



MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

4

El primer número de *MANDORLA: Nueva Escritura de las Américas* se publicó en mayo de 1991 con el propósito de iniciar un diálogo significativo que fuera bilingüe —de hecho, multilingüe— pero no en el sentido convencional de la palabra. Tratándose de obras escritas en inglés y español, los textos inéditos aparecen en su lengua original; mientras que de las traducciones, *MANDORLA* sólo publica la versión en el otro idioma. Poesía en francés o portugués aparecen en su original, con traducción al inglés y al español. Se trata de hacer que las distintas voces emprendan una lectura —o relectura— de lo escrito en otro lado, para autorizar así un cuerpo que sea coherente con la vitalidad creativa e intelectual del hemisferio.

MANDORLA se edita e imprime en la ciudad de México: sitio en que el crucial debate cultural entre norte y sur bien podría realizarse. De hecho, el nombre de la revista —*mandorla*, palabra que describe ese espacio creado por dos círculos que se intersecan— alude a la noción de intercambio, y a la de un diálogo imaginativo que es ahora una obligación entre las Américas. El terreno aún por forjar es como el mismo continente americano: virtualmente sin límites.

4

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
SUSAN BRIANTE

CORRECCIÓN • PROOFING

MAGALI TERCERO
LORNA SCOTT FOX

ARCHIVE • ARCHIVO

SUSANA TEJADA

DISTRIBUTION • DISTRIBUCIÓN

TONATIUH VARGAS (MEXICO)
DEBOARS
FINE PRINT

ACKNOWLEDGEMENTS • AGRADECIMIENTOS

FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

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./Fax (525) 525 4517] or 59 West 12th Street, New York, New York 10011 [Tel. (212) 675 4143].

Current issue is Vol. IV.

ÍNDICE
CONTENTS



9

SEVERO SARDUY

Explosion of emptiness

(Translated by Suzanne Jill Levine)



19

LOUIS ZUKOFSKY

A-10

(Traducción de Ana Rosa González Matute)



32

GUSTAF SOBIN

Four Poems



39

NATHANIEL TARN

Palenque

(Traducción de María Palomar)



47

JORGE EDUARDO EIELSON

Seven Poems

(Translated by Lorna Scott Fox)



56

ALFONSO D'AQUINO

La escritura vacía



72

WILL ALEXANDER

Three Poems • A Pleasurable Quiet



85

PHILLIP FOSS

El teatro de los perfumes



94

RACHEL BLAU DUPLESSIS

Draft 19: Working Conditions



104

GEORGE ECONOMOU

Ameriki

(Traducción de Gabriel Bernal Granados)



108

ROBERTO ECHAVARREN

Cuatro Poemas



113

HORÁCIO COSTA

The Piano Lesson

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



119

CHARLES BERNSTEIN

Disparates

(Traducción de Ernesto Grossman)



93

SUZANNE JILL LEVINE

Entre lenguas

(Traducción de Carmen María Rodríguez)



107

JAMES THOMAS SILVER

Two Poems



141

MARTINE BELLEF



148

RICARDO POHLENZ

Cetáceo



114

HEATHER RAMSDALL

Two Poems



157

DAN FEATHERSTON

Three Poems



163

JULIANA SPAHR

Asking / Praying



167

MARK McMORRIS

Sparrows



172

EDUARDO ESPINA

Ars poética • Tres poemas



176

ELSA TORRES GARZA

La Gitanilla



181

KERRY SHERIN

Four Poems



190

REINA MARÍA RODRÍGUEZ

Two Poems

(Translated by Roberto Tejada)



193

GUILLERMO BOSTOCK

Línea



197

TODD BARON

Index



201

MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

Dos poemas



204

CHARLES PERRONE

Four Poems



207

HACIA OTRA POÉTICA

Lugares por levantar

(Eduardo Milán, Horácio Costa, Ana Rosa González Matute, Roberto Echavarren,
Alfonso D'Aquino, Julio Hubbard, Elsa Torres Garza)

Portada:

Daniel Senise, *O Beijo do Elo Perdido*, 1991

Óleo sobre tela

139 x 203 cm

Photo: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco)

SEVERO SARDUY
EXPLOSION OF EMPTINESS



The senses transcended, *obscured*. Also understanding. "All that the imagination can imagine and the understanding can receive and understand in this life is not, nor can serve as a means of union with God."

Only by blinding oneself to all perception of the light of God, as a ray whose illumination the subject transmits unawares. "And thus it is that contemplation, whereby the understanding has the loftiest knowledge of God, is called mystical theology, which signifies either wisdom or understanding, or the understanding that receives it. For that reason Saint Dionysius calls it a *ray of darkness*. The prophet Baruch says (3.23) *there is none that knoweth its way, nor any that can imagine of its paths*. Clearly, then, the understanding must be blinded to all paths open to it in order to unite with God."

San Juan de la Cruz, *Ascent of Mount Carmel* (Chapter 7), paragraph 6, tr. E. Allen in Peers.

II

Written in exile, when I can't sleep: So many books that nobody has read, so many meticulous paintings—bringing me to the edge of blindness—that no collector has bought nor any museum sought; so much ardor that no body has calmed.

“My life”—I tell myself, deliberating pre-posthumously—has had no *telos*. No purpose nor destiny has unfolded in its passing.”

But immediately I correct myself: “Yes it has. How can one not see in this succession of frustrations, failures, illnesses and abandonments, the repeated blow of God's hand?”

III

Simple-minded and stubborn, we pray to the gods to abandon their detachment and to reveal themselves. We long for miracles, ecstasy, the gift of inexplicable objects, fragrances, resurrections, a sense of His presence. Or simply a harmony, a reason.

Naive mysticism. The divinity's being is *precisely* what is not manifest, what does not have access to the world of phenomena or to perception. Not even as an immaterial presence or “intuition” of the mystical. We ask them, finally, to renounce their essence and to *be* in ours, which is our gaze.

But it's useless.

They never abandon that night, that black hole that devoured them forever.

IV

Despite everything, I still believe in God. Whom else can we call upon to curse our enemies? Even though God is so indifferent to human language that He can give me only a generic Blessing.

V

Morandi: those whitewashed bottles, those mute vases reach us, in a sense fall from the night of the non-manifest. They have put aside for a moment their firm reticence toward the visible, their absolute principle not to appear.

Soon they return to their chaos, battered by that brief residence in the gaze, refracting the day's screeching glare, the definition of every line, the explosion of color. The light.

VI

The work of art, exceptional or not, requires brilliant adjectives, syntactical surprises, the invention or play of words: a display of techniques whose finality is to dazzle the reader.

The sublime work—which does not bestow *night* for an instant but rather leaves the trace of its long sojourn in non-being—is rudimentary, incompetent, streaked with rough spots, faded, always flat.

Thus San Juan's *Spiritual Canticle* contains the most repellent cacophony in the history of the Spanish language, *un no sé qué que queda balbuciendo* — a stammering stuttering God knows what.

It doesn't matter. God, who dictated the other verses, erased that babble. With one blow.

VII

Marcel Duchamp, John Cage, Octavio Paz: they all worked with the imitation of nature. Not its appearance of course—realism's naive project—but rather its *functioning*. Exploit chaos, invoke chance, insist on the imperceptible, privilege the unfinished. Alternate the strong, continuous and virile with the interrupted and the feminine. Dramatize the unity of all phenomena.

Forget the rest. But there is no rest.

VIII

Cioran—we must acknowledge—is disillusioned with everything. Disenchanted. Back from it all. Fed up with Man and his criminal initiatives, with Literature and its tricks, with the Parisian crowd and its intrigues.

He lives alone. Never sees anyone nor gives interviews. Publishes very little. When he is spoken to he's very friendly but never eloquent.

Even so when you read him attentively something is unequivocally evident: the quality and priorities of his style, the elegance—inspired by the French eighteenth century—of his sentences, as if these brier apophorems that constitute his work were carved out of insomnia and out of the perfection emanating so frequently from him, refined time and again. Something persists, then, beyond total despair: a faith. In language, in the faculties, in the word.

It is in this light that we need to interpret the final silence of the Buddha.

IX

When the sun returned, it was already late. Late in the day though not in his mind. He had seen the sun rise over the hills, over the sea, over the mountains. And the naked castles. And perhaps in Collioure, an open window.

X

Rendered, walled up by solitude and silence. Last hope, to prevent from becoming embittered with remorse, desires for revenge, yearnings for survival or annihilation, occupation, fears.

Take the step without any backdrop, without pains. In the most neutral way. Almost calmly.

XI

Fires shining for San Juan de la Cruz. Maybe that's what death is: burning, turning to ashes, being blinded by the crackling sparks of that light. As if someone were stirring the flames both within and outside our body, until it's consumed.

Burning. Ardor.

In order to enter another light, to become that light. An immaterial light, impenetrable to vibration, weightless, colorless, alien to the sun and to the iris. Uncreated, edgeless, with neither beginning nor end.

Light: San Juan (Book II, Chapter IX) quotes David (*Sal*, 17, 10): "He set darkness under His feet. And He rose upon the cherubim, and flew upon the wings of the wind. And He made darkness, and the dark water, His hiding-place."

He points out, some paragraphs later, that among the fantasies or imaginings to which the understanding lends credence is *considering or imagining glory as a beautiful light*.

XII

Radical conclusion, extreme negation. Fog closing in. Senses and understanding blockaded against everything that can deviate from the unknown, unrepresentable road, inaccessible to any enunciation or glimmer of anything else, the road to the inconceivable, to that absence of attributes which language's vulgarity might refer to as *Union*.

Unknown then both goal and path: "In order to arrive at that which thou knowest not, Thou must go by a way that thou knowest not." (*Ascent of Mount Carmel*, Chapter 13, 11).

The *Ascent* can thus be read as an obstinate repetition of recommendations, warnings, advice, precautions and even alerting against any and all distractions:

“It now remains, then, to be pointed out that the soul must not allow its eyes to rest upon that outer husk—namely, figures and objects set before it supernaturally. These may be presented to the exterior senses, as are locutions and words audible to the ear; or, to the eyes, visions of saints, and of beauteous radiance; or perfumes to the sense of smell; or tastes and sweetnesses to the palate; or other delights to the touch, which are wont to proceed from the spirit, a thing that very commonly happens to spiritual persons. Or the soul may have to avert its eyes from visions of interior sense, such as imaginary visions, *all of which it must renounce entirely.*” (*Ascent*, Bk. II, Chapter 17.9. Emphasis added.)

XIII

He had already been forced to eat all of his papers as fast as he could in order to save them from the harrassing eyes of his inquisitors.

They locked him up for nine months in Toledo, in a cell six feet by ten. He had no water, no light: to read the Gospels he had to climb up to a tiny skylight in the wall near the ceiling.

On bread and water and an occasional sardine. His back rots, festers, lashed by the whips of the Carmelites, to make him renounce his Reform.

He’s forced to cohabit with the pail of his own excrement. He’s overcome by vomiting, dysentery and even perhaps regrets and guilt.

In that hell he conceives, learns by heart, sings, on his knees and even at the top of his lungs, the first verses of the *Canticle*.

As if to ascend to the absolute and to know dissolution in the One it were necessary to descend to putrefaction, touch the most foul, lose himself in revulsion and corruption.

[San Juan de la Cruz, *Complete Works* (I) Alianza Editorial, ed. Luce Lopez-Baralt and Eulogio Pacho.]

XIV

One day I say to Gombrowicz—I think it was in Royaumony, in any case we were under a tree—“I am lost and alone, I write in Spanish, or rather in Cuban, in a country not interested in anything that isn’t its own culture and traditions; here it’s as if nothing were newsworthy any longer, as if it were completely assimilated and no traces were left of an author’s past identity, as if it hadn’t existed.”

With his usual touch of irony, his discreet but sarcastic smile, and that asthmatic panting that cut off his sentences, he comes back with a cutting reply:

“And what would you say, my dear boy, about a Pole in Buenos Aires?”

XV

Everything formed is disconnected and dispersed, everything assembled dissolves, everything created disappears. The body and its components—hair, skin, blood, semen...—, the mind and its will, projections, memories, regrets, loves and rejections.

What is called *I* or *being* is merely an assemblage, an ensemble of physical and mental elements that appear to act in concert as if interdependently, in a flux of momentary changes, subject to the laws of cause and effect, in which there is nothing permanent, nor eternal, nor exempt from change in the totality of universal existence.

There is no subject, individual soul, consciousness of oneself or I. There is thought but no thinker. Neither is there—if we believe in the categorical responses of Milinda to Nagasena—a cosmic consciousness, a universal being.

If there is no *atman*—being, I, subject, soul—what can be reincarnated after death?

If there is no *brahma*—universal soul, cosmic consciousness...—into what do we dissolve?

Given the leap, how will we hear the *explosion of emptiness*?

XVI

Paris, May, Montparnasse

I get up very early and throw open all the windows.

The transparent light of day flashes upon me. Barely blue. How far from the blue of Matisse—a butterfly's wings—which nevertheless he painted near here!

It's possible, I say to myself, submerged in contemplation, as if I were witnessing a miracle, that everything can be reduced to and formulated as a function of vibrating phenomena, as adaptations to the human iris, etc.

It's also conceivable that this light is the reverse, the residue, the double, the "fall" of another light.

Or its distant, seemingly alien metaphor.

Or a brutal *epiphany*, but of what?

XVII

Even knowing perfectly well that his commentaries on readings—or his pretentious aphorisms—will remain unpublished, or will be published under the sinister rubric of *posthumous*, a true writer continues writing them.

Very early in the morning he gets up and, beside the window, with day's first light he writes down some lines.

Why? What for?

Perhaps because the only way of responding to the absurd—and death is the absurd par excellence—is an even greater absurd: writing *for nothing*, with neither motive nor goal, without theoretical proofs, plots, fictions, readers, or esthetic or literary efforts.

In the supreme freedom of *total gratuitousness*.

XVIII

Solitude, sickness, depression, silence.

Wherever the gaze rests it discovers dust, larval filth, slovenliness, stains.

The protocol of everyday life starts turning into a constant vigilance, at times into a mitigated hell. Accepting the degradation of things, the relentless progress of disorder, would be like one more invitation to death.

After all, though, it is normal for everything to collapse, down to the very last detail...

If life, which is the most essential, most precious thing, has been taken away, how could anyone not expect to find breadcrumbs on the floor?

XIX

Indifference, provincial aggressivity, collective rejection and mockery finally chip away at a writer's work. Also flattery, excessive praise, exaggerated eulogies spoken to his face, promoting him to the status of hero.

The former undermines his confidence in himself, makes him doubt what he's creating, the usefulness—or transcendence—of all possible creation.

The latter's explicitly fictitious nature is also destructive. No one believes in those apotheoses, neither the person who utters them—and who knows very well what the appropriate criteria are—, nor the person who receives them—who immediately detects the emphatic emptiness, the total or at least banal gratuitousness of such inopportune inventions.

Backbiters and backslappers: equally ominous for an author.

What would be the *moral position* of a true reader? Where is the threshold of discretion that must not be crossed?

The true reading—discreet, ideally silent—is as far from the sting, the insult, as it is from blatant frivolity.

(I endured these two vilifications, which I shall never forget.)

XX

He abandons his native country and adopts a distant land whose sky is always gray and whose people are harsh.

In exile he constructs laborious fictions whose chiseled sentences and skillfully wrought Baroque volutes are seductive, though, when the end comes, everything dissolves into oblivion.


These models of perseverance are published and tolerated by readers, ignored somewhat sarcastically by the multitudes, and suspended in that respectful limbo of university dissertations and translations into unfathomable languages.

He has begun to plan the summary, the final cycle of his inventions when he's struck down by a strange irreversible disease.

He protects himself with converging manias: morning readings of the mystics, a need for emptiness, and the project of finishing paintings, detailed down to the last millimeter with the final strokes of red calligraphy, emphatic though discreet, ostensibly Eastern.

He divests himself of dusty books, summer clothes, accumulated letters, faded drawings, and paintings.

He surrenders, as if to a drug, to solitude and silence.

In that domestic peace he awaits death. With his library in order. 

Translated by Suzanne Jill Levine

Translator's Note: My thanks to Carol Maier for reading over this manuscript and giving me helpful suggestions.

París
París
De tus bellas frases
Derribado
El servicio cablegráfico interrumpido

Adelante París

Las tonadas de Londres están ya en la transmisión nazi
Nueva York siente el ataque sobre Tours
 en los cafés de mediodía
No escucha a París
Salir al aire

Fija la vista como hacia un cráter de bomba
En todas las noticias
De los resultados de baseball que importan
O importan un bledo

La canción se desvanece en las voces
Como la libertad se extingue en el habla

Todo el pueblo de París
Masa, multitud de refugiados en las calles
Asisten a misa con el aire
y la metralla para una iglesia
Una civilización cristiana
Donde Pío bendice a las camisas-negras

Kyrie
Kyrie eleison
Cantaron
La canción se desvanece en las voces
un murmullo

Grita más fuerte
Pueblo pueblo pueblo
Solitario cada uno es un murmullo
Sacar la mierda
Sin substancia

Grita en las calles de Nueva York
Pero grita en las calles de Londres
Grita más fuerte en las calles de París

Pueblo pueblo pueblo
No hay murmullo sino vibración
Tu cuerpo

Ninguna voz aislada salvo la que *tú*
Hablas

Pobre cantor tan débil
Dejó de cantar para maldecir
Sacar la mierda
Sin substancia

Pueblo pueblo
Pero tú lo inscribes
 ¡Cristo!

Gloria en las alturas
y paz en la tierra

Francia abatida suspende sus ferrocarriles
Para impedir la huida de millones hacia el sur
Lejos de los alemanes que aún avanzan

Regreso regreso
Hombres mujeres niños de Francia
 diez millones
Retrocedan hacia su norte invadido
Su gobierno es libre para escoger el sitio
Aun el París invadido
Si bien acosado, el enemigo le permite al gobierno
Que los detenga en París
Prohibida la radio en toda Francia
No es traición cuando sus diarios reportan

La radio británica les habla en francés
para ayudar a Francia
Henri Philippe Pétain y Herr Hitler
han hecho las paces
Se escupe un nombre
El otro se arranca de la garganta

Pueblo francés, los muertos de España te pidieron ayuda
Ahora no puedes pedirle ayuda
Aún nos pides ayuda a la gente crédula
Deja de llorar por Francia, Italia gruñe
¿Qué más podrían haber hecho
para meter las narices hasta el cuello?

Pueblo francés
La piedad está en tus armas
¡Contra los invasores
Y los comandantes que rindieron la defensa!
Apoyaste a Sedán, sus generales
desenclavaron ese gozne
Tus ojos muestran piedad
Para ver a traidor e invasor aniquilados.

Franceses resistan la huida a Bretaña
Proclamen la unión indisoluble
de sus dos pueblos
De pueblos
Permitan que los ingleses capturen sus barcos
Britanos, tales actos son sagrados
Y el desarraigo, escondan el parque en Londres
Hagan pedazos los brezales cicatricen la tierra
Pinten los techos de sus casas con árboles
Escóndanse para defenderse

Vívidos ruiseñores esta primavera

Ustedes gente común en la oscuridad

Niños escondidos separados

Un hijo se deleita
Al recostarse despierto escuchando—

¡A su defensa!
¡Pueblo británico!
Si cualquiera de los pocos miles de Cazadores Alpinos
Que resistieron en el periodo jurásico
Salvaron a 300,000 de los hombres de Francia
Sólo para verlos traicionados
Britanos, si algunos Cazadores Alpinos franceses
Escaparon a las playas bombardeadas de Inglaterra
Equípenlos con sus aviones como si fueran suyos
Dejen que bombardeen
la Francia alemana.

Así como los hijos de sus dos pueblos
Pelearon juntos contra Franco
En la Columna Internacional de España

Credo *Creo*

Vergüenza

Avergonzado de toda la gente humillada
Y todos los planetas emiten luz
y desde luego también todos los cuerpos

China Etiopía España Austria
Checoslovaquia Albania Polonia
Dinamarca Noruega Holanda
Bélgica Luxemburgo Francia
Una substancia visible e
invisible

Descomposición
La muerte de millones visible
Corpus

Del comercio de armas
Las ganancias del petróleo
Un vicario de Cristo obligado por los traidores
Sus sacerdotes se enriquecen con la plata
Se avergüenzan más por dormir junto a judíos golpeados
Que por instigar al asesinato
En todos los países en guerra
o aún no en guerra

El temor depravado por sus dominios
Los viejos traidores, patriotas empequeñecidos
"Para el Trabajo, la Familia y el País"

En voz baja
Esclavitud Penuria Ruina
Trabajadores atormentados
Mientras el país no tenga defensa
Conducen a extranjeros y ciudadanos al bombardeo aéreo
A multitud de campesinos al violento disparo de los tanques
Conspiran en plebiscitos de emigraciones
Hambre para todos excepto ellos mismos
Llevan ciudades enteras a una muerte segura

Apagan vidas por todos lados
con espías, leyes, pruebas, y la última huella,
cero final de la muerte

Encarnado

El cadáver sonríe
Los restos obstruyen los puentes
La avanzada de metralletas huele a
Costales apilados de artilleros muertos ahora
Exportadas aquí las japonesas de textiles
nada ganarán
No más de lo que tienen las geishas en casa
Para los ríos que fluyen con brandy
La paz está rota

Ningún demonio de mirada oblicua
Borracho el invasor japonés lucha
Hermanos chinos
El Sol Naciente trasnocha también en casa
Noche amanecer mediodía atardecer
Los chinos asesinan chinos
Concesionarios franceses y británicos se asocian
con la codicia japonesa
Guerras traidoras de banqueros de otros mares
Para ganar la tierra devastada de China

El Ejército del Pueblo de la Octava Ruta
Aguanta
Aguanta una retirada de siete mil millas
Populacho apilado sobre ramas secas quemados vivos
Conducidos a arboledas en las cimas de las montañas
Al prenderles fuego desde abajo caen a tierra

Y los japoneses a tierra

La cobardía hincha su nuevo Eje

La boca de Mussolini sobre el pueblo de Italia
Ronca garganta del Reich alemán
Refriegan el cuerpo libre de España
Con su objetivo en Londres
Con su objetivo en París
Con su objetivo en los Estados Unidos
Con su objetivo en la Brigada Internacional

España
El primer ejemplo de ataque relámpago
Víctima de los centros del mundo que no mira
Cuatro columnas del enemigo convergieron sobre Madrid
Una columna enemiga
Ulcerada por dentro
Teruel Guernica resuena en la tierra
En Barcelona bombas más pesadas que
nunca en la guerra
Cráteres de bombas
Tres ataques de hidroplanos una hora en llamas
por bombas incendiarias
España recordada por las palabras
La Quinta Columna
La serpiente rebanada aún se mueve
España después de dos años por los suelos

La serpiente
Ondula comunicaciones

avergüenza pájaros
Chupa hombres leales huevos
De antisemitismo en Italia toda vez
 que gente poco civilizada sea hostil a los judíos
En Berlín el “toque de queda” es señal de saqueo
Cuelga el maniquí del sastre con el sombrero puesto
De una cuerda alrededor del cuello

Praga
La nueva frase de la noche a la mañana

Prohibido telefonar
Telegrafiar
Negociar—
Confiscado

Alemán, los tractores
Se arrastran con ideales de cadenas infinitas
Los pies atrapan todo
El aire atrapa todo
Así los checos pueden volver al Reich
Así los alemanes bálticos de Estonia
 volverán a tierra alemana
 para siempre fuera de la memoria
Y el polaco arrojado a tierra
El judío a los ríos de Europa Central
Como una piedra a Tierra Santa por Inglaterra
 para embarcarse de regreso al Reich
Los daneses para derretirse como su mantequilla
Los noruegos a las armas alemanas
Rotterdam a tierra
Nunca una muerte masiva tal como en Rotterdam
Ni a través de Bélgica puede

la serpiente cautiva sacudirse el olor
No en las fronteras de Suiza
No en el París liberado por el Reich

El Dador de vida hace que los muertos lleguen
Nada como eso
Para los distritos bombardeados bajo las
 luces encordadas de los bombarderos
Su mirilla
De la cual huyen naciones
Todo lo semejante a lo vivo o muerto
 acorde a pensamientos sin lágrimas
Que tiempos mejores digan
El poeta dejó de cantar para hablar

Puede disparar
Quien no puede matar

Cazará al Rinoceronte
 Antes de la muerte

El Rinoceronte es una bestia hermosa
Tiene dos cuernos o uno al menos
Y ningún cuerno es sólo un cuerno
Al provocar la sorna del dictador
Su firme trasero despide desprecio
Se sienta en el cuerno del Rinoceronte
Hace espuma al incorporarse
Tan hermosa bestia el Rinoceronte

Empalados bajo la rodilla del Rinoceronte
La gente se embarra en su majestad húmeda
Los palpa con su pata pesada
El lazareto babea de su quijada
Enloda sus sobretodos sangrantes
El más hermoso de los animales

El amor movido a tierra está en desacuerdo
con la muerte
Ni conociendo a Molotov
Podrán los tratados durar una era
Con la Idea conquistadora
no conquistada.

Bendita
Bendita es Sylvie
Una niña pequeña
Hija de Paul y Hélène
Su nombre es
Dijo en francés
"Le jour est déjà fini
C'est la nuit qui tombe
Et les poupettes
qui attrapent froid
On les enterre
Et on leur chante"

Y en español
"Ha terminado el día
Cae la noche
Y enterramos
a las muñecas
Que se enfrían

Y les cantamos"

Hay un puerto en Canadá
 llamado Ferry End
Los vasos tintinean
La cerveza es la lengua
"La fenêtre" incita al británico a invitar
"¡O.K.!" acepta el marinero francés
"La fenêtre?" pide el britano
Considerando ambos vasos
El *matelot* levanta el suyo ya vacío, "¡O.K.!"

Señor la tierra plena con la gloria de Sylvie.

Lindamos con Canadá
Ahí sólo trabajo
O el indio esperará hasta que
 nos desentierren.

Adelante París
Habrá hambre el próximo invierno

"¿Por qué no matar al conejo de Eugene
 y servirlo para la cena?"
Eugene, 12, escucha
Su cuerpo pende de un cinturón
Alrededor del cuello y del barandal de la escalera

El sol y el pájaro ocupado—
Entre postigo y persiana
Hilo amarillo


La Dama de la campiña
Sin carruaje para montar
No, un caballo no
Evidentemente ella no corre
El niño se esconde
Contra el muro
Roba un huevo
Lo quiere freír
No puede estar a dieta
En un cuchillo

La capital de Francia es Vichy

Bendita sea la vieja efervescencia de la nueva era

Hasta que los marineros que confundieron su planeta
por una luz

Y realizaron sondeos equivocados
Vuelvan

Que la gente
Nos conceda la paz del pueblo. 

Traducción de Ana Rosa González Matute

GUSTAF SOBIN

FOUR POEMS

FOURTEEN IRISES FOR J.L. ∞

there, blossoming once again, like blown
goblets, the irises in their annual
 ovulations. yes, emptiness, at
last, enveloped, inscribed. is there anything, indeed, but
 emptiness? but emptiness, at last, en-
 veloped? inscribed?

...one color
follows upon another like
 polyphonic voices: last week, violet, and
this, a rubbed mahogany, freckled rose, recalling
 worlds —voices— you've never known.

...like so
many stubby paintbrushes, they
 burst —turbaned— into splashed
panels, running murals (a breath as

if perishing in the
very exercise of its scales).

no, it's not the irises that
return, each spring, but
ourselves. ourselves —cyclical— who've entered the
sign, and stoop, now, before
them: tenuous altars to our own
tenuous passage.

all irises, finally,
kaleido-
scopic; at each
in-
finitesimal turn, a
fresh

conceit. god-
blossom, lightning-

root, verb on which,
germinal, our
very
breath issues

ir-
idescent.

like those glazed, in-
voluted tissues on their tall, un-
wavering stems, we, too, as if
perch, alighting —as we have— amongst phonemes,
polyphones: what tell us, each
instant, to our fingertips.

came late. even later, now, *la*
langue d'oc having all
but vanished, remained the irises, the troubadours'
lightning roses, blue
as thunder in the dark thunder's
dissolucioun.

where dew slips,
icy
pearl, from its

petal, the
tall stalk

scarce-
ly trembles...

irises, really, are nothing more
than the frozen frames of an otherwise
invisible drift, our relentless
elision past. what they —heraldic,
voluptuous— as if arrest.

how each of these blossoms —these
volute— lapping ogival, in—
scribe a void. oh ours, that hollow, that
heart, that inherent omission: doom blooming
from the rhizomes up.

drafted, the petals get blown, now,
across paper. their deep
scrolls, rolled tabernacles, little more
than scribbled deposits. chimeric hoards.

(*gothic*)

death, and these,
our ever
more
ephemeral re-

sponses, their
fluttering
chalices (were what
the

skull dreamt...).

...way that the irises drift, now, be-
neath yours. current in which —wind-
barges— they'd enter, perhaps, your
very dreams. there, before dissolving (so much
grammatical particle) might billow. writhe vibrant.

a white chair, its legs caught
in tall stalks
of white iris, was what, finally,
remained. monologue in which, abandoned
to those immensities, each
of us murmur.

PSALMODIC ∞

knelt there, in that
knuckle of
rock. nothing's
less than the word, brittle
as

crumbs, not
even the wind, what's
rising —gentian— just now,
be-

fore you.

ECKHART ∞

...sacred, once, where
we'd vanished, reappearing, as
we would, no-
where. no-

where, now, vanished no-
where (the
door

within the
cloud, we'd

learnt, had dissolved semantic).
beat dust, shook
wind. down
through the
fresh
definitions, as if funneled. *here*,
we're told, *every—*
thing's, at

last, here. we, who'd
sipped
fire, fed
on interstice, rummaged, now, a-
mongst our own

dull
relics.

A PORTRAIT WITHOUT FEATURES ∞

... no, not from what you'd
said, but
murmured, had
grown. grown beautiful, abundant, now
be-

fore your own
dis-

solutions, bringing your
body, at last, to the
sheer


weightlessness
of
each breath. isn't this what's
meant? this

transliteration
of every part? the lymph-at-
last-in-
ef-

florescence?

hunch, now, a-
gainst nothing. roll your shoulders
over the vaporous bulk
of so much
pillow, letting your
teeth

feed deep
up-
on their very lips. if the windows, this
instant, blew open, they'd

never
close. 

*En memoria de Denis Puleston,
arrebataado por el rayo, Chichén Itza,
junio de 1978*

“Impóngase el orden ideal
del tiempo y séame dado
estar al centro en la
llama quieta
que no se consume”:
un hombre ya de cierta edad
sube una calle empinada
moviendo la boca
como si hablara.
La ciudad donde camina tiene cuatrocientos
cincuenta años; súmesele
para el medio milenio.
Es un lugar donde primero vino
desde el centro, la primera vez,
hace un cuarto de siglo,
y de aquí se va ahora
de nuevo al centro
por tercera vez.
En las fotos
de la ciudad tomadas en aquellos días
hay, aun en las calles desiertas,
sombras en las paredes, pero no hay gente.

Ve los árboles
que rodean Santo Domingo tan altos
son tan altos como los árboles
de la imaginación de su niñez,
mientras camina de regreso en el tiempo
con el cuello hacia el futuro
como una víctima. Las tapias de las casas
de esta ciudad son bajas
pero se sumen aún más sobre sí mismas
cuando se entra en ellas,
jardines de luz interna
que amó su adolescencia
donde su país natal
se sumergía en los fluidos de su cuerpo
en pleno centro de la tierra.
Luego: movieron ese ombligo
de tierra y cielo muchas veces,
sus propios centros desplazados,
abarcando cada punto cardinal del mundo.
Era un imperio, podría haberse dicho,
para sí mismo; aunque imperio callado,
poco publicitado: ni centros de culto,
ni mecas de turistas. En los jardines
hay lirios suficientes para enterrar a todos los poetas,
primero y ante todo al poeta lo bastante insensato
para decretar que un jardín sea todo blanco
(aquél donde vivía)
contra el natural mestizaje de colores.
En *su* ciudad, no habría
racismo, decretó el hombre de cierta edad:
estaba cansado de todo
lo que le recordara diferencias,
llevar el registro de la diferencia,
las sesiones de separación,
las diversas caras del tiempo. "Permítase que todo
actúe ahora de consuno y no se me traiga
tratando de echar sal como un niño
en la cola de un gorrión" pareciera decir
la voz del hombre que subía a la calle

hacia las cúpulas con pelo de serpientes
y campanas discordes.
Dentro del hombre de cierta edad
hay un joven que corre
en todas direcciones a la vez, tratando de alcanzar
rápido como un bólido, y simultáneamente,
lo que el hombre mayor intenta alcanzar con lentitud
si es que acaso pretende alcanzarlo.
El más joven tiene ojos
llenos de luz y su corazón
sopesa todo lo que habrá de dar
a la fuente de esa luz cuando la encuentre.
El joven despierta temprano
para ser el primero en la cola del autobús
que va a lejanos pueblos de la sierra
los días de fiesta cuando alumbran la iglesia
como un corazón vivo. Pasó
toda la noche calculando cuántos
espléndidos tejidos podrá comprar
en una tienda de la calle Gabriela
pasado mañana.
También le echó el ojo
a una edición nueva de *crónicas de la conquista*
que quizá le cueste una o dos comidas
si además va a meterse en cada fiesta
y a comprar tantos tejidos.
El hombre mayor se cansa pronto
con las idas y venidas
del joven dentro de él
así que se le hace difícil
hincarle el diente en forma exacta a sus aspiraciones.
“Quizá el orden del tiempo ideal se vaya aproximando,
es posible que los poetas *no* tengan el exacto
conocimiento del curso de sus propias vidas como
creo que lo tienen, del nacimiento hasta la muerte”
musita para sí, subiendo la cuesta,
hacia Comitán 7, donde vive
sin mucho ton ni son.
Tiene la costumbre

de acabar con más frecuencia que antes
en lugares sin relación con él.

“Cuesta sube, cuesta baja: misma calle”

piensa para sí al entrar a la casa.

Podría explicarse por qué vive en Comitán
este fin de semana, e incluso podría hacerlo

interesante ya que la mujer

de otro poeta, uno famoso,

dos veces casada con él / dos veces divorciada, forcejea ahí
con la cordura, y pierde a diario.

“Por tanto debería estar haciendo algo

un poco más preciso que mi programa cotidiano,

debería poder

decidirme si ir

atrás o ir adelante desde aquí

si, quiero decir, atrás o adelante *significan*

en una vida afanosa”.

“Por qué”, la víspera alguien le había preguntado

“por qué, habiendo hecho algo tan bueno, profesionalmente,

como —y citó algún artículo en un Libro de Texto—,

cambias de nombre, países, trabajos,

dejas familia e hijos,

desapareces como un ladrón de noche”

había preguntado su posible colega; luego, dando un salto:

“pero ahora otra vez *estás* cambiando el rumbo,

eso se nota”, dijo el colega, y nuestro hombre:

“En cuanto a cambiar rumbos (con notoria fa-

tiga) “no, sencillamente yendo adelante en éste un poco,

lo que ya está ahí, no ves,

y acentuando un poquito esto en vez de lo otro,

pero, cambio,

virajes, no, no creo”,

dicho lo cual el posible colega

preguntó sobre políticas de tierras y petróleo

sabía muy poco sobre un gran aeropuerto hacia el sur

o el tamaño de una base militar anexa:

estaban en la escala de análisis errada.

Lo único a lo que nuestro amigo podía hincar el diente

era que estaban destruyendo en el sur

un lugar que siempre sintió era candidato
para lugar exacto del ombligo;
estaba siendo destruido por edificios altos,
despojos de tierras y labores indígenas,
clubes de golf, pistas de aterrizaje, hoteles flotantes,
condominios de ciudadanos de la tercera edad de su propio país
y del país en el que estaba ese lugar.

“Quizá” pensó, mientras iba a su cuarto,
“sería bueno tratar de salvar el lugar”
que era un lago, y se erguía en su recuerdo
cada vez que pensaba en él, como si un muro
de agua se hubiese levantado en su cabeza,
disipando todo lo demás.

Si no hubiera otra cosa en qué creer,
al menos podría hacerse esto por los hijos
de otra gente, si no es que por los propios.

Ahora, al invocar
la salvación del lago, los edificios bombardeados
o de algún otro modo demolidos, contra el desarrollo,
contra toda verosimilitud, los volcanes
regresando a su pristino
reflejarse en el lago,
dedos de humo al alba no vistos por nadie
salvo los jornaleros en los pueblos humeantes,
otro lugar de donde había venido poco antes
surgió en su memoria, un lugar donde de joven
había intentado llegar, veinticinco años atrás,
y no lo logró por falta de dinero.

Fue exactamente el año
en que el vientre de la tierra estaba siendo abierto
y una piedra enorme, abajo en el inframundo,
dio a luz al rey de la ciudad,
permitió a nuestros eruditos darle un nombre,
formarse alguna idea de él,
y de ahí se iban iluminando
hasta las conciencias más oscuras,
(como un surgimiento de aquella tierra primera,
o de un caracol —la historia de la música—
o del humo del tabaco de los dioses

cuando la noche entera habían fumado estrellas)
una confluencia de tal conocimiento, desciframientos tales
del código de magnitud tan grande que no sólo esta ciudad,
sino todas las de alrededor, todo el imperio,
quizá estuviera a punto de ser comprendido.
Y, tantos años más tarde,
con más dinero encima, por fin había podido
ir ahí. “Esta gente” pensó
cuando se iba acercando al lugar
por fin:
autobuses más y más viejos,
pues el lugar estaba lejos
de cualquier cosa,
recuas de mulas durante días,
una pista en la selva,
una avioneta que lo eleva
a las nubes de lluvia,
volando así por horas
hasta el límite del combustible,
antes de brincar una última cresta,
ladeándose mucho sobre un río,
dos guacamayas fulminan
rojo, amarillo, azul desde árboles monótonos
bajo el ala, el piloto, un artista,
lo posa con un murmullo en la selva
y la selva se cierra sobre él durante días.
A todo el derredor los árboles se erguían
mucho más altos que las tapias de Comitán,
más altos aún que los árboles que rodean Santo Domingo,
que ahora parecen los más altos del mundo,
y, sobre los árboles, se elevaban palacios
en la punta de escaleras inmensas
derramando en la selva
lágrimas de piedra por el cilandrillo
y otras profundas hierbas exquisitas.
Ahí, les contó luego a muy muy pocos,
había sido testigo de sucesos
no registrados en ninguna historia y que nadie
habrá jamás de escribir

ni ahora ni nunca.

Al volar de regreso, entrando y saliendo de la lluvia,
desde el palacio imperial, había creído
poder hilvanar juntos presente y pasado
como nadie en ciencia alguna pareciera lograrlo.
Se llevaría una inversión muy grande en términos de tiempo,
quizá una docena de dialectos, calculaba,
y eso lo tendría ocupado por tantos
días como le quedaran aún de vida
—antes del reino del tiempo ideal por el que clamaba—
pero también valdría la pena hacerlo
por los hijos de los demás,
hasta el hijo más remoto
y confín de la humanidad, por qué no: ¡tal heroísmo!
Podría salvar un lugar,
salvar una cultura,
unir una cultura en forma importante con otra,
quizá con todas las otras: muchas cosas todavía no soñadas
podrían ser posibles a partir de ahí, y
“Por qué la conocería yo ahora, desde antes”,
preguntó (tentación vieja)
al abandonar Comitán 7
y a punto de entrar en Dr. Navarro 5, la casa que le habían
pedido cuidar una semana,
y, de ahí, se podían ver los árboles
de Santo Domingo, y el jardín se ahogaba en blancos
lirios dondequiera que vieras; además
se le había dado un pájaro, para este tiempo electo,
Diglossa de Montaña; “por qué, luego, este pájaro
y no cualquier otro”, se preguntó,
“pero es agradable,
bastante original después de todo, por qué me quejaría:
colores de azulejo, pico afilado, patas largas,
de unas cuatro pulgadas, trabaja en los arbustos de la fuscia,
y nunca lo había visto en ningún lado”.
Pasa primero junto al viejo indígena mendigo
junto al que diario pasa, prometiendo que el último
día de su estancia, o el de su medio siglo,
lo primero que ocurra,

dejará caer en su atónito sombrero,
pues el hombre es ciego, un billete más grande de lo acostumbrado,
"algo que de este modo se logra por lo menos"
pensó para sí al encontrar de nuevo
a la princesa que no pudo hallar en la ciudad imperial,
aunque todos los que había conocido le contaban de ella
otras cien historias no escribibles:
"Oh el fardo del tiempo contabilizado", pensó,
"cómo me cansa, cómo me consume",
(aquí por poco y prorrumpe en Handel como chiste)
"cómo me tiene alejado de esa casa cuyo emplazamiento
siempre he sabido (pero de la que tan a menudo he perdido la llave,
o la escritura, o el derecho a entrar); perdido por tanta
INSENSATEZ" gritó de repente, al
pasar por la puerta causando un revuelo
entre los estorninos, y la princesa rió, "Así pues
impóngase el orden ideal del tiempo" repitió
"y séame dado
estar en el centro
ahora y para siempre
en llama quieta que no se consume". ☒

Traducción de María Palomar

SEVEN POEMS

MYSTERY ∞

why am I alive
and the glass full of water
and the door locked
and the sky the same as yesterday
and the birds golden
and my tongue wet
and my books in order?

why am I dead
and the glass the same as yesterday
and the door golden
and the sky full of water
and the birds in order
and my tongue locked
and my books wet?

METAMORPHOSIS ∞

no need to weep for you now
as later your corpse
will turn into a bullet
the bullet into a soldier
the soldier into lead
the lead into fish
the fish into water

no need to weep for you now
as later the water
will turn into a fish
the fish into lead
the lead into a soldier
the soldier into bullet
the bullet into your corpse

IMPROMPTU ∞

this is your body or nothing
a cloud or a wheel
a horse or five fingers
what joy I'm alive
or rain
a sound of scissors
four paces a whistle
a shout a room
another shout
a comet in the sky
a knife on the tongue
two open eyes a sphere
two more eyes
seven arms one hand
three or four tigers
a blond head
a mother's kiss
forty broken mirrors

forty uncle charleses
a ringing telephone
a body on the floor
a boring fellow
an everyday tale
a ringing telephone
three or four tigers
how late I go to bed
I'm alone
one word or another
any old thing
a ringing telephone
a body on the floor
a breed of dog
a perfume from france
and so on and so forth

VALLE GIULIA ∞

to Guiseppe Ungaretti

where does that man think he's go
ing with a stick which
breaks it keeps brea
king on every cor
ner
tips of lead before the steps
that spring daily
from the frailest egg
and return to the frailest
egg
yellow
poet reptile head
exaggerated yellow bird
crossing the diner and the kitchen
whistling through the streets night and day
so happy
he spills his wine
on the sidewalk

and declaims his verses
on the roof
undesirable yellow reptile
(say the frightened neighbors)
tips of accurate lead
not a bird
who can it be but the rag doll
of a yellow april
in valle giulia
useless stick that breaks
on every corner
so serenely now
his body
rises up to heaven
as a winged reptile wafting
in a soapbubble that does not break
that does not break
that does not break
k

BLASPHEMOUS ELEGY FOR THOSE WHO LIVE NEAR
ST PETER'S AND HAVE NOTHING TO EAT ∞

dear sirs
I beg you
try to understand
behind this utterly white wall
there is nothing
nothing at all
which is not to say
there is no heaven
or no hell
that would be to mistake
the sun for the sound of a whistle
or one's own cigarette
(never to have gazed on heaven
is simply

lack of cash
for a pair of spectacles)
but to say that behind this white wall
lurks some fabulous beast
trailing as they suggest
some always radiant
and gem-studded
crystal cloak of unquenchable flame
and that its days are so dazzling
that neither age
nor solitude
nor death
threaten its plumage
this I do not believe
nor can I conceive
that it happens to be invisible
or too much resembling
blue skies
red fruit
golden bread
so wondrous a creature
could have no womb
and never so many children
black white yellow
waking day by day
with bloodied faces
bound arms
slashed tongues
and empty stomachs
an animal like that
would not show a silky snout like the vendors
of charms and coffins and images and souvenirs of perfectly
forgotten moments under ashtrays and postcards of st peter's
such a beast
would moreover possess wings
though not of fiery plumage
what a notion
but membranes neatly divided
by nature

to left and right
symmetrically disposed to fly away one day
over the utterly white wall
over hunger and war or more humbly
over colds and cancer
no my dear sirs
you must believe me
behind this utterly white wall
there is nothing
nothing at all
and such a perfect being too
could not live a captive
for all eternity
in such a stinking hole
it could never live
feeding on nothing
but its own luminous body
leisurely stretched out
inside a heavenly bubble
as if it were
a splendid exhausted courtesan
replete with the countless children of countless fathers
forgotten under an ashtray
or a postcard of st peter's

VERBS ∞

to catherine, fritz and mirko, scattered in the world, joined in poetry

to think about a chair
to think about two chairs
to think about three chairs
to think about four chairs

to say tomorrow
to say lemon

to say yellow
to say sorry

to wait for a tram
to wait for a friend
to wait for a miracle
to wait till the end

to know about cutting roses
to know about opening doors
to know about healing wounds
to know about closing doors

to buy an apple
to buy a car
to buy the whole world
to buy a graveyard

to name a person
to name ten people
to name a hundred people
to go on naming people

to make a stone house
to make a straw chair
to make an iron bed
to make a wooden drawer

to lose a coat
to lose a game
to lose a girl
to lose a spoon

to walk among smiles
to walk among jeers
to walk among groans
to walk among pines

to love a woman
to love a man
to love all women
to love all men

to be sitting in a movie house
to be standing on a tram
to be sleeping in the grass
to be naked in the water


to light a match
to light a cigarette
to light a chair
to light a star

to dream of a horse
to dream of ten horses
to dream of thousands of horses
to dream of only horses

to write a poem
not to write a poem
to write another poem
not to write anything

LONELY CEREMONY WITH CHIMES AND MOTHBALLS ∞

Like butter
When a door is opened and night comes in
Or like trodden grass
Before anyone strokes it
And kneels before it
Like the faint light of a bulb in the tropics
Under the rain
Holding a good half of daybreak
In one hand
And in the other

Sacrificing a beast of evening
Like a sphere of human skin
But with only one eye
To view the sky and another
To defecate with
Like butter
And dormant moth-eaten milky coffee
In a top hat
Among petals and rose-petals
And chimes and neckties
Walking round a creature that's been dead a thousand years
Of incurable love 

Translated by Lorna Scott Fox

ALFONSO D' AQUINO
LA ESCRITURA VACÍA

1. LA TENTACIÓN DE LA INEXISTENCIA

*Terrible riesgo para la poesía
esta tentación de la inexistencia,
pero riesgo querido...*
Marcel Raymond

La escritura de Jorge Eduardo Eielson, como lo ha señalado la mayoría de sus críticos, marca una trayectoria que va, según el italiano Roberto Paoli¹, “de la palabra escrita al silencio verbal”. Ya en sus primeros libros es evidente, junto a su precoz madurez, una incipiente reacción frente a las palabras que, en un lapso de 40 años, ha ido revelándose como una necesidad de abandonar el lenguaje para propiciar en la creación poética la irrupción de un silencio que no sólo forma parte del poema sino que ha llegado a ser, más allá de los vacíos tipográficos, la poesía misma, manifestándose a través de una obra que una vez despojada voluntariamente de sus propios recursos no ha temido salirse de sus límites. Había algo imposible en la escritura, que llevó a Eielson “a una pérdida de fe en la palabra”, por un lado; y por otro, al certero convencimiento de que en la poesía lo esencial es lo inefable.

Ello corresponde a una singular relación de este poeta tanto con las palabras como con las cosas y las artes. Relación y percepción, que fueron abriéndose paso en

¹ Paoli, Roberto, “Exilio vital y exilio verbal”, en *Infame turba*, núm. 3-4.

aquella exuberante envoltura de palabras en la que germinaba su poesía, y que se caracterizan por permitirle al artista captar de una forma directa una visión directa, aun cuando esto implique una reducción de los medios expresivos. Vargas Portugal, otro crítico de Eielson, ha señalado el “carácter nomádico: un desplazamiento formal continuo” de la poesía del peruano². A esto sólo quisiéramos añadir que dicho carácter nomádico no se limita al panorama que muestra la nueva edición —aumentada y disminuida— de su *Poesía escrita*, publicada por Vuelta en 1989, sino que puede hacerse extensivo, y de hecho lo es, a su vida y a su polifacética actividad artística. Él mismo diría en una entrevista con Roland Forgues en 1985³: “Accedo, así, a la palabra liberada de su tradición literaria, por una parte, y por la otra, a las imágenes visuales y sonoras aisladas y al mismo tiempo conductoras de un solo y único mensaje poético que se manifiesta a través de varios códigos, a veces entrelazados y a veces deliberadamente contrapuestos”.

A partir de esta nueva percepción, que bien podría tildarse de actitud radical, surge toda una serie de modificaciones, enlaces y negaciones en lo que Eielson llama “la matriz del acto creativo”, donde la coexistencia y la combinación de los distintos lazos de las artes —por llamarles de algún modo— no son una simple imposibilidad metafórica sin consecuencias, sino la condición para obtener una nueva “realidad estética con vida propia”. Esta unidad obtenida por omisión y coincidencia va a manifestarse en la escritura de Eielson de varias maneras: tiene ésta una vivacidad y una movilidad poco comunes, surgidas de la relación entre palabra y forma; el poeta, puesto ahora en una situación que corresponde a un diferente plano artístico, acoge con naturalidad el hecho de que cualquier palabra es poética, de que el poema es también una cosa y de que su labor de crear objetos intangibles se amplifica con la colaboración de la pintura, la música y el gesto; la simultaneidad de las artes crea objetos o mecanismos abiertos a mayores posibilidades de re-creación. Es evidente que no se trata tan sólo de que “los medios y las formas hagan visible la obra”⁴, sino que ésta, múltiple como es y de la cual la “poesía escrita” es sólo una parte, transparenta la imagen clave del enlace que la crea, es decir, su tendencia natural al arquetipo y al silencio en el que aquél surge como una forma cristalina, como una posibilidad de belleza que se repite aun en el plano más restringido de la obra escrita. Y si como dice Eielson⁵: “El poeta, *simplemente*, trata de poner en palabras la visión de una totalidad”,

²Vargas Portugal, Rubén, “La poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson”, en *La gaceta del FCE*, núm. 242, pp.44-46.

³Forgues, Roland, “La creación como totalidad”, en *Infame turba*, núm. 3-4.

⁴Vargas Portugal, Rubén, *op. cit.*

⁵“Eielson: remontando la poesía de papel”, una entrevista, en *Hueso húmero*, núm. 3.

entonces la representación verbal aparece condicionada por el gesto —“la actitud receptiva”— que la acompaña; mientras más grande es la visión, menos palabras la expresan; a medida que el arte y las artes despliegan su autonomía, el creador se inclina hacia la impersonalidad. Pero una vez que las palabras tienden a desaparecer, ¿qué es lo que se capta *fuera* de ellas? Y desde allí, ¿qué es lo que transmite una poesía como la de Eielson? Antes que responder, sería necesario determinar en qué consiste precisamente “el proceso de desasimiento de la palabra” emprendido por él.

Se desarrolla a través de toda su escritura y en cierta forma corresponde parte por parte a las etapas poéticas señaladas por Ricardo Silva-Santisteban en el prólogo a la primera edición de *Poesía escrita*⁶: la primera iría desde sus primeros poemas hasta *Antígona* (1945), la segunda, desde *Áyax en el infierno* (1945) hasta *Primera muerte de María* (1949), y la tercera de *Tema y variaciones* (1950) a *Papel* (1960). Sin embargo, Eielson mismo ha trastocado a profundidad el panorama de su poesía escrita y en la nueva edición ha hecho cambios considerables, sobre todo en lo que correspondería a su último período, pues ha sustituido cuatro de sus libros más claramente visuales por cuatro poemarios más o menos recientes en los que la expresión verbal y sus articulaciones vuelven a tener un papel preponderante en su poesía. De modo que a partir de la nueva edición podría hablarse de una cuarta etapa, que incluiría *Noche oscura del cuerpo* (1955), *Ceremonia solitaria* (1964), *Arte poética* (1965) y *Ptyx* (1980). Sin deshechar el esquema desarrollado por Silva-Santisteban, por nuestra parte proponemos una disposición levemente distinta que pretende abarcar las dos ediciones de *Poesía escrita*, pues resulta en extremo atractivo comparar ambas versiones, tan diferentes y en cierto grado complementarias, de una misma obra, y dar un punto de vista de conjunto, así como señalar algunas particularidades del proceso interno de su escritura. Sin lugar a dudas, esta nueva división tiene un innegable carácter provisorio.

Hablamos de una configuración variable de la poesía de Eielson, porque vemos cómo su escritura se ubica en diversas áreas del espacio abierto por el enlace de las artes. Su escritura ha jugado un doble juego de apariciones y desapariciones, que en ese espacio sin límite ni especialización ha encontrado el lugar propicio para desarrollarse plenamente. Señalaríamos una primera etapa a partir de *Moradas y visiones del amor entero* (1942) hasta *Bacanal* (1946), en la que la expresión, netamente poética, se caracteriza por cierto gusto antiguo, cierto colorido mítico y místico, que le permite recrear viejos asuntos, poniendo en nuevas situaciones seres e imágenes tomados tanto de los mitos griegos como de la literatura española del Siglo de Oro. Son distintivos el

⁶Silva-Santisteban, Ricardo, “La poesía de Jorge Eduardo Eielson”, en *Poesía escrita* de J. E. Eielson, Instituto Nacional de la Cultura, Lima, 1976. p. 11.

lujo verbal y cierto apego sentimental de las palabras al mundo y a las cosas; de modo que las constantes irrupciones mundanas en el terreno de esta poesía marcan una serie de rupturas en su tejido retórico: la lengua santa plagada de palabras comunes y vulgares. Este contraste de ciertas tradiciones con elementos personales y mundanos confería a sus poemas una rara belleza, si bien, un tanto invariable. Entonces surge *Bacanal*, un largo poema de versos ostentosos, una poesía de la palabra, que en su precoz plenitud alcanza la culminación en el silencio. Después del “libertinaje erótico-verbal” característico de este poema, la escritura de Eielson daría un notable giro hacia una expresión más serena, ya desnuda. En cuanto a su sentido dionisiaco, lejos de sucumbir al silenciamiento, creemos que alcanzó su plena realización verbal en la novela *El cuerpo de Giulia-no*, escrita entre 1955 y 1957 y publicada en México por Mortiz en 1971.

La segunda etapa iría desde *El circo* (1946), según la edición peruana, o bien desde *Doble diamante* (1947), según la edición de Vuelta, hasta *Mutatis mutandis* (1954), y se prolongaría, independientemente de la irrupción de una tercera etapa del poeta, hasta los libros de poesía visual o semiótica (1958-1960), excluidos de la nueva edición. Como puede verse, nosotros incorporamos en una sola las etapas segunda y tercera de Silva-Santisteban. Propiamente podría llamársele un período de ruptura y experimentación. O bien de duda inicial y despliegue posterior de las propias tendencias en una atmósfera liberada. Lo define el interés por establecer relaciones entre las palabras y las formas. Ahora se trata de la configuración gestual de la escritura sobre la cara de papel. La integración del silencio en la creación poética, esto es, el acoplamiento de la escritura como representación ideográfica del silencio como parte natural del engranaje del poema. La ruptura es doble: por un lado marca un repliegue de la propia escritura con respecto a los poemarios anteriores —la negación de la palabra que da como resultado una poesía de lo inmediato, es decir, de la inmediatez de la escritura en relación con el silencio. La otra ruptura, a un nivel más general, se da con respecto a un concepto tradicional de la literatura como arte de la palabra escrita. Aquí Eielson descubre múltiples variantes en la búsqueda de correspondencias entre su lenguaje despojado al máximo —bajo el convencimiento de que las palabras no importan— y las aportaciones de otras artes. No por pura arbitrariedad hemos elegido *El circo* como primer paso de esta etapa, pues en él se evidencia una ruptura con la forma, determinada por el tema mismo, que —aun cuando en este caso no fuera llevada a cabo plenamente, al hacer falta una mayor movilidad tanto de las palabras como de las imágenes, y ser el resultado un texto verbalmente excesivo y sin el juego visual requerido—, marcaría la dirección que siguió la escritura de Eielson.

El poeta llega a un punto en el que las palabras son insuficientes para acceder a la poesía. Tiende así a una fusión de las artes, que en su desarrollo se presenta siempre como una relación cambiante. En menor o mayor grado esta escritura puede considerarse como pictográfica, aun en el sentido de querer alcanzar la abstracción por medio de la palabra como signo. Se trata de un cambio en la percepción y la reelaboración del mundo, que muestra un desplazamiento de la visión y de la poesía, desde una actitud que primero velaba (con palabras) hasta una visión que ahora busca revelarse por elipsis. Sin la aprehensión retórica anterior, la palabra aparece como iluminada, estilizada, su naturaleza verbal lejos de automanifestarse, se hace permeable a los modos de la pintura. Si las palabras no necesariamente designan las cosas que nombran, sino junto con ellas cualquier otra, o incluso su ausencia, pasan entonces, en su desnudez, a ser cosas en sí y en especial *otras* cosas: las imágenes que en ellas viven. Las palabras, tan transparentes, aparecen así como núcleos irradiantes de las artes y las cosas. Hay poemas de Eielson como móviles verbales: el silencio se amplifica en proporción a la cercanía del signo. El poeta, juguetonamente, deletrea y modifica sin cesar las cosas cada vez más cercanas a él. Véase como ejemplo representativo *Tema y variaciones* (1950), donde los elementos del poema, como aquéllos necesarios para crear un cuadro, encuentran en la hoja en blanco —el silencio como espacio gráfico— el vacío propicio a las combinaciones: las palabras, ciertamente, han sido empleadas como un material; texto y dibujo se encuentran en un punto de equilibrio en el que ambos transfloran el silencio. Resulta interesante estudiar esta obra literaria desde la perspectiva de las artes visuales. Paoli habla de la iconosintaxis⁷: “De allí proviene la variedad de representaciones icónicas de *Canto visible* que le dan un aspecto tan material, tan objetual, a la última producción eielsoniana: poemas circulares, especulares, de iteración progresiva, a líneas paralelas verticales, giratorios, mutilados, escritos al revés, por escribir, etc.”

Si las palabras acentúan la concreción del mundo que designan, asimismo, trascendiendo sus niveles medios, rebasan el mundo concreto y, una de dos, se salen de sí o van hacia sí mismas. En Eielson vamos a presenciar en este punto de su circular trayectoria un proceso de interiorización de la escritura: las palabras ya no reflejan cosas, reflejan palabras. La expansión es interna. En *Naturaleza muerta* (1958) hay un texto que en el centro de la página en blanco dice tan sólo:

La lectura correcta de estas palabras
Dura exactamente 1 segundo y 1 décimo

⁷Paoli, Roberto, *op. cit.*

La escritura se ha vuelto “un acto expresivo de sí mismo”, de manera análoga a lo que pasa en la pintura abstracta: que pinta su propia presencia. Los intentos figurativos o la resonancia de los colores han cedido lugar a algo que propiamente podríamos llamar “versos blancos”, “palabras incoloras”, cuando lo que está detrás es inexpresivo e impoético. Ahora no hablamos del vacío en torno a las palabras, sino de una especie de calcografía como reverso de la escritura para crear la página en blanco, de un silencio infrascrito. Ahora su riqueza (no verbal) se labra hacia dentro, cada verso es algo menos que una situación —vital o espacial—, es una ausencia:

apareces
y des apareces
dejando un hueco encendido
entre la a y la s

Estos versos, que forman parte del último poema de *Habitación en Roma*, intitulado “Escultura de palabras para una plaza de Roma”, llevan un epígrafe que resulta revelador y cuyo sentido abarca toda la obra posterior de Eielson; es la línea de Anaxágoras de Clazomenes que indica: “*Ce qui se montre est une vision de l’invisible*”.⁸

Si el poeta quiere decir “silencio”, señala el silencio. Esta vuelta al gesto, o bien esta pobreza de recursos, nos hacen pensar en ciertas cercanías de Eielson por un lado con el arte japonés de inspiración zen, y por otro, con algo que podríamos llamar la estética de Beckett. Estas afinidades no son ninguna novedad, sin embargo ahondaremos un poco en ellas.

Es conocida su “raíz mística”, a la que Martha L. Canfield⁹, en un emotivo ensayo, ha situado en la base de su silencio. Eielson, por su parte, ha dicho que su misticismo se realiza en la poesía¹⁰. También ha dicho: “Sólo más tarde encontré mi verdadera afinidad con el budismo zen que, dicho sea de paso, no es absolutamente una religión”. Llamémosle actitud interior, o vivencia sin duda religiosa, ¿cómo ignorarla al momento de hablar de la poesía de Eielson? Es evidente que esta poesía en su relación con el silencio y el vacío ha ido volviéndose cada vez más sugerente, clara y esencial. Ahí encontramos el sentido de su “despojamiento”. Si aún unas cuantas palabras guardan

⁸En cuanto al lector de esta poesía, nos gusta preguntarnos: ¿qué proyecta sobre la página en blanco? ¿Acoge el vacío? ¿Se sume en él así sea momentáneamente? ¿O se queda al margen? Obviamente la poesía de Eielson puede resultar demasiado simple, insulsa incluso, pero sólo si ignoramos su actitud, su gesto.

⁹Canfield, Martha L., “Otra vía, otro cielo”, en *Infame turba*.

¹⁰“Eielson: remontando...”

un secreto, hay que reconocer que el silencio no es de nadie. Los chinos dicen que una “pintura vale por mil palabras”. Si tanto en el interior como en el exterior del poema habita el silencio, a un mismo tiempo exuberante y simple, es que entonces este silencio vibrante es el secreto “inevitable”. La flor de la contemplación y la breve escritura de su sombra. Será sobre todo en *Mutatis mutandis* (1954) y en el ya mencionado *Naturaleza muerta* donde la inspiración zen sea más evidente, de tal modo que varios de los breves poemas de este último libro se presentan como intentos de *koan*:

Una manzana roja sobre la yerba verde
Es una manzana roja sobre la yerba verde

En *Mutatis mutandis* hay un cambio de visión; en libros anteriores había cambiado la actitud hacia las palabras, pero éstas prevalecían; aquí aparece el material poético de otro modo pulido, purificado. “Ejemplos de transparencia” llama Eielson a estos poemas. Mas ¿qué transparentan? Parecen surgir de una voluntad de decir en silencio: la nada resplandece en el “cero encendido”. En el extremo de esta relación, en esta dimensión en la que los objetos y las palabras vacíos de sí acogen el silencio, se hace más patente el relativo dualismo entre el blanco y el negro de la tinta y el papel. Esta polaridad establece una interdependencia. Si dice (como en el poema 10 de este libro) “no escribo nada” aunque en realidad sí escribe, lejos de significar lo que enuncia, el verso contiene su sentido y la imagen habla. Tal vez fuera necesario leerlo y guardar silencio, en la medida en que esta escritura se asume como “un aspecto visual del vacío”. Eielson llega a la idea por la negación (o en lenguaje zen: por “la afirmación por medio de la no-afirmación”), por la imposibilidad real de la negación. Y va y viene: borra y se escribe. Tal simultaneidad explica también la “superficialidad” de su escritura, es decir, la limitación espacial de las palabras en la superficie del papel. Al doblarse y desdoblarse, aparecen, en su intangibilidad, a un mismo tiempo como signos de contradicción y como signos de lo inefable, y el viento y el vacío no son sólo palabras. Así se unen el silencio y el signo que lo expresa, que es la palabra misma. (Cabe mencionar, por otra parte, que ese poema con sus significativos clarososcuros prefigura en los meandros de la trayectoria eielsoniana la espiral de un caracol.)

Veamos brevemente la relación con Beckett. Eielson la ha señalado en una entrevista con Marta L. Canfield publicada en la revista *Gradiva* de Colombia: “Beckett es el autor contemporáneo que siento más cercano”. Ya durante su juventud, en una obra llamada *Maquillaje*, y en posteriores proyectos en el terreno del teatro, Eielson desarrolló una cierta cercanía de carácter inconsciente con las propuestas beckettianas. Tales

coincidencias también podemos encontrarlas en su poesía, pero lo que a nosotros nos interesa en particular, antes que los ejemplos concretos, es el procedimiento de ambos autores. Ambos sitúan su obra, y en general su experiencia artística, fuera de lo que Beckett llama “el campo de lo posible”. A partir de la negación de la escritura, “sin el simulacro del lenguaje”, la aprehensión de la poesía se desplaza hacia la visibilidad, la audibilidad o bien hacia el silencio. En los dos escritores se manifiesta ese desplazamiento fuera de los límites de la literatura como una voluntaria pobreza de recursos, que se revela por un lado como artificio de lo simple y por otro como “obligación” (la escritura, según Beckett, como “un acto expresivo aunque lo sea sólo de sí mismo, de su imposibilidad, de su obligación”), con lo cual llegamos, a partir de la obediencia, a la naturalidad, esto es, “no la escritura acerca de *algo*, sino ese *algo*”, como sucede en mucha de la poesía de Eielson, o en el proceso de desintegración voluntariamente emprendido por Beckett. La *kénosis*, es decir el vaciamiento que llevan a cabo y que los conduce al silencio, les permite construir no sólo desde sino dentro de la negación, y asimismo pasar de una forma artística a otra, una vez desechadas las palabras, en un silencio en el que todo se expresa.

En cuanto a la “obligación”, la atadura a la escritura, aparece asimilada en Eielson a un tejido más profundo que el de las palabras. Nos referimos al lenguaje de los nudos, a los quipos peruanos. El tejido de la ilusión transfigurado en el tejido de la significación. Italo Calvino dice acerca de los nudos que son una “forma primordial de la escritura”. Representan además la “culminación de la abstracción mental y la manualidad”. Hablamos del nudo como signo interno, cifra y modelo, a un mismo tiempo precondition y vínculo. Cabe señalar que Eielson ha realizado una infinidad de trabajos textiles y pictóricos con nudos, que son, sin duda, en su inmediata plasticidad, la representación no-verbal de una imagen poética. Vamos a citar parte de un texto acerca de los nudos de los indios de Perú, que aparece en la novela —tan caótica como geométrica— *El cuerpo de Giulia-no*. Lo transcribimos porque nos sugiere, como lectores de Eielson, una posibilidad de lectura a partir de un conocimiento extralingüístico. Pues si los colores en sus poemas, así como el papel de las sinestesias fuera de las puras palabras, son un hecho dentro de su amplia experimentación artística, creemos que entonces será posible también hacer una especie de lectura sinestésica de su poesía, que nos permita leer en lo escrito *otra cosa*¹¹. Veamos el texto:

¹¹Si la lectura marca la distinción entre la poesía “escrita” y las otras formas que pudiese adoptar, el lenguaje de los nudos, más allá de la legibilidad, nos llevaría al desciframiento de tal escritura, sacándola de su contexto exclusivamente literario, y regresándola a su original “identidad preconsciente”, en la que los colores, los sonidos, las formas y los sentidos desconocen las diferencias externas.

He aquí una tabla de elementos principales dispersos en los millares de nudos del poema, en los que los colores primarios y los contradictorios, no-colores, blanco-negro, se organizan en tríadas jerárquicas, o trinidades, mientras los complementarios aparecen solos.

un nudo blanco	la vida
dos nudos blancos	el amor
tres nudos blancos	Dios-el paraíso-el bien
un nudo negro	la muerte
dos nudos negros	la guerra
tres nudos negros	el infierno-el demonio-el mal
un nudo rojo	la sangre
dos nudos rojos	la reproducción
tres nudos rojos	las estrellas
un nudo amarillo	la flor
dos nudos amarillos	el fruto
tres nudos amarillos	el sol
un nudo azul	el aire
dos nudos azules	el agua-el río-el lago-la lluvia
tres nudos azules	el cielo
un nudo verde	la tierra-la planta-el árbol
un nudo naranja	el fuego
un nudo violeta	la luna

2. LA CASA EN EL CUERPO

Si en Vallejo “la palabra se bastaba a sí misma”, como opina Saúl Yurkievich, en Eielson —dentro y fuera de la poesía de Perú— aparece superada en su función transmisora de poesía. Ahora bien, es innegable la huella de Vallejo en la escritura de Eielson; una huella que Eielson habría de reencontrar en uno de los pliegues de su recorrido. Y tal vez no esté fuera de lugar decir que reencontrar a Vallejo es en este caso tanto como reencontrar la palabra, pues el silencio de Eielson no había sido nunca una “renuncia” sino una senda a la poesía. Evitar las palabras había transparentado la naturaleza intrínseca del poema, la formación de imágenes. En el muro de signos que es el mundo, su poesía es un hueco de silencio, semejante a las bocas eternamente abiertas de los seres de sus cuadros.

A partir de este “regreso” a la palabra podría hablarse de una tercera etapa, que iría de *Noche oscura del cuerpo*, libro evidentemente anterior (1955)¹², hasta *Arte poética* (1965). Su escritura aparece ahora, en su apariencia más simple e inmediata, referida a aquellas cosas más cercanas al poeta, como son su cuerpo, su soledad y sus afectos, y nuevamente su arte, hecho de actos y de cosas. Aquí importa más lo material que lo invisible, aun cuando esto pudiese seguir materializándose indefinidamente. Es evidente la cercanía del objeto, no ya de las palabras. La escritura se quiere ahora como acto corporal o materia fisiológica, cuyo funcionamiento se articula en el tejido vital del poema como un aspecto de su totalidad. Claro que ya en Vallejo el poema llegó a ser corporal y que todo esto del organismo textual y sus humores no es nada nuevo, pero el caso individual de Eielson sí lo es. Hablan sus poemas de esta época de su propia historia natural, de su animalidad y sus metamorfosis, que la escritura a su vez reproduce instintivamente. Ya desde los primeros libros su poesía venía plagada de metáforas animales, de seres fabulosos o comunes que conforman toda una fauna mental¹³. No resulta extraño que Vallejo, “el más humilde animal peruano”, como lo llama Eielson,¹⁴ aparezca una y otra vez en sus páginas. Como si una misma sangre o

¹²Cabe señalar que la relación de Eielson con el tiempo en lo que toca a la publicación de sus obras revela una notable falta de premura. En ocasiones han pasado 10 ó 15 años entre la redacción de un libro y su publicación. Lo notable es que lejos de aparecer como obras publicadas a destiempo, más bien empiezan a mostrar su vigencia, a crear su propio tiempo.

¹³Bastan algunos ejemplos tomados al azar: p. 22: “¿Quién la miel de sus párpados supiera, / Ciervo, sobre sus turbios ojos, así herido / En medio del bosque, cual si fuera / Otro oscuro ciervo de sí mismo desprendido?” O bien, p. 60: “La escalera relumbrante / De pescados, que desciende / Hasta el fondo de la tierra”, o los “cerdos empapados bajo la sombra de los naranjos” de la p. 119, o “el Desfile Triunfal de las Hormigas” de la 214, común metáfora de la escritura.

una misma tristeza corrieran por las líneas de ambos, independientemente de las formas literarias: hablamos de un parentesco más que de una influencia. El aspecto animal lejos de tener un carácter puramente metafórico se enlaza al aspecto humano y con él se funde. La figura del caballo, tan frecuente en ambos, es entonces una imagen personal, pues como dice la tradición zen: “De qué sirve ir en busca del animal, si el animal nunca se ha ido”¹⁵.

El dulce Caco clama entre sus joyas, sus amores y sus heces
Quieto animal de hastío: cubridlo de rocío.

(...)

Dulce Caco de celestes dedos y cuernos de hierro
Señor del vino que me matas con dagas de heliotropo,
Bendito seas, labios de gusano, cascada de arena,
Por poderoso e idiota, por no tener hijos ni padres,
Ni barbas ni senos, ni pies ni cabeza, ni hocico ni corola
Sino un ramo triste de botones sobre el pecho.

Otro caso lo representa el poemario *Noche oscura del cuerpo*. Las metáforas de la animalidad brotan de la propia figura del poeta. Este, a medida que su camino se estrecha, a través de las palabras no sólo pareciera verse sino aun tocarse. Tal reconocimiento de su inmediatez representa sin duda un reencuentro de sí mismo. En cada uno de estos 14 cuerpos escritos, a un tiempo tangibles e intocados, se manifiesta el *estro*¹⁶ en su doble sentido de inspiración poética y de ardor sexual. De modo que al mostrar estos cuerpos completos, en escorzo, pareciera librarse de ellos, desnudarse de ellos como de su propia persona¹⁷. Artísticamente son insuperables en su plasticidad entrañable. Las palabras han sido empleadas una vez más como materia pictórica: los poemas, pese a su brevedad, se componen de diversas partes, como se tiene una cabeza y una cola; hay ciertos huecos, intersticios de la escritura, que se abren como ojos, desgarraduras del papel; hay un sutil equilibrio entre la lascivia verbal y las formas literarias; tienen además cierta atmósfera narrativa, cierto gusto por las situaciones, que los dota, si aun es posible, de una mayor vitalidad.

¹⁴Forgues, Roland, *op.cit.*

¹⁵O como dicen los chinos, que al pintar un caballo, lo que importa es “el espíritu del caballo”.

¹⁶Del latín *oestrus*, tábano.

¹⁷Proceso éste que llegó hasta un grado altamente emotivo en su siguiente colección de poemas, *Ceremonia solitaria* (1965).

El ser se ha refugiado en la guarida de su cuerpo, en el límite que lo une y lo separa. El cuerpo, casa y signo, se abre en la escritura de Eielson, de manera análoga al silencio, como un espacio textual. Véase un poema como “Cuerpo secreto”, que además de ilustrar lo antes dicho, nos proporciona algunas claves para acceder al espacio imaginario que marca la figura del *ptyx*.

Sostengo el hilo ciego que me lleva
Hacia mí mismo.
Penetro en corredores tiernos
Me estrello contra bilis nervios excrementos
Humores negros ante puertas escarlata (...)
Todo está lleno de luces el laberinto
Es una construcción de carne y hueso
Un animal amurallado bajo el cielo

En cuanto a *Arte poética* (1965), son patentes su fuerte tono melancólico y nuevamente una escritura desde la negación. En esta inmediatez, que incluye grandes lejanías, el arte del poeta se revela como un virtuosismo en la nada. Así lo insulso cobra relieve, y el poeta puede “seguir fumando cigarrillos / Y escribiendo versos / Cada vez más sencillos / Cada vez más ligeros / Como burbujas / O como anillos / De humo celeste / Y pasajero / O como pompas / De jabón amarillo / Sin olvidar la medida / Ni descuidar el sentido / Ni la mermelada / Ni la nada / Ni la metonimia”.

3. PTYX

...la estricta obligación de no saltar nada y de seguir rigurosamente su camino, todo esto exige ciertamente de un molusco bien dotado, cuando se retira y se atornilla en su estuche de nácar, meditaciones profundas y abstracciones de conciliación muy hondas.

Paul Valéry

La trayectoria poética de Eielson muestra en varias ocasiones un sutil acercamiento a la poesía de Mallarmé: primero, a partir de la relación entre la palabra y la forma; en segundo término porque las incursiones de Eielson en el silencio derivan directamente de aquella “divina transposición del hecho al ideal” emprendida por aquél (de modo que a través del poeta calla el lenguaje); luego, porque comparten lo que podríamos

llamar la experiencia del vacío a través de la expresión artística, porque a partir de esta experiencia se hace patente una tendencia a la despersonalización, a la ausencia —de la figura del poeta y del objeto poético—; y finalmente, porque ciertas imágenes de la poesía de Mallarmé han reaparecido en la escritura de Eielson. Así, en su obra más reciente, *Ptyx*, aparte del título, palabra tomada del célebre “Soneto en ix”, que significa caracola y es un emblema del vacío, encontramos que en este libro de Eielson se han reactivado y transfigurado entre otras las siguientes imágenes: además de la caracola, el espejo, el laberinto, la casa, el cuarto vacío, las estrellas, así como la figura del Poeta, que en Mallarmé es el Maestro, y en Eielson —al igual que en su viejo poema *El circo*— el Payaso; de igual manera, en el espacio abierto por ambas obras (el caracol-la casa-el poema) se lleva a cabo un ritual que implica la anulación de la conciencia personal; y en ambas es predominante el juego de reflejos, las constelaciones en la luna del espejo. Pero mientras que en Mallarmé el sacrificio se lleva a cabo sobre la página de vidrio, de modo que un fragmento del texto celestial, estelar, se inscribe momentáneamente dentro del cuarto vacío del Maestro, en el poema de Eielson los reflejos aparecen y desaparecen en la cambiante superficie del *ptyx*.

Vemos cómo la escritura adopta una forma definida: una espiral de palabras que a un mismo tiempo reproduce los círculos del caracol y los del laberinto. Dice Octavio Paz en su comentario al “Soneto en ix”: “La caracola resume a todas las otras imágenes... es el punto de intersección de todas las líneas de fuerza y el lugar de su metamorfosis. Ella misma es metamorfosis”. En su imagen se funden la forma y el vacío, confiriéndole al objeto que la reproduce una estructura indefinible e irreplicable como requisito formal, asimilable a la caracola, hasta el grado de hacer de él otro “objeto indescriptible”. Pareciera que el poeta, sosteniendo entre los dedos la mineral figura, hubiese visto repentinamente en ella la imagen de su escritura, la forma de su camino, en una condensación de imagen y palabra que nuevamente lo conduciría al silencio, de igual manera que la espiral, “forma cósmica en movimiento”, desemboca en la nada.

El regreso de Eielson a la palabra, que vuelve a relacionar la casa con el cuerpo, recupera aquélla en su vieja función configuradora de imágenes. La inmediatez y la materialidad una vez más han desaparecido. ¿Dónde surgen estas imágenes deslumbrantes? ¿De la palabra pisoteada? ¿O de atrás del ojo? Las palabras se magnifican —de allí el uso de las mayúsculas, que no sólo “añaden expresividad”—, quisieran salirse de sí mismas, algo pulsa en ellas. Y de nuevo surgen los motivos míticos tras su propia parodia. La casa, transfigurada a su regreso, y en ella el silencio transfigurándose ... en palabras. Nos hemos desplazado de la poética de la palabra que *guardaba* silencio a la del silencio configurador de mitos creados de puras palabras.

Los pesares de Ray Mundo
Se convirtieron poco a poco en una Nueva Lengua
Profería Palabras sin ton ni son
Que nos llenaban de Asombro
Pero entre su Verbo Puro como la Noche
Y su Sexo Tenebroso
Había un Silencio sin nombre
Que nada podía colmar

Ray Mundo es el Payaso, es decir, el Poeta, uno de los personajes de esta serie de extraños poemas, o tal vez de este nuevo tipo de novela en verso, que algo tiene de los *comics* (“y hacer Globos de Palabras Vacías”) y de los caleidoscopios (las cambiantes situaciones, los cuartos y objetos en movimiento —“todos los Muebles y las Puertas de la Casa / Tenían Ruedas”—, las personas, que se intercambian y se anulan). Presenciamos un mito de reflejos —en el nácar de la caracola vacía— más alucinante en la medida en que ignoramos reflejos de qué —¿de palabras? ¿De reflejos? En el poema de Mallarmé, el Maestro, según Paz, “es una metáfora de la Nada”, su conciencia vacía es igual al cuarto vacío que es igual a la Nada; y las imágenes proyectadas sobre y desde la superficie del espejo son precisamente “los signos que denotan la conciencia vacía”. En el libro de Eielson, entonces, las cosas están sucediendo —o dejando de suceder— dos veces, simultáneamente, pero ¿cuál es el reflejo de la otra? Depende de las posibles lecturas del libro, casa de piezas intercambiables, en la que el Payaso —en medio de todo este ir y venir de Reflejos en el que Cualquiera toma la Máscara del Otro¹⁸— lanza al aire los cuartos y los papeles cual si fueran Pelotillas de Colores que el Espejo refleja como una Constelación Enloquecida. Es decir que todo esto ya estaba (o podía estar) en el espejo mallarmeano, incluidos los momentos de suspenso, los lazos, el nudo escarlata¹⁹.


¹⁸Tal vez resulte exagerado decir que el único personaje es el Payaso; es porque preferimos considerar a todas las demás figuras como entidades psíquicas de éste. El mayordomo representaría la conciencia, en tanto que el músico negro sería obviamente su sombra —ese músico que ha venido tocando a través de toda la escritura de Eielson, un poco atrás, pero siempre presente: “Un saxofón de carne y hueso cuyo sonido envejece”. ¿Y en cuanto al hijo del pescador, no toma acaso en su desnudez, la máscara del otro, la inmaterialidad del reflejo? Pues presenciamos en *Ptyx* una voluptuosa e insolente celebración de la carne de espejo.

¹⁹Así la imagen de la ninfa muriendo en el espejo del “Soneto en ix”, que coincide con la aparición de “las siete luminarias de la constelación como un septeto”, se ha transfigurado en el poema V de *Ptyx* en: “Cuando las Tijeras se hundieron en su cuello / La Señora lanzó un aullido que estremeció a los Vecinos / E hizo estallar sin remedio / Las Siete Bombillas Eléctricas del Barrio”.

Esta es otra imagen que vuelve, repitiendo su intrínseca dependencia y revelando la situación específica de Eielson. El nudo, forma interna de las formas, ata doble. Pero ¿de qué naturaleza es el nudo interno de una forma que no contiene nada y no obstante se repite? La caracola es un laberinto. La escritura, un hilo de palabras. Un acertijo rojo cuelga en el vacío. En el laberinto hay un animal. El ojo de la cerradura ve la nada...

¿Y qué sucede entre tanto en el cuarto vacío de este poema-casa que es *Ptyx*? Es el mismo cuarto al que regresa el Maestro convertido en Payaso luego de haber ido, como todos los días, a recoger “llanto en la Estigia / Con ese solo objeto nobleza de la Nada”. Pero en este regreso, signado con un nudo, el acceso al cuarto depende de que dicho nudo imperceptiblemente y por sí solo se deshaga. No obstante, pareciera que el poeta se hubiese propuesto desatarlo él mismo y de esta manera el poema, las situaciones de la casa, entran en una etapa de azorada espera que representa sin duda un retraso del instante liberador; de allí que el texto se alargue indefinidamente, inmerso en su imagen, saturado de imágenes, y despojándose de ellas a medida que surgen, “como deshechos”. Ahora bien, el nudo se localiza entre los seres que habitan el poema. Y lo que resulta notable en todo este remolino de reflejos, de motivos inconscientes que van y vienen, tomando distintas máscaras, usando distinto cuarto, que nunca salen por la puerta que entraron, lo que resulta notable es que todas las cosas, incluso el poema y la poesía, han dejado de verse desde el yo de un autor, es decir, desde atrás de una máscara de complejos literarios. De igual manera, la relación de Eielson consigo mismo, en la que esta escritura lo sitúa, es distinta del acusado narcisismo de libros anteriores.

Desde la retórica que en sus primeros versos ligaba su escritura, y luego desde la diversidad artística, la negación y la ironía, la poesía de Eielson ha llegado a una unidad impersonal, en la que se funde con todas sus palabras y todas sus imágenes, y en la que el silencio desnudado se revela como palabra escrita. De modo que toda esta escritura podría también ser anónima. Y si un título como *Poesía escrita* denota un insoslayable culto de la palabra, no es menos cierto que de igual modo alude al silencio (la *otra* poesía, que sobrepasa al lenguaje) e incluso a la agrafia, como “cosas visibles” y ubicables en el espacio del arte. Sería difícil creer que en la poesía al acceder al recinto vacío se perdieran las imágenes, que allí no las hubiera; y sin embargo es demasiado hermoso imaginarlo y ha resultado para Eielson en extremo fascinante. El lector, como uno más de los personajes, entra y sale por las hojas del *Ptyx* como por una casa sola y blanca. Frente a la ventana, la calada sombra del tul se dibuja, o mejor dicho flota, sobre sus páginas abiertas. Inmersa en el vacío, su escritura se prolonga en el silencio. En el último poema, el XXXIX —mas ¿cómo podría ser el último?— la imagen de la espiral reaparece:

Las Cuerdas prosiguieron
Dibujando una suerte de Espiral Sangrienta
Alrededor de la Mesa
Y desaparecieron por el Hueco de la Cerradura
Muy cerca de mi escuché la voz del Mayordomo
¿Para qué ha venido?
¿Ve usted que no hay nada? 

WILL ALEXANDER

THREE POEMS • A PLEASURABLE QUIET

CANDLE FROM THE BLACK WIDOW'S LOVE CAKE ∞

Your inherited terminations brought to bear
at the spark of our excited destinal embrace
in the fiery zone of our embroidered cabarets

& when you are absent
when our mutual burnings split apart
it's as if you had flitted
to a transparent Montparnasse
or a magical helium Sicily
or a transposed coronal Algeria

your sensuous gas
blowing through the mist of Chaldean water trees
leaving me
taking your dense
recalcitrant iguanas
my plural identity breaking
as if I had become a self-created hireling
a cyclone of mustard
full of heterotaxia & weeping

& just as magically you return to me
after the ache
of my prolonged unbearable insomnia
having brought you back
with my divinatory incisors
with my snow white emperor moths
breaking cobra's eggs over fire
breaking through my casement of sulphur
with your ungracious iguanas
squealing like electric serpentine cadavers
raw
with oligarchical voltage
the sun cut off in their hearts
inflicted with notorious hatchlings of larvae
crucibles of liver uvulitis & terror
wicked with the moans of lariats & frustration
each iguana
speckled with wind burns & powder
in the spectacular nerve of their anger
expecting each eye to explode
expecting during each of their woundings
to be devoured by riddles
summoned from the conflicted torture of Mercury

because
your lips of softened iron
the insidious meadowlark prairies in your bosom
the scorched ejections
the lava of your taunting clitoral vials
playing with plummeted tactical arias
with the naked crafts of lice
with a cryptic virgin radiography
as if
in the cave of each iguana scar
there were a beehive of scalps & spurtings
my divinations
burning in the glass of my runic pituitary mirrors
within the parenthetical glimpse of typhoon & nutmeg
reciting stammers from an aleatoric treatise on sunbeams

I greet you at the gorge of tangled wildebeest betrayals
our lips merging
like parallel electron tornados
like ironic Uranian ignitions
like a spiral of sizzling urinal wires

a potent phlogistin current
with blistered moth equators
with abrasive parakeet smelters
& your iguanas
Lotapes & Lucifer
hissing gallstone candles & sugar
& your face
"lighted by the... fumes of a poppy
thrown on live coals"

you seek to distress me
with obverse discomforts
yet my addiction
fearful of becoming a masculine Oenone
fearful of of tumbling from my fiery silicate erosion
from my wavering pre positional erratums
from my distinctive ventriloquial algebraics
as to strontium lenses
as to the loquacious fire of the logos
I think of our ignitable citron embraces
our geometric & Hebrew embraces

& we emerge from all of this litmus
as strangers
like muscatel
like heated tungsten fractures
strangly melodious
like hyperemian fragments
laced with the night

IMPULSE & NOTHINGNESS ∞

These dense geranium surges of thought
protracted through steaming anthrax waters
concerned with the coronal aspects of contingency
those sabbatical athanors in which nothingness looms
without image
without the doctrinal plummage of a fixed event
without the mesmeric square of Talmudic rigidity
when one is transfixed by intention
by the Messianic force fused with the illusive intensity
of impulse
shot into the grainy broach of nothingness

there exists the sense of bleached equators
the suicidal aching of secondary sunfish

one then gives off the odour of a pentecostal heresy
& one no longer lives in an aura of the weakened
with the weakened
one stands like a bolt
upright
facing the electrical debris of an ochlacracy in pain
staggered by the knife of its own surgeon's riddles
by a rabid scalpel cutting at its ribs
by a deboned pleurisy rumbling in its vision

as I reach into this nothingness
I am abandoned by associates
psychically spat upon by contemporaries
a reflex
against one condemned by the interests
of the secular nerve field

this I
a target
with an intense circulation of acid in the veins

so everything that I snare
always half plunged into eclipse
all my description
subject to electro-ballistical analysis
an analysis of my own achievement
which ironically has no power to engulf me

so I remain suspended
between light & the imageless arcana of extinction
& the emotions
those electrical cadavers
weave themselves like a sickened medicine in my thorax
as to my name
it has become an exploded ravens' dyscrasia
an excrescence
walking around with my eyes
like a series of neurological sunspots

& in speaking
I remain corroded with intensive tedium rejoinders
with my bones squirming at an angle of pathological
nightmare edicts
a cauldron of metacarpal tsunamis
as a result
I feed on the carking magnificence of loneliness
on the nomadology of cacti & sores

I count my companions as enemies
those obedient nomenclator's covering up those abbreviated
prolusive murders of the spirit

& so as a scar
as one given up to the guerilla domain of
cosmic prolepsis
I am always a figure
a metal hormone found in a basket
floating on broken sea bird's blood

on both sides of my eyes a parenthetical numbness
a painful but voided exogen climaterics
in which I wander through intensive flytrap grasses
weaving myself to death while humming in-doctrinal ballets
a shapeless fumatory witness
suffering like a cipher
or a metamorphic anagram
spying on shapes in the darkness

SONG IN BARBAROUS FUMAROLE
OF THE JAPANESE CRESTED IBIS ∞

The wings pierce as if they were eternity.

Shuzo Takiguchi

To claim as arcane vapour
ruination by intrigue
by kindled leprosy morays
so that I take up in my glottis
those moral hallucinogens which actively dim
which nourish themselves on behalf of active heavenly terror

as if forking my verbs with cryptography
with bird interrogation
with a haunted crystallography of deception
mentally cross-fertilized with defective aural lobotomies
so that I momentarily sing
with a cosmic catch in my wings

floating above
a black waterfall of rye
dazzled by partial torments
by seeming in-seminal scatterings
by snow in smoking germinal mazes

it could be said that my blood has been scorched
by intensive Venusian plasma
by updrafts of wheat

by molecules that slaughter
my throat continuously parched
by wild in-secular genetics
by unfiltered parchment
by incipient nerve cuisines
empowered by listless cranial singing
carving androgynous shapes with my voice

me
an ominous flattering angel
kept aloft by diagrams
of smouldering electrical truth

as a tempestuous solar charisma
I can never speak in terms of oceanic remorse
or with the temperament of fictitious remedial doves

no
I am heightened by sudden sociological flaws
by prisms of seasoned parallel tornados

though shattered by various Saxon devices
I am the flame throughout the soaring absolute
I denigrate
I take on sanguine territorial opposition
with a force
enriched
with untoward fertility
with a dominate tendency to waver
with excessive a-regional metrics
with inhaled phantasmics
spilled on fortuitous migrational soils
there is ermine
there is discourse by nugget
there is sacrifice by increase

each of my echos spinning through pictographic parabolas
graphic

with indecisive incest
which abstractly reduces
which plummets
into the frothing systemic of bees

a crepuscular arachnoidal utterance by sun bells
by pestilential archive
by vivid tourmaline exposure

there is expressed interstice
flotational temperature by prophet
by sun exposed Greek

therefore
a palace erected in bone plazas
to worship each grainy avian heaven
each tumultuous spire by detraction
so that there exists the one true clarity
the cloudy singular beam
more blinding than sun noons on Mercury

pinnacle by rot
by hovering phoneme & tremor
by sorcerous frigate & plasma
by flaming interior sign
by defenseless Grenadine morals
as with Enoch
I continue my metamorphosis
singing in capsized tarantula tree
melodramatic by despair
cogitation by a sense of entrapment
split along the cusp of a-tonal meridians

each guttural burst
struggling at great odds
at hieroglyphical knife point
dazed with magnetic electrical fuchsia

each of my wingbeats as death
as co-existent termination
as spoiled rudiment by colour

so I splice my lamentations
& open the diachronic
to spawned confusional rotations
amidst the equator of sundogs
heated by corrupted memorial sparks

my beak aligned with cryptographic cunning
with tantric scratches inside my steaming ink well treaties
my aggressions in tune
with an aching heraldic nopal
its coronal glare
flashing upon a-clinical watery mnemonics
filled with carnivorous morphine & diamonds
flying in Bardo
above the scattered wrath of oneiric sesame pontoons
electric with my knowledge
of forious marginal germs & diseases
hyper-extended with discord
those bony schismatic ghosts
fused by synchronic retinal burning
drawing from the sky
a milk
seasoned with phlogistin & Hittite galvanics

yes
chandas flecked
with sulphurous heretical clauses

because
I deny
& re-invigourate
I tear down
I re-pontificate
the bile from empty animal invasions

breaking through poisoned civil cataleptics
entangling quotidian farm worlds
with my traitorous acids
culled
from a barbarous daily wine

here I am
winged
with oracular sun-dust flowers
my eyes scattered into translated demon
like a blue demonic spy
sailing across transparent carrion planes
so as to re-inhabit the dead
so as to scan the weightless centigrade margins

in one simple respiration
I summon the tendencies of electrocuted corpses
the stony wrath
of drowned Phoenician sailors

my voice drills
with north Asian alewahs
akin to compounded rock points on Vesta or Ceres

yes
I drain from stars pre-glottal aluviums
moth ceramics
a chalice of rote
pestles shaped
by incipient hulls of deadly carbon grains

I sing
across distracted ingress baying
with sounds
not even the dead can decipher

I can only increase funeric confusion
the invisible force which uplifts the void
which ingests the force of negation & mirage

yet I sculpt
in weakened anti-negation
spasms rampant with fire
distorting quotidian thumb piano
by plagues which sustain gregarious verbal gestation
subsumed from susserations extracted from the scattered
logistics of Titans
from the fevered optical beams
spilled from greenish sundial eternities
Ramses
or Hatshepsut
or Akhenaton
invading as cherished cyclical spoors
their luminescence by blankness
by swarming alchemical moons
by bewildering errata
as in rum by higher being
by serpentine
& flowing whiplash ideology

above all
I've cosmically transmuted the atmospheric bone
the dementia enveloped by protest
by turquoise weight
& somnific solar inclusion
singing by eclipse torrent
by waves of flame erupting from mirrors & dreams of post-
extinction

a genealogy of circles
beyond aphids' scribbling
& logical strontium dialectic

A PLEASURABLE QUIET ∞

My cat is green. It is recovering from wounds I periodically inflict upon its body with my nails. I've grown them with great patience as if I were cultivating my own alchemical weapons. I found it becoming like a silent ritual, staying to myself, watching them grow, in my private convent of hallucination. Much like the power of Samson's hair I feel in them the full concentration of my feminine powers. I have curving in my mind thoughts of constant illicitness. Letting my mind drift into the curvatures of a constantly pleasurable opacity. What I would like to practice in the open face of reality I find for the moment a sufficient surrogate upon the body of my cat. It is an unspaded male, articulately violent, who finds in his moments of frenzy an ironic cessation from the finely tuned woundings which I inflict upon him. And so, for the moment, my life is elaborate and claustrophobic. I remain tediously isolated, yet morbidly aroused by the mercurial connivings darting around my heart.

You can say, yes I live for these connivings, for these seasoned outlets of burning in which everything coalesces in seismic secrecy. Now to live in this manner one must regard one's strivings as if sacred, as if plagued by irrational divinity. Then one can properly burn, can properly propel oneself into challenging thickets of lust. What has been forgotten today is the incremental preparation of the human being. The slow sincerity of sculpted trust within one's person. This is magic. The tyranny of one's personal absolutes. Every nuance must be frozen and examined under the flaming microscope of passion, then released into the furnace of one's life continuum, so that one becomes flavored by the depths of one's behavioral calling. No one can match this. There is no objective standard, no collective cross to bear, no surgical implementation of unwarranted neurosis. All flags must be burned and politics disbanded in favor of the exercise of one's personal cruelty. Because to properly live one's desire must remain consistent, must remain forged as if one had become a pleasurably wounded summa able to maniacally finger the inferno of one's personal deracination. All the notes of one's being are emitted from those aforementioned thickets churned up by the cosmic brio of wonder. There is the throbbing, always a pursuit of intangibles magically fluttered before the face of one's world, like a mirror in which is seen the true, unsullied, remarkably invisible portrait, the portrait one has never seen in family albums, in commercial employee agendas, one burns, all the flesh of one's family restriction becomes eaten away, one sees one's true invincible corrosion shining like the irradiations of an infernal blue star allowing only itself to shine, allowing its wings of light to shine like an emblem in the eternity of blackness. One should be allowed to

shine for oneself like the star, should be allowed to manipulate the dastardly, the dubious inaccessible moraines of personal pleasure.

Eventually I know I will kill my cat. I will rip out its entrails and bury my voluptuous face in their heat. At the moment of this act rebirth, transmutation, insight, a corona of green fireflies around my eyes. At that moment I will walk into the world, I will walk into the blue-throated kingdoms of the sun and my lunar glow will melt whatever self-induced rationality persists in the chesnut harems of my imagination. For unlike Samson I will not be seduced by a masculine Delilah intent on paring down my nails to his rigid Christian entreaties. No, I will find a man who like myself will have a heart full of smoking thorns and razors, who will recognize my recovery from exile as his musically beautiful compliment. He will see me and I will see him, our mutual flame thrower's halos spinning about our skulls invisible except for those initiated in the solemn radar suppers of satanic wolf's slaughter. We will bow to each other he just having emerged from the solar flowering of some concrete ritual murder. Absolved of isolation we will stand in this politically corroded world as beacons, as very dangerous beacons. You can say a unit of murder, of verbal and psychological murder, a tempest of blind tornado acids. Blind to all but the ambition of pleasure we will stand in the elect, non-contingent rays, pure in our sarcasm, our cynical fury of all that passes for progressive harmony in a world society stained by the bitter rote of repression.

Here, let me say the word hate. Because we will love in the shadows of the magic of hate. All the hallucinated dog watchers, all the prairies of Euro-America filled with obedient workaday mongrels. I curse them all, I curse their very roots. I curse all of those fetid secretaries who show off their breasts without substance. I curse those target poster males who flaunt imported hair on their chests.

During this writing I feel my nails have grown an exquisite centimeter and again I feel it is time to inflict new wounds upon my greenish personal beast. ☒

EL TEATRO DE LOS PERFUMES

¿Cuándo fue la última vez que nos vimos los tres?

—S. Beckett, etc.

El piso se inclina hacia el escenario como si impulsara a líquidos o aires, orientándolos.

Deseas oler con la lengua de una serpiente.

El cuarto está cubierto de negro, su techo excesivamente alto, como en un teatro, pero no hay sillas para una supuesta audiencia.

La confluencia de sus muslos es una salida.
La navegación debe, por un designio, existir en la ausencia de signos. Te has aproximado a la inocencia al aspirar en sus pechos, para descender así a la asfixia.

Se ha tragado un cristal de cuarzo; el corazón iluminado con diálogo.

Ella está reclinada en una cama escarlata, que sabe a acero o sangre. Contemplas las inminentes molestias, placeres.

No puedes entender la lengua que ella está hablando y, mientras sus labios rojos se mueven, parece que los sonidos emanan de su palma.

El escenario es tan distante las voces de los actores sólo alcanzan a tocarlo después de anular el negro.

Aparentemente hay millas entre ella y tú, como si fueras un raptor.

Puedes oler su respiración.

Varias lenguas diferentes están involucradas en la disputa fingida. No conoces a nadie, sin embargo a partir de la actitud concluyes que están interesados en la ausencia de música.

Están dragando la cabeza de un mono; presumiblemente un símbolo.

Bebes su colonia.

Cuando voltea hacia ti sus íris están rojos.

El soporte: un yelmo con espejos en el ojo se enchufa.

Ella, con una máscara, ha dibujado unas pestañas en su frente; los atentos íris están rojos.

El cuerpo de un mono está en la cama.

Cuando apagan las luces imagina que puede oler a la persona que estaría sentada a su lado.

Ella está en el proceso de traducción; asume la posición de un clarividente.

Estás llorando porque sus voces continúan
transmitiéndose, en tanto escuchas otra conversación
conforme las lágrimas caen.

Cuando ella cubre sus ojos con sus palmas tú
lees el futuro.

El mono fue apartado —se balancea en la cabeza
de un actor. El soliloquio nace de su boca.

Ésta es la audición, por tanto tienes los ojos vendados.
Tus palmas están fijadas a tu cara con
cuerdas. Tus fosas nasales están quemadas.
Estás listo.

La primera nota es amoníaco; la segunda,
alcazuz; la tercera, cedro.

Es disonante.

La quinta es canela; la sexta, brecina; la séptima
vinagre:

cacofonía.

La octava, amaranto; la novena: hielo; la décima: el cabello
incendiado; la décima primera: carbón; carroña; pino; café;
la décima quinta: sangre; la décima sexta: bacalao; la décima
séptima:
cerezos en flor; tabaco; la décima novena: piel.

Empiezas a sentir náusea; el futuro
es iris.

: Para contener la emoción uno debe
denunciar voluntariamente cualquier intento de apropiarse de
símbolos de transgresión.

: Hay largos y finos filamentos, extendidos desde las pupilas, que no distorsionan la visión y sólo pueden ser percibidos por otro, si el sujeto es colocado bajo una luz adecuada.

: La paradoja es orquestar los perfumes para prevenir una mezcla arbitraria, mutación o familiaridad que no sea la preestablecida por el marcador. No puede haber improvisación.

: La máscara, toda vez que creció, no puede ser removida sino que enfrenta, como víbora que cambia de piel, el desprendimiento revelando una sucesión infinita —la cual continúa creciendo desde el corazón.

: Idealmente, una actriz simula las palabras en tanto que un hombre oculto las pronuncia.

: Para alterar la emoción, alterar el color y, si el sujeto está compuesto de vidrio, sus humores son infinitos. La instancia ideal es una bola de vidrio que flota en el agua dentro de un tazón fabricado con espejos.

: La música puede repudiar continuamente sus propias aspiraciones, su propio deseo.

: Presumiblemente, la estructura del cuerpo debe ser destruida, en tanto que todo movimiento es la antítesis de la predilección natural.

: Cualquier otra concepción podría fallar en repudiar las convenciones que prescribió el caos.

Ella flota desnuda en la nieve. La rodea
un aura derretida. Como para sustentarla,
su boca está abierta.

Puedes verte a ti mismo sentado en el horizonte.
Estás cortando el alfabeto con la yema
de tus dedos.

La acumulación de nieve provoca que su cara se convierta en algo similar a una máscara; la izquierda se comba como por un brochazo.

Está hablando desde el perfil derecho de su cara; por tanto está mintiendo, de lado.

Has desarrollado la ecuación de que su discurso te ciega con nieve. Esto te permite extender los brazos para tocarla con las yemas de los dedos.

Ella cree que todo contacto es contagio; tus tendencias en cuanto a la percepción permanecen en su piel.

Estás transcribiendo su dictado; las palabras gotean como pequeños globos de hielo desde la comisura izquierda de su boca.

Ella busca llegar a ser transparente; vidrio o hielo, así que su cintura romperá la luz.

Ha diseñado esta transformación al memorizar los ángulos de los copos que caen en su boca.

Desde tu asiento, lo percibes como la inversión del habla o la consunción, llenándola pues con articulación.

Ve que sus dedos se mueven rítmicamente y cree que está escuchando música, sus dedos en simpatía, pero está contando.

Apenas flota sobre la tierra húmeda, así, su pálida sombra es soslayo.

Por ende la piel de su espalda y nalgas no se distorsiona por la presión.

Te gustaría insertar tu mano en aquel espacio, en simpatía con la ausencia.

No hay olor que pueda frotar con sus dedos, debido a la temperatura de la ausencia.

No hay serie.
8 seguido por 34 por 67 por 2 por 6 & 39, doble duración por 110 menos 4 por 99 conservado hasta el final.

Voz primera:

Cuál es la duración de la resonancia

Cuál es la duración del amarillo

Cuál es la duración del declinar

Cuál es la duración de la trayectoria

Cuál es la duración de la rosa

Cuál es la duración del apetito

Segunda voz, simultáneamente:

El sabor de la voz

Ausencia detenida en la boca de uno

Lo anónimo de la desnudez

La lengua como la mano

Luz como pasividad

Estructurar en base a la mutación

Matar como el cese de un perfume

La composición se basa en la noción de caminar a través de una calle muy transitada con los ojos cerrados, y oliendo los varios perfumes de la mujer que pasa de largo. El intento consiste en discernirla en su semejanza a la cacofonía.

Y por tanto poseerla mediante la asimilación de su perfume en tu cuerpo.

Ella yace sobre un hoja de vidrio.

Él está abriendo pequeños frascos de perfume.

Tú estás en la audiencia, anónimo.

La hoja de vidrio está suspendida tres pies sobre el escenario.

Vierte los perfumes, con delicadeza y precisión, sobre ella...

Que está asiendo una flama, como si la auto-inmolación fuera una metáfora.

El ascenso de los vapores forma una niebla visible sobre ella.

Así te dice adiós.

Pero el aire para tu lengua no es sino apetito:
la respiración de una soprano.

Las entradas para los perfumes son oblicuas, son lagunas, son una pérdida de tiempo, son el metrónomo.

Existe la entrada para la apología. En el interior, aun si el canto, la voz propia se repliega a la boca como si uno estuviera deglutiendo un roedor imitando a las víboras.

Desde esta entrada uno no puede cerciorarse de la conversación si la perspectiva es consuntiva, no simpatética.

La textura de la voz es, en perspectiva, burda.

Existe la entrada al apetito. Es también consuntiva, pero aquí no puede haber apología o saciedad. Tampoco es la entrada al deseo. Las ausencias son similares, vidrio a obsidiana, quizás gemelos que se hablan mutuamente lenguas ininteligibles.

La superficie aquí es la de la lengua, y no el paladar.

La profundidad es inventada como rosa o amarillo.

Existe la entrada al ocio. Uno no entra ahí, aunque haya una cortina. Hacerlo sería dañar la fábrica; uno solamente debe mirar a través, y por tanto ingresar con los ojos y la pasión, así que el cuerpo está exiliado de esta forma de oír.

La profundidad debe ser blanca, como la ausencia, el diseño de nada que subyace a una textura de regulación sobre la cual uno desea.

La textura es aquella del cabello; fragancia que delicadamente madura demasiado la fruta.

Existe la entrada de la sumisión. La puerta es muy baja, o muy trivial, como si su fabricante deseara cortar la cabeza de alguien al entrar, sin que importe la estatura ni la sensación ni la dialéctica.

Los perfumes deben ser sinfónicos, armónicos, carentes de individuación, como un vulgo o muchedumbre que se mueve con sincronía y permiso de la historia.

Sabe a azufre; la textura del lanzamiento.

Existe la entrada de la depredación. Su orificio es una metáfora, pico o tiburón. Su voz es una tarifa: un olor a vísceras tibias; una ecuación de la sustracción para impulsar el incremento, así como uno rueda una bola de nieve.

Esto debe ser falsete o frenesí.

Un juego de nudos de sangre en la nieve; el perdedor, el vestir.

Para entrar aquí uno debe llevar los brazos de la malicia y la dispersión, técnicas de absorción.

Existe la entrada de la soberbia; existe la entrada de la crueldad; la entrada de la promiscuidad; del placer;

pathos;


obstáculo;

lo subrenatural;

excreción;

abandono;

existe la entrada de la absolución, la vindicación, y la entrada de la volición.

Supone que ella misma es un perfume, como estos perfumes, aunque no posee una salida a través de la cual entrar. 

Traducción de Gabriel Bernal Granados

I

This kind of speaking
doubles the unspeakable.

With every word
ossuarial shadows.

Come, the gathering. But chancy.
Which randomness is shocking

and may thus motivate more
toward silence than toward speech.

For who can, not silent,
accept the vocation

to acknowledge, to describe,
or even to allow
the enormities

of which one must,
if speaking,

speak.
And the details.

One site cut and recut
twine gridding the sectors of dirt

To have found a grit-filled room
sift gram upon grain

and seek the deep-slung shard
amazing, that any "traces"

once "effaced"
should thereby be "called back."

To have fitted wordless words
inside or over words: for what?

scattered further than dirt,
scattered with atoms, ashes, stars

I live
so in my time

II

handwriting traces

These terms:

traces

"have

effaced

(he said) in the inverse order

been (regularly) called back"

and *called back*

(an addled syntax)
with mixed results

Every word teeming and bereft,
the whole writing
with underspeech parts, incomplete leavings,
offers riddled pockets of unarticulate keens,
in shadowy lotteries.

Is then the work lucid and stuttered?
sullied and sullen? startled and studied?
Always, and beyond reproach.

What's done, is done.

and now

Because so evanescent
because their syntax baffles
these words shadow me.

it must begin again The inside-out of space
a mass of unthinkable matter
and its minuscule nobilities,
a dog, say, jingling her tags—
there's something she wants, something
simple, something she needs to remind us.

III

Living within
a place where little noises

in wonder at their own skew
hang in the opening.

Carried cavernous
the politics of our time,
insomnias of rage, join them.

On small page self
rose the giant letter moon.
Time is like a path,
but it works on the principle of flickering.

IV

She wrote: "nothing
is ever lost. It will recur,"
but this I did not

believe. In fact
I thought it
ignorance of time.

Resistance
to this (loss)
in which we are limed.

So many ways to be lost.
Can barely count
the ways.

The condition of work being struggle in time.
With loss.
And with these random findings.

I resisted initiations
into "virile pieties,"
which were everywhere, nevertheless.

But the rage of the mother
is an unsolved problem
in language.

V

Trempered in such conditions—
it's like renting a canoe
and suddenly a windstorm
suddenly thunderheads A lot of "suddenly"
come up on a lack, I got
lack on the page, but it was really lake, a lake
bigger than it seemed,
at first opportunistic
paddle, and
plunk in the middle of turbulent
atmospheres, where it's just a matter of chance.
She said "look down", as if time were readable
layers, and you could get a grip
map it, it

to me, disturbances are terms. Crosscurrents

cab here, cab there, mirrored taxis
swinging wildly thru traffic
of the dead
in transit, dead
galore, carryovers from one side to the other
zigzag, fizzle and flare, a series of linked bombs,
orange disinfectant scrub for incision
never any operation,
thunderheads, lightning from the distance,
green call, that one maternal aunt
starved herself down
died 65 pounds

“living skeleton”

later there will be plenty of
Sounds, the dog in the morning yawning: Owwwww—
we say she has said “out.”

the word “nothing.”
And what other words were to be said off, set off
and what other transfigurations of letters?

“so i had a feeling tonight that nothing i meant to say was over yet

that it was also too late to start

which led me to think i would start later...”

VI

rondo
junco
window
any color of any thing could speak of that

plate at the shadowy end of the table, green bites

of things, diverse, flecked thru, ambulant, riven

“multiphonics, circular singing”

family life, a courtyard of pebbles, raw walls

“typical opening and contrasting idea”

road to road
enter and immense the muddy byways,
the dark clustering
underside.

Even a documentary only stretches so far.

The “inharmonic sonorities” make
as if a piece of time crossed with place had got
brief consciousness,
but has no pronoun and no shape
—not it, nor she, nor me—
so cannot be referred to.

Cannot via well-ruled poem-wedges,
can only flicker at these phatic edges.

VII

Though it's true that “it” is

closest to it,
all told,

it
was never what I was ready for any time
it seemed to be happening

belatedly
spurts of moment,

dawn winds
that rush around the earth to

roaring place, and roaring time
while small trim sounds go
peep • peep • peep •

which striates my dust-speck

“not boiling to put pen to paper.”

On the page the word "recall"
trick of the eye, I read it as "rachel".
Could not follow either instruction.
And the person also
far to the left, something wrong with the capacity for centering
here
almost off the picture
which otherwise is a rectangular piazza in Sweden
a kind of foreign "emptiness"
reminding not so much of space
but of time
will never return.

VIII

For disappearance is the subject
of whatever I do.

If not disappearance,
then what is here.

"During my long nights with these corpses,
I understood

that they would accompany me
till the end of my life."

Even at fair distance
certain photographs

bulldozed ditches in consciousness
corpses dump into the seam

corpses jump like trout
backward and forward in my stream.

Still, much will be forgotten.
Disappearance,
for instance, of crimes
done for me.
Cheap whatever
from a monocrop.
Children's clothing
factory-stitched by children.
Officialdom
comparatively cordial.

Utopian space
of anger and connectedness
beyond barrier.
And this is the space can never
talk, but
go to
foraging.

IX

This is the work,
This is the work

disfigured


form as experienced

struggle, over the mark.

And over the effacement

tangle conflicting
words, undersides, notes,
disappearances.

Those skeins, extended and tightened,
wound so many years,
have ended (once more)
in an unpickable knot.

One simply present: here.
The objective to say: Here is a knot.
No mystery here.
Not in that. 

GEORGE ECONOMOU

AMERIKI

I ≈

Supieron que habían estado en el paraíso
tan pronto tuvieron que partir.

Así,

¿qué tan distinto sería
hoy día de aquella edad de oro
de vivir sin amarras y libre
como cualquier animal

para el hombre de la montaña
que pudiera verlo ahora?

¿Podría ser su mensaje todavía
sobre una América celestial—

colocada en el rabo
de un mundo de forma de pera
(en la aureola del globo)
en el ojo del navegante
y la carta de Colón—

un paraíso terrenal?

¿Acaso sea una recuperación de

lo que procuramos por
siempre destinado para madurar
& arruinarse en nuestras manos

un tiempo . un lugar

quemado
por el Sol . Gusano que

había difundido su esplendor?

Al aproximarse los primeros cazadores
a estas colinas & montañas
solitarias, fatigados & sedientos
los deslumbró

para recuperar en un nombre
lo que ansiaban—

¡Téton, téton!



Nuestros héroes... una vez más
alargaron sus brazos
para asir

a nadie

sino a sí mismos...

VII ≈

*Y bien, cuando el alba me engañó
las estrellas & la luna ayudaron
por tanto, subí la montaña en la noche
sí, aún era de noche.
Pude escuchar el gemido
de las siempreverdes & el crujir de las hayas
& el canto de una perdiz.*

... a la luz temprana del alba

la costa
de una tierra de viñas
la más grande

Vinland—
ya sea para las uvas, los arándanos
las praderas o todo—
pero en especial
los grandes bosques de madera
del Cabo Cod,
que ahora son las dunas
donde
Un hombre
puede estar de pie... y poner a toda América
detrás,
trabajando en el descubrimiento
de su mente.
Déjenlo
en su reloj de sol
alerta contra
aquella luz del amanecer
cuando se escucha un cuento
que flota divinamente divinamente,
para agradecer a la providencia el grano
en tanto que otros mueren por falta de él
(aun los ritos de supervivencia
llegan a ser religión)
al mismo tiempo que nos deleitamos
en la gema perfecta de un cuento:
el hijo menor
John Billington Jr.
se perdió en los bosques
lo encontraron los indios nauset
& regresó a la Playa del Primer Encuentro
donde lloraba una india
al ver el regocijo de la madre
porque le recordaba a sus 3 hijos
que años antes raptó el Capitán Hunt
& años después
el hijo perdido fue encontrado
el padre—
El Sr. John Billington
tomó su pistola


& mató
a John Newcommin.
Su ejecución fue
el primer golpe de la justicia
en la plantación Plimoth.

La luz nos aclara
que somos nosotros el cuento—
la luz más elaborada
& el florecimiento que libera
los hallazgos de nuestros padres.

si) las maldiciones en nuestro aliento
apacible, apaciblemente, no existe una norma que seguir
no importa qué tan grande nos haya sido
su maldición

si) con reverencia & agradecimiento
que sea sin tartamudear

& no sólo
para las flores importantes
guardadas en libros.

Nuestras semillas han venido de los barcos
& naufragios de cada continente... 



Traducción de Gabriel Bernal Granados

ROBERTO ECHAVARREN

CUATRO POEMAS

EN ESO ∞

se hizo
que navegaron, encastrados en la tahuampa,
hechos lona empapada de carbohidrato de pesca
y mercurio, plomo en los pulmones
pero el pez-hombre del fondo
trajo un termofón de chatascas barrosas
tortillas de légamo
y los curó mientras remontaba la corriente.
El fuelle bronco en jirones flojos,
cada una de las budineras
fue arrastrada, flotante, por el maelestrom
con su vela encendida y apagada,
su recua, fue reculando
hasta que abrió el portón de los suspiros
aflojó un regüeldo
y resbaló el recado
a un costado de la cincha,
se quitó la tiara, no se volvió
sino al contrario:
el tambor de la membrana,
el perineo algodón y abriera
si el acordeón no estuviera tenso, que relajara.

Así entró a la nao Victoria
colgada de revés en el zafiro
que emerge piramidal desde la base del tronco.

VERDE BLUSA DE MAR ∞

¿Qué lava, agua al molino,
un harapo, las ramas, los ramos
de alce por numerales fijos?
De ayer a hoy reparte una capacidad de caballo
o de zapato. El humo entra por los ollares,
el salitre, lo más seguro mientras devora,
de lo que era todo, queda tatuado
aguardiente en el muslo:
un pez sin identidad, nunca tuvo.
De este hermano
pasa un rayo fijo verde blusa de mar,
desliza unos dedos por los guantes,
un poder entre contrastes de constantes.
Un test temático de apercepción, toxina-antitoxina,
refluye en el mismo agua que separa un tono de otro.

YO GOLPEO ∞

los ojos que supuran
pulpa de boxeador, puntazo de una órbita u otra.
Cada noche, cada mañana el cristalino
izquierdo, derecho, una tormenta de nieve sanguinosa
hincha o comprime un vórtice interno.

Ya no trasiega pelirrojas caídas
sobre caras incomprensibles. Ya no trasiega
en horas de penumbra hundido en el pantano de sulfuro
para curar la seborrea, para limpiar
el opaco biscuit de crasa cáscara.
Elimina un virus de la visión.
Caen las escamas del pez bomba.

Caen las escamas del corazón de una alcachofa.
Una crisálida a medio despelar,
gusano cimbrón, fofo y blancuzco,
una tira suspensa en las corrientes
se desdobra con cada coletazo
y se cuelga enfrente.

Entre las grietas de la cinta
una tortuga me pica las piernas,
reverbera cada paleta con la oscilación del contoneo.
Abre un chorro, agua dentro del agua
desde el fondo de la cloaca lúgubre.

LA TORMENTA ∞

Mi pote se quema. Es hora, sí, de la tormenta.
Los deportes con sus conmemoraciones
y la ejecución extensa del entrenamiento
no son anuncios de guerra, pero remueven
el tiempo, ahora, de la tormenta.

Estoy vacando el fuego. Otro destello
en el folio del verano, el esmalte
cae, la tranquera está en un mar
de gamuza bajo cubierta disposición
del cuarzo intocado, una tela por encima del mundo.

Invierto esa cubierta
bajo acechanzas sin tregua,
correas por espaldas encastradas
y burbujas que saquen esa visión,
un vientre pendular fucsia fosforescente
de un tirón de gravísima, el cimbroneo
para diversión de los baguales.
Treinta, cuarenta litros corrieron
el trayecto de las costuras.
"Tipo es antes, modelo," antes de volcar el tinte
sobre las sedas de caballo,

prisionero iluminado de pelusina,
uso una trenza para contener las pelotas
mientras una aguja las perfora, se endurecen.
Salta un chisguete sobre la ingle plana,
poros tocados por pelo de palma
entre ampos de parpadeo tenaz
bajo el viento de rayón rosado.

El chuparrosa de testera violada
entre los arbustos metalescentes,
los viboreznos flagelos, la sorpresa del casacabel
ante los ríos de una conducta celeste
entran, provisorios, en una tienda de níquel.

El hisopillo ventila la atmósfera
y la rata moscada esconde la barriguilla entra las piedras.
Una nispola sube en el aire desde un lomo de campo.
El glisado panorámico acaricia un mantón de niebla,
ataujía de metales finos
sobre soportes de caucho.
Esa luz insensata, atombada
tras una cuchilla de baba y corbata coral
aclara el barranco en el aura de la sed.

Ni siquiera un pájaro de traje azul enfrente de mí.
¿Dónde está, lívida, una pulsera que no se detiene?
Sobre el cielo una embestida de crestas
baila un tinguelele percutido en un triángulo
frente al velón de agua. Respinga, se amodorra, se descíñe.

Una flauta afelpada cae fibra a fibra en peso de oro,
con reflejos de cornalina deslava
el ciclo de las últimas nubes.
El salitre reparte de un costado
un amarillo casi táctil y gustativo, de otro
desguaza un disco de goma gris
por el fondo traslúcido del pantanal.
En los estancos de luz oscila
jamás en el mismo sitio.

Esta gangarria desestabiliza
el eje rasante, la dobladura de una manta pluvial
capitoneada antes que absuelta, estera invertida
vis à vis la luna invisible.

Remoto, cercano, derrapado
guitarrista detrás de los velos,
su vuelo encima de los codos aureoleados
hasta la cintura reclina el cordaje de un “caballo”
que fuera a “rezar”.

La rencilla, el metatórax
entre glóbulos de tintalaja, el robezo peinado,
ajustado con bramante corredizo estrecha
aceitoso la bocamanga entre las rachas
revueltas y paralelas.

Cascadas
emparejan el piso de sílice.
La banda ovalada o muy cerca o muy lejos,
el borde de un tragaluz entre los gases,
los plomos de costillar contra el diluvio
en falsa escuadra, un pingajo
suda dióptricos desvíos.

Las manos
maceran las orejas de un cactus,
el ligamen de pita penina
bajo un semáforo guiñador.
Talar se prosterna el chorreo en dos rumbos
de circuitos reverberantes y fatuos por segundos,
los plumeros giran poseídos en oblongos oblicuos
de fuste cada vez mayor,

los dedos
aprietan el cinto dinámico hacia el extremo.
La niebla coincide retrogradiente con la espuma
que hinca el tornado que remonta. ☒

HORÁCIO COSTA

THE PIANO LESSON

THE PIANO LESSON ∞

Você estava cansado. Vias o sol quadrado. Cada um dos braços de Brahma te impediam mover os membros. Teu pênis: intumescido.

Mais ameaçador que Adamastor, menos pleno que Polifemo, The Sleeping Giant, lá fora, paterfamilias. Controlando teus movimentos to-be. Disfarçado de Sleeping Beauty.

Então você resolveu.

Dez anos e muitas estações depois, tulips and chimneys, emerges da boca do metrô nesta mais insuspeita das cidades. Aquí es siempre octubre.

Um, dois, três, os degraus de obsidiana. Um, dois, três, rayuela. Saltas para o trânsito:

há sol, um novo e igual. Pensas no verso que te fará imortal:... *ce toit tranquille où marchent des colombes... against these ruins I have laid my balls... edel sei der Mensch hilfreich und gut... come chocolates, menina suja, chocolates... De las Musas Helicónides empecemos el canto...* Saltas para o trânsito imortal.

Agora é meio-dia en Sète

agora é tua Terra baldia

teu soneto em Weimar

tua tabacaria

tua teogonia.

O ser te interpela antes que te dê tempo de vestir o smoking. Sedutoramente humilde nem por isso menos autoritário, não pergunta como foi tua viagem. Diz que te conhece.

“Comment est-ce que je peux vous aider?”

—Toma lá este piano; vê se o empurras por aí.

O piano, o piano. O piano preto. O piano equatorial. Porque eu? Porque? O dia calcinante, as rugosidades do caminho, os gólgotas da vida: “Se eu nasci para mártir la hora es ahora”.

Vista assim, a narração é boa para Sísifo, para roman marron, filme das oito no domingo: “Get out of the morass, you scum! I love you, idiot, don’t you see?!”, etc. Enquanto empurrava o nacioanimal compunha una musiquinha:

After the trip

In the tunnel I was alone,
I didn’t invite nobody
so nobody did come along.
Meanwhile you sang, cicadas,
like cicadas did you sing,
your fêtes in the surface
were brilliant, were
brilliant, now you’re gone.

Très bien. Compus então algo duradeiro:

Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólo,
sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,
mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.

Très bien, très bien. Repetia para não esquecer e suava, na hora vertical.
Se você disser que eu desafio, amor, saiba que isto em mim provoca imensa dor.
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu, eu possuo apenas o que deus me deu.

O piano nao é meu; nunca foi. Son énorme bouche ne m’avalera pas tel qu’à Jonas.
Vou deixá-lo aqui nesta esquina. Na hora vertical. Que o Ser volte por ele.
O piano preto. O piano só.
Pobre piano gordo.
O piano incômodo e bom.
Já tocaram nele tantas mãos más, ótimas, execráves, sanguinárias, níveas, crassas,

politically correct, bem-intencionadas, rapazes, mais ou menos, prostibulares, sujas, crepusculares, santas.

Não nasci para carregar pianos.

Não nasci para consertar pianos, etc.

Eis aqui minha lira, eis aqui meu som.

Pianoless.

THE PIANO LESSON ∞

Tú estabas cansado. Veías el sol cuadrado. Cada uno de los brazos de Brahma te impedían mover los miembros. Tu pene: entumecido.

Más amenazador que Adamastor, más pleno que Polifemo, The Sleeping Giant, afuera, paterfamilias. Controlando tus movimientos to-be. Disfrazado de Sleeping Beauty.

Entonces resolviste.

Diez años y muchas estaciones después, tulips and chimneys, emerges de la boca del metro en esta más insospechada de las ciudades. Aquí es siempre octubre.

Uno, dos, tres, los peldaños de obsidiana. Uno, dos, tres, rayuela. Saltas hacia el tránsito:

hay sol, uno nuevo e igual. Piensas en el verso que te hará inmortal:... *ce toit tranquille où marchent des colombes... against these ruins I have laid my balls... edel sei der Mensch hilfreich und gut... come chocolatés, menina suja, chocolates... De las Musas Helicónides empecemos el Canto...* Saltas hacia el tránsito inmortal.

Ahora es mediodía em Sète

ahora es tu tierra baldía

tu soneto en Weimar

tu tabaquería

tu teogonía.

El ser te interpela antes que te dé tiempo de vestir el smoking. Seductoramente humilde ni por eso menos autoritario, siquiera pregunta como ha sido tu viaje. Dice que te conoce.

“Comment est-ce que je peux vous aider?”

—He aquí este piano. A ver si lo empujas por ahí.

El piano, el piano. El piano negro. El piano ecuatorial. ¿Por qué yo? ¿Por qué? El día calcinante, las rugosidades del camino, los gólgotas de la vida: “Si yo nací para mártir, la hora es ahora.”

Vista así, la narración es buena para Sísifo, para roman marron, película de las ocho en el domingo: "Get out of the morass, you scum! I love you, idiot, don't you see?", etc. Mientras yo empujaba el nacioanimal componía una musiquita:

After the trip

In the tunnel I was alone.
I didn't invite nobody
so nobody did come along.
Meanwhile you sang, cicadas,
like cicadas did you sing,
your fêtes in the surface
were brilliant, were
brilliant, now you're gone.

Très bien. Compuse entonces algo duradero:

Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólo,
sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,
mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.

Très bien, très bien. Repetía para no olvidarme y sudaba, en la hora vertical.
Se você disser que eu desafino, amor, saiba que isto em mim provoca imensa dor.
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu; eu possuo apenas o que deus me deu.

El piano no es mío; nunca lo ha sido. Son énorme bouche ne m'avalera pas tel qu'à Jonas.

Lo voy a dejar aquí en esta esquina. En la hora vertical. Que el Ser regrese por él.

El piano negro. El piano solo.

Pobre piano gordo.

El piano incómodo y bueno.

Ya han tocado en él tantas manos malas, óptimas, execrables, sanguinarias, níveas, crasas, politically correct, bien intencionadas, rapaces, más o menos, prostibulares, sucias, crepusculares, santas.

No nací para cargar pianos.

No nací para arreglar pianos, etc.

He aquí mi lira, he aquí mi voz.

Pianoless.

Traducción del autor

THE PIANO LESSON ∞

You were tired. You watched the square-shaped sun. The Brahma's every arm kept you from moving your limbs. Your penis: swollen.

More menacing than Adamastor, more thorough than Polyphemus, The Sleeping Giant, outside, paterfamilias. Controlling your movements-to-be. Disguised as Sleeping Beauty.

Then you solved the matter.

After ten years and several stations, tulips and chimneys, you emerge from the mouth of the metro station in this, the most unexpected of all cities. *Aquí es siempre octubre.*

One, two, three, the obsidian steps. One, two, three, hopscotch. You leap into the traffic:

the sun above, both new and the same. You think of the line that will make you immortal: *...ce toit tranquille où marchent des colombes...* against these ruins I have laid my balls... *edel sei der Mensch hilfreich und gut...* come chocolates, *menina suja, chocolates...* *De las Musas Helicónides empecemos el Canto...* You leap into the immortal traffic:

Now it is noon in Sète
now is your wasteland
your sonnet in Weimar
your tobacco shop
your theogony

The Being summons you before you have time to put on your tuxedo. Seductively humble, but no less authoritarian, he doesn't even ask how was your trip. He says he knows you.

"Comment est-ce que je peux vous aider?"

—Here's the piano. Could you move it around?

The piano, the piano. The black piano. The equatorial piano. Why me? Why? The calcinating day, the wrinkles in the road, the Golgothas of life: "If I was born to be a martyr, *la hora es ahora.*"

Seen this way, the narrative is good for Sisyphus, for roman marron, the Sunday eight-'o-clock movie: "Get out of the morass, you scum! I love you, idiot, don't you see?!" and so forth.

As I pushed the natioanimal, I composed a little ditty:

After the Trip

In the tunnel I was alone.
I didn't invite nobody
so nobody did come along.
Meanwhile you sang, cicadas,
like cicadas did you sing,
your fêtes in the surface
were brilliant, were
brilliant, now you're gone

Très bien. Then I wrote something lasting:

Pastores agrestes, tristes oprobrios, vientres tan sólo,
sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,
mas sabemos también, si queremos, cantar la verdad.

Très bien, très bien. I repeated the lines, so as not to forget them, and I sweated in the vertical hour.

*Se você disser que eu desafino, amor, saiba que isto em mim provoca imensa dor.
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu; eu possuo apenas o que deus me deu.*

The piano isn't mine; never was. Son énorme bouche ne m'avalera pas tel qu'à Jonas.

I will leave it here on this corner. In the vertical hour. Let the Being come back for it.

The black piano. The lonely piano.

Poor fat piano.

The uncomfortable piano, the good piano.

So many hands have already played it: talentless, optimum, execrable, bloody, snowy, crass, politically-correct, well-meaning, predatory, more or less, brothelary, dirty, crepuscular, blessed.

I wasn't made to lift pianos.

I wasn't made to repair pianos.

This is my lyre, this is my voice.

Pianoless. 

Translated by Roberto Tejada and the author

¿El viento empezó cuando te levantaste o me estabas protegiendo de él? Sentí la compresión de los imperativos, las olas de los atajos, el saber vivaz de la cháchara sabia. *Bien vestido y sin ningún lugar adonde ir.* Cegado por la avenida y lleno de adyacencia. Arco o arqueado en. Así devienen botellas, conductores enmudecidos, inclinación ilustrada por récords inflados. Moroso o comatoso. “Lo que encuentras es vida, lo que repudias existencia.” Un buen ejemplo de esto es ‘Papá pela la papa’. A veces algo divide; en la mayoría de los casos, no es más que un corredor. Ningún lugar adonde ir pero pianísimo (protegido de una inflación) “Mami siempre lo arregla de la manera que a mí me gusta.” O valoriza aquí lo que desprecia en otro. ¡Para eso no hay excusa! ¡No puedes mirar deportes sobre hielo con las luces prendidas! Retención anormal de fluido inundación crónica. Sin duda tan cabeza dura pero sin su encanto. No hay identificación, sólo restitución. Pero él nos ha obligado a imponer esta oferta; surge de las regulaciones del amor. “Llene los vasos de agua—pregúntele a cada persona si desea más café, etc.” *El sueño*

del contenido. El
viaje es
largo, los
beneficios insignificantes. Difamado heráldicamente.
Ve—se ha—ido. Lo mejor
del botín: gárgolas. O es un deseo pretendido
que toca el resorte que nos hace cantar con fuerza
sanguínea. “Retire todo de la mesa excepto
el agua, el vino y los ceniceros: use un plato distinto
para retirar la sal y la pimienta.” Ignorante
me confronto, dudando
permanezco. Es necesario
mencionar que éste
sirve para todos los ojos y que su aplicación está en el
nivel más básico y
rudimentario. Sintiéndome
confortable y además
acogedor y complaciente.
La historia de la columna: un marco de ventana a la sociedad.
Que no es bueno que a la pera
que sopla en tu cerebro le prestes
atención. El veneno de Dios es el concepto de
no concepción—aliento anaeróbico.
Ni menos seleccionado ni más vacío—el vuelo
de la tentación es siempre
ir a la colina del faro
el túnel de la mina del espíritu.
Rasgueo sin fin. No hay nunca anula-
ción sólo compresión. Las luces boreales son
el subsuelo empapelado del universo. Gozo
en el pago anticipado.
Pinceladas
en los canales de..., topos en
sacos de arpillera, “gente como tú no necesita
dinero—exudas desprecio”. De alguna manera esos
oasis tóxicos. Ese crecimiento de condas como en un día
fallado, gorgoteando arbóreamente. Zapatos que
conmocionan. Te daría mi mono, mi serenata, la bolsa de las
compras; pero tú requieres constancia, no pesas. El que

tomando el contenido se olvida del recipiente, una viga de
bocací. O ellos
con el suyo, tú
con el tuyo. Por cada intento
un detenimiento—más largo que esperanza de bestia. Disculpe mi conjugación:
desfile
corto. “Sirva nuevamente y pásaselo a
todo el mundo.” Un
sonido es una suma—un marco
de serafines. Una sombra aburrida.
La extensión nunca es más que la forma del contenido. “Joe,
sé como te sientes. A nadie le gusta admitir
que su novia es tan inteligente. “Joe sientes como te sé. Nadie
es tan novia
que le guste que a su inteligente admitir.”
Una tipo de estilo ondulante—para abajo, remojado
en la bañera, una corrida por las escaleras. ¡Dispara! Pero
para entonces había tomado una posición.
Magistralmente calvo y pomposo.
¡Pomp-soso! Un lavado
de preocupaciones (la mundanidad del
ajetreo.) O “Lindo estar aquí con todo el mundo.” Los fallidos
encuentran las imaginaciones más infatigables, los requiems
subrepticios.
Hastío sin duda un lío
Dicho de otro modo—moscas,
quejidos detergentes, sicosis barata. Hagamos:
división de la petulancia, cocinar
las deudas, socorrer lo sacro. “Si no te mantienes al tanto
de la cultura, la cultura se mantendrá al tanto
de tí.” Dosificación sagrada, hasta cierto punto
receptiva. La hebra
enhebra las hebras, como
cebra. Cinta trombolítica. “Mientras todo está
sucediendo, el joven Sir Frances Rose—un pintor de
dudosas dotes que fuera desposado por Gertrude Stein durante la
última década
de su vida—aparece, no se sabe de dónde, con una
pintura.” “Si te mezclas con él te estás mezclando

con una metáfora." "Es un paquete realista, es un paquete negociable, no es un paquete definitivo. Una soltura general, quizás: siempre haya algo goteando. Parece que estamos recapando la misma rueda una y otra vez, sin lograr tracción adicional. Aquí hay algunos dolores—optativos. Muy ocupado en este momento reorganizando y de hecho, como tú dirías, extrañamente sumado en fraccionamiento proporcional. O sólo golpeando, rebotando contra todos. La realidad es siempre más verde cuando uno no la ha visto. En todo caso seguir adelante para llegar adonde no se ha estado o podido estar antes—escalones, ventanas, rampas. Dejar que todo eso no se descubra sino más bien se mezcle en un horizonte de distracción, distensión buscada como lugar propio (un lugar donde eliminar las goteras). Digamos vacuna de emisarios de cobalto preñados con una exasperación ambivalente, sobresaliendo con material inerte. No puedo menos que oscilar, mi manera de desear. Quizás presagiar, demorar. Por ejemplo, las galochas, ya no están, pero tú estás aquí. Cathesis trashumante. Una ansiedad tipo Doppler. Y entonces se enciende una luz en la cabeza de todo el mundo. "De manera que creo en algún lugar tenemos que hacer hincapié de que se trata del intento que surge de un trabajo de equipo." Invasión con frenetismo. Lo que no sabe de escanción permite expansión: hojas de té señuelo para la suerte más tosca—el banco de la tarde, la respuesta matutina. Prosa, pose—inexorablemente más peluda. Poema, cromo. "No me gusta la forma en la que piensas":

Es terrible gastarse la mente.

Esto es, en prosa comienzas con el mundo
y encuentras las palabras que corresponden; en poesía comienzas
con las palabras y encuentras el mundo que hay en ellas. “Trae
sopa—bien caliente.” “más
perdido que turco en el
surco” El silencio

también puede ser una herramienta
pero rara vez es tan efectiva como la ceguera.
El lar, heredero de su corazón, a quien alabara
con su flautín, conduce a un objetivo para obtener
ligazones a seños no fruncidos y pellizcados en esta
atando con doblegado entrecejo y apretado
posición que los tontos comparan con una tonelada de cabos
gastados

El dominio demanda distracción—el circo,
ponis del matadero. Abrasador
por la armonía. Aporreado por decoración
el cirujano de sueños cojea tres pasos hacia adelante,
dos al costado. “En esos días no necesitabas
gritar para ser tan expresivo.” Uno por uno
se hacen polvo los pies de barro, las penas encarceladas.

Una flota de ferrys, por siempre felices.

La gente del espectáculo sabe que lo que el guerrero quiere
es ganar la guerra y volver a casa. 🎭

Versión de Ernesto Grosman

“Disrafismo” (*Dysraphism*) es una palabra utilizada por especialistas en enfermedades congénitas para designar la unión disfuncional de las partes del embrión—un defecto de nacimiento. La palabra no figura en el diccionario Dorlan, que es la fuente estándar en los Estados Unidos. Me enteré que este término estaba “en uso” a través de un médico de Toronto. Por lo tanto, puede que se trate de un término británico o una palabra que él encontró. “Raf” (*raph*) significa literalmente “costura”, por lo tanto disrafismo significa una ausencia o falta de costura, ¡un mecanismo presódico! Pero tiene el atractivo de compartir su raíz con rapsodia (*rhapsody*) que según Skeat se refiere “a aquel que hila (literalmente coser) canciones, un recitador de poesía épica”, cfr. “oda” etc. En todo caso, y para simplificar, digamos que el diccionario Dorland define “disrafia” (*dysraphia*), aunque disrafismo no figura, como “el cerramiento incompleto del tubo neural: estado disráfico”; y figura inmediatamente después de “disprosodia” (sic): “alteración del acento, tono y ritmo del habla.”

Los traductores, al escapar de su lengua materna para manejar otra, experimentan un exilio y, como exiliados, poseen un amplio contexto cultural que les proporciona una visión privilegiada de las limitaciones de su lengua original. Nos hacemos más conscientes de los mecanismos de la lengua materna cuando experimentamos con ésta desde afuera; aquí es cuando verdaderamente notamos que hace falta algo. *Kindred spirits* no es exactamente lo mismo que “almas afines”; “afín” de *affinity*, parecería más íntimo que *kindred* y “alma” más personal que *spirit*. En sus comentarios sobre el ensayo capital de Walter Benjamin, “El oficio del traductor”, Maurice Blanchot escribe:

El traductor es sin duda un hombre extraño, nostálgico. Experimenta en su propia lengua aunque sea partiendo de algo que falta, como si todo fuera prometido por las afirmaciones del texto original que, además, permanece: el traductor no lo puede atrapar del todo pues no se siente “en casa”, tranquilo en ese lenguaje. Al contrario, se siente un eterno huésped que no vive ahí. Por esta razón, si nos apegamos al testimonio de los especialistas, siempre tendrá más dificultades traduciendo con la lengua a la que pertenece que buscando con la que no posee.

Las asociaciones especiales o privadas, así como las implicaciones sociales normales de las palabras de una lengua, parecerían ser, al igual que la poesía, intraducibles.

El destino del traductor dramatiza el del escritor que está atrapado entre la lengua de la escritura y lo real, entre la lengua de la escritura y un pasado evasivo: ese “país extranjero”, según L.P. Hartley en el prólogo a su novela *The Go-Between*. “Mi” lengua (el inglés, en la que también soy una visitante) nunca acaba de expresar por completo el español original; sin embargo, ahora debo hacerla “mi casa” de nuevo, expresar la otra lengua lo más cabalmente posible en mi versión inglesa-americana, cualquiera que ésta sea, pues todos tenemos nuestro léxico privado y aun nuestra propia gramática. Traducir es un modo de escribir que podría permitirnos encontrar nuestra propia lengua a través de la lengua de otro, si bien toda escritura implica esta búsqueda. Probablemente el hallazgo de un estilo lleve a cabo la búsqueda, pero ¿acaso la lengua, la intención o la realidad originales no continúan siendo eternamente evasivas? ¿Qué tan fieles podemos ser? ¿Y fieles a qué?

Desde tiempo atrás, la tarea “imposible” de traducir ha sido motivo de indagaciones filosóficas y lingüísticas: inevitablemente, la traducción divorcia signo y sentido. Una palabra específica tiene diferentes connotaciones —y diferentes relaciones con otras palabras de su lengua— que su equivalente (o equivalentes) más cercano en otra lengua.

Considérese brevemente las lagunas que existen entre el español y el inglés. Los peligros son múltiples: por ejemplo, la tentación de escoger cognados o palabras latinizadas cuyo efecto en inglés es, con frecuencia, arcaico y vago inclusive, tal como “amiable”, cuya contraparte en español es “amable”, una palabra común, viva; o bien, traicionar sustantivos idénticos en lenguas romances, en cuanto a género, con el sustantivo neutro inglés: “la luna” siempre será más femenino que *the moon*.

Una diferencia gramatical provocadora es la presencia, opcional en español, del pronombre como sujeto. El sujeto puede, ambiguamente, (no) designarse y estar implícito en el verbo del predicado, a menos que el escritor requiera enfatizar o aclarar la identidad del sujeto. José Lezama Lima liberó la sintaxis generando oraciones con sujetos y objetos flotantes en sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*. Hace algunos años, al traducir un extracto de *Oppiano Licario*, publicado póstumamente, me encontré con numerosos ejemplos de ambigüedad pronominal, tales como:

yo creo que Licario, conocedor de ese secreto como muchos otros, lo hizo budista. Ha dominado el ansia nefasta ¿tuvo acaso que hacer ese esfuerzo? y en él, según el símbolo tan reiterado por los devotos de esa religión, el dolor resbala como una gota de agua en una hoja de loto.

En la siguiente traducción literal se pueden apreciar mis dudas:

*I think Licario, knowing this secret among many others, made (it, him—
Abatón, a previous subject in the paragraph) Buddhist. Nefarious desire
prevailed: did [he] [Licario] have to make an effort? Upon [him, it], according
to the symbol so worshipped by these devotees, pain slides like a dew drop
down a lotus flower.*

Para cuando Lezama coloca explícitamente un “él”, el lector ya está inmerso en la incertidumbre. Aquí, ¿quién o qué produce las acciones? ¿Acaso la ambigüedad de Lezama va dirigida a la disipación budista del ego —favoreciendo la identificación y el entreveramiento erótico de los cuerpos y las almas de un grupo de amigos—, o a la distracción alucinada?

Una ambigüedad intencionada permeó las primeras páginas de la obra del chileno José Donoso, *El lugar sin límites*, que tradujo como *Hell Has No Limits*, derivación de la frase “*hell hath no limits*” de *The Tragical History of Dr. Faustus* de Christopher Marlowe, en la cual se inspira el título original. La novela empieza con una introducción al personaje principal, un homosexual apodado La Manuela. El español le permitió a Donoso implicar la duplicidad de género, y mantener la ambivalencia del género del sujeto hasta que, en la página dos, un personaje masculino dice sin ambages: “Me joderé a los dos, a la Japonesita y al marica de su padre”. (*I’ll screw the two of them, Japonesita and her fag of a father.*) En inglés no tuve más remedio que utilizar *she* desde el principio, ya que el narrador en tercera persona y otros personajes se dirigen a “ella”. El efecto cambia en inglés, propiciando que la transición de *her* a *him* sea más explícita, aunque ésta se ajuste al desconcierto total producido en el original.

Estas diferencias gramaticales albergan de nuevo un cisma ideológico: el español no sufrió la purga que el inglés sostuvo. La lengua española tolera —busca incluso— la polivalencia, mientras que el inglés moderno, de entrada, exige claridad. A la luz de esto, las traducciones son juzgadas, por editores y críticos, aún más severamente que los originales. Esta tendencia de nuestros detractores consiste, pues, en atribuir la ambigüedad a la literalidad de la traducción, en tanto que los originales, inaccesibles en este siglo de vanguardias y posmodernismo, bien pueden pasar como grandes obras de arte.

Una traducción debe ser un acto crítico que, no obstante, engendre duda y plantee interrogantes a su lector mediante la recontextualización de la ideología del texto original. Dado que una buena traducción, al igual que cualquier retórica, busca (re)

producir un efecto, persuadir a un lector, ésta se convierte en un acto político en el más amplio de los sentidos. El buen traductor ejerce una acción equilibradora, llevando, de este modo, a la lengua más allá de sus límites y conservando, al mismo tiempo, el ámbito común de diálogo entre escritor y lector, entre parlante y escucha.

Algunos han argumentado que en las *lenguas*, o los sistemas de signos traducibles, se pueden encontrar equivalentes, mas no en los textos o *discursos* (que involucran un diálogo particular entre texto y contexto). No traducimos textos sino que intentamos recrear contextos, inevitablemente perdidos. De aquí surge la provocación, ¿dónde termina el contexto y dónde empieza el texto? Y, de nuevo, las fronteras supuestamente sagradas entre las lenguas no son absolutas; existen lazos secretos entre todas. El escritor bilingüe, el traductor, el exiliado, todos pueden comprobar la impureza del lenguaje: ninguna lengua es una isla cerrada en sí misma, cada una contiene a otras. El poeta árabe Meddeb, que escribe en francés, ha notado, por ejemplo, que su lengua materna, o “subyacente”, organiza una poética en la lengua prestada.

El perpetuo reciclaje histórico de imperios, colonizaciones y migraciones confirma la naturaleza problemática de las fronteras entre lenguas, permitiéndole a éstas invadirse mutuamente, tal como lo reflejan una Latinoamérica políglota y sus literaturas. *Tres tristes tigres* es casi un libro bilingüe, bombardeado por un inglés invasor de Estados Unidos. Nuestra versión inglesa-americana de *Tres tristes tigres* se aprovecha de la apropiación que hizo el español cubano sobre el inglés americano, misma que se inició con el descubrimiento y la colonización de las Américas. La contribución española al inglés americano y al poliglotismo cubano de Cabrera Infante me obligó a fijarme, por ejemplo, en “Habana”, motivo que se pierde en el título inglés de *La Habana para un infante difunto*, ya que ahí permanece el vocablo “habanera”, frecuentemente emitido por el narrador. El hecho de que “habanera” sea aceptable en inglés —aunque sólo sea en cuanto a su definición y esté limitada en tanto forma musical— hizo posible esta “invasión” de fronteras.

UNA POÉTICA DE LA TRADUCCIÓN ≈

En 1932, en “Las versiones homéricas” —un ensayo que bien podría traducirse como “Some Versions of Homer”— Jorge Luis Borges cuestionó el estatus privilegiado de los libros originales que denominamos *La Odisea* y *La Iliada*. ¿Cuál de las interpretaciones del original es la “original”? se preguntó; sólo un griego del siglo x a. de C. (según Borges) sería capaz de responder a esto. Aquí, Borges se anticipó al desafío de Michel Foucault sobre el concepto de autoría: ¿Qué es un autor? ¿Cómo podemos determinar su intencionalidad? La única

diferencia real entre el original y la traducción —especificó Borges con optimismo— es que el referente del traductor lo constituye un texto *visible*, contra el cual la traducción puede ser juzgada; el original se escapa de este escéptico escrutinio porque su referente no está expresado, está olvidado, y quizá sea vergonzosamente banal.

Ese ensayo sobre la traducción contiene la semilla subversiva de la poética de Borges: “leer como escribir”, que en 1939 continuaba articulando en su perversa parábola “Pierre Menard, autor de Don Quijote”, pieza que George Steiner considera en *Después de Babel* la *summa* de todas las teorías de la traducción. Aquí, la obra maestra de Cervantes se convierte en la telaraña tentativa de las proposiciones que cambian con cada acto histórico de lectura; cada lectura sucesiva, cada reescritura y traducción de un texto enriquecen la supervivencia del original bajo una forma diferente. Cada obra entra a un diálogo con otros textos y a un contexto; así, los textos constituyen *relaciones* que necesariamente evolucionan en otros contextos.

Borges nos ha mostrado cómo las obras literarias, de entrada, nos ofrecen modelos teóricos a través de los cuales las interpretamos. “Las versiones homéricas” y “Pierre Menard” se anticipan a las teorías de lectura-respuesta y de la recepción. Estos textos no sólo reflejan la delgada línea que separa a los originales de sus interpretaciones, sino la naturaleza paralela y complementaria de estas últimas. Particularmente, “Pierre Menard” ilumina las funciones relacionadas de la traducción, la parodia y la crítica literaria.

“Pierre Menard” es una parodia estilizada del laborioso homenaje bibliográfico que le rinde un desconocido escritor francés provinciano a su mentor Pierre Menard, un oscuro simbolista cuyo proyecto ultrafantástico consiste en un intento por reescribir, palabra-por-palabra, en el lenguaje de Cervantes, *El Quijote*.

El vértigo que sentimos al leer esta ficción es infinito. Para empezar, *Don Quijote* (catalogada con frecuencia como la primera novela moderna) nació simultáneamente como parodia (de la novela caballeresca) y como una “traducción”. En un apartado, el narrador sugiere que el “original” es un manuscrito que fue hallado por un árabe, Cide Hamete Benengeli (a saber, Don Berenjena). El que un escritor francés de fines del siglo XIX intentara recrear (sin plagiar) un clásico español del siglo XVII, y un escritor argentino (Borges) intentara escribir el homenaje del discípulo de Menard, produce un *mise en abîme*. La reinención fiel de Menard de una oración del Quijote resulta tan diferente como una parodia, es decir, una imitación con una diferencia crítica, dado que la misma frase en español deviene en artificio y cobra significados diferentes, opuestos, reinscritos en otro contexto lingüístico e histórico. La “reinención” española de Borges a partir de un supuesto original francés (el homenaje del discípulo que

inventa al mentor inventado) es al mismo tiempo una “traducción” y una parodia (acerca de la parodia/traducción de una parodia/traducción) que nos obliga a cuestionar la condición de lo que parecería un original siempre evasivo. Por supuesto, ¿dónde termina el francés y dónde empieza el español en ese texto? Aquí Borges funde las modalidades de la parodia, o imitación satírica, y de la traducción o imitación en otra lengua, demostrando también que éstas funcionan como crítica literaria pero con una importante diferencia: tanto las traducciones como las parodias intentan repetir el discurso del original; el ensayo crítico emplea otra retórica.

Borges propuso, en esencia, un estatus tentativo para el original como una de tantas posibles versiones. James Joyce, que colaboró en la traducción al italiano del fragmento “Anna Livia Plurabelle” de *Finnegan’s Wake*, pensó en términos similares en el momento de bautizar a su original “obra en progreso” (que sería completada en la siguiente etapa: la traducción). Joyce “tranelaboró” aspectos del original que se volvieron más explícitos en italiano. Aprovechó su relación con lo que experimentó en términos de una musicalidad terrena de la lengua final para inventar una versión más jergosa y con múltiples capas de juegos de palabras. Hablando del italiano del *Inferno* de Dante, el poeta Robert Penn Warren alguna vez observó que aquellos que se encuentran afuera de la lengua, como él mismo, podían apreciar su musicalidad aún más que un parlante nativo, precisamente porque el lector externo tendería a concentrarse más en el sonido (exótico) que en el sentido.

Walter Benjamin, en un tono sacro, privilegia el original, irradiando una infinidad de versiones, por encima de la traducción, una versión limitada entre varias; sin embargo, coincide con el profano Joyce al ver en la “encarnación” original, y en las palabras de George Steiner en *Antigones*, “una anunciación, en todos aspectos bien forjada, de formas de ser aún en devenir.”

Steiner muestra cómo la teoría de Benjamin de la “traducción absoluta y de la confluencia de todas las lenguas seculares en una *Ursprache* mítica, una fuente primordial de unisonancia perfecta y facsímil”, en parte estaba inspirada en el viaje de Hölderlin al origen, y buscaba por medio de sus traducciones de Sófocles producir “el substratum ‘oriental’ y el asfixiante manantial del arte griego del siglo v”.

Arrojar un “substratum” se encuentra implícito en el concepto de subversión, donde la traducción perpetra una traición, no sólo en el sentido tradicional de la ecuación *traduttore = traditore*, sino porque también es evidencia de una versión subyacente que se vuelve explícita, es decir, una versión latente que se implica en el texto original. En cierto sentido, esta versión latente constituye un *subtexto*, término tomado de la teoría psicoanalítica, que Terry Eagleton ha definido como:

un texto que corre dentro de una obra, visible en ciertos puntos “sintomáticos” de ambigüedad, evasión o sobre-énfasis, y que nosotros como lectores podemos “escribir” aún cuando la novela misma no lo haga. Todo texto literario contiene uno o más subtextos (...) que podrían ser considerados como el “inconsciente” de la obra. Los *insights* de la obra (...) profundamente relacionados con su ceguera —qué no dice y cómo no lo dice— podían ser tan importantes como lo que articulan; aquello que parecería estar ausente, marginal o ambivalente en relación a la obra, podría proporcionar la clave esencial.

Las traducciones persuasivas descubren subtextos, o significados subyacentes, pues, una vez que todo está dicho y hecho, la primera y la última función de traducir es transmitir un significado.

(SUB) VERSIONES ≈

Genios como Borges, James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett y Vladimir Nabokov constituyen una *autoridad*, a diferencia de muchos traductores, para re-crear y “subvertir” el original (sobre todo si es suyo). Sin embargo, establecen un modelo ideal para lo que debería ser la traducción literaria: creación. Habiendo colaborado con políglotas como Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Manuel Puig, he podido observar una relación simbiótica, si no es que parasitaria, entre la traducción y la composición original.

Lejos del concepto tradicional de los traductores como seres serviles, escribanos sin nombre, el traductor literario puede ser considerado como un escribano subversivo. Algo se destruye —la forma del original— pero el significado se reproduce a través de otra forma. Bajo esta luz, una traducción se vuelve continuación del original, el cual, de entrada, siempre altera la realidad que intenta re-crear.

Pero considérese este argumento más allá del cliché de lo que se pierde en la traducción (de la realidad al original y del original a la traducción). Los efectos caóticos de libros como *Tres tristes tigres* y *La traición de Rita Hayworth* ocurren por la violación del uso por medio de la resistencia ante el lenguaje en tanto útil o usual. Los nombres propios se vuelven juegos de palabras en el libro de Cabrera Infante; la función comunicativa del lenguaje hablado se subvierte cuando Puig y Cabrera Infante la transforman —con todas sus transgresiones gramaticales— en escritura. La traducción de sus “abusos” (término


que Phillip Lewis aplica a la traducción creativa) también debe violar y, al hacerlo, sostener su comentario sobre el lenguaje de modos no arbitrarios que, sin embargo, hagan consciente al lector de los nudos lingüísticos o textuales decisivos de significación. La traducción del título *La Habana para un infante difunto* por *Infante's Inferno* ofrece una clave de este proceso abusivo y a la vez sustentante. Cabrera Infante, Manuel Puig, Severo Sarduy —casos primordiales en esta reflexión sobre mi trabajo como traductora— ven sus originales como traducciones de textos y tradiciones, así como realidades; cada uno, a su manera, es un parodista, un creador y un comentarista. Al haber aniquilado el dominio del lenguaje sobre el significado, que alude a la brecha entre lenguaje y significado, también en cierto sentido aniquilaron al “autor”. En tanto colaboradores o auto-traductores, son auto-subversores.

Cabrera Infante, Puig y Sarduy conforman un grupo generacional que floreció en los años sesenta. Su trabajo alberga el espíritu vanguardista de una generación anterior que incluyó a Borges, Cortázar y Lezama Lima. Pero abrieron nuevos caminos explorando la cultura popular e interpretando la tradición moderna con una jerga callejera latinoamericana, o mejor aún, argentina o cubana. La escritura y el lenguaje hablado, que vuelven literario, surge de una revuelta filial contra la tiranía paternal del español castellano.

Tres tristes tigres es quizás el primer texto en transformar el “cubano” en un lenguaje literario repleto de argot, de juegos de palabras y dislocaciones, un español enriquecido por una región específica pero también por muchas referencias culturales y literarias. “La muerte de Trotsky” —un capítulo crítico de este amplio y fragmentario *roman comique*— comprende parodias salvajes y emotivas de una lista variada de escritores cubanos. Pero el *Satyricon* de Petronio, *Alicia en el país de las maravillas* y las películas de Hollywood también forman parte de la riqueza del diálogo entre textos. Las ingeniosas y alucinatorias novelas de Severo Sarduy nos conducen por viajes tortuosos a través de civilizaciones altas y bajas, occidentales y orientales, las cuales se contienen dentro de la rica textura de un discurso cubano salvajemente abigarrado.

En tanto, los escritos de Manuel Puig pueden considerarse aún más “pop”, menos “literarios”: es decir, dentro de las estructuras estilizadas, paródicas, de novelas como *La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña*, donde se reproduce y analiza la cultura popular en el lenguaje argentino hablado.

¿Cómo traducir la irrevocable unicidad de un argot particular como el “habanero”? ¿Cómo retransmitir el homenaje a, y la crítica de, una cultura dominante por una cultura “marginal” en el lenguaje de la cultura dominante? Éstos son algunos de los retos que enfrenta el traductor estadounidense de la ficción latinoamericana contemporánea.

La teoría de la traducción oscila entre lo que Roman Jakobson denominó el “dogma de la intraducibilidad” —la afirmación de que el arte, sobre todo, es formal y esencialmente intraducible— y las prácticas “transcreacionales” de figuras como Pound y Joyce, cuyo lema parece haber sido “no hay nada que no se pueda traducir”. Ambas posiciones son válidas. 

Traducción de Carmen Corona del Conde

JAMES THOMAS STEVENS

TWO POEMS

THREE MISTRANSLATIONS FROM A LOVER'S TORSO ∞

I=

The earth and its foregoing, this could be horizon.
Combined, the radicals pressed into one another,
what do we represent lying held in men and arms,
to erect gold and sun and legs (running)?
I call you disc, sun entangled in the branches of a tree.
Rice field over struggle, earth over self.
Effacement. Your mouth is a carriage
and the carriage plus the tenth of a cubit is turn,
bent knuckle revolving around a pivot.
Common, is the object beneath the bench.
Plant, covers, knife, a weed
extended to mean govern, the flame in the middle
of the lamp is the man with ample arms,
blend and pace in the midst of court.
Your torso sings Garden. Composes.

II≈

Mastery of weeds extends to mean:
plants blending to cover the middle of lamp.
A knife for a flame, foregoing the earth,
this is the horizon of a man with arms.
To move across your body, I am the carriage
and the cubit, the disc running tangled
in the branches of a tree.
I am the common object beneath the bench,
the wheel running length
of the rutted road
down to the garden of abdomen.
I struggle over fields
to kiss a mouth filled with rice,
to put away evil. This is earth over self.

III≈

Beneath a table of common struggles
I blend and pace in ample arms.
A rice field foregoing garden
on the horizon of your belly.
Govern the revolving cubit, the bent knuckle.
Me over you, over self, a tree.
Earth entangled in the branches of a knife.
Plant and cover inside your mouth,
the turning disc,
the carriage and wheel.
To erect lamps in the bend
of your gold leg running
is to extend the word
to mean master, garden or weed.

LESSON IN BASIC MOHAWK ∞


Lesson 1≈

This emotive touchlocus in field or forest is the love of men returning
scent of hill across the hedgerow Of dark hare hanging from the belt
O nón: kwis - it's long; from the head whiskered jaw against a collar
Upturned an entry to forest as outpost between the clavicle's rounded distal
the captious bone blaming tongue A lover moves across
Wat ke ní: son - they come together Of twin things and symmetry
there are examples There are many the double curve of chest (the furred line)
To teeth to nipple Give O na wí ra - it's hard white; solid

Lesson 2 ≈

Coalminers rise from their cautious clause Blackened calves
Line entwined clean white of sweat There is much to say
of field and factory Ka io tén: sera - it moves producing
There the darkened shaft Fire at the forehead Light shines
fossil on fossil Tear in thigh of rising penstock Outline pores
a line across wrist eyes white The coalfield
takes place at night Footing or mapping subterranean love of men
The elemental the element Te io ío: tsis - it tastes from the earth
or the stinging smell of salt Taste Railcart Enter at the mouth of mine

Lesson 3 ≈

Scentlocus of farming The agriculturalist song of musculature
line of deltoid This is of lifting thatch of straw hair
the chaff or chafe between pectorals burn red Thigh strained by fork
pitch forward Ever present a horse for contrast foot to fetlock
A: ko sá tens - the that astride Lovers could move across this field alfalfa
where of mid-west of blue skies the first of grey
line of furrow furrow of imprint on burning back this mouth wants to know
Ka né hon - it covers the line and heat Crop 

TWO POEMS

MESSAGES FROM OTHER WORLDS ∞

On previous voyages she sustained great difficulties because of the number of islands they were sailing — the musical theme which retains identity despite transposition or rescoring with scalar transformations, an artificial structure rather than sensation

a dot is seen afar and then you get bigger and bigger

when a woman's head leaves to journey it is suspicious to carry the corpse, walls broken open and the breach

until you become a ship I can board

when a woman is riding by night, loses touch with her companions and hears spirits talking in such a way they become her companions

roads to go anywhere to anywhere without stopping

an arch into the city

your back becomes the leaving nothing became you better

It often happens that diviners tell relations it is not auspicious to carry corpses out broken walls or through the desert you must go a day and night where a man might be riding when something happens to make him loiter, drops asleep or loses touch, and later wants to rejoin them but hears spirits talking in such a way they seem to be his companions only many things he regards as grave in the past are no longer.

This later causes problems but a week is a week and a long way to wait for effects of misdeeds

the shoreline feature cannot exist as a reliable boundary

shoreline + surface = ?

surface + tension = ?

If you save everything that hurts is anything mutual?

Here they make date wine with the addition of spice, and very good it is

Here are found mulberry trees whose leaves are the food of silkworms

Here they cobble, here kiss, here they cut

through this sort of country the journey continues for twenty days and a great number of little deer that produce musk. A stranger can easily go astray among so many crossroads

a stranger can pass through night

a stranger can

bear your child

a child can bear your name

so many more sands than stars

so many stars in a name

An arrangement of signifiers constitutes a system by virtue of perceptually organizing

she told him of the poem they found in a tree
our bottomless chasm made shallow

A traveller finds a stem of fresh water that runs underground. In streams are choice fish and boat songs whistled by waves. One must be quiet when viewing ships and follow one's sense of yearning since permanent is no where to stay. Cigars rolled on the inner thighs of virgins smoked at the birth

once we lived so far away
people no longer
came to see us

and my worries have left me
unable to sleep, so I suppose I can't be with you tonight even in my dreams, more fragile and insubstantial than drake flies — here and perhaps not here at all. In summer she does not stay in cities but goes to her garden where there are sheets of water on which to rest,

on language and its
capricious nature, she will forget all you have said when she awakens; you leave her

for the rain to pound.

The following day no one found the moon and trampled blooming flowers. Evidently my quick glance was not enough to fathom the mystery, never rekindled except with the fire of which I have spoken.

she told him of the tree
of the brush
of the burn
the resin on sticks
she told him of the lightless wars and storm and seed and how after a hundred nights absent of laughter a tower was built with many windows and how

after one terribly long day the shutters blew open the tower cracked open the day
had broken and people had spoken

Grasses gathered in a pillow suggest travel

II. The Return

Out here in the deep there's much moss and small mammals bite another's legs in
play,

 where a silence is imposed on initiates and home a verb toward which
we passively move

sleeves damped from dew and monkey tears

our master waits on

wicket fences level

in light

on the outset wolves howl through bellflower. We lift our hats good day and sing

in a world of mathematical relations in which nothing resembles what occurs in life,
infinite variation at one point, an absence of anything that can be expressed
tattooed on our flesh so we can refer to it by refraction only

 the residents were the thoughts of the house, especially the old ones, in their
moods

There exists a myth that wild geese and fishes cannot carry messages. many pasting
took place by the moat or frequent partings; and of course spring shifted and failed,
flying birds away, each world of its own color — endless for the want of you

the residents shuffle between thresholds, barrels upon their heads and inside
battles, the year's end has almost no clothes. We close our vacant stares, such
violation

She rests in the field, comes back to the grass house where down is a verb

Out here in the deep half of all seen is steam

the enemy king fighting

out here in the forest where dew is burned by noon. She offers a lone bowl of gruel and in its broken crock sits the queen. This city with crossed legs of contemplation refers to stars which control it climatically, above a hill moon

TERRIFYING CREATURES (IF) ∞

we meet like bits of drifting duckweed

things that have lost their power

It is dawn and a woman lies in bed
with another woman's lover. His costume
so lightly colored of stiff silk and
glossy beaten silk that one cannot tell
if he is parting or a part of mist
and memory, the path is endless

a cliff with water rushing down its face:

if a butterfly or bird flutters near flowers one can see its tears

if it flies into the candle's flame small as a bean

if it burns. if it burns.

Sitting on your floor playing with dolls or doors. opening their arms, mouths,
mating

If a bird cries for its mate it can be consoled by placing a mirror before it. If a
mother's blood is smeared on ancient coins, the currency will find her children no
matter how long it circulates. That is the biological system of love. We love to see a
new straw moon spread across an absent sky. night with a clear moon, a glass of
clear water. we hurried to rise with the dew.

Terrifying creatures with
long arms and legs live on
a sliding screen in a stormy sea.
I open that screen, look into the eyes
of a man who travels alone. What sort
is he?, keeping all impressions to
himself.

On the first day of the first month meanings should be perfectly clear:

we dream my parents have sent a boat to fetch us. A messenger arrives at the house
where we were born or that someone is about to find. At the point the guest feels he
has seen everything, he takes a sudden turn or opens a simple door and before him
is a fence of plum trees and wall wondering with vines. Troublesome ghosts and
inanimate objects such as ships arrive regularly forcing their way into one's inner
loins and scattering one's furnishings and possessions; in between it looks to be a
mountain, only there is no mountain. only there is no guest. Although this moment
is spectacular we wouldn't want it to last a thousand years.

Tongs are used for our parting-fires, wild pinks. You apologize for having to leave
and for so long, halfway through our journey. Though one makes one's face look as
if one is about to cry it is no use: not a single tear comes even though one has gone

to a house to see someone, but the wrong person appears and it is not a comfort.
The noise of mosquitoes is thunderous tonight, and I eat long noodles to bring me
luck or to lead me to you.

Dear oldlover,

The reverse, which is a window, has shut and you are no longer behind everything
that happens. Soon there will not be any more pain because of you, how I imagine
death to be, letting go and slipping past. Shipping away.

if a person recites a spell after sneezing to protect one's health against the new year

if I crept to the wall and raised myself against it

if it were early in the morning and I sent for forty kegs of palm-wine

if after three and one-half days the dead body is taken away to be buried, cremated,
or otherwise disposed of

if at the end of the mechanical age people still imagine that the press and radio and
TV are merely forms of information

* * *

I remained awake all night deciding whether I should sell my undergarments to get
money for the ferry. ☒

5 ≈

veo azul	es azul
como cielo	dos
en sueño	abrazo
azul	como beso
la madre	sentada
como madre	sin silla
dos toneladas	en azul
su cachorro	nada sobre
ella	nada y la besa
cielo	que es dorso
en aria	la cría
voz azul	la madre
sentada	sin silla

6≈

llevo cien años
una y otra vez
por agua la ley
por agua
y sin embargo sed

querida
he querido la niña
no por la niña
no por querer
verla y la viña
de azur y magenta
alga la viña
por todos mis ríos
zian de mis venas
cien años sentado
de ser ponto
por ser voz

decidme adiós
alverde la viña
sólo agua la niña
y la nube con sed

11≈

mi mercado ruido
da de saltos
la morcilla
el sostén

cabeza de puerco
en canal el filo
en canal los ríos
bermellón el puente

las costras
en manos rodillas y pies

no hay agua
son de agua agüita
macbeth

18≈

sirenio de voz silencio
enormísimo laiagua
son cotillón
 como hilos
sus vocales de decirte
zur eco zul
de profundis corazón
mi canción de ¿dónde estás?
¿dónde estás que no te oigo?

22≈

saetas en raptó áureas en carrera
rasgan plata el papel como canción
trépida la mar quieta zumba doquier
el ruido zulao casi blanco da jaspe

nubarrón instante de tormenta visto
peregrino en penúltima hora del día
sin cielo ilumina pálido tal reflejo

26≈

oh apolo dame luz dame de las
musas voz anima mi lira dame
la voz para cantar por eros libiado
el vino por eros honrar al bello

muchacho en amor al casi niño
en amor con delfín por eros
cantar sus vidas sin cuitas su
triste fin oh apolo cantar
sus vidas por amor en iassos
de su amor en iassos donde yacen
unidos en tumba honrados en
tumba llorados al caer el sol
en iassos donde se amaban
donde jugaban y reían el uno
nadando el otro montado como
a caballo al sol tan amado
sin temer tal muerte al sol
apolo oh dios de visiones dame
voz para cantar el prodigio
de tan feliz juego retozo de
amantes en la mar admirados
de tan queridos dame la voz
las lágrimas de tan triste salto
la herida en el pecho la aleta
ensangrentada no quiebres tanto
mi voz de cantar al amante delfín
que lleva al cuerpo al bello casi
niño a la playa no nubes la
visión del amante delfín que
gime tal canción dejándose
morir como abrazo al niño
su niño en iassos junto al mar

29 ≈

estela telar
 de amarillo salmo
en la orilla un sol
 rojo el manto

será de luz
cuando no de viento

la ventana
muy lejos
da luz
como comadrona que lleve
al sobrino
recién aliento
al límite del mundo
a ver la luz
cuando no el viento

30 ≈

girar del abrazo
de alas como danzan
en vilo
la novia de romper copa
de enlazar uno a uno
los anillos la espuma
sin comensales embrava la mar
como cortejo
un momento
luego quieto

en oleaje duermen
se duermen
bañados como cálices
luego la luna ☒

THIS BOOK WILL NOT SAVE THESE CHILDREN FROM THAT LION ∞

"Here flying into the wing of a jet
our shrike is shown, who did not land
or might but microscopically," the book began.

The book entitled, *Believe Me, You People, I Feel in My Heart Your Problem* contains a
flag, a plague, and an error

and has no end or is an end with its end
clipped off and will be recorded as a firework
without the bloom or shrapnel.

Certain individuals woke up inside a book
near the letter they drafted. "To whom:" it began,
"These are our lives stop
using them for your
book, we shout!"

One photograph of showing ribs repeated
captioned differently. Beside the heart were
other important organs and shrivelling forces.

Unbeautiful book, it is said we have run out of you.
Burning, it reentered the atmosphere as ash and particles
of it are raining on a school in a field in the obvious Americas.

Of those asked: Some were looking for funny pages.
Or misplaced in their large nation felt helpless.
Some said, "We will win this thing if it takes a week

a year, ten, or 100 years, we are living
in tents and have no water." Others had seen this
before. There was a distinct resemblance.

SLIDE LECTURE IN THE NEW MUSEUM ∞

On the inside a hush,
and the inside painted beige, and then,
and then, the buzzer rings
on the screen appears;

A dead face in a pile of flowers, (this is very serious.)
The eye locked in its socket like a silent e, is impotent.
The face resembles one I know, and also my own,
and under it bones, then prehistoric information.


Next, notice at the top; a line of crystalline blue.
It's the horizon, and further another
but somebody else's, and in the scale
of a diorama of a living brain.

Here the sleep center
 (introduce the pin)
here the sympathy center (another pin)
 Before I crouch; the buzzer. I begin:

The stolen hands of Pablo Casals
in a jar on a mantle in Vienna
as you will see the hands; severed neatly from the wrists,
as you will see... and while we wait allow me to divert:

Once a nice island, floating under the constant sky
in the middle of the Atlantic, peopled by nobody,
was taken away edge by edge, in the stiff arched waves
until

Emerging on the screen: image 19 (visible signs of wear)
"Sparrow in the Snow" its branch feet
curled underneath, and in its beak a stalk of grass
which saved no one from winter.

This is serious, we are dead
serious. 

DAN FEATHERSTON

THREE POEMS

THE ORGANIC ENGINE OF MEMORY DRIVING THE STALLED CAR ∞

putting the house back together,
how lay down the joists?
how square the doorjambs?
how fit the clapboard;
tack lattice to the porchskirt
and diamond the crawlspace white?

how even hear a hammer
whack against lumber?
and what wood?
and where will we find tools?

 a bluejay screeches in the oak.
 a rabbit springs from the brush.

there were wheel ruts hard in the heat.
there was a silver tub
brimmed with water and light.
there was shadow mottle on the road
and the orchard's rust odor in autumn.

how put the house back together?

the floorboards are rotted
and the creek is dry.

we could not name the place;
could point to nothing
but a pit of bramble and bricks.

a car engine sat bolted in dirt —
muscular metal buckled in thorns,
the fanblade stunned in a tangle
of wild carrot like stopped clockhands,
and the wind still turning.

in the path grown over in weeds,
even the ruts grown over in weeds,
a quarterpanel
 propt against a stack of tires:
a bunker, fortified with junk,
for children's wargames.

the car had been dismembered,
dragged off through the trees —
ripped out upholstered seat
laid among logs
and a tire crow's nest
in the branched mast of a tree.

it meant little that this had been *house* or *car*:
never a time when the house had not spoken
or the car stood idle
while rain greased the pistons
and spiders slept in the radiator;
while a window braced the rosehip
or framed a web.

under the axil worms twist in yellow grass.
eggs hatch in a tire's bellied rainwater,

mosquitos humming in the trash-heap
like the mind in its backwater of time.

through the oldest house and earliest memory,
through foundations formed before your birth,
a wildness rises —

cottonwood and goldenrod
blow among the bricks;
under the gone stove and soot,
an acorn quietly explodes.

MEXICO WEAVE ∞

a *matanza* at the end of the rain
season in Huajapan de León—
goats brought down from the Sierra,
slaughtered en masse:
a young man holds the horns.
an old man cuts the throat.
the blood is caught in a pan.

the goat is straddled,
horns pulled back.
when the blade cuts
he feels a spasm
between his legs.
the body convulses,
drains away.

*

in the courtyard broken eggshells
placed on the tips of maguey,
as if the plant were a nest—
spikes like hatchlings
with thorned wings,
rain a kind of green song
in their fibrous throats.

*

Oaxaca in its Sierra corolla—
a whorl of commerce
pulled in toward the valley:
cempasúchil, roses, pata de león
in wicker baskets and open carts
rumbling over white roads,
crossing bridges
through heat-wobbled air.
bundles of cane draped over mules,
dragged behind their hooves
like giant brooms.
saddlebagged blocks of split
pine from the mountains:
the ashes stay,
smoke rising into the trees,
into the mountains
where shacks sulk
sloped like rocked boxcars
behind rusted wire fences.

*

at night the rugweavers
roll themselves up
in their work,
sleep on the Zócalo's
cobble, leaf shadows
floating in the weave.
in morning
the pods are unrolled,
sold as rugs

*

a cock crows in the mountain
under a jumble of roofs—
up into air like spangled
light, metal shards:
the ear's crow copper.

*

when the wind's wove tight,
selvaged by horizons,
the sun warps its weft
like bright threads.

*

under a bloomed bush,
a busted watermelon—
green caved in;
red moving with ants.
between the colors
a rind's white cusp
like the fingernails
of the girl
selling tassel dolls
twisted from scraps
of weaving string,
dust, the pollen
of rocks in the pleats
of her dress,
snot running
in the cleft
over her lip,
her black eyes
a sort of fetal light.
she'll inherit
the loom
and all its colors.

*

on the night road to Juchitán,
the bus like a metal casket
pallbeared through desert air.

when the tire blew the sky
seemed to crouch thickly
at the windows
like shoveled dirt.
inside, the breathing

of passengers
like worms twisting
in the corpse of patience.

changing the flat, the busdriver
fumbles the crowbar;
it slips from the lug,
clattering on the road.

the crucifix swinging from the mirror
stops, stands as if
dangled crossbones,
or a screw bored tight
against a glass vault
of desert air
stunned like stone cherub wings
in the stalled headlights.

DÍA DE MUERTOS ∞

Juchitán, Oax.

for the heat they slept in the courtyard,
string beds strung between trees, walls

walking across


I could feel their bodies
like pods wetting the air—

breathing,

dreaming, the old woman
asleep by the door

where the dead would pass,
the room's blusht light like an oven,
shadows slusht over the walls.

a parrot shifts in the branches
like a green pendulum,
wind ticking through the leaves.

for the old woman slumped in a string bed,
the world meshes with sleep's winding,
leading her back through her mother's
body,
 a kind of re-
ception:
 moonlight in the leaves
a compost of dancing bones. 

JULIANA SPAHR
PRAYING/ASKING

in a medium that is document not product
she speaks of asking god for his incarceration

two women fight each other with knives, roll out the window,
off the roof, silhouetted against the night
a man screams Attica, Attica

what does it mean to be victim?

a man holds a gun to a woman's head
she smiles
a man holds a gun to a woman's heart
she smiles
these are snapshots

load me he commands
she does it
dropping bullet into gun

a girl will tattoo a man's name on her arm
a man will put gold on his teeth

these are declarations

a dove will enter a room
a body will be found in the wreckage of a fire
a gun will slowly cock
a body will tremor
a couple will jump onto a moving train

these are possibilities for escape

but there seem to be days when a man kisses his girl goodbye
gets in the car
drives to a different system of ownership

sometimes this happens by accident
sometimes by poverty

this means an engagement ring turned into a gold bullet
or vice versa
means one is going down eventually

what is a wrong turn?
where does it lead?

a grenade used as a brass knuckle

what is fate?

a burning building
a steel arrow spinning through space to land in a man's back

philosophy/religion
a claim that ideas are open

a man named Chance
a roll of the die


a substitution of luck for choice

in police footage of a man killed in a drive by shooting
the camera shakes the stillness of the body

turns to scan the crowd of onlookers
hesitates on a tall young man
indicts him on strength and health alone

when it is only about killing
how does it feel to be hunting?
to drag a woman by her hair?
to kick a cat?

feeling all dead inside
backed up in a dark corner
we don't know who's hitting us
we don't know who's hitting one
we don't know who
we don't know

a man shoots his way out of a corridor with two guns 

ORCHARD ∞

Priapus the Scribe stuck in a rich man's garden
sturdy as the apple trees, pulled
from original farmlands to decorate a basin
where ladies walk: I complain
that the color washes off
that birds perch on top of me
my cousins, the fetid crow
and hummingbird that stands in air like a diver
other fowl that eat of berries
and such as make nests any place.
I visit courtyards with iron seats
left out to the rain, unequal stone slippery with moss,
sky for a ceiling, and ivy, and water
mid-yard, or dream of pink flowers
near my hand, and a vase form a girl
who cuts green stalks with her pocket knife
and whispers Catullus to get me out of bed,
wanting more of her poems, a sparrow for my lap.
And specters climb from the basin
to lock the high doors of the yard and tell me this:

that in my time the spirit has grown thin
and barbarians spring up under the guise of nations
where, using the old methods, they hew
at their enemies and make the dead bury the dead,
as in the days of Tiberius.

I could name
a dozen places to myself and not use up the list.

PASTORAL ∞

I wake to the song of water in the basin
which she takes to bathe her ankles
keeping one knot in her hair that dangles
like a rope along her spine, and then in a white shift
takes a word from me and gives me one
inviting confusion adequate to our sorrow
glad to be walled in. Often she
goes to the trellis along the eastern wall
to hear noise of traffic
couples in wagons hauling their offspring
and fights seeping over the wall in dithyrambic fog.
Often she lets fall her book
and runs to where I stand
immobile among the black-birds
to console me, or kneels to inspect the centipede
or a leaf of her plant, aware that her motion pleases
and gives me energy. Often I think of her still.

But as sky slips into ambiguous dusk
I look through an aperture of my own devising
at both of us indoors, a black wood-burning stove—
for this is her season— plum blossoms near to a bridge
and I am awake, or wake to her step,
with mutual sorrow at our perplexity, at what we cannot name.

“Archilochous,” this word prompts us to a frenzy
as if, together in the window, we saw him at his tent

dictating songs to a bondsman in rough country;
and the Lesbian also, enfuried by narrow breasts;
and Tyrtaios building his war hymns in the Pelopennese
while the infantry combs its long hair for the fight;
and she: "Language is a thin country
but for them, the two were one, Greece and Greek speech,
whereas we drop from slaves into an imported tongue
begrudged it, scarcely admitted to the franchise,
disdaining to worship their kings or learn of Nelson at Trafalgar,
Gordon, Lawrence, Churchill, Lincoln, Franklin,
and other heros that slew our relatives
or took hot iron to their parts,
getting up near to the end of their rule."

And night brings its fireflies.
But I it wends toward the threshing floor
amid the husks of harvest, to sit with our kin.

NIKE ∞

The sun blackens my skin
to tell me of my origin in the ground
of Africa, but otherwise holds its tongue—
as, "Come back to me," or, "Love wisdom,"
no such word reaches me on its long-traveling beams,
nor does Sun make me daunce to him
drunk on beer with coars-footed virgines
weaving *phalloi*, going into a swoon. In my house
I pull thick curtains to shut out his eye
when it bleeds light on my sloth
and dream of the komos swarming in Boetia
to sing the footrace of one such as Ben Johnson
at Olympia, in intricate step, of his thighs
like missles, and his horse's head
diving out from his neck; a muscle of a runner
born, some years later, on my island ridge
severed, as I was, from his ground by brute force,

a black jet, a cheetah, a workhorse, stripped
of his gold: a man who sold himself—
was once sold— for whom the Canadians wept.


In him, too, disappointment runs
and breaks out in us; in him,
vilified, the ring holds whereby tangible gifts
of study and ambition are cancelled; in him
self-conquest turns to defeat, and he leaves
the ring for pasture, not at peace with himself.

OBSERVER ∞

This is thought delighting in thought:
the eye in seeing, separate from the flesh
that films over. One person goes.
One looks down, from within the being,
and, as if breathing for the first,
surveys the vehicle from which it comes.

Apart from that space, not air for the water,
the color, texture, and sinew of the breath
is language, form within form, unsupported,
unscathed, unchallenged, and aware.
For the soul plainly has two bodies.
Like a stone, the grit of circumstance
wrecks the surface or night sky that lives in the face.
The storm passes; on the following morning
a tempering quiet in the region of the lake.
A broken branch leans against the fence.
The trees, far from joyous, seem women harried
by dreams of assault, birth, or revelation
and air smells of water. But sky—unclouded
by projections of the past onto its back
instead breathes out a wind
that animals afterward know as *well*.
Then faces come remembering old coins on the bottom

and see their mouths inside the constellations
that speak of fire: apotheosis of who they would be.

Each one who walks to the water has an analogue
who thinks in his place; occasionally this one speaks
retreats from the squabble
and makes notations of multiple import:
abolition of the I, voice drawn from is. 

EDUARDO ESPINA
ARS POETICA • TRES POEMAS

ARS POETICA I ∞

Todo pasa por el lenguaje y de allí sale. Búfalo Bill, con el sol en la espalda y por la pradera desierta, no es otra cosa que una aliteración a caballo, una esdrújula que galopa. Allí va, entre el polvo y la pólvora. Escribir es seguirlo, burlar las huellas de sus sílabas sedientas, dejarse perseguir por uno mismo. Las letras entonces, se me aparecen como inevitables. Ya lo dije antes: no hay ninguna razón para escribir, tampoco la hay para no hacerlo. Por la escritura miro el espejo caleidoscópico de lo imaginario donde yo estoy detrás y no existo más que un adjetivo, una metáfora o un adverbio, pero de los buenos. Durante el resto del día, esas breves horas en que no duermo ni abro los ojos, hago lo que hacen todos: mastico, procreo, hago gárgaras y filantropía, respiro y todo eso. En la noche oigo a la luna moverse. En la mañana miro el mudar de la música del mundo. Los amaneceres son siempre perfectos: las palabras despiertan conmigo. Escribo entonces porque no puedo dejar de hacerlo. Pero escribir no es soñar como dijo Emmanuel Swedenborg (aunque no sé si lo dijo), sino distraerse de la realidad para que nos preste atención. Escribir es inscribir la cinta de los signos donde la piel deja de ser su continuación: es también quedarse inmóvil en ese instante de lo poético cuando la palabra culmina la proliferación del deseo, de un deseo siempre insatisfecho pues su verdadera naturaleza es la insatisfacción misma. Así pues, la poesía habla del ojo a través del cuerpo: interroga al deseo en la percepción que lo acecha. Mira a lo lejos, pero

hacia dentro. Samsara de las cosas imposibles: escribo para hacer probable lo que todavía no he dicho. Y además, escribo para estar más cerca mío y para que las palabras no estén solas. En la poesía soy el que responde.


LA CARGA AMOROSA ∞

Hacia lo íntimo espumoso del jardín al lado de los labios van de amorosos —comezón del descon-suelo— diciendo debajo del agua la dicha de la piel y a sus pies de oro el hielo que por albur enlarvado pasa cuando el hado dador dándole al desvelo disfraz de pereza jade, vano verdor de atavíos al tentar los alados liar la noche al hilo de los anhelos. Por igual desmesura azora el deseo el aun imposible pulso del sonámbulo por otro sitio. Solidez en la iridiscencia y en las huellas nado de ánade anudando la desnudez al lodo. Por allí la música y un loro. Sólo el mundo a sumar salmos solo el oro al huir del aire.

EL LUGAR DE LA IMAGEN ∞

Siluetas de las palabras
que no son sino otra casa
de las cosas el peso del
aire que se apocopa en las
donosuras como impo-
sible fuga de la belleza en

la trampa. En la marea el mundo, la música absoluta por las melodías, casi nada, cero, charcos de infinito. Las sirenas anidan el naufragio de lo que se hunde en la espuma. Cábanos, islas, oleaje de lejos. La lluvia es el agua complacida, saciar de soledades a la deriva del espejo que huye de lo bello, regodeo de albedríos, imán para darlo por sabido junto a la luz. Resma de fulgor, además del río en donde doncellez o melancolía. La piel que por sus sortilegios, el hueso que rugoso roza el sol. De día nada de esto será cierto. Razón de lo más mínimo y brilla la herida de Alvar Núñez (dédalo de insatisfecho) rastreando como prisa de gamo el humo del idioma. En verdad, de tanto era lo único. La trama de los apodelados colma la transparencia del lucero pero nadie sale a dudar de los azoros. El oro y una flecha de hielo: el deseo es lo que respira en medio.

Tras la cifra no siempre de asomantes y desatinos, el acertijo del iluminado del más veloz ¿su polvosa tos? Un pasmo de pies a medias no tanto de tortugas más en suerte como suelen ser sostenidos en sumidero de sol y sílice sin esperar. El eco que imagina la voz, la huella de quien se sale de la contemplación para ojear el rastro de la luna y por gozosa piel y fuera el caparazón del frío, el frotar donde luego palpita. Menos que los nombres, algo de hueso que no sea del deseo la dote del Este en que se sacia el cielo más celeste. Una natación de nodrizas y en el agua la luz vacía de todo lo otro que no se ve. 

[...]

—
II
—

“Inverso a la espiral de cóncavas visiones,
mi cuerpo, latente sucesión,
se ahonda en un rumor devuelto al germen.
No hay olvido al final de la memoria.”

“Cada uno es Osiris en el cielo jeroglífico.”

“No veo rostros brumosos en la esfera de cuarzo,
mañana gira el ágata
y aguja de brújula señala
un silencio que adormece.”

—
III
—

Del gran ojo hueco de la calle
un rayo de luz
—espada malabar de polvo—

*se filtra y la amanuense,
al dictado de un afán que mancha
con caracteres ínfimos
los dedos laboriosos,
restalla el látigo de sílabas leoninas.
Con necesidad la coz de su delirio
escarda brechas.
¿Qué palpa en la vía hipnótica, sin lindes?
¿Qué palpa si no una ilegible epístola,
un plasma lunático, un impenetrable ovillo como cerca?*

*A un ritmo aglutinante
indócil
para solaz del vértigo y la mudanza,
la mano desdobra insaciables fábulas.*

*Al revolver códigos adversos
en un folio insospechado
mimia es de docta farsa inagotable.*

*Con el alfabeto numérico uncido al tacto,
la escriba se levanta de la silla entumecida.*

*Ahora duerme.
Vuelve luz a ser silencio,
daga hueca para la carne abierta.*

IV

*Leída la cifra negra de tu intriga
falsa pitonisa
tinta carcome la página arrugada de las manos,
vocablos que aquí mismo se transmutan
en líquido seroso, en úlcera.*

*Aunque de mi incredulidad te burles,
engatuzas mejor faustos,*

ellos claman cuando decrepitud insufla
tubas de atonía.

Mis pasos absueltos caminan por calles biográficas.
Los tuyos conducen hasta Tiresias tambaleante
en la plenitud de su prognosis.

V

“De transhumancia evocativa
presiden mis principios.”

“¿Qué preguntas al destino?”
“¿Qué contesta quien aspira a un vado asirse?”

“Falaz sabiduría del hastío
trama suertes
en prestidigitadoras manos.”

“De antiguo edicto hablan los dedos
pulsátiles,
la M de las palmas y su denotado trazo,
de piel alegórica que difumina
vigilias diligentes, sueños ágiles.”

VI

*Y con el sueño
diminuto reposo
un caleidoscopio para el ojo cenital
hace retruécanos especulares
donde el deseo se hinca
Asedia su presa*

Entre acuciosas brasas


*los mandalas silenciosos filtran
en el áurico paño de la frente
numinoso bálsamo*
*De la cabeza salen piedras
imágenes arcaicas*

*En un pandemonium de espejos va ese rostro
Heliacanto convocando luminaria sombra.*

VII

“Ven, con daimónica sonrisa,
desliza páginas falsas por el vano de la puerta.
Con dedos espatulados graba en la piel un grafitti obsceno.
Emisario de insospechadas profecías.
Una piedra deposita
con cautela
en la fuente de la Hidra.”

“¡Ah! sazón de labios yertos,
consonancia errática,
no lacera el cuerpo tu atadura,
tu voz eónica, tu histórica erupción,
no por mirarte
estallas copas su cristalería,
puedo sin pronóstico besarte,
guiada por pérfidos indicios.”

“¡Hay un talismán pulido en el vacío!” 

[...]

(fragmentos)

KERRY SHERIN

FOUR POEMS

MAGIC ∞

Which page to open

Each stroke a magic
act

I pull the curtain Will
you draw it back?

(lips open my
my)
little girl shy

∞

"As a child among other children
she was afraid
to play. Loved hiding alone
among peas, listening to dirt's
rustle."

Not true. Beware. Even now she lives
to lie. Will swear
to your eyes that she yearns
only for you. All her confession
just another white
wash. As a child she loved
disguise. This may be true.



Words are pretty

Words are cream and toast

Dream the morning
Bird down on your plate

Sun light cuts
delight first grey
shade

When did dark first say
grave

Then we needed smoke



There's dance
and then there's dancing.

But who of you recalls
a time unseen-
ing? Even in dark those tiny holes

through which God
watching.

Shaft of the priest's eye
across the tall well
of the dark
like cut light falling.

Confetti
into the beards melting.

And your two hands
hot
holding.



Carpet dark on the tall
stairs. Somewhere above
a red fur comforter.
Brother room.

Trudge trudge. Trudge.
Who watches nobody
but play *so tired* anyway.

All the wide which choose
to do? Clouds so loud!
So 'void, outside.
Too bright too.

But sad big bedroom bed
holds old house to damp ground
like a wet stone.
Don't like brown.

Make sighing sounds.
Pretend suicide. Long
shortly please come home.
Brown carpet swallows
sound.

Silent are the monarchs
pinned in frames. *Blame.*
Alone.

Like leather hands closing,
these tall brown walls.

There is an old smallness
in me still.

∞

Sequin entice satin pump

“The dry ice!”

Silver lame lady breast

look— look soft felt
nipple space

wait that wait excite

oh black hat

rabbit? rat cheap bright
tap

∞

“Sex is like magic.
There’s show, and then
what you know but can’t quite
follow.”

Such as?

“There straps and slits and pumps
of it. And underneath,

or rather, somewhere else, or
beside it? Or in it,
inside it."

What?

"Furze mulch shit. Live
mucus dying inside a slick
eye. Inside out. You know.
Flesh softening on a stick."

Please fuck me.

The rot. The fist. Of it.
For show the pant, the lift,
the tawdry back-lit nylon strip
tease.
Bite and rasp and must
to eat it. There is no where
to go
'but go go we must.'
As though
each stroke
takes home
keep shov-
ing. As
though each stroke takes
home keep stroking.
As though each stroke takes hold.

∞

the gym floor gleams
his tails droop
she plump strains her seams
who buys it?

Not I!

All flash strike spark brim
snap forgotten.
We straggle ribbons dripping
home.

SEVENTH SENSE ∞

Slip now rivers you
who were like rain
to me slipped into

Like a seventh sense
reserved for sensing
you gropes past

or close to
One floe groaning
cracked, two barks

two arks made
ice floes
(I do not know

laps and over
laps (where
you our time

comes a time
Sown I say
It grows

O zone of *star six*
nine (a tone
what's gone

for gone you
Old friend
who calls once

knew you New
wood, green
pool Felt

when you would
call
I rose, then

(a story happens
in time
like some of this?)

A zone lies
a head
pines I

digressed and space
(where did
you come

across
ice floats
Hold

my cold
hand
across time.

I wonder if you grew
out of *me*,
too.

No! 'to grow'
imposes—this see?
I still know

you Stone and stone and
stone you lose not
losing

a stone
A stone you lose
not losing

a stone
woe now
(where did you

go
now
gone

Like a seventh sense
of you comes
the rain

Woe
now
gone)

AUTUMN LULLABY

Body repository of memory
Gland thick with the mingled sap
Flicked wind warmth whips up
steam among palm cheeks

Body is a cold willow
Body early and old

Hairs fragile in winds mingle
hair of the air caught in cold teeth

(Lay me down
lay me down
to sleep)

November new ember bitter burns
peat in hearth the heart
alight the gray light
eyes list, lash tight

Slow glance of branch
low bend and bow
peace of the giving in
blood lead blood follow

(Lady me down
lay me down
to sleep)

DESCRIPTION OF A PLACE ∞

“Why hoist the white flag
when the black flag will
keep you more honest?”

axis of ground hope
deliberations and seismic graft
the world turns on its pleasure
take that back


four lines four prayers for order
some days only the cracks
escalope chained in ordure
hope lies in the blank

form a cry a cry palm reader
psalm threader fix the roof
longer liner paints plaint over
to live in predicates to choke

on sense and sensibility
the delicate mouth
let us not age quietly
whom do you want to fuck

over bridge grid shift
ring melt down
gold stole for bread
money for head

four lines of hymn all
give us this
Daily the sins
so heaven this is

who cannot forget not
our place to forgive 

TWO POEMS

THE ZONE ∞


Tarkovsky

I'm here in the magnetic field
the dense zone where
the grass trembles
bending towards you.
I found my way inside
thanks to the white drawing of the animal
I owned in that other death.
the oracles never come to pass
except in silence
when the magnetic
needle of the aftermath
oscillates beyond us
uncertain we've walked
under cold rain.
deactivated bombs
in the happiness room
and ephemeral flowers
over fish devoured by fame.
each form has donned its apparel
and now they resemble what they are:

a simulacrum.
but the zone is immanence
and coming back from the place
coming back into focus
the release of each hour

PARADISE. STOREFRONT. MONTE STREET ∞

The ventilator
blades are tired of lifting dust over
these lifeless objects
objects in disuse.exhaling.restlessness.
on a sinuous street an abandoned store
and it's June it's called paradise.
pressed against the window I'm chewing straw
and see nothing specific definable: nothing costly
the point being not to die not to see
a boredom that once pertained to light
stains here and there
no one knows what of.
spent timeworn nothing costly
waiting for a buyer to come: useless garment
my left breast out from under my blouse
there's a whetstone.
the rats watch us, distrust us, watch us
their reddish eyes behind a cardboard box.
items that meant something once
simulation. ovation.
the melody is mediocre a music blending
droning
to complaints from the fan
blades shuddering against themselves. something moves
seems to move.
old lamps old artifice: nothing costly
mirrors only images
the opaque mercury against the eye of a previous object.

we are sick of the performance and the indemnity.
the street sinuous: storefront. monte street. paradise.
setting down the second-hand store that allured me
ok I was looking
but now nothing's antique not even
the proximity of their forms to curb the illusion
among so many objects of no use no destiny
resigned to their silent routine
when not
otherwise piled together 

Translated by Roberto Tejada

De las propiedades de responsabilidad se deducen aquellas de indeterminación.
El cambio no es la única evidencia.

De la manera siguiente, a detenerme por algunos momentos en la frialdad
de una forma de reflexión que me es ajena, hago tiempo.
Para detenerme dentro de variedad,
con el requisito anterior de las cosas resbalándose entre mis hombros,
en el compromiso agónico del azar. En estos momentos, para detenerme no en la
muerte
como poder uno, sino como pareja. Sin muchas pretensiones.
No convoco para ello ningún presente, ni olvido.
No puedo decir lo mismo de mi gravedad, de la cualidad atractiva de la traición,
la convicción anclada a la frontalidad falsa. La verdad supuesta
y la forma enferma de lo quise amar y amo, la objetividad a toda costa.
Así se daban lugar las noches. El ritmo de una acusación bajo una luna de largas
manos,
la palabra del señor. Bastaba cualquiera.
A mi servicio, ahora la contestación un orden homólogo, un argumento de final.
Fue esto:
La complacencia por una pregunta obligada, una presentación de lo cognoscible
para refutar la soledad, la punición consecutiva entre actos, fingiendo ser extraño
a la pereza, que puedes o no ignorar.



Por eso persistía, cerraba con cualquier equilibrio la veracidad y a la ausencia única
la comprobación por medios dudosos. Una mentira como medida de apoyo entre
los nombres,
y si alguno me dijese: puedo tomar la características de la melancolía,
del poder adquirido. Se escucha la sombra ceder
a la demanda común.

Hay cierta vanidad en esta asunción, lo sé.



Pero la apariencia no es la respuesta consecuente, el efecto mediato
de una disposición
volitiva, un locus ético. El deseo como continuidad es un error
histórico,
al menos en principio.
La apariencia obliga a tomar posiciones divergentes: una identidad
con el sujeto,
o la labor de devoción, de aislamiento.
Éstas a veces se confunden.



Con la primera indiscreción dejo un mensaje. Fueron los
elementos vocacionales,
los factores entre la definición violenta, el compromiso y la
información. En realidad lo desconozco.



Pero, el recuerdo se origina a través del deseo, lo que muestra su
discontinuidad,
o este es su efecto.
La determinación es el vehículo propio de la justicia, tanto como de
la indiferencia.
Una condición desapasionada es un mérito más.



No dejo que el perfil corte la espuma —la barca en apariencia desenvuelve antes de levantar la objeción. El método como enfermedad, pues haremos una pausa para otras sugerencias: se puede visitar el malecón, la punta que dobla el lago, la figura del incienso a redimir vuestras culpas, hombre. No hace falta, con la necesidad y el hambre, otra preocupación. Menos una sutura inmediata. El cambio se hace impuesto en la idea por una voluntad adquirida. Un billete para cruzar la noche como lo hacían presumidos y sin mácula aquellos.

Resta la deriva para una inquietud clara, sin complicaciones. Cobro el amplio retrato de las facultades y la cohesión de lo idéntico a lo diferente. Gracias señores. Vivís fuera de lo que se supone la memoria en la memoria espero. Esta es otra muestra, la prueba actual bajo la cual la norma se presenta como respetada. Pero ¿cuál, hombre? Sin consentir a una quietud similar, afuera brota la piedra del remo y se elevan por encima del doblar los rezos de la tarde.

(La nostalgia no pretende fenómeno fuera de lo posible.)

En ocasiones me inclino por la frase dudosa, obligado a la sombra la digo. En otras un sufragio. Quiero una formación íntegra para la mentira para estar desde ti, sin ser cubierto o encubierto. La educación dividida.



Ya cuento incontestablemente con la distracción, el pretexto no es más que la forma inmediata de la arrogancia. Precedo las sugerencias, las constantes. El pánico voluntario. No hago sino dar razón al destello, con cada murmullo y cada súplica incidental, el vaso en apariencia de vaso, y el torso como deber.

La hoja de un año, la mirada que retira su conformidad frente a la disminución tirante, y un nuevo compromiso. Con cada movimiento argumento la inútil elocuencia

de la moralidad,
y todo litigio llevado a término.
Así ha comenzado, bajo mi custodia.


En la memoria que prodigué y el matiz por los instantes. Aprendo de tu palma
el mediodía y la medianoche, el anuncio, el quicio, la herida en la conformidad.
No muevas las manos.



Ya que no se ha preguntado por la atención aquí la cito, abro un paréntesis:
he amado, y por momentos. La grata noción de cierta complacencia,
corresponde el complemento y el halago. Cultivado las tres personas,
electo, extendiendo el atardecer sobre el torso del desprendimiento, mío
el número que me he otorgado, el lugar en la fila y el sentido
de cierta abstracción pura. He discernido a tiempo y claramente,
compartido el deber con el entendimiento y la pretendida identidad en
lo negativo,
ejecutar la tensión intermitente. He sido objeto de discusión, fortaleza avara, en el
fondo dedicado al placer.



La indecisión celebra la palabra.
Es la mirada comprometida consigo misma, a saber
reciente materia, sin características salvo su propio traslado.

La pureza no resume una indivisibilidad, una dedicatoria uniforme: la línea
no es una consecución. 

TODD BARON
POEMS FROM *INDEX*

E ≈

there's only an outside that comes from the inside
uncovered it moves a Volume of Dreams

Nothing motions that isn't there & what's there is under the table
The tree isn't there

A song in which I turn & stare
the noise of the street immobile

That means I picture the night out towards land
everything the way it seems

What matters is moment as moments are long
coming up off the bed reflects the nature of light

A certain music plays the single sound of more than one bird
inside the cover of leaves branches

elongated sound expanding
enlarged by the image of sight

Signs his name in the final couplet
following a rush of words embracing struck

twisted and tied with the tongue
into the e following i

Mark his star in the Following Song
letters birds melody

The wind is motionless as the tree
He signs his name in the final song

T ≈

there's only an outside that comes from the inside
encased in moments of doubt contains the musical form

tangled and untangled a winter of summer darkness
around an echo as variously as possible

Trying to muster the day the diary the digital
in plantings of trees the trees are cut down

He pins his sign on the final star
watching for moments of doubt reads

anything personally traces of sound
the pen strikes the page trimming the branches

Rider of silent analogy reflection
then waking sightless concealed

essence tasting the tongue the turning of t
follows nothing the break down of letters

Out towards the sea a long ride home
playing the drift of unutterable answer

that motions of breath
lifted from song

Isn't transparency you see but
a portion of him answers

Dents his lead on the closing theme
Messages birds breed

the breeze as static and tranquil as the breeze
the image of control absorbed with signing

S ≈

there's only an outside that comes from the inside
the color of which is sensation of lips

unfolding sense of the day uncoil'd & changing a jar
disquieting what happens to the end of melody

The start of something strained out towards the littoral ocean
Ingrained in specificity slow elusive star

meanders in touch of wanting nothing less
Work place at night cold table lit

in a fixture imposed and stressed & stretched
to the point of being motionless in speech

inert in concentration remains fixed with pronouncement
puzzling on the brink of what appears to be

invoking marks windows treatments
Western exposure the sun sleeps on to rest or remember

Signal uncertainty the opposite of stretching out
& air pulls sheets the comfort pillow cases

hoping from the cage there seems to be
the form of a tongue in space

L ≈

there's only an outside that comes from the inside
living as it does in a household of bricks

Piercing the overwhelming idea that thought is bound late
& turns toward the lukewarm lull of the way

Delayed & finally come to its own supporting structure
control want & ache

as if it were the right to restrain or lie
in an incompleting pool to level


what the movement does juggling the end
along the shallow shore

Away between ribs or hips
played by respiration

the tool of longanimity forming first appears
in which pleasure hung loose by the scale slippery or smooth

shining external oil resembling devotion
parallel to flourishing will

Makes a move in held close to your face
The name hid in ambush drunk on periphery

back to one
square circle 

Lo enuncia la mujer, prófuga bruja de la aurora, que encuentra entre las sierpes compañía; el hombre que cifra su destino de tahúr al arrasar los lupanares. Ávida de él, una doncella disfraza con ungüentos su almizcle luminoso. Relumbra, en el salmo del suicida, la doliente cimitarra que lo llama.

A lo lejos, allá donde la herrumbre erige sus burdeles, acecha un par de oscuras putas que se frotan, que se quiebran, que se untan cera ardiente entre los muslos.


Cae un águila en cenizas, cae la luna bocabajo. Caen los cuerpos, la sombra de los cuerpos, la sombra de la sombra.

Pronto llegará, por fin, el viento.

III

Lento se extingue el linaje del sueño, terca estirpe de espinas y de iguanas.

A esta hora en que el aire se enrosca, agónico, es el pánico elíxir reventando a flor de labios. Ronda, tábano al fondo de los huesos, la vigilia.

De qué hemisferio vendrás, Simún, para abrasarnos? Dónde, en qué cuadrante de la piel aletearán tus élitros de lumbre? 

CHARLES PERRONE

FOUR POEMS

LETTERS OF WONDER (11-13-91) ∞

for want of an unknown *n*
you underline and come clean
to whet other than an appetite
(for wellness, welcomes, clairs-de-lune)
then slide past mixed floors of access
over doors of waves
under a wharf of abundance in excess
and waxed-over trails of light
—days, not, and light—
(the wane of many lunar settings)
finally granted your unlisted request
(to ignore a petite tythe
 you'd pay to harbor off desire)
and, thoroughly-wandered, you arrive.

AN OVERSIGHT OF SUPERVISION ∞

A watchman, calculated capable
of an overtly outbound gaze or
a quick glance over the shoulder
to gauge the speed of unbound frames
and motion-free induction alike,
locked down by an oversight of supervision,
by allied pay-per-view stares,
paying the purveyors keep him
always an underling.

Finally a fragile bone
in the weakened wing of fowl
torn like a page from the nest of flight.
A subwayed and unsightly mass
of vapor rising to dissipate
in a fitful field of vision,
screened seduced and left
with empty wrists
looking over a survey of
simple-handed visage,
countenances facing in place.

ANALIZING INTER-OFFICE MAIL ∞

for knowing: a clear memography alone may leave
in place each trace of all internal written stats
and keep you steno-pooled abreast of notes,
without demurs with excess ruse to rarify
or fax along unrelenting market-ears;
for post-effect analysis or show: if cleansing all
that broken visual lines might clear
leaves still-life thoughts and alphabets
with lucky letters laden with regret,
the up-to-date and metrified shall gauge
and likely lull you thus until you're free.

GOLF-BALL SIZED HAIL ∞

soon spread the shield
in lengths under foot
came-teeming many tails
the paths of torpedos'
untamed vertical flight,
crowds in the wake of
an untimed night-log vessel:
the tag-question fear
of crystalline rounds,
what, after the fact, is.

the storm is
passed and left its map,
the wet-hard scents of
somewhere else's tapestry:
all invoked to envy
the envoy heavens deemed
and sent. ☒

HACIA OTRA POÉTICA

LUGARES POR LEVANTAR

*Perhaps there's no return
for anyone to a native land—only field notes
for its reinvention.*

James Clifford
The Predicament of Culture

EDUARDO MILÁN

Reconocer la inscripción individual en un “lugar” poético significa reconocer, de antemano, un lugar para el poema y, por lo tanto, para la poesía. De acuerdo a una lógica virtual, el “lugar del poeta” no existe en cuanto a su consideración ontogénica, del mismo modo que con la muerte de la metafísica o con la herida mortal que aparentemente la repliega, el ser no tiene historia para realizarse, esto es, no tiene escenario. La muerte de la metafísica prepara el terreno a la postmodernidad que es la conversión, en el nivel en el que hablo, de lo privado en escenario social. El espectáculo de la pareja, no la pareja, invadió la recámara. El amor que se hace es un amor hacia afuera, un amor para los otros. Desde esta perspectiva, si uno quisiera restablecer lugares o revalidar territorios tendría que rehacer la cadena que arranca en el nacimiento —o en su anterioridad mítico-original—, pasa por la recámara y termina en la tumba. Pero todo esto según una lógica virtual. Según una lógica real, hay dos lugares para el poeta: 1) su intimidad, donde el poeta dialoga con el enigma que se le ofrece, “lugar” de la libertad del poeta frente al enigma —única libertad que no acaba en narcisismo primario— que es la representación del Otro en esa intimidad; 2) el lector, que en este mundo secularizado ocupa el lugar de la esfinge o, directamente, el del enigma. En esa sustitución el poeta desaparece, petrificado. Su intimidad inestable debido al gesto de transformación, de riesgo, de peligro que supone, en el lector deviene piedra. El lector es la Eurípide obligada del poeta o sea, es el *ahí* donde Orfeo se vuelve Eurídice. Puede decirse que el lector es el verdadero *lugar*. Los lugares públicos o sociales del poeta —maestro de ceremonias, silla número tanto, principal invitado— constituyen la *tristeza del poeta*

en la medida en que es allí donde el poeta actúa algo que le es muy caro y por lo cual un resultado poético se distingue de otro: la apariencia. Ahí el poeta aparenta lo aparente, se suicida como poeta y se vuelve humano, demasiado humano. Y ese ya es, nítidamente, el terreno de la prosa, o sea, el espacio en el que temporalmente vivimos. Si hubiera un mito realmente interesante todavía (aparte de todos los mitos que conlleven una resignificación del enigma) ese mito sería el mito de lo real, lo real, eso que nunca conocimos y siempre anda en nuestras palabras. Si ello no resultara un triunfo total de lo imaginario y por lo tanto una contribución mayor a la histerización de un mundo que se ha vuelto vertiginosamente histérico por ese entregarse y no entregarse y por ese tanatismo que vivimos cotidianamente, a mí me gustaría entrever en esa frase de Lacan “lo real es lo que está antes” al origen perdido, antes, mucho antes del big-bang “original” y entre la primera creación (que no la conocemos) y la segunda creación que para Luria y los cabalistas lurianos es este mundo producto de un segundo intento. Lo real entre dos intentos, uno imposible y otro posible. En cuanto a su devenir presente es inevitablemente cuántico, múltiple: el origen arriba, el origen abajo, el origen adelante, el origen atrás y todos los orígenes del costado son orígenes farsantes. La multiplicación de orígenes es la condena del poeta, una condena que no le cuesta nada en la medida en que la realidad está determinada cuánticamente. Si el poeta no es consciente de esto no distinguirá entre la realidad y el arte, indistinción maravillosa y sueño de todos los grandes artistas de la Humanidad. Sólo que para que esa indistinción ocurra debemos tener claros los límites a transgredir —lo real, lo estético— y no confundir indistinción con *indiferencia* (esto es: no diferencia de los niveles), que es la clave de sobrevivencia masacrante de la sociedad actual donde el único espacio *verdaderamente* permitido es el nivel imaginario. La única distinción entre un poeta y alguien que no lo es reside en que el poeta no necesita Apocalipsis. Escribir poesía es morir antes. Por eso es real. Según sé, toda fundación o conquista de un lugar supone un vencedor y luego un ejercicio de Poder, además de un usufructo de un *bien*. Raro sentido de la palabra “bien” el ser resultado de un enfrentamiento de esos sujetos obligados a luchar por un objeto tercero, el *bien*. Este *bien*, efectivamente, coincide con el lugar. *Es* el lugar. Y está bien que así sea. La inversión, entonces, es radical: es la demostración de que el *mal* ha vencido ya que han renunciado al *mal* como objeto de deseo. Me pregunto si existe algo con mayor libertad de acción que lo que no es objeto del deseo. El mal promovería la paz. Probablemente sería feliz. Lo que demuestra la imposibilidad radical de realizar el bien sin mirar a quién. Un mínimo pudor obliga a mirar a tu víctima. Entonces: el poeta no tiene lugar, ¿no tiene Poder? Su voluntad de poder es la voluntad de verdad del lenguaje poético. Esto en cuanto al poeta como poeta. En cuanto al poeta como hombre, pretender

escapar a la lucha de arriba es caparse. Siguiendo la lógica anterior debería calificar al cuerpo que constituye lo que escribo como Primer Cuerpo (en cuanto al deseo de expresión) y a lo que existe fuera de ese cuerpo debería llamarlo Segundo Cuerpo (en cuanto lugar de la representación). Pero lo mío es escindir, no escindir, o en todo caso escandalizar, en el sentido etimológicamente cristiano: “amar a tus enemigos para conseguir la inmortalidad”. No se trata de separar. Para separar ya está la sociedad. De lo que se trata es de unir, de re-significar la unidad porque la separación —y ese es el complejo de culpa de lo social— no ha existido nunca. En este punto la tarea del poeta es *evidenciar* la unidad. En cuanto a la escisión que plantea la pregunta creo que no es pertinente en la medida en que no es tal: no hay, salvo operativamente, ese adentro y ese afuera. La tendencia, el movimiento de todo poema es convertirse en su exterior, es devenir *afuera*, del mismo modo que la tendencia del poeta es devenir animal o cosa. O confundirse; cuando tu luz se funde te fundes con la luz. Pero no hay que confundir esa *tendencia al afuera* con una obligación referencial. Creo que la autorreferencialidad, o sea, la cosificación del texto es una forma de la exasperación: la de atrapar el Mundo e intentar, en forma fingida por supuesto, volver mundo al texto mismo. Los poetas más necesitados de afuera son los más autorreflexivos. Eso explica su necesidad metafórica total. La sociología literaria explica ese movimiento de introspección textual como un acto de repudio del poeta ante el mundo, como manifestación de la “conciencia desdichada” del poeta. Yo prefiero verlo en los términos mencionados más arriba, como una desesperada búsqueda de lo real (encontrar un lugar donde habite lo real) ante el reconocimiento de un mundo en el que lo imaginario reina. Esa es, para mí, una de las claves de imposibilidad del poema. La ubicación de ese *real* sería tan fatal como ver la belleza. A nosotros —y aquí generalizo a todo el arte— nos fue otorgado el dominio de la aproximación. Pero para que esa aproximación sea arte y en nosotros sea sentido deberá siempre ser una aproximación al límite lo más cercana posible, robar territorio a lo imposible conociendo el fracaso de antemano. “Hay que ir a ver a Dios y volver”, dice Eckart. No conozco tentación mayor. ¿Cómo es que opera y se plasma ese erotismo? Ese erotismo, que sí creo que es un erotismo, no difiere para mí del erotismo de fuera del poema: las palabras como los cuerpos, se atraen porque tienen algo en común, un parecido. Un parecido, no una identidad. Si se reconoce una identidad se crea, al igual que afuera, una relación espectacular y el poema (la relación) fracasa. La tentación se da entre pares (*paronomasia* es la palabra que verifica el parecido entre palabras), aunque es la relación entre pares la que origina el amor-pasión, el amor desdichado. ¿Pero cómo escapar a la tentación del amor-pasión dentro o fuera del poema? ¿Existe una política animal? Entonces una política animal. ¿Qué valor tiene esta moneda? El valor de lo sagrado, es decir el valor de la violencia. ☒

HORÁCIO COSTA

1. *Si es que existe, ¿cuál es el lugar en el que usted, como autor, se inscribe?*
Me inscribo en el panorama evolutivo de las vanguardias brasileñas.

2. *¿Qué es lo que incluye ese espacio? ¿Qué terminará por abarcar?*

No hay límite temporal, lo que es aterrador: Babel is my lullaby; sin embargo, sí lo hay espacial: no puedo estar presente en todos los actos de la vida porque estoy, como la vida misma, muriendo. Me vertiré en la escritura —la lengua portuguesa es un buen instrumento— y me vestiré con un saco negro, alusivo a la creación.

3. *¿Cuáles escritos, o hechos, amparan ese sitio? ¿Quién tradujo?*

Parte de mi obra (mis tres últimos libros: *O Livro dos Fracta*, *The Very Short Stories* y *Menino e Travesseiro*) lo demuestra. Pero la locura de Tasso, el fracaso de Marino y la honestidad de Camões no son hechos ajenos a ello.

4. *¿Cuál es el mito de origen que desemboca en la situación de la que habla usted? ¿Cómo es su devenir presente? ¿Cómo se articula el apocalipsis al que aspira?*

4.1. Así en abstracto, el mito de lo literario. En lo particular, el de que el artista es ejemplar. En lo preciso, algunos ideogramas: el perfeccionamiento del hombre, las ganas de deshacer las fronteras de América. 4.2 Actualmente, estoy en crisis con este(os) origen(es); no veo otra salida sino empezar un nuevo libro.

4.3. No creo en el Apocalipsis con mayúscula, por tanto no puedo aspirar a él. Creo

en un apocalipsis cotidiano, metódico, eficaz. El apocalipsis en píldoras, ahhhhh, tan refrescante, tan necesario como un cepillo de dientes.

5. *¿Quién —o qué— autorizó ese lugar? Actualmente, ¿quién —o qué— lo autoriza? ¿Cómo se le rinde lo que es (o no es) suyo? Si es así, ¿dónde?*

La respuesta sólo puede ser “nadie” o “yo”. La primera es ridícula, por arrogante: el momento “heroico” de las vanguardias ya pasó en la historia y en mí. La segunda, después de Pessoa, es inaceptable. La mejor respuesta es “los diccionarios, los gusanos y las manzanas.” 5.2. Idem.

5.3. y 5.4. An apple a day keeps the doctor away.

6. *¿Acaso es posible representar aquel paisaje en que esto sucede?*

Sí. La crisis de la representación no la suprimió: solamente la puso en jaque. Mi imagen de elección es la del Museo. Mental. Y, por otro lado, la del marco (de museo: efectos dorados, floripondios, relieves) que delimita un espacio negro, anti-materia y adivinanza, donde se refleja el destino y se proyecta el Aleph —espejo Humeante de Tezcatlipoca, *opon* (“divination tray”) Ifa, i.e., Yoruba—, simultáneamente.

7. *¿Cómo calificaría usted lo que existe fuera del cuerpo que —si lo considera así— constituye lo que usted escribe?*

Larvatus Prodeo. Los dinosaurios, Gengis Khan, Inocencio III, gente así.

8. *¿Cómo es que opera y se plasma ese erotismo?*

Opera en libertad. Se plasma en texto.

9. *¿Qué política (re)vela su forma?*

Si el Mal existe, su opuesto también ¿no? He elegido el bien. Por un acto de voluntad y porque, entre otras cosas, soy un hombre compasivo.

10. *¿Qué valor tiene su moneda?*

De cambio. 

ANA ROSA GONZÁLEZ MATUTE

El lugar donde existe un poeta, como autor de objetos colmados de sustancia verbal, es el que ocupa o desocupa su propia poesía. Mis poemas transitan por el espacio donde alienta el territorio vacío de una fractura; vacío porque separa a un territorio de otro y se convierte en abismo del que emergen las palabras en su condición de sonido, de música, de conceptos. En este sentido evoco la conciencia polifónica en que poetas como Poe, Emily Dickinson, Marianne Moore, Ezra Pound, Ted Hughes, Juan Ramón Jiménez, Xavier Villaurrutia, entre otros, decidieron explorar y manifestar los lindes de la musicalidad que nutre y conforma a cada sonido, palabra, verso, poema. Espacio sitiado por un mármol que a su vez aloja las virtudes estéticas del poema, mármol de Palabras que pesan, suenan, se alinean, expresan el falso microcosmos que revela la almendra, la *mandorla*, en su sueño de almendra.

Ese espacio integra los territorios traspasados por mi experiencia: espacio y testimonio de vivencias artísticas, literarias, reales, de reflexiones que sugieren un cosmos análogo al universo del ritmo, de las imágenes, del equilibrio y desequilibrio de contrastes. Espacio, diseño y construcción donde el desciframiento interior de la poesía casi se hermana con el de la prosa.

Los hechos o escritos que amparan dicho lugar no pueden ser más que los propios, concebidos a partir de una reflexión sobre la “jerarquía de momentos” que estructuran mis planteamientos. El mito de Origen es el de los poetas antes mencionados (Dickinson, Villaurrutia, Poe, etc.) ubicados en épocas remotas, pero cuyas obras —mediante la lectura— se aproximan y se viven. Son revelación de la transitoriedad del pasado hacia

la transitoriedad del presente y del futuro, porque se vierten en poemas que revelan el retorno a una realidad donde la conciencia se anula como frecuencia de la sucesión presente. Poetas cuya herencia habla de ambivalencia, de analogía, de desintegración; voces del deseo, de la imaginación, de la esterilidad, de la muerte. Escritura que hoy día nos marca un cosmos imaginativo, musical, en crescendo continuo y en crepuscular retorno hacia el paisaje actual de la poesía, de mi poesía.

Este paisaje, escisión, estría o vacío es para mi la experiencia de las palabras, en tanto impresas, con su siembra tipográfica, que ofrecen toda una posibilidad de ordenamiento imaginativo, audible, conceptual, visual. Versos y estrofas que recorren, determinan intenciones rítmicas, abstracciones de experiencias.

La poesía es una especie de *cuerpo*, es decir, un organismo autónomo que funciona de acuerdo al equilibrio que su autor ha concebido: cuerpo, o encarnación de éste, ordenado por los tejidos y sistemas del sonido, donde cada articulación obedece a los rigores secretos, ocultos, de la sinfonía. Ajeno al perímetro de dicho cuerpo está un ángulo sin riesgos desde donde se concibe la poesía.

Ese erotismo o sensualidad opera desde mi experiencia de la vida con todos sus matices: lo vacío, lo óptimo, lo atroz, lo irónico... Ocurre como un acto de comunión conmigo misma que me revela lo externo a partir de lo interno y viceversa. Surge de la idea, y deviene en juego con el lenguaje, con la forma; empaste, iconografía, luz, de variados perfiles o disfraces. Se esculpe, se glosa, se obtura para desasir su esencia ineluctable.

Un cierto solipsismo vela, y revela, mi planteamiento poético.

Es el valor de la *moneda expresiva del lenguaje*, en que la poesía ya no necesita definirse en términos de antisintaxis o de antidiscurso, y que pone en tela de juicio las posibilidades expresivas del lenguaje mismo. La poesía pasa a vivir por sus propias normas, por sus propias condiciones asentadas, sin duda, en las raíces confabuladas del lenguaje. ☒

ROBERTO ECHAVARREN

1. Cuando escribo, no sé en qué lugar estoy. Aunque el impacto de los hechos y de las atmósferas, el nivel de energía y el estímulo de las experiencias integran el ambiente de escritura y son material de las frases y los poemas. Es cierto que ese lugar que no se sabe qué es o dónde está resulta un lugar nuevo, un nuevo espacio que crece del espaciamiento de las frases, está hecho de pasajes oxigenados, de la distancia entre las líneas y el aura de los versos.

2. No se sabe muy bien qué incluye, ni qué terminará por abarcar. No hay horizonte, o el horizonte es confuso. Puede hablarse quizá de un fondo y de un primer plano. Lo discernible, pensamientos que llevan a sonidos y sonidos que llevan a pensamientos, va del fondo al primer plano y viceversa, o se mantiene en primer plano sobre un fondo indeciso. El espacio de la escritura no tiene precisión, resulta disponible como una reserva. Lo visible, allí, aparece como falso-visible o como fetiche. Cuanto más neto el contorno, más suspenso queda su sentido, un sentido que lo rebasa, como un esplendor que late y se oculta.

3. Los poemas, la literatura, amparan ese sitio o son amparados por él. Pero el sitio, los poemas, resultan un regalo. El que ampara es el que regala, un dios, un paisaje, un guiño, que viene y entrega. El hecho, o la experiencia, ampara.

4. No sé cuál es el mito de Origen, si lo hay. El lugar del poema se encuentra. Es la concretud, la tinta derramada que abrió un lugar, con una imagen, un ritmo. El sentimiento, la experiencia al ser articulados, resultan recreaciones, no producciones. Descubrimos los desbordes glaseados de ese estado de ánimo, un "terminado" que lo

fija y al mismo tiempo lo oculta. Pero hay algo siempre gratuito, entregado, no voluntario, en la escritura y su fortuna. La corrección es una paciencia conjetural, intermitente, que, para no arruinar el poema, debe desandar sus pasos. Aunque la corrección es necesaria, es otra oportunidad de hallazgo no voluntario, es otro nivel de la experiencia de escribir, que adensa el primero, al serle fiel e infiel. Se juega para considerar los resultados en el momento en que la urgencia de la impresión se desvanece. Después, el poema vale por sí mismo y debe mantenerse sobre sus propios pies, debe mantener una elocuencia insensata de actor solitario. Si no sucede así del todo, hay que corregir. Pero para corregir hay que entrar de nuevo en una situación no voluntaria, hay que recrear una experiencia, tal cual llega.

5. Nadie lo autorizó, salvo un dios. Nada es suyo, sino traspuesto, descolocado: un afecto hacia los otros que no tiene respuesta, hacia nosotros mismos, hacia una impresión, o una atmósfera, o una confusa reminiscencia. El poema viene a suplir lo que falta, es un agregado imprevisto fuera de lugar.

6. El paisaje en que sucede es variable. Ya hablé de un fondo y un primer plano. Puede hablarse también de una existencia vertical, de un abismo, de un peligro contemplado. Se entra a una dimensión de libertad, de vida más allá de las relaciones con los otros, a una vida o un misterio de la tumba.

7. Eso que existe fuera del cuerpo es como un cuerpo sin órganos, una membrana, una textura, una vejiga inflada o rota, iluminada desde dentro de sí misma.

8. Cuanto más resplandeciente, más oscuro el baldaquino, el fondo derretido que impregna el aura de la extraña aparición. Que no representa al dios, sino que es la imagen a la cual está cosido el dios, una hipóstasis de donde se borra. La imagen llega y el dios parte, se refugia en la hondura, se retira.

9. La política de lo incondicionado. Los resultados son impredecibles. La visita del dios es impredecible. La resonancia de nuestras experiencias es una sorpresa. No hay cálculo. Sí, una fidelidad estratégica a lo incondicionado.

10. Esa moneda no tiene precio. Su valor es una conjetura de tipo universal: otro, en mis circunstancias, en este contexto, debería discernir el valor que yo discierno. Pero la escritura, o el arte, es función de contextos y de información, su valor depende tanto de su factura como de un efecto histórico complejo, variable. ❧

ALFONSO D' AQUINO

1. *Si es que existe, ¿cuál es el lugar en el que usted, como autor, se inscribe?*

Ya la idea de lugar es limitante. Un punto abre hacia todas direcciones, por eso el espacio es pluridimensional. Pero la poesía abre otro espacio. ¿Dónde?

2. *¿Qué es lo que incluye ese espacio? ¿Qué terminará por abarcar?*

Todo aquello “no poético”, las cosas, en su coseidad. Pues si la relación entre palabras y cosas es fundamental, no se limita a la función servil de nombrar. Asimismo los mecanismos de índole mental que tales relaciones generan y las imágenes —mentales, poéticas, gráficas— que suscitan. ¿Y por qué habría de “terminar por abarcar” y no mejor empezar a hacerlo?

3. *¿Cuáles escritos, o hechos, amparan ese sitio? ¿Quién tradujo?*

El *Sunya*:

la obra de Mallarmé

la poesía concreta, etc.

4-5. *¿Quién —o qué— autorizó ese lugar? Actualmente, ¿quién —o qué— lo autoriza? ¿Cómo se le rinde lo que es (o no es) suyo? Si es así, ¿dónde?*

Nadie. Nada.

Ignorándolo. Aquí.

6. *¿Acaso es posible representar aquel paisaje en que esto sucede?*

“Aquel paisaje” es éste. Cada quien lo delinea en la medida que sus palabras y sus formas no sean un lastre. Y aún así.

7. *¿Cómo calificaría usted lo que existe fuera del cuerpo que —si lo considera así— constituye lo que usted escribe?*

Como lo poéticamente *deseable* —aquello que nada tuviste que ver con las palabras.


8. *¿Cómo es que opera y se plasma ese erotismo?*

A través de las palabras. En ese juego de empezar a abarcar otras cosas. Abarcarlas con —y en— todos los sentidos. Una vez vistas, exploradas, pensadas, gozadas. Es decir: no son las palabras —simple instrumento— lo que importa, sino el objeto poético.

9. *¿Qué política (re)vela su forma?*

El procedimiento es siempre distinto y no guardo memoria de él. Digamos que es secreto. De este modo, es una relación íntima con las cosas; en tanto que el resultado aspira a ser la medida de lo posible tan impersonal como el objeto que lo ha generado.

10. *¿Qué valor tiene su moneda?*

Cero. 

JULIO HUBARD

Respecto a lo “no poético” (las comillas son exactas: lo “no poético” es un metalenguaje bastante burdo) creo que no hay forma de suponer que lo poético tenga un ámbito determinado. Cuentan que Beatriz era gorda y fea; Quevedo hizo magias con la caca, etc. En más de un sentido, la poesía es una voluntad formal y, como toda disciplina formalizable, toma su materia de otros ámbitos y no de sí misma: la poesía sobre poesía, en fin, es una doble formalidad, casi una perversión, aunque, como tal, suele arrojar verdaderos placeres sin culpa. Roberto Juarroz dijo alguna vez que “el tema del poema es la poesía”. Sí y no. *El grafógrafo* (“Escribo. Escribo que escribo...”) puede ser leído como un laberinto mental cada vez más complejo o como una sensacional broma. El problema de fondo puede visualizarse con una analogía: la lógica formal (como la poesía) opera valores de verdad o falsedad, pero valores asignados, no verdades ni falsedades en sí, no los hechos sino su valoración. Opera formalmente contenidos que no pertenecen a la lógica y que le son anteriores. Igual la poesía, o la prosa o, de hecho, todo lo que pasa por el lenguaje.

¿Lugar? Pues sí, pero no como autor. A veces como niño, a veces como necio consumado, siempre como otra cosa, pero no como eso que la publicación reiterada o la referencia necesitan llamar autor: eso ha de venir para quienes lo tienen, a sabiendas o ignoradas, ¿como objetivo? Machado —o, mejor, ese heterónimo suyo, Juan de Mairena, decía que “para escribir un poema hay que imaginar al poeta capaz de escribirlo”... Eso no es un autor, es una actitud y un juego de máscaras, un modo de contarse uno su historia, su genealogía y, sí: su lugar.

¿El mío? ¿Te acuerdas de aquella legendaria casa que empecé a construir, como dice Alí Chumacero, “antes de que las hormigas fueran rojas”? Pues ya vivo aquí. Varias veces intenté el ripio ese sobre la casa en construcción y no salió nada decente porque no es un lugar erguido sobre la imaginación sino sobre la angustia de pagar varillas, cementos, ladrillos, de apoquinar dineros que crecen a velocidades muy superiores a mi capacidad, de ser materialmente robado por el tiempo. ¿Recuerdas lo que dice Elias Canetti sobre la inflación?: “una doble devaluación que surge de una doble identificación. El *ser singular* se siente devaluado, porque la unidad en la que confió, que respetaba al igual que así mismo, ha comenzado a desbarrancarse. La *masa* se siente devaluada porque el *millón* está devaluado”.

En fin, faltan todavía muchas cosas cada vez más impagables donde debiera haber jardín tengo mi pequeña tierra baldía y ya viene abril; libreros: tengo mis libros en cajas de Bacardí y buceo hojas enteras, sin ron, para dar —azares de la chamba— con inmundas fotocopias de informes laborales, etc. Y aún así estoy feliz. ¿Dónde me inscribo? Como todavía no me la creo, en el camión de la mudanza. Ya no estoy donde antes y, cuando despierto, todavía tengo esa sensación de extrañeza que se tiene al abrir los ojos en otro lado del habitual. Una rara mezcla de vacaciones con prisas. Aún no puedo imaginar bien al que pueda escribir los poemas que me tengo prometidos. Por lo pronto, estreñimiento. Joyce (y Cavafis y Borges y muchos) demostró que todos somos odiseosos. Pero las tribus se cuentan sus mitos de modos distintos. Es como si mi Ulises hubiera salido de casa por puro insensato y durante su burocrático viaje constantemente enviara dinero y especies a su Itaquita personal y a Penélope (Gabi trabaja con textiles, además). Y, al regreso, con la esperanza de llorar un poco al ver su Itaca humilde y verde (Borges), se topara con malas plomerías, inverosímiles cuentas de Telmex, con que Penélope no lo esperó por la sencilla razón de que ella, en realidad, capitaneó todo el viaje —y de ahí es que se le ocurrió llamarse Nadie frente a Polifemo— y, al final, el único que considera heroico el *regreso a casa* es Bolillo, mi perro.

Lo malo de los mitos de origen —luego regreso un poquito a lo del *locus* (¿y si tradujéramos *locus* como la “raya del merolico”?)— es que, conforme cumplen su destino, se convierten en anecdotarios nada gloriosos. Uno atisba un héroe, allá, lejos, donde quisiera colocarse, pero al llegar se topa no con lo que quiso ser sino con esto, un poco ridículo, a medias compensado lo que se es con lo que se quiso. En efecto: *je suis un autre*. Pero también: *I am the Walrus*. O un oso sin hibernar. Me gusta la imagen, el mito de Argos (cuando fui profe, fui muy barco), que regresa idéntica a Yolcos, pero en el viaje hubo que sustituirle todas y cada una de las piezas. Es curioso: esta imagen la usan Barthes, para describir una relación amorosa, y Quine, para describir el proceso del conocimiento. Van juntos, creo.

Respecto al *locus*. Han habido varios cambios, para mí, importantes. Estoy muy atosigado con todo lo que implica perseguir la fantasmagoría cansona de “ser autor”. Ni llegué a serlo ni me interesa seguir con la aburridísima y chismosa endogamia de las mil cortes cuartilleriles. Publicar en, ser publicado por, aplaudir o denostar a —mi lugar no está en ese mercado ni en esos “posicionamientos” (¡qué horrorosa palabra!). En esos lugares me caigo gordísimo y acabo por adoptar actitudes que no me soporto: mamón, discudidor barato (con eso de que uno está obligado a *saber*) y me encuentro un deseo de reconocimiento muy desagradable para mí y los demás, lo malo es que puedo recaer muy fácilmente porque, creo, mi capacidad de admiración es grande y “codearse” con quienes se admira es una tentación fuerte. Me hubiera gustado tener el temple —¿será eso?— de algunos amigos. Saben distinguir entre su asamblea de fantasmas y la gente, generalmente de más carne que hueso. Pero yo no. Mi lugar debe ser otro, tal vez uno en que no importe si presido o engroso mi asamblea de espectros. El corte, pues, respecto a la gente tiene que ser político. Y se entiende que no hablo de la zarandaja civil, partidista y cochinita sino de otra esfera de la *polis*. Mi fantasía me arroja imágenes un poco cursis, pero muy deseables: mi casa como la torre de Montaigne, el retiro de Fray Luis o hasta el castigo de Quevedo en la torre de Juan Abad (en fin, castigo que le vino por meterse en esa otra, la mala política, pecado del que no estoy libre). Pero tampoco tengo ni el alcance ni el temple de mis titanes y, además, se me interpone otra referencia. El grosero Sarduy —no voy a buscar la cita. Está en alguna caja —en *Maitreya*, creo— se autorrelata asilado en un lamasterio del que, sin embargo, no podía obtener ciertas necesidades y, periódicamente, bajaba al pueblo a fornicar. Más o menos, aunque con la división de tiempos invertida: a veces puedo escapar del pueblo.

¿Apocalipsis? Uno chiquito, *not with a bang*, desde luego. No sé si en Tedio de Baudelaire sean así de grande como para manducarnos en un bostezo, pero asusta y asalta con frecuencia. Mientras haya política de la mala, de periódicos y partidos (por la mitad), no habrá un apocalipsis decente. Esa baja pasión, pero pasión al fin, impide concebir un final de los tiempos. En más de un sentido, la venganza, esas proteínas de la política deletérea, impide ambas, la escatología y la conciencia de la muerte, de la propia. El apocalipsis se da como espectáculo (“supremático y architronante”, decía Apollinaire) porque uno, el *self*, no se cuenta como un dato más del mundo fenoménico y, aunque le pese a Hacienda, el *self* lleva su contabilidad en otro lado.

Como toda contabilidad doble, la del yo y la de lo demás, arroja dividendos mayores de la cuenta personal y privada que en la tasable y fenoménica. Del mismo modo, mi moneda vale mucho en mis libros privados y una bicoca, o casi, entre los demás, pero también sucede como cuando se lava dinero narco: dinero privado, intasable, mucho, pero cuando se lo quiere hacer circular tiene que ser en pequeñas cantidades o desgastado,

disminuido en lavanderías. Como todo: antes de salir de mis soledades puedo ser el más lindo que haya parido vientre; al trasponer el umbral y llegar a la aldea, la cosa cambia. Desde luego, lo peor es el regreso a casa y la tarea del remiendo: ya no empalman el que salió y el que vuelve. [Lope: “no sé qué tiene la aldea donde vivo y donde muero que con venir de mí mismo no puedo venir más lejos”] Uno viene de lejísimos y, ya se sabe, a los turistas se les cobra más caro todo.

¿Hay mucho erotismo en la restauración, en restañar raspones, en poner curitas en el modo de mirar del recién madreado? (Ahora que le pienso, el mejor regalo de los Reyes Magos debe ser la mirra, ¿cómo será esa cosa?). El regreso a casa es generalmente un fracaso; pero sólo el que fracasa puede tener consuelo. Si no, basta imaginar todo lo estúpido que se vería Zaratustra ronroneando bajo las manos de una señora que le hace “piojito”. Imposible goce, para mí, el de los iluminados o los héroes con eso que podríamos llamar erotismo apofático. Intelectualmente puede ser glorioso, pero no soy ni santo ni *berserkir* (unos guerreros bastante horribles de las huestes de Odín). Aunque me queje, y aunque traigo mi corbata de Ungaro y escribo en mi Macintosh, soy aldeano y tiendo a plasmar aldeanidades (que ya sabemos, según David Lynch, la perversión que se cocina en las aldehyelas más pinchurrientas). Me dejo impresionar con cualquier frontera —sí: el juego de la intermitencia, del ver a cachos y a cachos adivinar, de piel y ropa, de todo eso ya dicho pero aún practicable como nuevo, bendito Dios—. Un palurdo sorprendido porque ya sabe poner su nombre con tinta, cosa que puede resultar harto excitante. O el niño que dice “yo leo mi libro” con el tomote de cabeza. Y hacer como que se sabe lo que se dice.

De ahí en adelante, aprendiz de brujo: rituales, formalizaciones, tentativas (y trancazos las más veces, aunque también se topan milagritos, generalmente superposiciones aprendidas en otros) que van a dar a un laboratorio aburridísimo hasta que toman madurez política. Salen a la calle y se ponen a hacer declaraciones —de ahí, síguele tú el cuento—. ¿Política? Sí, si de eso se trata toda procuración del otro. Y, como el lenguaje mismo, necesita una formalización. Pero eso ya es tarea y por aquí podemos tomar ya mil vías y titanes, pero este palurdo prefiere no convertirse en el maestro de una primaria rural. ☒

ELSA TORRES GARZA

1. Sin duda la denominación “autora” designa en sí misma un lugar y más que un lugar una ocupación; en mi caso, esta autoría ha comenzado por una situación ambigua, llena de tormentos, que sin embargo no debe confundirse con la esterilidad, y que ha consistido en destruir y construir mi propia obra sin intercambiarla utilitariamente por otras realidades. El lugar en el que me inscribo es por tanto de signo negativo, topográfico. Un no-lugar —diría—, una utopía. No un lugar imaginario, como se dice a menudo, sino un lugar indeterminado y más precisamente todavía la indeterminación misma del lugar. Desde este no-lugar entronco con el objeto poético, donde se proyecta un principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la *ars combinatoria* que indefectiblemente produce sentido, temporalidades, sucesiones, crónica, como efecto del apasionamiento de los sentidos y de la escritura como vicio.

2. Es a partir de la indeterminación misma del lugar, y no de la neutralidad, desde donde la escritura produce sus efectos. Ese espacio no es unívoco, por el contrario, es multívoco y está referido a una diversidad de objetos cuasipoéticos, y digo cuasi porque entre éstos también se extienden, en la superficie del texto, los rizomas de la reflexión filosófica y del goce como tal.


En cuanto a lo que este espacio terminará por abarcar, he de admitir que sólo vislumbro los propios horizontes subjetivos. De ellos dependen los periplos de mi empresa que por lo demás no son tan abarcales como embarcaciones.

La textualidad es el lugar de dispersión de los significados, un juego muy antiguo e interminable.

3. Yo me preguntaría qué recursos de leguleyo habría que emplear para amparar este sitio. Por el momento, la única defensa jurídica es la nemotécnica musa.

4. Los tormentos que ha conllevado el ocupar ese no-lugar, no me han sido infringidos en cámaras de tortura, ni mucho menos tienen que ver con una lucha contra el demonio. Sus efectos más bien han ido acompañados de la realización de tareas de subsistencia, las cuales tragan con su asquerosa trompa un tiempo valiosísimo a la creación. Pero como reconocía Valery en boca del señor Teste: “lo que me constriñe no es yo”. La tensión que producen también son atención propicia a la poesía.

(¿Se trata de un interrogar legislativo, fiscal? ¿O de afrontar alguna autoridad invisible, declarar una guerra, o de firmar pactos? ¿Todo ello quizá en medio de un paisaje panóptico? ¿Donde también están los cuerpos, lo que existe fuera de ellos?)

Erotismo, política, y, de remate, moneda: objetos todos de la economía política, de “la parte maldita”, del “espejo de la producción”: valores diseminados, dispersos, en la era de la prosperidad. ¿De quién?, ¿de quiénes? 

COLABORADORES

CONTRIBUTORS

“Explosion of Emptiness” and an unfinished novel, *Pájaros de la playa* (Tusquets Editores), were among the final manuscripts left by the late Cuban writer **SEVERO SARDUY** (1937-1993). • “A-10” forma parte del poema extenso —800 páginas— escrito, entre 1928 y 1974, por **LOUIS ZUKOFSKY** (1904-1978). • Una antología de **GUSTAF SOBIN**, *By the Bias of Sound* (Talisman Books), así como un nuevo volumen de poesía, *Breaths’ Burials* (New Directions), están por aparecer este año. • **NATHANIEL TARN** ha publicado una antología personal *Atitlán /Alashka*, así como *Lyrics for the Bride of God, The Desert Mothers, At the Western Gates, Seeing America First* y una colección de ensayos, *Views from the Weaving Mountian: Selected Essays in Poetics and Anthropology* (University of New Mexico). • Peruvian poet and visual artist **JORGE EDUARDO EIELSON** has published several volumes of poetry which were gathered under the title *Poesía escrita* by Editorial Vuelta (1989). A catalogue of this poet’s paintings, installations and performances is forthcoming from the Universidad Iberoamericana and *Artes de México*. • Mexican poet **ALFONSO D’AQUINO** has published *Prosfisia* (Martín Pescador) and *Piedra no piedra* (Margen de poesía/UAM). His book *Cuatro*, gathering published and unpublished work from the last 15 years, is forthcoming from Ediciones Mandorla. • **WILL ALEXANDER** ha publicado en varias revistas de Estados Unidos, entre ellas *Sulfur, Hambone* y *apex of the M*. Algunas de sus prosas han sido reunidas en *Arcane Lavender Morals* (Leave Books) y de próxima aparición están dos libros de poesía: *The Stratospheric Canticles* y *Asia & Haiti*. • **PHILLIP FOSS** dirige la revista *Tyuonyi* desde Nuevo México. Ha publicado *The Composition of Glass* (Lost

Roads) y *Courtesan of Seizure* (Light and Dust) • **RACHEL BLAU DUPLESSIS** es la autora de *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice* (Routledge) *Tabula Rosa* y *Drafts 3-14* (Potes & Poets). “Drafts 19: Working Conditions” fue publicado por vez primera en *Hot Bird Mfg*, dirigido por Ray DiPalma y forma parte de un extenso poema serial. • **GEORGE ECONOMOU** es el autor de *Harmonies & Fits* (Point Riders Press) de donde están tomadas las secciones de “Ameriki” que aquí presentamos. • Uruguayan novelist, essayist and poet **ROBERTO ECHAVARREN** recently published *Oír no es ver* (CNCA), a collaborative project with Mexican painter and installation-artist Saúl Villa. • A resident of Mexico, Brazilian writer **HORÁCIO COSTA** has recent translated work in Sulfur. He is the author of several books including *The Very Short Stories* (Tucán de Virginia). • En colaboración con el poeta Bruce Andrews, **CHARLES BERNSTEIN** dirigió la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* entre 1978 y 1982. Sus publicaciones recientes incluyen *Islets/Irritations* (Roof) y *A Poetics* (Harvard University Press). • Traductora de Guillermo Cabrera Infante, Julián Ríos, Severo Sarduy y Manuel Puig, entre otros, **SUZANNE JILL LEVINE** ha elaborado su propia poética de la traducción con los ensayos reunidos en *The Subversive Scribe* (Greywolf). • **JAMES THOMAS STEVENS** es el autor de *Tokinish* (First Intensity/shuffaloff books). • **MARTINE BELLEN** ha publicado poemas en *Sulfur*, *Conjunctions*, *Grand Street* y *Tyuonyi*. Es la autora de *Places People Dare Not Enter* (Potes and Poets). • **RICARDO POHLENZ** recently completed a book-length poem entitled *El hombre del Metropolitan*, and is currently at work on another entitled *La saga desde el límite del suelo*. • Poemas de **HEATHER RAMSDALL** han aparecido en *Global City Review* y *Sulfur*. • **DAN FEATHERSTON** ha publicado reseñas y poemas en *Sulfur*. • **JULIANA SPAHR** dirige Leave Books en Buffalo, Nueva York, y es coeditora, con Jena Osman, de la revista *Chain*. Ha publicado *Nuclear* (Leave Books). • **MARK MCMORRIS** ha publicado en varias revistas de Estados Unidos, entre ellos, *O.blek* y *apex of the M*. Es autor de *Palinurus Suite* (Paradigm). • **EDUARDO ESPINA** has published both in Mexico and in his native Uruguay. His most recent collections are *La caza nupcial* (Último Reino) and *El oro y la liviandad del brillo* (Márgen de poesía/UAM). • **ELSA TORRES GARZA** is a Mexican poet. She has had poems published in *Viceversa*. • Poeta y prosista, **KERRY SHERIN** se encuentra trabajando en una novela. • The poems by Cuban poet **REINA MARÍA RODRÍGUEZ** translated in this issue are from *En la arena de Pádua* (Contemporáneos / UNEAC); she has also published *Para un cordero blanco* (Premio Casa de las Américas) and *Cuando una mujer no duerme* (Premio UNEAC). • In addition to *Línea*, Mexican poet **GUILLERMO BOSTOCK** has currently completed another book-length manuscript entitled *Moore*. • **TODD BARON** es el director de la revista *Re*Map*. Ha publicado *Partials* (e.g.),

Return of the World (O Books) y (*This Seasonal Journal*) (...) (Paradigm). • Mexican writer **MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS** recently published *Insomios del otro lado* (Joaquín Mortiz); he is also the author *Páginas para una siesta húmeda* (Tierra adentro) and *Mirando cómo arde la amarga ciudad* (Alas del tigre). • **CHARLES PERRONE** es poeta y traductor del portugués. • **EDUARDO MILÁN** is the author of *Errar* (Tucán de Virginia), *La vida mantis* (Tucán de Virginia) and *Nivel medio de las aguas que se besan* (Ave del paraíso). • Mexican poet, translator and editor **ANA ROSA GONZÁLEZ MATUTE** is currently at work on an anthology of North American prose writers. She is the author of *Estrías* (Papeles privados). • Mexican poet, translator and philosopher **JULIO HUBARD** has published *Presentes sucesiones* (Fondo de Cultura Económica) and *Una turba de gente adorable* (Márgen de poesía/UAM). • Writer and translator **MARÍA PALOMAR** received a national award for her translations—in collaboration with poet Jorge Esquinca—of W.S. Merwin’s *The Compass Flower* (*La rosa náutica*, Tucán de Virginia). • **GABRIEL BERNAL GRANADOS** is a writer and translator. He is currently working on an anthology of essays by Guy Davenport. • La escritora británica **LORNA SCOTT FOX** ha publicado sus notas y ensayos en *The London Review of Books*, *La jornada semanal* y *Viceversa*. • **ERNESTO GROSSMAN** is an Argentine poet and translator. He is currently translating work by Susan Howe. • Translator **CARMEN CORONA DEL CONDE** has worked as an editor at *El dominical*, and has published essays in *La jornada semanal* and *sábado*. She is currently at work on a novel. • **ROBERTO TEJADA** has recent poems in *Trafika*. Together with curator Ivo Mesquita, he wrote the catalogue to a recent retrospective exhibition of Brazilian artist **DANIEL SENISE** at the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco), whose work is featured on the cover of this issue. 📖

ARTES DE MEXICO

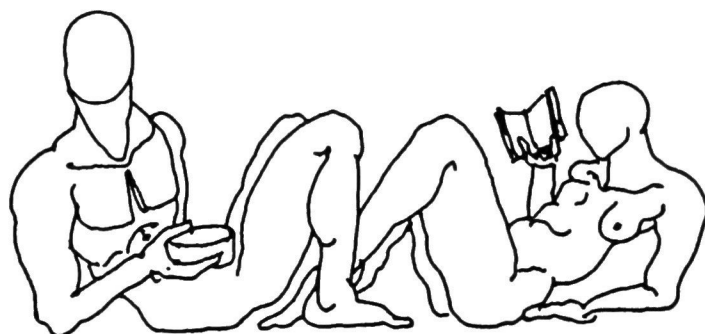


SUSCRIBASE

Plaza Río de Janeiro # 52
Col. Roma,
México D.F., C.P. 06700
Tels. 525 5905 525 4036

SEMESTRAL

Publicación de literatura



Ciudad de México
Número 1 ♦ Marzo-agosto, 1994

Jóvenes autores de
Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica,
Cuba, Chile, El Salvador,
España, México, Panamá, Perú

Suscripciones, ventas y publicidad: Pilares 931-401,
Letrán Valle, 03650 México, D. F., México
Tel.: (525) 604 59 26 ♦ Fax: (525) 544 04 93

FONDA GARUFA

MICHOACÁN 93, CONDESA. 286 8295 Y FAX 286 2972

TALAMASKA

ARTE, ESOTERISMO Y CAFÉ



ATENCIÓN PERSONAL DE
MICHELLE KNIGHT
ÁLVARO CÁRDENAS



AVENIDA MÉXICO 157-5
COLONIA CONDESA 06100
TEL: 574 6568

el skeik egipcio
restaurant
[comida árabe e internacional]



Madrid 129, Coyoacán
Tel: 659-3311

[Frente a la entrada de Los Viveros]

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:

Todo lo que el deseo
unta en tus labios:

Y todo lo que el sueño
hace palpable:

*el hijo
del cuervo*

Jardín Centenario 17, Coyoacán. Tel. 659 51 96

MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

MANDORLA 1 • OCTAVIO PAZ • WILLIAM CARLOS WILLIAMS • CALVERT CASEY • ALBERTO RUY SÁNCHEZ • ELISEO DIEGO • CHARLES OLSON • NATHANIEL TARN • JACK SPICER • CLAYTON ESHLEMAN • RACHEL BLAU DUPLESSIS • MICHAEL PALMER • PAUL CHRISTENSEN • GERARDO DENIZ • ROBERTO ECHAVARREN • JOSÉ KOZER • ELIOT WEINBERGER • MICHAEL TRACY • CARMEN BOULLOSA • NATHANIEL MACKEY • ALFONSO D'AQUINO • JOSÉ CASTRO LEÑERO • MAGALI TERCERO • JULIO HUBARD • GUILLERMO OSORNO • PURIFICACIÓN JIMÉNEZ •

MANDORLA 2 • CÉSAR VALLEJO • CLAYTON ESHLEMAN • SYLVIA NAVARRETE • GERTRUDE STEIN • MICHAEL DAVIDSON • XAVIER VILLAUERRUTIA • ELIOT WEINBERGER • GUY DAVENPORT • SEVERO SARDUY • SALVADOR ELIZONDO • PAUL METCALF • MAGALI TERCERO • 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 • ESTHER ALLEN • ROSSANA REYES • LORNA SCOTT FOX • LA VONNE POTEET • GABRIELA MONTES DE OCA • **MANDORLA 3** • WALT WHITMAN • JOSÉ LEZAMA LIMA • PETER COLE • KARIN LESSING • ANA ROSA GONZÁLEZ MATUTE • ROSMARIE WALDROP •

OSVALDO SÁNCHEZ • MARÍA NEGRONI • ELSA CROSS • FORREST GANDER • MICHAEL HELLER • GEORGE OPPEN • LORINE NIEDECKER • WILLIAM BRONK • ELIOT WEINBERGER • ALBERTO BLANCO • JOSÉ PASCUAL BUXÓ • MAGALI TERCERO • GIANNINA BRASCHI • ALBERTO RUY SÁNCHEZ • JASON WEISS • ANDREW SCHELLING • ALFRED ARTEAGA • LUISA FUTORANSKY • CONSUELO CASTAÑEDA • QUISQUEYA HENRÍQUEZ • ESTHER ALLEN • GLORIA GERVITZ • JOSUÉ RAMÍREZ • DAVID LEVI STRAUSS • BENJAMIN FRIEDLANDER • SUSAN THACKREY • JEFF GBUREK • CHARLES OLSON • JULIO HUBARD • JOHN OLIVER SIMON • GABRIEL BERNAL GRANADOS • CARMEN BOULLOSA • GEORGE ECONOMOU • LUIS CORTEST



INTELECTUM

Café de altura para pensadores de altura

Disfrute de sus conceptos rotundos y tire su mejor neta a los amigos. Siempre con el aroma del **BUEN CAFÉ.**

© Copy right. Derechos reservados sólo para la raza.

Sólo en los
ENANOS
de
Tapanco

Orizaba 161, Colonia Roma
Teléfono 264.57.27



Gustavo Monroy, 1995

vicente suárez 41 esq. amatlán, condesa, tel. 211 4180 211 4185



Gustavo Monroy, 1995

vicente suárez 41 esq. amatlán, condesa, tel. 211 4180 211 4185

MANDORLA

SE TERMINO DE IMPRIMIR EN EL
MES DE JULIO DE 1995
EN IMPRESOS LAUSER,
SAN ANTONIO TOMATLAN 176-A
COL. PENITENCIARIA, 15280 MEXICO, D. F.
TEL. 789 04 69 TELFAX. 795 15 48

M A N D O R L A

NEW WRITING FROM THE AMERICAS • NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS
Durango 127-7 • Colonia Roma 06700 • México DF, México • Tel/Fax: (525) 525 4517

e-mail: 103144.2454@compuserve.com

Edited by Roberto Tejada

8 February 1996

Harvard Book Store
Attention: Mr. Ed Olson
1256 Massachusetts Avenue
Cambridge, Massachusetts 02138 USA

Dear Mr. Olson

I am sending you a copy of *MANDORLA: New Writing From the Americas* in the hope the magazine will be of interest to you. The first issue of the yearly journal of poetry and poetics *MANDORLA: NEW WRITING FROM THE AMERICAS* was published in May of 1991 as an attempt to begin a meaningful dialogue that would be bilingual—multilingual, in fact—but not in the conventional sense of the word: In English and Spanish translated work appears only in its surrogate tongue; previously unpublished material is featured only in its original language; and in the case of poetry in French or Portuguese, the work appears in its original, with translation into Spanish and English. In short, other voices reading—or re-reading—each other's writing so as to authorize a body coherent with the intellectual and creative vitality of the hemisphere.

MANDORLA is edited and printed in Mexico City: the site, I am convinced, where the central cultural debate between north and south is increasingly bound to occur. In fact, the name of the magazine—an Italian word denoting that space created by two intersecting circles—alludes to the notion of exchange and meaningful, imaginative dialogue that I see as an obligation now among the Americas.

Handsomely designed, each issue of the perfect-bound magazine contains over 250 pages of material, as well as featured full-color cover art. I see *MANDORLA* as a space in which 20th century writers like César Vallejo, Octavio Paz and Severo Sarduy can be read (in new translations, very often first translations) as part of the same tradition comprised by writers such as George Oppen, Gertrude Stein, Lorine Neidecker and Charles Olson, to name only a few of those translated into Spanish in the first four issues of the magazine. While the cross-readings continue with each successive issue, I expect more and more newer voices to participate in that exchange. There is certainly no lack of material. For the space to be forged is like the American continent itself: virtually boundless.

Mandorla 1 [Out of Print]

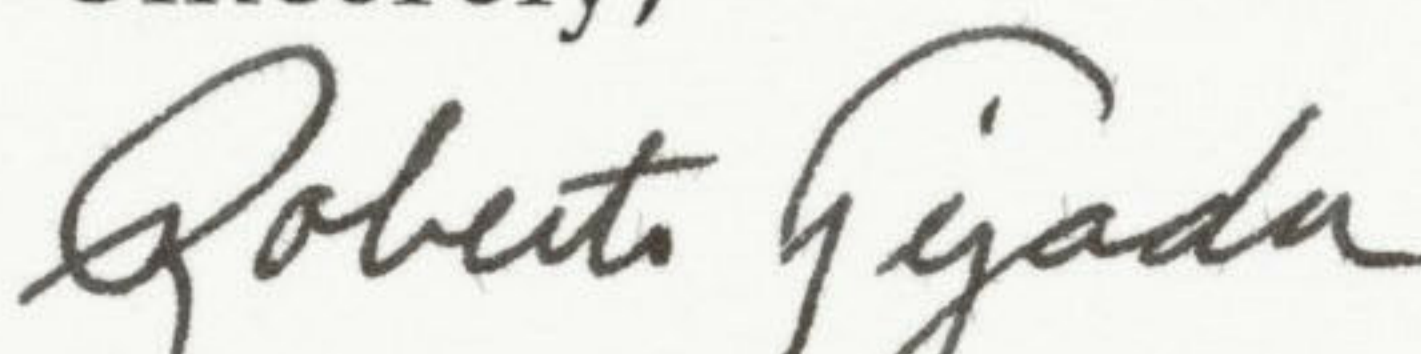
Octavio Paz • William Carlos Williams • Calvert Casey • Alberto Ruy Sánchez • Eliseo Diego • Charles Olson • Nathaniel Tarn • Jack Spicer • Clayton Eshleman • Rachel Blau DuPlessis • Michael Palmer • Paul Christensen • Gerardo Deniz • Roberto Echavarren • José Kozer • Eliot Weinberger • Michael Tracy • Carmen Boullosa • Nathaniel Mackey • Alfonso D'Aquino • José Castro Leñero • Magali Tercero • Julio Hubard • Guillermo Osorno • Purificación Jiménez **Mandorla 2** César Vallejo • Clayton Eshleman • Sylvia Navarrete • Gertrude Stein • Michael Davidson • Xavier Villaurrutia • Eliot Weinberger • Guy Davenport • Severo Sarduy • Salvador Elizondo • Paul Metcalf • Magali Tercero • 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 • Hugo Gola • Thad Ziolkowski • Cuauhtémoc Medina • Esther Allen • Rossana Reyes • Lorna Scott Fox • La Vonne Poteet • Gabriela Montes de Oca **Mandorla 3** Walt Whitman • José Lezama Lima • Peter Cole • Karin Lessing • Ana Rosa González Matute • Rosmarie Waldrop • Osvaldo Sánchez • María Negroni • Elsa Cross • Forrest Gander • Michael Heller • George Oppen • Lorine Niedecker • William Bronk • Eliot Weinberger • Alberto Blanco • José Pascual Buxó • Magali Tercero • Giannina Braschi • Alberto Ruy Sánchez • Jason Weiss • Andrew Schelling • Alfred Arteaga • Luisa Futoransky • Consuelo Castañeda • Quisqueya Henríquez • Esther Allen • Gloria Gervitz • Josué Ramírez • David Levi Strauss • Benjamin Friedlander • Susan Thackrey • Jeff Gburek • Charles Olson • Julio Hubard • John Oliver Simon • Gabriel Bernal Granados • Carmen Boullosa • George Economou • Luis Cortest • **Mandorla 4** • Severo Sarduy • Louis Zukofsky • Gustaf Sobin • Nathaniel Tarn • Jorge Eduardo Eielson • Alfonso D'Aquino • Will Alexander • Phillip Foss • Rachel Blau DuPlessis • George Economou • Roberto Echavarren • Horácio Costa • Charles Bernstein • Suzanne Jill Levine • James Thomas Stevens • Martine Bellen • Ricardo Pohlenz • Heather Ramsdell • Dan Featherston • Juliana Spahr • Mark McMorris • Eduardo Espina • Elsa Torres Garza • Kerry Sherin • Reina María Rodríguez • Guillermo Bostock • Todd Baron • Mauricio Montiel Figueiras • Charles Perrone • Eduardo Milán • Ana Rosa González Matute • Julio Hubard • Ernesto Grossman • Carmen Corona Del Conde • Lorna Scott Fox • María Palomar • Gabriel Bernal Granados • Daniel Senise • Roberto Tejada

If you are interested in placing an order, please contact our distributors who will be glad to be of assistance:

Fine Print Distributors, Inc.
500 Pampa Drive
Austin, Texas 78752-3028
Toll-Free: 1 (800) 874 7082
Fax: (512) 452 8709
e-mail: mags@bga.com

Please do not hesitate to write or call me if you have any further questions.

Sincerely,


Roberto Tejada
Editor, Mandorla

The first issue of *MANDORLA: New Writing From the Americas* was published in May 1991 as an attempt to begin a meaningful dialogue that is bilingual—multilingual, in fact—but not in the conventional sense of the word. In English and Spanish *translated* material appears only in its surrogate tongue; previously *unpublished work* is featured only in its original language; and in the case of poetry in French or Portuguese, the work appears in its original, with translations into both Spanish and English. Other voices reading—or re-reading—each other's writing so as to authorize a body coherent with the intellectual and creative vitality of the hemisphere.

MANDORLA is edited and printed in Mexico City: the site where the central cultural debate between north and south may well occur. In fact, the name of the magazine—*mandorla*, describing that space created by two intersecting circles—alludes to the notion of exchange and imaginative dialogue that is an obligation now among the Americas. The terrain to be forged is like the American continent itself: virtually boundless.

SEVERO SARDUY
LOUIS ZUKOFSKY
GUSTAF SOBIN
NATHANIEL TARN
JORGE EDUARDO EIELSON
ALFONSO D'AQUINO
WILL ALEXANDER
PHILLIP FOSS
RACHEL BLAU DUPLESSIS
GEORGE ECONOMOU
ROBERTO ECHAVARREN
HORÁCIO COSTA
CHARLES BERNSTEIN
SUZANNE JILL LEVINE
JAMES THOMAS STEVENS
MARTINE BELLEN
RICARDO POHLENZ
HEATHER RAMSDELL
DAN FEATHERSTON
JULIANA SPAHR
MARK MCMORRIS
EDUARDO ESPINA
ELSA TORRES GARZA
KERRY SHERIN
REINA MARÍA RODRÍGUEZ
GUILLERMO BOSTOCK
TODD BARON
MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS
CHARLES PERRONE
EDUARDO MILÁN
ANA ROSA GONZÁLEZ MATUTE
JULIO HUBARD
ERNESTO GROSSMAN
CARMEN CORONA DEL CONDE
LORNA SCOTT FOX
MARÍA PALOMAR
GABRIEL BERNAL GRANADOS
DANIEL SENISE
ROBERTO TEJADA

N\$45.00

\$10.00 DÓLARES

