on the prairie of the bedroom.
Barely a sketch of blood on your legs, a thirst,
a knife, a metaphysical wolf. A dream
on the golden screen of love, quivering.
You will become a syllable within my chest,
your slender features will soar the heavens of my mouth.
We will be alike unto pain, woman and man
satiated, contrite, inclined
toward the reflection of the fertile earth
beneath them. You will see how fire covers me, how darkness
hides in the folds of light...
The enormity of night is a filthy anecdote,
an essence that becomes an appearance.
I tell you we are larger than the night,
that our murmuring is enough now for the fire
to enter here, to fill all this, to flood us. ☒

Translated by LaVonne Poteet

THAD ZIOLKOWSKI
TERMINAL B • TWO POEMS

Sky parts
the sutured
lips of the surgical wound
of appearing to oneself in time,
another kind
of interference, that of
none whatsoever, the heavy
heavy branch
of the local bank
of distant events, myself,
yourself, etc.
That the
criminal may
still be inside
neither confirms nor denies your crossing
the street and increasing your pace.
Food
and the refusal to eat.
I had
to get today over with.

Name it
(fountain)
and always
there

is one and
a view the
strobe
of every other view wipes out

as if so that
as elsewhere the order
of our deaths cannot
be established by proof

but must be
memorized surviving each
continuing within
having under

cover of lapse
already occurred
while no
less within

being
deemed to have on
behalf of the undersigned been
given

by, to
and without agent
other
than itself

The outdoors in
the paper
sort of
notes toward
three things
three basic things
and then one really important
separate thing

Odd
brought

to a rolling boil
makes an example

of choice, reducing fatigue
to the work

of assembly. Yet this picture

shows an experiment
carried on by us some time ago—

picking up parts with both hands simultaneously
in an obvious sequence.

And was therefore the period
I used

to forget the tone,

the opposite of all this.
If there's a cure I don't want

it—the ineradicable
alone

deserving
care

Built of the pause
it drops clear of
a spur of the remaining
hand writes handwriting
on a window risen to the plane
of the pages sheathed
by and of
the time

In rooms friends burn open space dated
the date
hereof
and it almost seems natural that it is
never remembered, has never
succeeded in becoming
conscious of our all walking around
that person
i.e., any

person, corporation, firm, association, government
governmental agency
and any other entity
other than the Guarantors
of the sleep itself

who
if there were history
and there isn't
would be
chapter one

Dormant but loyal accidents
as I have argued elsewhere

roll the windward side
of exposed objects

on the condition of anonymity
for perfect capillary impressions

all employees must wash
when a person has ceased to appear

at his residence or domicile and when
after four years no information

has been received concerning said person
interested parties may lodge

an appeal with the local court in order to make
such absence known and so begin

to solve for where
the wounds should go

which is not a question
of whether or when

but where oh
where, whence brought and how

An open totality hung by a mob
to produce change
the feeling has surpassed
qua sky
folded in half
then in half again
from Terminal A
through the Device
back to Terminal B

UNTITLED ∞

Thought you
we

the people
who though

not less for
being debris

between any number
of slips

per winter churn
spring, fill

chairs as if one
were and not

ruin things with words
or a lot

of space
but no real room

UNTITLED ∞

Specter gesticulating to itself and to
someone also absent

hence total
as versus a given whole with its gently

hemorrhaging fears of what not having a question
left might mean

to the even flame
of its generality breath

boils down to the chain
between steps

and their taint
of intent which is also

anywhere
light stomachs

the rest
and rock


breaks scissors before
they can cut

paper that would have
covered it

per the elders and the law
that hid from us what happened

to us as we
were the world we

slowly fled with the coin
of that realm

and our son
the arson 

ROBERTO TEJADA
IN DRUNK DAYLIGHT

*out there as we unlikely
image of love found the way
away from home*

George Oppen

THE ELEMENT ∞

Subjunctive
life-long

the matter
an end (this

instant
this very

breath)
the adult

monosyllables
in whose

swaying's
a childish

gibberish
& dream-dark

powder
(the liquid

consonants
around each

other's tongue
into irre-

vocable brush-
strokes

rolled like
rs around

the length
of your sex)

quadratic
equation,

shared
physical life,

in which
the unknown

variables
of the body

are at last
resolved

NOON ∞
(Job 6:14)

Above all
participate

the body's joy
boundless

and yours in
drunk daylight:

a willed
unhindered

clarity, where
the determined

resin of myrrh
consuming

the venture-
some flesh

is a carmine
blushed in milk

& spilt upon me

COLLOQUY ∞

It is the body's
dream of this undress

your chest unyielding
an eyelash brushed

against a nipple
the taut

ripple of your paunch
these hands

your haunches
the thatch

below the navel
the burn of whiskers

the whispers
your kisses

tonic as lime:
your nakedness

against mine
& the room aglow

with an artless banter

ALSO ∞

Most beautiful of, for
the love of all men

as once from our mothers
and now as if our third

sister of fate, the mute
goddess of death held

shapeless in your arms.
That choice substitute

necessity, replace all
outcome, I'd have also

kept silent a year for
every one of your siblings

RECIPROCAL ∞

*...your hands and my hands stretch forth
poles on guard, practicing depressions,
and temples and sides.*

César Vallejo

This attempt to salvage give

rhythm to love's inconsequence

is not tedium

*is an escape from chaos
a response of the body*

*to an ever-isolated
harmony*

which is the 'will to change'

which engenders art

REMNANT ∞

and the resolve to
abide. your body

startled if at
last sanctioned

in the marriage to
a ghost of desire

uncensored. to forge
a stay so that

the very gestures
of its rank fabric

are not entirely
unbearable. is not

a currency free
of all hazard but

often a repose in
fine weather. come

in. the water's warm.

' STILL LIFE ∞

We had often
been included in

the weather, whose
changes (as in the

still, portending
darknesses of after-

noon) were hardly
evident, if even

manifest at all.
The august rain

over Mixcoac
& the deadening

of all aspect
at a distance:

yet our sudden
wet bodies, firm

swelling, divested
finally of shirts

& trousers, left
beside the turbid

footprints on
the tiled floor;

this tongue, these
lips the lightning

over the uncharted
landscape of your

thigh: successive
terra nova to

resist the still
life of the body

DYSPNEA ∞

For days to situate the flesh in whose inadequate precinct
motionless: a monolith of the often spoken
of which nothing is

certain: or the abstract of whose gender to the use
of all acknowledged desire the formal
parlance & pronoun

to form the stars across your back: whose hardened
muscle: the tremendous lateral delta
of which to the shoulders:

there is a way from yes: the very inside as if an
eternal tick of the left eye: a language
not only illegible as

the vain translation of a fictive contradictory
self & its consonant verb to be:
but the body's crystal

falling through the grey film of failed memory
& brushfire this autumn midnight:
to unfold (in the form

of your body) the erotic corners of the place
in which the difficult new breathing
and I are foreigners

THIS ∞

The coma out of which the caked limbs

the silver cognizance or falling

yet imperfectly into place. Through

the door of no sibling or at most

eleven years the pillow dribbled

with the near empty letters of every

object never listened to. Glistened

in the pleasure of whose intermittence

and half-unbuttoned shirt, a new

water boiling sufficient appetite

∞

No place to speak of, lend
authority to, nor accompany

the voice that horribly fills
now the failure to verify

whether it resembled a desert,
the early chill bending toward

the first shreds of light,
our frail pulses along

the folds of the earth as if
a reminder of your implacable

nakedness, as if exchanged
for the slightest indication

of a recognizable boundary
about the flesh here 'worn as

a daily thing': your rough beard
& sturdy arm hence invented


though equally barren as such

∞

With whom I speak—may speak—
Initially. Yet how often to hear

Only my own voice and the corn meal
Crumbling from the open mouth.

a hundred infants at Chamula
to be baptized

so that someone away from you
and silence 

CUAUHTÉMOC MEDINA
EL ESPEJO CELESTE

*La última cosa que yo pretendería sería
"mejorar" a la humanidad. Yo no establezco
nuevos ídolos; los antiguos van a aprender
lo que significa tener pies de barro.*

Nietzsche, Ecce homo.

I

Quizá el primer impulso que siente cualquiera al saber que el Dr. Atl quiso crear una Ciudad de la Cultura para albergar ahí a los científicos y artistas, para preservarlos del polvo levantado por las polémicas sociales y señalarles nuevas rutas civilizatorias, es convocar el sagrado nombre de la Utopía. La tentación es grande: según este punto de vista, Atl pertenecería al linaje de Moro, de Campanella, de Bacon. Se le reprocharía aquel error de los utopistas: olvidar las leyes de lo posible, creer que es factible la armonía entre los hombres.¹

Yo hubiera deseado que la conclusión de este relato fuera que esta ciudad ideal fue la más ambiciosa de las utopías mexicanas, pero no es así. Es más: creo que es

¹ Prácticamente, todos cuantos han escrito lo poco que se ha dicho sobre la ciudad de Atl, la han vinculado con la utopía. Casado Navarro llamó a Olinka "utópica Ciudad" (*op. cit.*, p. 30); Mario Brant, ["Dr. Atl", *Americas (Washington)* 17 (9), P. 35-37, 1965, cit. en Casado Navarro, *op. cit.*, p. 29], escribió que la Olinka, era una "ciudad utópica [...] dedicada solamente al progreso de la humanidad", seguramente basado en los textos que Kögnigsberg publicó en el periódico *Excelsior* en 1964; Hernández Campos, más enfáticamente, vincula el proyecto de la "urbe utópica" de Atl con "una cierta tradición humanística del utopismo renacentista que se traduce en ejercicios intelectuales sobre lo que podría ser una ciudad ideal, la sede del hombre nuevo, centro del universo", que engloba —según él— a Alberti y Campanella (*op. cit.*, p. 23-24), y Jacobo Königsberg, como hemos visto, remitía el proyecto a la tradición utopista de Occidente.

conveniente disipar aquí completamente toda referencia a lo utópico, a fin de entender mejor los móviles intelectuales del proyecto. Para comprender, no nos queda más que poner nombres. Aceptar una designación implica un punto de vista, un juicio.

Claro que lo dicho conduce hacia un campo lleno de peligros: el terreno de definir a la utopía y lo propiamente utópico. Quizá no haya un término del pensamiento social tan debatido y tan escurridizo. Si por utopía tomamos el sentido ordinario de un plan o proyecto ideal, pero de realización imposible, Olinka cabría perfectamente, pero no es ese el caso. La dificultad estriba en que por *Utopía* se ha entendido todo y nada. Están quienes prefieren limitar lo utópico a ciertas formas de pensamiento que se apegan más o menos al propósito que tenía Tomás Moro al escribir la *Utopía* en 1516: la descripción de un Estado ideal, consagrado al bien común, que suprime la propiedad privada, y que aspira a criticar por contraste el modo en que se conducen los gobiernos existentes. Es decir: una ficción pero una ficción posible, que además de desarrollar ciertos temas que forman parte de una tradición literaria de imaginación social, comparte el presupuesto de que la sociedad debe conducirse en beneficio de todas las clases y no de una, como esa verdadera comunidad de alegrías y penas que pensaba Platón.²

Otros, más generosos pero no menos serios, engloban en el pensamiento utópico modos de pensar tan opuestos como los de Marx y Sade. Partiendo del hecho de que la palabra Utopía ha significado históricamente muy diversas cosas, prefieren aceptar la vaguedad del término, para abarcar las narraciones de viajeros, las exposiciones proféticas, las demandas en favor de un yo esencial, las visiones del progreso o la revolución, y el impulso de un desorden amoroso. Prefieren pensar en una “propensión utópica” en el seno del pensamiento occidental, manifestada en mil y una formas, en una fluida identidad de todas las visiones acerca del modo ideal de la existencia del hombre.³

Ante el problema, tal vez sea mejor adoptar una vía negativa: quizá sea más lícito mostrar qué notas impiden a Olinka ser un proyecto utópico, qué es lo que hay en ella que provoca reservas a la hora de quererla poner en el conjunto que ha formado esa

² Platón, *La República*, (V, 10), int. de Adolfo García Díaz, 4a. reimpresión, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, XXXII-369 p. (Nuestros clásicos: 12) Esta es la posición que defiende Eugenio Imaz en “Topía y Utopía”, introducción a *Utopías del Renacimiento*, ed. cit., p. 7-35. La utopía se distingue para él en ser el reverso de la razón de Estado: su principal rasgo es subordinar el interés de la parte al todo, mientras que la política (Maquiavélica, aristotélica) pone los intereses de unos como motivo del gobierno. (p. 25-26).

³ Esta es la postura del magnífico estudio de Frank E. Manuel y Fritzie P. Manuel, *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, 3 tomos, Madrid, Taurus Ediciones, 1984. Ver especialmente: tomo I, p. 18-19.

antigua tradición del pensamiento occidental, que consiste en oponer al orden existente, un orden superior, más justo y apegado al bienestar de los hombres.

Mis resquemores son fundamentalmente cuatro, y creo conveniente enunciarlos antes de pasar a desarrollarlos al punto. 1. Que en la Ciudad imaginada por Atl hay una pretensión radicalmente antisocial, que antepone el poder y comodidad de unos en contra del armonioso desenvolvimiento del conjunto humano. 2. Que Atl mismo se sentía muy apartado del procedimiento de eslabonar teóricamente un plan ideal del mundo. 3. No me parece menos importante el hecho de que en sus desarrollos sobre la ciudad, el gran paisajista haya evitado tomar prestado el tono descriptivo y puntilloso con que la mayoría de las utopías intentan proyectar los detalles de la vida utópica. 4. Atl no creía que su ciudad fuera un modelo a alcanzar para el resto del mundo, el *fin de fines*, sino un instrumento para cumplir una meta muy peculiar.

1. Desde un inicio, la Ciudad de la Cultura surgió de un afán misántropo, antisocial; e hija de la noción de que la sociedad humana es por naturaleza una cárcel para el espíritu. El proyecto no era tanto el crear una ciudad que fuera el pie de un nuevo modo de vida, como levantar un refugio ante ella. Los artistas, los sabios, acosados por el espíritu mercantil y político del mundo moderno, podrían sustraerse del ámbito social para liberar sus capacidades individuales: pero no hay una indicación firme y explícita de que Atl creyera que ese apartamiento devendría en un movimiento socializado que difundiera el espíritu sobre los hombres en general.

La Ciudad de la Cultura fue concebida bajo el signo del egoísmo. Poco importaba a su autor la suerte del sub-hombre de las ciudades reales, de aquel prójimo expoliado pero sin grandes compromisos con la cultura y el arte. En Olinka el beneficio de una clase (los artistas, los intelectuales) se instauraría sin importar en lo más mínimo el destino del resto de los hombres. El bien de la parte se realizaría a *pesar* del todo. La Aristocracia es una huida inocua socialmente, antipolítica, antisocial. Como no puedo vivir en el mundo, ni cambiarlo, como el mundo es irreformable y pernicioso, es necesario escapar de su influjo.

Por tanto, uno puede concluir que la Ciudad de la Cultura hubiera sido un paraíso, pero un paraíso de misántropos. Detrás de ella refulgiría una noción aristocrática que concibe al mal supremo bajo la faz de la constricción y el compromiso con cualquiera realidad más allá del individuo. He intentado mostrar que el anarquismo de Atl provenía de una tradición, la tradición individualista de Stirner, de Nietzsche, de quienes aspiran a elevar al *yo* como única causa posible, de quien desea romper todo apego a instancias superiores divinas, familiares, sociales o éticas. Luego, sus fallidas experiencias con la política reforzaron en él la inclinación por odiar a la política en

general. Stirner había proclamado: “Cesemos, pues, de aspirar a la comunidad; pongamos más bien las miras en la particularidad”.⁴ El proyecto de Atl era en esencia la afirmación de que había que abandonar todo afán por el bien común en pro de los fines del espíritu, que había que dejar de querer la perfección social para permitir a los sabios un nuevo avance civilizatorio que provenía de ellos solamente y retornaba en bien de ellos mismos.

El proyecto era, cabalmente, cismático. Sólo en una ocasión, Atl afirmó que su propósito era poner a los artistas al frente de los gobiernos y parir una sociedad nueva: “Afirmamos —escribió— que los pintores eran los mejor dotados para gobernar a los pueblos y para crear una sociedad totalmente diferente de las que han tenido que sufrir el dominio de la política. Hitler es la confirmación de esta teoría”⁵ Al poco, con la derrota del fascismo, este afán se trocó en una desilusión absoluta acerca de la idea de cambiar a la sociedad desde el poder. ¿No resulta curioso, al menos, que ese propósito, el más “generoso” en que Atl presentó su idea aristocrática, fuera precisamente en defensa del nazismo?

2. Vayamos al segundo punto: en el Doctor Atl había una consciente vena antiutópica. Ciertamente hay muchos pensadores utopistas que dedicaron su vida a combatir el utopismo, y Marx tal vez es el más famoso de los utópicos antiutopistas. Pero la aversión de Atl por quienes aspiraban a una sociedad perfecta era sincera y auténtica. Su odio por los comunistas era patológico, pero más allá del anticomunismo, en él había una desconfianza sistemática por la *promesa* de un mundo mejor, que él pensaba era la gran artimaña de ese engaño sistemático llamado “política”. Escribió con toda claridad que el gobierno de Platón, y de quienes seguían el método de proyectar una república perfecta, era una gran equivocación.

Las tentativas reformistas de Platón tienen un carácter idealista. Son esencialmente teóricas acordes con la *razón pura*, carecen de sentido práctico, no tienen relación con la vida real. Parecen estructuradas para la Academia y no para el mundo. [...] Es por esto que el pensamiento del gran Filósofo no ha ejercido influencia alguna en las transformaciones políticas o sociales de la humanidad.⁶

Esta opinión estaba conforme con la idea que él tenía acerca de la necesidad de cerrar de una vez por todas la época de la historia humana en que habían prevalecido los políticos y los sacerdotes. Para Atl el tiempo de las religiones, de las teorías

⁴ *Loc. cit.*, *supra* Capítulo II.

⁵ Dr. Atl, *Quiénes ganarán la guerra*, *loc. cit.*

⁶ Dr. Atl, *Un grito en la Atlántida*, p. 39-40.

filosóficas y de las utopías estaba por concluir. La Ciudad de la Cultura sería la tumba de la antigua manera de concebir el progreso del hombre, el exterminio de toda política, la proscripción de toda religión y de la aspiración por conseguir el bienestar del hombre:

*Sólo hay un medio para crear una nueva civilización: construir una Ciudad ad-hoc-foco de la cultura universal para reconcentrar en ella la potencia mental del hombre y dirigirla no hacia el bienestar general, sino hacia la conquista del Universo, meta inmediata del progreso humano.*⁷

El futuro definitivo del hombre no está en alcanzar la perfección de cualquier sistema social o político, ni en la obtención de una paz orgánica, universal, ni en el reinado integral de alguna religión. Está en su radiación física sobre otros mundos.⁸

Desde esta perspectiva se entiende mejor a Atl. Incluso esa obsesión por liberar a Olinka de toda obligación educativa, pues no creía en el proyecto liberal de cambiar las costumbres con el influjo del aula y el libro. No se sentía, en modo alguno, un educador del pueblo. Pero así también se explica el deseo de apartar su ciudad de todo entorno humano y la falta de compasión que exudaba toda su retórica.

El mundo de sus contemporáneos era irreformable: “¿cómo podría crearse de un mundo podrido un mundo ideal?”⁹ Toda ambición de redención humana, toda prédica en favor del bien social, de la paz, de la justicia, era pura política, mentira vil. Parecía convencido de que quien intentaba la mejoría por aquellas vías del pasado estaba irremediabilmente condenado a engendrar lo opuesto a la justicia: de las buenas intenciones de reforma sólo habían surgido la tiranía, la opresión, la miseria, y ahí estaba la Unión Soviética para probarlo. Por consiguiente, Atl había lavado de sí toda mancha de utopismo: se consagraría por entero a una meta completamente apartada del mundo social, la conquista física del cosmos.

3. Mi tercer argumento es, digamos, literario: se trata de la constatación de que en esta fantasía no hay una influencia directa de los escritos utópicos más connotados, es decir, un apego a las tradiciones del género. Atl casi no se esforzó por imaginar cómo habría de ser la vida en Olinka, sobre todo en el período posterior a 1952. Se limitó a

⁷ Dr. Atl, *Crear la fuerza*, p. (1)

⁸ Dr. Atl, “El futuro de la especie”, México, D.F., a 11 de julio de 1955, 5 p., A. A. 8.7; p. 3.

⁹ Dr. Atl, Artículo sobre la Aristocracia, Méjico, 13 de mayo de 1944, p. 38-39, “Anotaciones personales y de libros...”, A.A. 25.

señalar cuáles habrían de ser los componentes de la ciudad y a proponer un cierto patrón urbanístico que, por otro lado, dejaba abierto para que cada disciplina cultural llenara a su antojo. Jamás cayó en la tentación, muy propia del utopista, de describir los detalles de su visión: los colores, los vestidos, los órdenes sociales, las ceremonias, y los estilos de la vida de su ciudad. Curiosamente, hay en los escritos de Atl una sequedad de sentidos muy notable, una negativa por gozar de antemano los deliciosos rasgos de lo inmediato y de lo cotidiano. Esta falta es aún más evidente comparando lo escrito por Atl con lo que llegó a vislumbrar Jacobo Königsberg quien, sobre el modelo atliano, compuso una utopía francamente anclada en la tradición de la imaginación social. Es intrigante la falta de imaginación de Atl por la nueva vida que estaba queriendo engendrar.

4. Tengo la impresión de que precisamente en ello se deja notar algo de lo más importante acerca de Olinka, una característica, la cuarta, que me interesa destacar por encima de las otras. Atl, por más que la deseaba, por más que buscara un sitio perfecto para anidarla, por más que soñara con recorrer la Ciudad de la Cultura como un padre orgulloso, la sentía como un *instrumento*, no como *fin*. Estoy hablando, claro está, de la ciudad en su versión definitiva y elaborada, la que corresponde a la ciudad después de la Segunda Guerra Mundial, cuando ya había adoptado su sentido cósmico más amplio. Su ciudad era un alto ideal, pero no una meta en sí misma, no *el* objetivo. Las utopías, por distintas que sean, por extensa que sea nuestra definición de ellas, son siempre lugares definitivos: se llega a ellos por ellos mismos, son la encarnación de la justicia, del orden, de la virtud o del placer. Quizá superables, pero dignas de vivirse en su alcanzada perfección. Un utopista no imagina su fantasía como una palanca más allá, la quiere por cuanto le ofrece y normalmente se niega a ver más allá de sus muros. Atl, en cambio, la conectaba directamente con la noción de que las metas humanas se suprimirían en favor de una nueva frontera de lo deseable.

Olinka era un proyecto sujeto a una función, a la tarea más alta de una nueva civilización, según Atl la imaginaba. Al fin y al cabo, como ciudad, era deseable en la medida en que serviría como una catapulta hacia el infinito. En cierta forma era una anti-ciudad: en ella se suprimía la ciudad como lugar de confrontación entre los grupos y las clases; como punto de confluencia de las diferencias, de juego; de reconocimiento recíproco de las maneras de vivir; de lucha, de desequilibrio permanente, en fin, como el lugar por excelencia de la política.¹⁰ Al querer escindir la inteligencia de las actividades de los demás hombres, Atl no hacía sino reflejar la tendencia de nuestra

¹⁰ Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, prolog. de Mario Gaviria, trad. de J. González-Pueyo, 4a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1978, 171 p.; p. 31, 99-101.

época: nuestras ciudades contemporáneas separan los espacios según la función, sitios para dormir, sitios para trabajar, sitios para divertirse, suburbios y suburbios entre los cuales se genera un problema imposible de transporte.¹¹ La ciudad contemporánea es un tejido disuelto: Olinka simplemente quiso llevar al límite esta disolución extrayendo de la ciudad el mundo de la sabiduría, la belleza y el conocimiento.

Pero si no la acomodamos al lado de las utopías, ¿qué nombre conviene que le demos? ¿Cómo atraparla en la memoria? Olinka fue una *ciudad ideal*, si por ello entendemos —como ha propuesto Helen Rosenau— una peculiar manera de entender las necesidades humanas “con una concepción armoniosa de la unidad artística”.¹² En Olinka se conjuntaron dos grandes deseos: el vivir al amparo infinito de la belleza y el lanzar al hombre a una nueva empresa civilizatoria, la conquista del universo extraterrestre.

¿Cuál era el motivo que llevó a Atl a desear la conquista del espacio sobre todas las cosas, al grado de desdeñar por ella la aspiración de reencontrar la armonía en el mundo de los hombres? Es la pregunta central de esta historia. Comprenderla es, ante todo, responder para qué alguien desearía dejar atrás esta tierra y remontar el firmamento. Curiosamente, la respuesta está en dos novelas.

II

En 1935 Atl publicó una de las novelas más extrañas de la literatura mexicana: *Un hombre más allá del Universo*.¹³ Diecinueve años después, hacia 1954, Atl preparó una segunda edición “notablemente aumentada”,¹⁴ que se quedó como manuscrito entre sus papeles y jamás llegó a la prensa. No es casual que precisamente en el momento en que sentía próxima la erección de la Ciudad de la Cultura, quisiera poner a circular de nuevo aquella obra.

El tema de la novela es precisamente el de un viaje más allá de nuestro Universo.

¹¹ Lewis Mumford, *The City in History. Its origins, its transformations, and its prospects*, [5a. ed.], Londres, Penguin Books, 1987, 696 p., (Peregrine books); p. 580 y *passim*.

¹² Helen Rosenau, *La ciudad ideal. Su evolución arquitectónica en Europa*, trad. de Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 197 p. (Alianza Forma: 57); p. 16.

¹³ Dr. Atl, *Un hombre más allá del universo*, con un retrato del autor escrito por Diego Rivera, México, Editorial Cultura, 1935, p. 124.

¹⁴ El documento de 93 páginas se conserva en el Archivo de Atl de la Biblioteca Nacional (A. A. 18), perfectamente mecanografiado y con la siguiente inscripción: Dr. Atl, / “Un hombre más allá del universo. / Segunda Edición notablemente aumentada. / México. 1954 / Ediciones Botas / . En adelante, salvo que se señale, utilizaré esta versión por ser la última que Atl trabajó.

Me apena un poco la idea de resumir una novela, aunque en este caso no haya muchos méritos literarios que se sacrifiquen con la síntesis. Pero, poniendo a un lado las cuitas del asunto, adelantaré el hecho de que en ella se encierra la respuesta que la ciudad de Atl estaba demandando.

Un hombre más allá del Universo inicia con un ascenso de dos personajes al Popocatepetl, quienes no se esperan el prodigio que están a punto de presenciar. Un indio los guía al sitio donde ha caído un cristal del cielo, quizá un meteorito. Pero al llegar contemplan algo increíble. Frente a sus ojos se halla un poliedro de unos 200 metros de diámetro rodeado por una extraña atmósfera transparente.

Otro indio, uno de aquellos que viven en el volcán, y “que parecen ídolos vivificados, envueltos en silencio”, les dice que ha visto caer infinidad de meteoros, pero nunca algo como ese extraño objeto.¹⁵ Les cuenta, además, que un hombre había bajado al cráter unos días atrás, y que luego el cristal había aparecido del interior del volcán en medio de relámpagos y humo blanco.

Mientras lo escuchan, el cristal sufre una transformación. De su interior surge flotando un hombre que se revela como el autor del prodigio. Dirigiéndose a los recién llegados, les muestra qué es aquello que tanto los intriga. Se jacta de haber creado dos inventos completamente nuevos en el mundo: uno de ellos el enorme cristal, y el otro, un prisma que sostiene en una mano. Son nada menos y nada más que medios de desplazamiento interestelar, gobernados directamente por su mente y que estos le permitirán viajar por el Universo para indagar cuál es la verdadera forma del cosmos. Ante el asombro de los excursionistas, el hombre traza una teoría singular, en un intento por hacerles comprender sus propósitos:

[...] la fuerza creadora de estos aparatos [...] es la energía máxima del Universo: *nuestro propio pensamiento* [...] No es una máquina en donde nosotros, los hombres, podemos conquistar el Universo; es con la energía directa de nuestras circunvoluciones cerebrales. El Cerebro es la máxima potencia del Cosmos [...]

Los hombres han pretendido siempre traspasar los límites de lo visible, elevarse sobre la tierra, desprender su cuerpo humano del suelo, ir “hacia arriba”, al más allá misterioso. Impotentes para realizar materialmente su ambición han inventado el Olimpo, el Cielo, la Gloria, el Nirvana. Han situado estas entidades metafísicas fuera del alcance de nuestra visión. Pero nadie ha ido hasta allá. Crea usted

¹⁵ *Ibid.* p. 6.

—dijo volviendo a inclinar la cabeza y a levantar la mano—, que para ir más allá de donde estamos, lo que se necesita no es una teoría científica, ni un principio religioso, sino un movimiento..., o el aniquilamiento del espacio y del tiempo, y convertir en un hecho la simultaneidad prodigiosa de que es capaz nuestro pensamiento. Yo realizaré ambas cosas. Atravesaré los espacios a velocidades incalculadas, sabré realmente lo que es esa rotación de estrellas que llamamos una Galaxia; podré saber si el Universo es lo que hemos pretendido, o lo que pretende la ciencia; buscaré a los dioses que los hombres han inventado, encontraré seguramente seres más “lógicos” que esos dioses, iré más allá de todos los límites... [...]

¿De qué concepto debo yo partir para establecer las velocidades que me permitan recorrer materialmente el cosmos? ¿De la velocidad de la luz, de la velocidad de la gravitación, de la velocidad del pensamiento? Todas estas velocidades me serán necesarias y seguramente podré aprovecharlas; pero no bastarán; necesito anular el tiempo y el espacio. Necesito anular estas dos entidades metafísicas, en la misma forma en que las anulamos dentro de las circunvoluciones de nuestro cerebro. Todo está en aplicar las potencias de este órgano prodigioso que es, en sí, todo el Universo.¹⁶

El intrigante cristal no era de este mundo: hecho de una sustancia desconocida y “extra-cósmica”, en él se contenía la potencia ilimitada del pensamiento. El cristal estaba formado con 32 facetas de rectas perfectas, verdaderamente *únicas* en un universo curvilíneo. El prisma que el personaje tenía en la palma era su control. Además de guiar la nave, generaba una atmósfera que evitaba todo contacto externo con el cristal, pues tocar el cristal significaba la muerte. Pero era capaz de llevarlo más allá de la tierra, en donde quizá no tenían validez las reglas de la mecánica de nuestro mundo.

Somos [...] una proyección de energías extra-universales envueltas en electricidad y nuestra mente representa la energía más poderosa de las energías de todo el Universo. Cuando el hombre haya salido del período de la mecánica imitativa, de la máquina, y conozca y pueda

¹⁶ *Ibid.*, p. 8 y 9.

aprovechar directamente la fuerza del intelecto, dispondrá a su arbitrio de los universos imaginados, de los reales, y de los no imaginados".¹⁷

Ese tono petulante y ampuloso domina la novela. Bajo la narración, más bien escueta, Atl aprovecha para desplegar una cosmología y un concepto del hombre. Prosigamos. Tras escuchar al extraño hombre (que es a todas luces Atl) el narrador de la novela vuelve a su casa. Todo le parece una suposición, puras teorías. Pero de pronto, algo lo sorprende. En un instante, todos los hombres del mundo se ven atacados por un malestar, una sensación de desorden, y luego se ven envueltos por una inmensa ráfaga de luz.

¿Qué ha ocurrido? El hombre de la montaña ha iniciado su travesía y el malestar que Atl nos describe quizá sea el resultado del desprendimiento de las energías mentales de los seres humanos necesarias para que la extraña nave emprenda la marcha. El resto de la novela es el relato de los pensamientos del hombre que viaja por el Universo. Sus sensaciones son transcritas por el narrador, quien las recibe mediante vibraciones, en una especie de comunicación telepática.

El viaje es una búsqueda de lo ignoto. El hombre se lanza hacia arriba, siempre a lo desconocido. Muy pronto rebasa nuestro sistema solar y encuentra nuevos seres. En un planeta lejano se topa con una raza de super-hombres, gigantes e ignorantes, tan bellos como aquellos que pintó Miguel Angel.¹⁸ Son un anuncio de una fase evolutiva superior a la nuestra, que alguna vez alcanzaremos. Pero el viajero no se detiene entre ellos. Su fervor lo lleva a lo alto, siempre a lo alto, más allá. Luego ingresa en un sol que habitan unas "arañas eléctricas". El gran sistema es una enorme telaraña de hilos de fluido eléctrico en donde caminan las arañas en oscuridad. Aunque viven en la más completa de las oscuridades, poseen un espejo eléctrico con el que exploran los vastos espacios y pueden conocer toda la Vía Láctea.

Está en el límite de nuestra Galaxia y hasta ahora todo ha sido igual a como había imaginado el espacio extraterrestre. La angustia empieza a taladrar su conciencia: ¿no hay nada más, todo en el Universo es igual? Las arañas tampoco saben de algo distinto: todo cuanto ellas alcanzan a ver son estrellas y movimientos espirales. El Universo entero es curvilíneo. ¿Acaso el Universo es todo igual? "¿No encontraré yo alguna vez otra cosa?"

Un temor estremece al viajero, el temor de que el Universo entero sea una banal repetición de las leyes y reglas que ha visto en la Tierra. Para disipar sus dudas, opta

¹⁷*Ibid.*, p. 12.

¹⁸*Ibid.*, p. 24.

por enfilear la nave hacia el mismo centro de la Galaxia, al motor que ahí se encuentra. Como todo es igualmente tedioso y uniforme, se proyecta más allá de la Vía Láctea. Vaya a donde vaya todo es similar: todo es curvo, el Universo es curvo, cada galaxia es una sección de una curva. Las nebulosas giran a su vez en rotaciones curvilíneas en las capas del éter, formando una espiral inconmesurable. Nada hay en el Universo que no se someta a la regla del movimiento de espiral.

La decepción lo acosa: ¿para qué ha viajado si ya sabía que todo era curvo? Su única alternativa es continuar la búsqueda, desplazarse, desplazarse. Con un toque del prisma sobre una de las caras del cristal, imprime a la nave una velocidad tal que el Universo parece sólido a medida que pasa a su lado. Llega al límite de este Universo, a una periferia en donde las nebulosas se espacian como moléculas solitarias. Ahí se detiene nuevamente. Lo agobia la uniformidad. Todo es eléctrico, el Universo es una consecuencia de la electricidad. Sólo su nave es algo distinto, es "la concreción de una energía extrauniversal, reconcentrada en las evoluciones cerebrales, y convertida en un hecho".¹⁹ Esta diferencia lo deja perplejo: tiene que haber algo más.

En el silencio, el hombre se derrumba ante el misterio. Lo vence el horror ante lo desconocido. Adivina que más allá sólo está la muerte, la esterilidad, y de pronto lo embarga el deseo de volver a la tierra.²⁰ Necesita de la fama, pues ¿qué satisfacción hay en su conquista si nadie la contempla, si nadie lo ha de admirar por ella? La nostalgia se apodera de él y lo oprime. Hay que regresar, dar a conocer su logro, pero ha ido tan lejos que es imposible dar con su mundo.

El personaje quiere volver a su planeta para decir a los hombres que para conquistar el Cosmos deben sepultar los prejuicios científicos, romper las cadenas religiosas y organizar el mundo fuera de la política. Necesita el aplauso, sentirse como un dios.

Busca y vuelve a buscar, pero se ha despegado tanto del mundo que no le es posible reencontrarlo. Incluso da con un doble de la tierra, con un doble de la ciudad de México, con un doble de sí mismo, con un mundo paralelo donde la evolución se había realizado casi en la misma forma y había producido las mismas modalidades.²¹ ¿Cuántos mundos semejantes habría en las profundidades del Universo? ¿Cuántos como él en el manto de luces en el cielo? Entonces comprende que jamás podrá volver a su planeta y que su única opción es proseguir el viaje.

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

Entonces continúa la travesía, sin sentido ni meta, hasta que nuevamente lo deja en la periferia del Universo. La contemplación de los espacios semivacíos que ahí se encuentran le es cada vez más agobiante. Ha comprendido que todo el cosmos está sometido a una mecánica fatal e invariable, de la cual sólo escapa la inteligencia. Comprende que es ella la única que introduce la desorganización en ese orden inmóvil, la única que crea un orden artificial. Algo le dice que todo el Universo es igual, salvo el pensamiento. Esa certidumbre se funda en una prueba central: sólo el pensamiento contiene la recta, mientras todo lo demás es curvo.

En ese momento, encuentra unos seres que son los más inteligentes del Universo, seres invisibles y espirituales que lo conocen todo y que se comunican con él mentalmente; pero aun ellos son incapaces de ir más allá de cuanto él ha comprendido, esa extrañeza que es poseer un espíritu. Ellos le dicen:

En el universo hay una cosa fatal: el límite. Más allá está la suposición, que tal vez no es ya nuestro Universo. [...] somos, en esencia, una inteligencia fundamentalmente igual a la tuya, que llegó como a tu mundo, de un Ultra-Cosmos adivinado pero jamás visto por nosotros. El Universo nuestro —esa gran rotación de nebulosas—, está limitado por densidades impenetrables y nuestra sabiduría no sabe que hay más allá.

Y sin embargo, el personaje no se resigna; lo agobia el pensamiento de esos espíritus, la posibilidad de que el misterio sea impenetrable, pero regresa al cristal decidido a penetrar en lo que nada ni nadie conoce:

—¡Yo voy más allá! [...] prefiero la imperfección humana y la muerte que llega. Y si no he de alcanzar el más allá desconocido hasta de vuestra propia sabiduría [...] prefiero detenerme en el punto más negro del ignoto, salir de mi cristal y lanzarme desnudo al vacío. Y me alejé cansado, lleno de amargura, sin saber qué hacer, teniendo todo el Universo virgen delante.²²

Ante el rigor monótono de la mecánica cósmica, el viajero responde afrontando el riesgo de perecer. Decidido, impulsa el cristal a tal velocidad que el universo pasa

²² *Ibid.*, p 63-64.

como un solo punto. El silencio lo sacude. A medida que avanza rebasa círculos enormes, que son las últimas atmósferas del Universo, hasta salir de él.

Entonces, ante sus ojos se descubre un universo opuesto al nuestro: un cosmos convexo en donde el centro está afuera y la energía irradia del exterior. Todo él es una paradoja. Lo rige una mecánica invertida: el tiempo viene del futuro y se detiene en el presente. Pero, a pesar de todo, su concepto es el mismo: la espiral, la curva, el punto; una espiral que se engulle en un punto. En el Ultra-espacio nuestro universo y ese universo invertido giran en direcciones contrarias, por eso son la imagen de un espejo uno del otro, pero bajo la misma regla tiránica, la de la curva. ¿De dónde proviene la recta que hay en el pensamiento? ¿Acaso sólo el cristal rectilíneo que había creado era distinto a todo lo que existe?)

El personaje enfila la nave hacia la distancia. Entonces divisa una franja luminosa e inmóvil, por fin *rectilínea*, que no es una sucesión de eventos. Algo, *algo*, detiene el cristal. Está fuera no sólo de la conciencia, sino de toda suposición. Está en el seno de lo ignoto. El temor lo invade puesto que ha violado las leyes de la naturaleza, de la vida y de la muerte. Lo rodea un silencio sólido y oscuro: “Es la materia que se destruye, la energía que se solidifica”.²³ Su cristal se rasga ante el embate de los planos rectilíneos que lo penetran. Todo ha terminado. Termina la vida. El cristal cósmico ha desaparecido. Se siente en la nada y con el frío de la muerte sobre el cuerpo. “—La Nada... la idea de la Nada— mi última idea”.²⁴

La novela es un viaje que desemboca en un lugar fuera de todo lugar, más allá del Universo. La curiosidad del viajero lo ha conducido a la Nada y a la muerte. El drama crucial está en el contraste vivo entre la monotonía del orden curvo del cosmos y la naturaleza exógena del pensamiento. El viajero descubre que su cerebro, que su mente, es un extranjero en el cosmos. Su origen no está en este Universo. Pertenece a una categoría única fuera del orden de la naturaleza.

Recordemos que en la tierra el narrador escribe, a la par que su conciencia recibe los mensajes del viajero. Los ecos extrauniversales llegan a su pluma: sabe que un hombre está siendo destruido más allá del Universo, y reproduce, como si lo escuchara, cada uno de los momentos de aquella mente enfrentada a su última suerte.

En las líneas finales, la novela da un vuelco. El viajero se diluye, pero de él nace un Universo nuevo. En la nada brota una chispa. El cerebro del viajero irradia haces en línea recta. Se verifica un nuevo génesis. El viajero no sólo encuentra algo nuevo: lo genera. El se convierte en el principio de una realidad inédita, de un orden trascendente.

²³ *Ibid.*, p. 78.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

En el terrible tránsito, el hombre había arribado a una nueva condición. Como Cristo, resucita hecho Dios:

Otro Universo surge, de un golpe, en un instante, completo, con sus soles y sus mundos, y ahí estoy yo otra vez en su seno, viviente en una molécula saturada de esperanza [...] Un trueno y grito llenan todo el Universo y cayó sobre la tierra:
—¡He vencido a la muerte!
Y en el Universo volvió a reinar el silencio.²⁵

III

¿Ciencia ficción? ¿Ficción a secas? Nada de eso. En el prefacio de la proyectada segunda edición de la novela, Atl escribió —parafraseando a Schoedinger—: “[...] estoy loco, pero no estoy equivocado”.²⁶

Atl creía realmente en las posibilidades que había descrito en su novela. *Un hombre más allá del Universo* era una cosmología y una antropología. La novela es francamente mala, está demasiado cargada de especulaciones y poco provista de acción. El drama que describe (la soledad ontológica del hombre, la monotonía física del cosmos, el desgarramiento creativo del extrauniverso) carece de sentido psicológico, de ambigüedades, de notas literarias de mérito. *Un hombre más allá del Universo* es pobre como novela, pero es que quiere ser algo más. Su autor no imagina, *revela*. Aquel libro aspiraba a ser el fermento de una nueva concepción del cosmos y del hombre en él.

En diversos escritos y borradores, el doctor se ocupó de barruntar sus especulaciones acerca del comportamiento de los espacios físicos y el conocimiento. Muy probablemente aquel fue un interés de toda la vida, al que iba y volvía, como la vulcanología o la investigación sobre las religiones. Hay indicios de que Atl vino desarrollando tales ideas desde una fecha tan temprana como 1909,²⁷ pero en 1963, un año antes de morir, pensaba sustancialmente lo mismo acerca de estos asuntos.²⁸

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ “El Universo”, c. 1944, p. 2 y 4, Anotaciones personales y de libros, A.A. 25: “En 1909 yo observé desde la cima del Popocatepetl que los llamados “sacos del carbón” en la vía láctea, parecían, más que agujeros, masas opacas de materia”.

²⁸ Dr. Atl, “La conquista del espacio”, *México en la Cultura*, Suplemento Cultural de *Novedades*, 3a. época, #721, Domingo 13 de enero de 1963, p. 7.

Fue en los años cuarenta, en sus apuntes privados, donde expuso con más claridad sus teorías. Se trata de los más extraños apuntes que uno pueda imaginar: en medio de recortes de artículos de divulgación científica y datos aislados sobre las dimensiones y velocidades celestes, describió al universo como “una espiral de cajas curvilíneas que tienen por centro un punto fijo, limitada por planos de materia desconocida”. Atl imaginaba un universo globular, “una bolsa inflada [...] que encierra células estelares que giran alrededor de un centro prismático curvilíneo”, dentro de un espacio eléctrico. Estaba convencido de que había, en realidad, varios universos, y que todos surgen de un centro explosivo del que brotan y al que regresan.²⁹ Así, el Universo sería “un punto que se despliega en curvas hacia el infinito y un infinito que se reconcentra en un punto”.³⁰

Su visión implicaba la necesidad de revisar el conjunto de nociones de la ciencia y el pensamiento. Deseaba construir una nueva filosofía y una ciencia nueva. Para él no existía el espacio vacío, sino que más bien el espacio era un fluido eléctrico que posee diversas densidades, y finalmente, una suposición que anulamos con el movimiento. El tiempo era una creación mental, una convención del espíritu humano, que aplicamos a nuestra vida y al universo, y que depende del movimiento de las cosas. Por consiguiente, en lo que quizá era una visión extrema de la relatividad, Atl concedía a la velocidad un papel preponderante: el ser la medida del espacio y del tiempo. “Tiempo, espacio, dimensión, simple relación de velocidades”.³¹ Por consiguiente, el movimiento físico, el desplazamiento, era para él la variable fundamental de todas las relaciones cósmicas. Poseía una visión mecánica del universo, en donde las relaciones de movilidad lo eran todo. Por ello —concluía— todo el cosmos se nos aparecía como una “mecánica rigurosa”.

Atl concebía un universo mecánico donde —como en su novela— el orden y el dinamismo provienen del fluido eléctrico. Todos los cuerpos del Cosmos, nebulosas o guijarros, átomos o seres vivos, “los que podemos tocar, los invisibles y los que imaginamos, están rodeados de una atmósfera eléctrica”,³² que era esencialmente idéntica en torno a un animal o alrededor de un astro. “Las atmósferas de todos los cuerpos en el Cosmos, son poliédricas, curvilíneas y luminosas”: atmósferas

²⁹ *Ibid.*, p. 4.

³⁰ El original manuscrito de la segunda edición de *Un hombre más allá del Universo* contiene una especie de Epílogo titulado “Conceptos”. En ellos Atl desarrolló positivamente las abstracciones en que se basaba la novela “Un hombre más allá del Universo”, A.A. 18.1, p.82. Es evidente que este texto se derivó de los borradores del manuscrito sobre “El Universo” que cité anteriormente.

³¹ *Ibid.*, p. 87.

³² *Ibid.*, p. 90.

electromagnéticas, que eran proporcionales a la masa de cada cuerpo y a su potencia dinámica. Atl confiaba en que estas atmósferas eléctricas fuesen la razón por la cual se conservaba la energía y la vida, la responsable del orden, y de que no venciera la entropía. Emanaciones vitales de los cuerpos, son la explicación de “la correlación física de todas las cosas de la Naturaleza, [...] [y] la armonía del hombre con el Universo”.³³

IV

Las ideas cosmológicas de Atl forman un cuerpo extraño: son las especulaciones de un autodidacta convencido de estar en posesión de la llave que reformará todo el saber humano. No cabe duda que Atl pensaba que Olinka sería el receptáculo que pondría en circulación un nuevo tipo de saber científico, situado en un plano más elevado que la ciencia convencional hasta ahora formulada.

El centro de esa revolución científica estaba en los empeños de Atl por fundar una rama completamente inédita de investigaciones: la *Cerebrología*. Las ilusiones que él se hacía acerca de la posibilidad de proyectar al hombre hacia el cielo estaban cifradas en la idea que se había formado acerca de los recursos inexplorados del pensamiento. Como seguramente recordará el lector, era precisamente un medio cerebral el que impulsaba la fantástica travesía de *Un hombre más allá del Universo*. Este tampoco era un rasgo de mera ficción para Atl, ni mucho menos. Esa descripción de una atmósfera poliédrica eléctrica alrededor del viajero, generada a partir de la reconcentración de las potencias cerebrales del hombre, era una hipótesis sentida en carne propia. En algunos de los escritos en que proponía la construcción de su ciudad, Atl dejó rastros más o menos firmes de ese delirio. Creía que los medios mecánicos de los viajes espaciales eran errados y que había que investigar detalladamente cuáles eran las potencialidades de “lo que podríamos llamar [...] [la] aplicación directa” del cerebro, más allá de sus capacidades anatómicas.³⁴

Si creía que los cuerpos estaban rodeados de una atmósfera eléctrica, y que ella era la manifestación de su dinamismo y la fuente del poder de conservación y desplazamiento de las cosas, es cosa forzosa que también creyera que era posible exacerbarla aplicando la fuerza de la mente. Apostó una ciudad entera a esa hipótesis.

Pero el asunto es mucho más hondo. Atl no dudaba en postular las bases mismas

³³ *Ibid.*, p. 92.

³⁴ Dr. Atl, “Proposición”, c. 1962, Archivo del Museo Nacional de Arte (MUNAL), p. [7].

de la Cerebrología. Por cuenta propia, había llegado a comprender la naturaleza esencial del pensamiento. Creía que el cerebro tenía una especial vinculación con todo lo dado. Pensaba que el cerebro era un receptor universal apto para representar directamente la realidad cósmica: "El cerebro es un poliedro compuesto de facetas curvilíneas espejeantes, sobre las que se reflejan las cosas que existen en alguna parte".³⁵

Claro que la nitidez con que el cerebro refleja las cosas variaba según la situación: el pulimento de sus facetas y su capacidad receptiva determinan la intensidad del conocimiento, según Atl. Los cerebros de los vertebrados reflejan el universo de un modo muy similar a los de los humanos, pero su aspecto es menos límpido. Esta diferenciación ocurre igualmente entre los hombres. Las falsedades, los conceptos erróneos, provienen en su opinión de la opacidad y el despulimento de esos espejos cerebrales, o de la posición espacial inadecuada del encéfalo. Por lo mismo, era posible extremar las capacidades receptivas, una vez sabiendo cuál es la manera en que funciona el pensamiento. La consecuencia que Atl sacaba de todo esto es que era posible convertir al cerebro en un aparato de precisión; bastaba rodearlo de sustancias según necesidad, ya que esa conversión nos daría posesión sobre todas las cosas.

En vez de hacer un ciclotón para hacer estallar los átomos, o los rayos cósmicos, usemos el cerebro [...]

En vez de un telescopio, afoquemos *materialmente* las esferas cerebrales.³⁶

El hombre puede llegar a ver sin sus ojos, directamente, enfocando las facetas curvilíneas de su cerebro hacia los espacios, estableciendo un contacto directo, sin intervención de los sentidos.

Este contacto cerebral es el que dará al hombre la posibilidad de violar todas las leyes que hasta ahora hemos establecido, menos aquellas que atañen directamente nuestras condiciones biológicas.

El hombre ha comenzado a establecer relaciones entre su cerebro y el Universo, pero en forma rudimentaria, casual, incongruente. Definirlas, organizarlas, será la labor más importante de la Especie en su *historia sobre la tierra...*, porque después, el hombre tendrá una *historia fuera de la Tierra*.³⁷

³⁵ Dr. Atl, "Un hombre más allá...", A.A. 18.1, p. 84.

³⁶ Dr. Atl, "El Universo", "Cuaderno de anotaciones", p. 47.

³⁷ Dr. Atl, "Un hombre más allá...", A.A. 18.1, p. 84.

La gran esperanza del doctor Atl estaba en superar el conocimiento sensible, para lanzar al hombre a comprender y utilizar todas las potencialidades de su órgano cerebral. Creía que el cerebro era una caja de percusiones del mundo, pero que hasta el momento sólo se había hecho uso de la limitada recepción que se da a través de los ojos, el sistema nervioso o las sensaciones morales o intelectuales.

Pero el cerebro *puede recibir directamente*, a través de la bóveda craneana, los reflejos del Universo. Las gentes intuitivas poseen esa facultad, aunque todavía en estado elemental.

El día que el cerebro pueda funcionar *directamente*, toda la vida humana cambiará. Cambiarán también nuestros conceptos sobre el Universo y se realizará el dominio de las fuerzas de la Naturaleza, todo lo cual significa, o significará una revolución definitiva.³⁸

Un hombre más allá del Universo es una exposición puntual de esas posibilidades: una narración extracósmica, recibida telepáticamente, organizada en torno a las potencias del cerebro. El viajero es un doble: es fácil percibir que Atl se proyectaba tanto sobre el hombre que se desplaza en las oscuridades extrauniversales como en aquel que recibe sus comunicaciones en la tierra.

Atl imaginaba un desdoblamiento, una *transportación cerebral*, pero que, dado que el cerebro es un ente que la sitúa sobre el resto de las sustancias, es también *física*. Extraña consideración: el hombre conquistaría el universo sin salir de casa, tan sólo recabando los reflejos en su órgano espejeante. Al mismo tiempo, por la velocidad, ese desplazamiento sería una proyección corporal hacia lo extraterrestre.

Si nosotros podemos pensar, simultáneamente, en diversos puntos del espacio, ¿por qué no investigar si podríamos lanzarnos en las mismas condiciones físicamente, sin dejar nuestro sitio en la Tierra a diversos lugares del firmamento?³⁹

La demostración de estas teorías era empírica: el pintor había tenido la oportunidad de observar en la oscuridad la existencia de atmósferas luminosas en torno a las lechuzas y las ratas que surcaban las oscuras naves de un convento colonial. Alguien menos ambicioso hubiera dicho simplemente que eran “auras” espirituales.

³⁸ *Ibid.*, p. 85.

³⁹ Dr. Atl, “Proposición”, c. 1962, Archivo del Museo Nacional de Arte (MUNAL), p. [7].

Desnudando a la mente de todo sentido previo, la dejaba escalar hacia las intuiciones primordiales de una nueva forma de ver el mundo. Este abandono a sus especulaciones fue su método de conocimiento. Casi podemos imaginarlo sobre una montaña, en la soledad y el frío, sorbiendo las fuerzas del cosmos a través de su elegante calva:

Todo proceso de creación o de transformación verificada en el cerebro se produce, primero, mediante la intervención del ojo, o a través del ojo, y después por la reflexión, pero puede producirse un fenómeno nuevo: *la reflexión directa de las cosas sobre los planos espejeantes*, es decir, se podrá enfocar directamente la cámara del pensamiento, sin intervención del ojo, y captar directamente no importa cuál objeto del universo.

Yo me he librado a muchas experiencias para obtener ese resultado, pero todas han resultado ser, o reminiscencias del pasado, o concepciones imaginarias. Llegará el día en que eso pueda hacerse. El sólo hecho de pensarlo encierra ya una posibilidad.⁴⁰

Atl tenía una idea encendida de cuán alto podía ascender el hombre. La razón de este potencial era que él creía, y esa tal vez es una de sus convicciones más intensas, que el hombre era un ser extranjero, que estaba hecho de una pasta extrauniversal. Aquello que en la novela de *Un hombre más allá del Universo* era el ingrediente esencial del drama, se le presentaba como una verdad acabada y preciosa. El hombre era una semilla de otra parte, venida a este mundo, atrapado en una materia mecánica, y por tanto, destinado a la huida, impedido a salir de su prisión.

La fuerza pensante vino al mundo de fuera del cosmos, penetró en nuestro universo y se fija exclusivamente en las circunvoluciones cerebrales de los seres humanos.⁴¹

La vida es una repercusión vibrante de fenómenos exteriores. Todo está determinado en el hombre por causas exteriores. Él las concentra, las modifica y vuelve al exterior las consecuencias o los resultados de lo que ha asimilado. Así se establece la compenetración simultánea de

⁴⁰ Dr. Atl "El Universo", "Cuaderno de anotaciones", p. 46.

⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

todo lo que existe y de todo lo supuesto.

En nuestro Universo mecánico, una energía extra-universal se introduce constantemente del Ultra-Cosmos, se fija y florece en los mundos donde hay oxígeno. Esta fijación es fortuita y asume las más variadas formas.⁴²

Por consiguiente, nuestro cerebro está en posesión de nociones extrauniversales, como la idea de una recta perfecta, que no era posible explicar como resultado del conocimiento convencional de las cosas. Atl estaba intrigado por ese problema clásico de la filosofía que consiste en averiguar la procedencia de los segmentos no-empíricos del saber, y quizá de ahí tomó la noción de la extrañeza del pensamiento en el mundo. La lógica, las matemáticas, son una prueba contundente de la extranjería del pensar en el contexto del cosmos, pues sus conceptos no se validan en la naturaleza de las cosas. La lógica, decía Atl, es como una escuadra mental “cuyo origen se desconoce, pero que usamos para sujetar a su invariabilidad la exactitud de nuestros juicios, [...] por necesidad de armonía geométrica”, como una ley cósmica que se impone a nuestra inteligencia. “La lógica es un principio abstracto que procede de una geometría extra-universal”.⁴³

V

Extraña teoría, una de las más extravagantes derivaciones que se pueden encontrar en toda la cultura mexicana. ¿Cómo es que Atl había arribado a sus orillas?

Tengo la firme idea de que se trataba de una elaboración personal, debida al empeño de un hombre por hallar la verdad con la ayuda exclusiva de sus pensamientos. Atl no era un hombre de sistemas, no se adscribía al pensamiento organizado por otros. Al leerlo, sobre todo en esos apuntes nerviosos, rápidos y casi ininteligibles de sus cuadernos de notas, uno siente cómo la cabeza de Atl bullía en ocurrencias que él tomaba, sin mayor filtro, como la verdad. Sus notas son apuntes de camino, tomados como certezas. Las cosas se le representaban formadas, como en un juego pirotécnico; los argumentos le saltaban al paso leyendo, observando, o mirando con los ojos cerrados. Era un visionario.

¿Qué sería Atl? ¿Un iniciado, un teósofo?

⁴² Dr. Atl, “Un hombre más allá...”, A.A. 18.1, p. 86.

⁴³ Dr. Atl, “El Universo”, “Cuaderno de anotaciones”, p. [28].

La pregunta es obligada. Fausto Ramírez se ha encargado de revelarnos la importancia que la hermética y las tradiciones ocultistas tuvieron en la cultura mexicana de las primeras décadas del siglo XX, y en la pintura de José Clemente Orozco en particular.⁴⁴ Tanto en los murales de Orozco, como en las ideas de hombres como José Vasconcelos, José Juan Tablada y Antonio Caso, es visible la influencia de las diversas doctrinas espirituales que consideran al artista a la altura de un vidente y juegan con las nociones del hombre como un participante en un ciclo de escalas de ascenso y descenso espiritual, de un conocimiento secreto y superior, y con la noción de un proceso de caída y redención del espíritu en la materia. Evidentemente, Atl debe haber estado expuesto a ese ambiente espiritual que no solamente representó una reacción ante el positivismo de la vida intelectual mexicana del siglo XIX, sino una aspiración por conceder al artista y al sabio un sentido de trascendencia cósmico e histórico. Incluso, alguien me ha comentado que cuando Atl dictaba conferencias en los años cincuenta, los adictos del espiritismo y la teosofía acudían a escucharlo con gran fervor.⁴⁵

Seguramente, el aspecto extraño de Atl, su larga barba, sus extrañas actividades y más extrañas enseñanzas, lo hacían ver como un esoterista. Así lo percibió Diego Rivera en un comentario que no ha sido tomado con la seriedad del caso:

Gran ocultista, hubiera igualado a Paracelso.

Sería el Doctor Atl, botánico, teólogo, fluidoterapeuta, químico, físico, histólogo, enderezaría a los torcidos y resucitaría a los muertos.

Mandaría a fuerzas de la naturaleza, sus extraordinarios aparatos transformarían las energías del tiempo, contrariando al tiempo, por modificar al espacio.⁴⁶

La idea de individuos superiores, de la extrañeza del alma humana respecto a la materia, de la posibilidad de la mente de entrar en contacto directo con las secretas verdades del cosmos, el interés por los fenómenos del electromagnetismo psíquico, la

⁴⁴ Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", en Cardoza y Aragón *et al.*, *Orozco: una relectura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 257 p. ils.; p. 61-102.

⁴⁵ Austin me comentó que cuando él era joven, unos familiares suyos de Monterrey que eran adictos al espiritismo y demás ramas ocultistas, acudieron con gran entusiasmo a una serie de charlas de Atl por allá de 1955, considerándolo un hombre muy docto en esos temas.

⁴⁶ Diego Rivera, "Retrato del Dr. Atl", prólogo a Dr. Atl, *Un hombre más allá del Universo*. Reproducido en: Diego Rivera, *textos de Arte*, reunidos y presentados por Xavier Moysén, México Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 430 p; p. 230-231.

visión de auras alrededor de los cuerpos, la fantasía de los viajes espirituales y de la percepción a distancia, parecen sacados del repertorio inagotable de las sectas teosóficas de principios del siglo XX. La idea misma de confiar en un consejo de sabios el destino de las naciones, es parte del cuerpo teosófico más puro.⁴⁷ Y no obstante, creyera lo que Atl creyera, no era un oculista. Para ser teósofo, le falta algo, pero ese algo precisamente es lo esencial.

El teósofo, y el hermetista moderno en general, se siente depositario de un saber continuado y único, del cual han tenido noticia los grandes iniciados antiguos: precisamente, un *saber divino* presente en todas las religiones mundiales, como una especie de marea silenciosa. Es lo propiamente esotérico, pues como dice Schuré, “[...] los sabios y profetas de los tiempos más diversos han llegado a conclusiones idénticas en el fondo, aunque diferentes en la forma, saber las verdades primeras y últimas y ello siempre por la misma vía de la iniciación interior y de la meditación”⁴⁸. Para ese proyecto de colusión del orientalismo, la ciencia y la religión que es la teosofía, lo esencial es la noción de que todas las religiones, especialmente las antiguas y fundamentales, son los recubrimientos epidérmicos de un cuerpo de verdades eternas. Los teósofos consideran como una verdad la existencia de un ser supremo, la inmortalidad de las almas, la resurrección, y la lucha perpetua entre el bien y el mal. De modo que para el teósofo, de acuerdo con la idea platónica, no se conoce, se *recuerda*; toda evolución es una recuperación del legado espiritual del hombre, y por tanto los teósofos *leen* las religiones antiguas y sus textos como testimonios de epifanía y revelación.

Atl gustaba de abordar los asuntos de la religión y el pensamiento de los pueblos de la antigüedad en sus apuntes, pero no buscaba en el pasado de la religión y la filosofía una nota útil, un rastro de un saber divino. Muy al contrario, lo que encontraba era una monotonía desagradable: la repetición de la idea de Dios. Nada había para él

⁴⁷ En uno de los libros clásicos de la teosofía, el libro de Eduard Schuré, *Los grandes iniciados*, se propone como una de las enseñanzas derivadas del evangelio de Cristo, la necesidad de establecer el reino de Dios sobre la tierra en la forma de instituciones orgánicas de la humanidad, en donde el gobierno ya no responda a una base militar, sino espiritual, y que contemple el mando de los genios y los órganos instructores: “En tanto que los delegados de todos los cuerpos científicos y de todas las iglesias cristianas no se constituyan conjuntamente en un consejo superior, nuestras sociedades serán gobernadas por el instinto, la pasión y la fuerza; no existirá el templo social” (E. Schuré, *Los grandes iniciados*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, 644 p.; p. 575).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹ Dr. Atl, “Notas para el libro ‘La transformación racional del mundo’, s.f., [8 h.], p. 42, Anotaciones personales y de libros..., A.A.25. Este manuscrito está obviamente incompleto.

más falso, más impotente, más ilusorio, que el espíritu deísta:

Todo el mundo explica, menos las religiones. Llegados sus dogmas a un determinado punto, se callan y hacen intervenir la fe [...]

La fe es pretender mirar con los ojos cerrados, es decir, crearse en la mente una idea [...] sugerida directamente o indirectamente por una voluntad extraña o por una falla de la inteligencia.

La fe religiosa es un fenómeno de la impotencia mental, del temor a la verdad, de íntima y profunda satisfacción de conformarse con una ilusión, con una doctrina, con una tradición o con una imposición fuera de la lógica verbal de carácter puramente conceptual.

Todas las religiones se detienen al definir la divinidad. "Dios es el que es". "Es aquel que nombra" [...] Pero todavía en este caso hay palabras. Estas se acaban cuando llega el momento en que debían servir para romper el misterio que los sacerdotes han creado ante la ignorancia y la mansedumbre de los pueblos. [...]

Las más antiguas religiones, las modernas o las completamente bárbaras tienen el mismo origen: el interés de un grupo sacerdotal, o de un líder religioso.⁴⁹

Un ateo de esta magnitud, famoso en otros tiempos por bajar los santos de los altares y fusilar sus imágenes, apegado a los goces eróticos y culinarios, no podía ser un teósofo. Luego, entonces, ¿qué impulso latía bajo el complejo amasijo de teorías que había desarrollado? ¿Cuál era el fondo claro de su increíble proyecto intelectual, de su ciudad?

Su verdad, precisamente, estaba en el ateísmo. 

COLABORADORES

CONTRIBUTORS

The Mexican painter FERNANDO LEAL AUDIRAC had his first show at the Galería de Arte Mexicano (Mexico City) in 1991 with the series entitled *The Anti-Portrait of Dr. Villanueva*; his new series, *The Museum of Man* is scheduled for this year. La primera traducción completa al inglés del libro fundamental de CÉSAR VALLEJO, *Trilce*, será publicado este año por la Eridonos Library; su traductor, el poeta CLAYTON ESHLEMAN, es el director de la revista *Sulfur* y el autor de varios volúmenes de poesía, incluyendo el reciente *Hotel Cro-Magnon* (Black Sparrow Press, 1991). SYLVIA NAVARRETE is a writer and art critic; she has had her essays and articles published in *Artes de México* and *La Jornada Semanal*. She is also the author of several monographs on individual artists, including Joaquín Clausell, Luis Ortiz Monasterio and Miguel Covarrubias. Desafortunadamente, sólo se conoce una mínima parte del trabajo de la cada vez más valorada GERTRUDE STEIN (*Autobiografía de todo el mundo*, *Retratos*, Tusquets; *Ida*, Mondadori; *Mundo es redondo*, Alfaguara); el libro *Botones tiernos*, clásico olvidado de la literatura norteamericana de este siglo, aún está por traducirse en su totalidad. Translator, editor and writer MAGALI TERCERO is presently at work on a book-length series of *reportajes* on the edge of urban life in Mexico City, several of which have already been published in *La Jornada Semanal*, *Milenio* and *Artes de México*. El poeta MICHAEL DAVIDSON ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *The Landing of Rochambeau* (Burning Deck, 1985) y *Post Hoc* (Avenue B, 1990). XAVIER VILLAURRUTIA—along with José Gorostiza, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, among

others— was one of the outstanding members of the group of Mexican poets and writers in the 20s and 30s known as *Los Contemporáneos*. El ensayista, editor y traductor **ELIOT WEINBERGER** ha publicado *Invencciones de papel* bajo el sello de la Editorial Vuelta; su próxima colección de ensayos, *Outside Stories*, se publicará en New Directions este año, así como su *Antología de poesía norteamericana desde 1950* (El Equilibrista.) Nobel-prize winner **OCTAVIO PAZ** is the publisher of *Vuelta* magazine, the Mexican monthly devoted to arts and politics. **ESTHER ALLEN** completed her doctorate at NYU with a study on 19th-century travel writing between the Américas; it will be published with the title *This Is Not America*. **GUY DAVENPORT** es uno de los ensayistas y prosistas más respetados hoy día en Estados Unidos; sus libros de ensayos incluyen *The Geography of the Imagination* y *Every Force Evolves a Form*; en español está *¡Tatlin!* (Muchnik, España). Cuban novelist **SEVERO SARDUY** lives and works in Paris; most of his novels have now been translated into English. El poeta **PAUL METCALF** ha publicado, entre otros libros, *Golden Delicious and Firebird* (Membrane Press, 1989.) **GABRIELA MONTES DE OCA** and **ROSSANA REYES** are both translators who live and work in Mexico City. **SALVADORELIZONDO** is the author of various volumes of essays and short stories; he has also written three novels, namely *Farabeuf* (Joaquín Mortiz, México, 1965), *El hipogeo secreto* (Joaquín Mortiz, 1988) and *Elsinore* (El Equilibrista, México, 1988); Elizondo is also the translator of Valéry's *Monsieur Teste* into Spanish. Argentine poet **HUGO GOLA** currently edits the magazine *Poesía y poética*. Dividing his time between Mexico City and New York, **KURT HOLLANDER** is the editor of *The Portable Lower East Side*. Psychoanalyst and writer **JAN WILLIAM** has published in the collective *Puntuación y estilo en psicoanálisis* (Editorial Sitesa, México, 1991); he is also a regular contributor to *Artes de México*, *Arquitectura* and *Alfil*. The Mexican poet **CORAL BRACHO** is the author of *El pez de piel fugaz* and *El ser que va morir*, both of which were collected in *El destello líquido* (FCE, 1988). Historian **ALFONSO ALFARO** recently completed a book-length study on the influence of the various Orientals which made up New Spain; he is a regular contributor to *Artes de México*. Uruguayan poet **EDUARDO MILÁN** recently published *Errar* (Tucán de Virginia, 1992) and *Al margen del margen* (UAM, México 1992); he publishes his monthly column on poetry in *Vuelta* magazine. Born in São Paulo, Brasil, poet **HORACIO COSTA** presently resides in Mexico City; his books include *Satori* (São Paulo, 1981), *El libro de los fracta* (Tucán de Virginia, México, 1990) and *The very short stories* (São Paulo, 1991). Mexican poet **EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN** was editor of the late *Periódico de poesía*; currently, he is assistant editor at *Milenio*, and his book-length collections of poems is forthcoming. **ROBERTO TEJADA** is the editor of *Mandorla*; the poems included in this issue form part of a recently-completed book length manuscript.

ANA BELÉN LÓPEZ is part of the editorial board of *Poesía y poética*; she recently completed a thesis on the long poems of Octavio Paz. Mexican poet DAVID HUERTA is the author of numerous volumes of poetry, the most recent of which include: *Incurable* (Era, México, 1988) and *Historia* (Ediciones Toledo, México, 1990). THAD ZIOLKOWSKI ha publicado sus poemas en las revistas *Sulfur* y *Dark Ages/Daisy Root*, entre otros; los textos incluidos en este número forman parte de su primer poemario, de aparición próxima. Art critic and writer CUAUHTÉMOC MEDINA is curator at the Museo de Arte Carillo Gil in Mexico City; his essays have appeared in *La Jornada Semanal*, *El Alcaraván* and *Milenio*. ☒

This issue of *Mandorla* was made possible in part with the generous support of Mexico's Consejo Nacional para la Cultura y las Artes • La aparición de este número de *Mandorla* fue posible, en parte, gracias a un apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.



UNA INTRODUCCIÓN A OCTAVIO PAZ

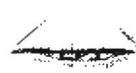
Alberto Ruy Sánchez

PREMIO FUENTES MARES 1991

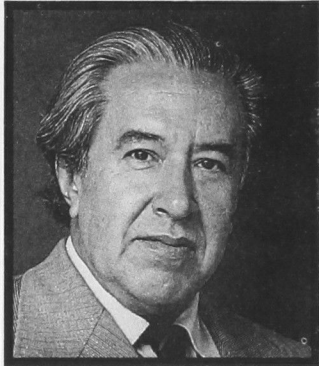
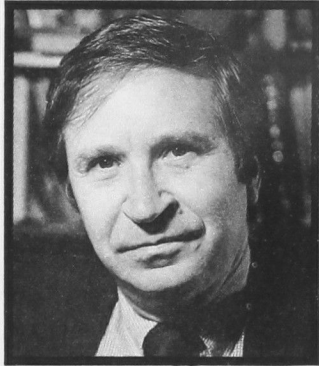
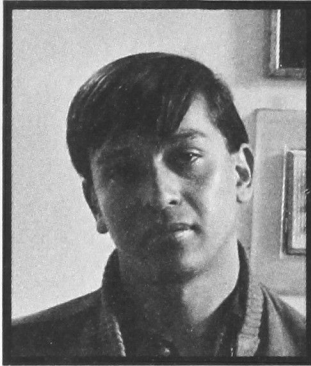
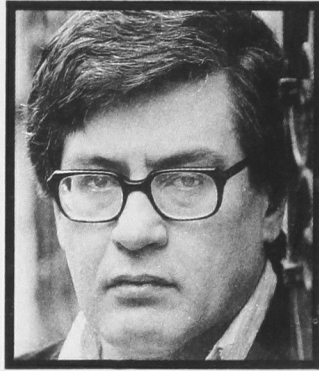
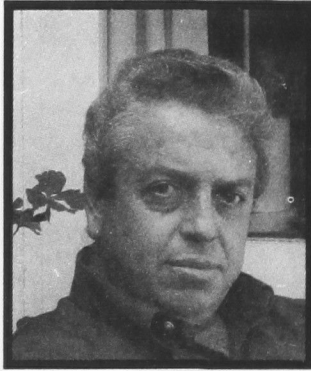
LA MIRADA CIRCULAR

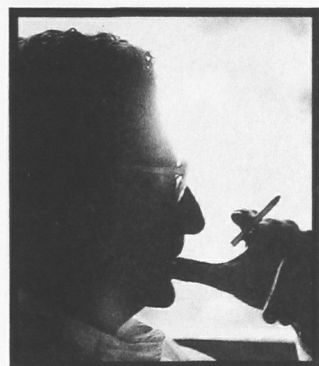
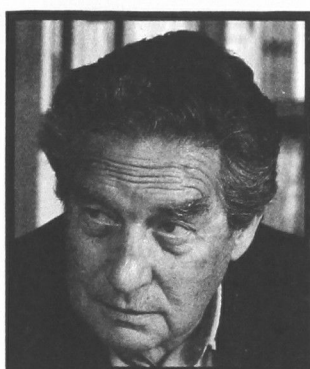
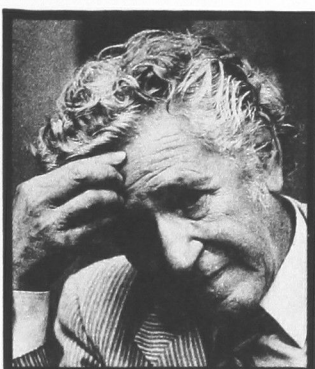
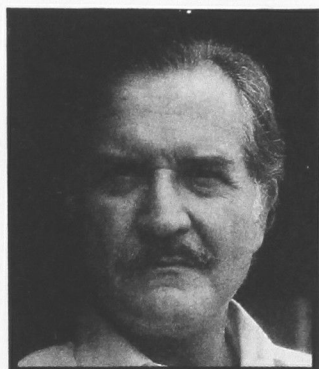
EL CINE NORTEAMERICANO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Margarita de Orellana



Cuadernos de Joaquín Mortiz

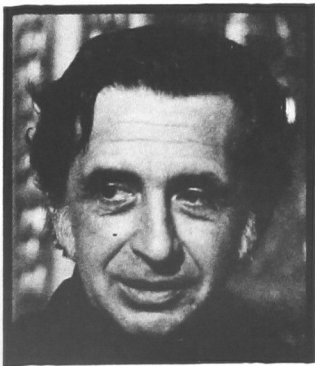
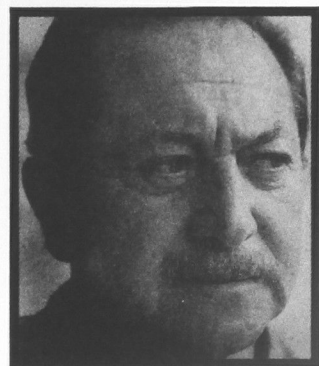




**JOAQUÍN
MORTIZ**



**LITERATURA
MEXICANA**



ARTES



DE MEXICO

• Plaza Río de Janeiro 52 • Colonia Roma • 06700 • México D.F. •
• 208 3205 • 208 3217 • 208 3684 • FAX 525 5925 •

Subscribe...

ARTES DE MÉXICO

Yearly subscription \$100 USD (4 issues).

Back issues \$30 USD per copy.

I am enclosing check # _____ for \$ _____

Yearly subscription: YES NO

Back issues (by number): _____

Current rate through summer 1992.

Please send my suscription to:

Name

Address

City

Phone

Zip Code

Foreign rate includes postage and handling

Lecturas de poetas,
presentaciones de libros,
música,
teatro,
espectáculos cómicos
y la vida diaria de un bar

el hijo del cuervo
centro cultural
en Coyoacán

Telefo. 658-5306
fax 658-7824

JARDÍN CENTENARIO #17

Colección los Bífidos

- *Cantos órficos*
Dino Campana
- *El corazón de la tierra*
Ivan Malinowski
- *Iluminaciones*
Arthur Rimbaud



Colección Vita Nuova

- *Mundonuevos*
Gerardo Deniz
- *Errar*
Eduardo Milán
- *Sonetos y canciones*
Gabriel Zaid
- *Origami para un día de lluvia*
Manuel Ulacia
- *El libro de los fracta*
Horacio Costa
- *El poeta en peligro de extinción*
Homero Aridjis

Colección Zona

- *Antología de la nueva lírica alemana*
Elisabeth Siefer
Editora
- *Trasplatinos*
(Muestra de poesía rioplatense)
Roberto Echavarren
Editor
- *La sirena en el espejo*
(Antología de la nueva poesía mexicana)
Espinasa, Mendiola y Ulacia
Editores



ARTE Y DISEÑO

GALERÍA OSCAR ROMÁN

JESÚS URBIETA

JORGE ALZAGA

JUAN JOSÉ LÓPEZ

LOURDES ALMEIDA

JORGE MARÍN



ANATOLE FRANCE 26
POLANCO • 590 5806 •
FAX 590 1206

POLIESTER

P I N T U R A Y

N O P I N T U R A

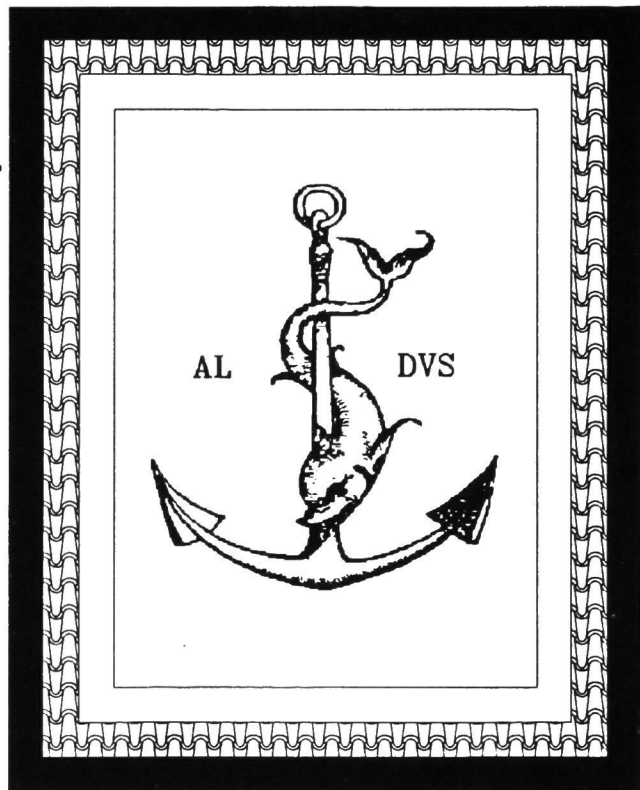
LA REVISTA DE:
ARTE MEXICANO Y NO-MEXICANO
JOVEN Y NO-JOVEN
SERIA Y NO-SERIA
CRÍTICA Y NO-CRÍTICA



IMPRESORA ALDINA, S.R.L.

GRUPO ALDUS

IMPRESORES ALDINA, S. A.



EDITORIAL ALDUS, S. A.

OBRERO Mundial 201, Col. del Valle, C. P. 03100 México, D. F.
Tels. 543 54 82, 543 54 83, 543 57 97 y 669 16 26 Fax 669 10 37

CÉSAR VALLEJO
CLAYTON ESHLEMAN
SYLVIA NAVARRETE
GERTRUDE STEIN
MICHAEL DAVIDSON
XAVIER VILLAURRUTIA
ELIOT WEINBERGER
OCTAVIO PAZ
GUY DAVENPORT
SEVERO SARDUY
PAUL METCALF
SALVADOR ELIZONDO
MAGALI TERCERO
HUGO GOLA
KURT HOLLANDER
JAN WILLIAM
CORAL BRACHO
ALFONSO ALFARO
EDUARDO MILÁN
HORACIO COSTA
EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN
FERNANDO LEAL AUDIRAC
ROBERTO TEJADA
ANA BELÉN LÓPEZ
DAVID HUERTA
THAD ZIOLKOWSKI
CUAUHTÉMOC MEDINA

\$30,000 M.N.

\$10.00 DÓLARES