



M A N D O R L A

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

12

2009

\$10.00 US \$12.00 CAN

12>



0 74470 04376 8

12

MANDORLA

NUEVA ESCRITURA DE LAS AMÉRICAS • NEW WRITING FROM THE AMERICAS

FOUNDING EDITOR • DIRECTOR FUNDADOR

ROBERTO TEJADA

ISSUE 12 EDITORS • DIRECTORES

ROBERTO TEJADA (AUSTIN, TX, USA)

KRISTIN DYKSTRA (NORMAL, IL, USA)

GABRIEL BERNAL GRANADOS (MÉXICO DF, MÉXICO)

HEADS OF PRODUCTION • DIRECTORAS DE PRODUCCIÓN

TARA REESER (DIRECTOR, PUBLICATIONS UNIT)

SARAH HABERSTICH (ASSOCIATE DIRECTOR, PUBLICATIONS UNIT)

ARCHIVE • ARCHIVO

SUSANA TEJADA

TARA REESER

ASSISTANT AND INTERN

NICOLÁS MANSITO III

KENNETH EARL

WEBSITE • SITIO WEB

ILLINOIS STATE UNIVERSITY ENGLISH DEPARTMENT

BOARD OF DIRECTORS • CONSEJO DIRECTIVO

ROBERTO TEJADA

RICARDO CORTEZ CRUZ

KASS FLEISHER

GABRIEL GUDDING

JAMES J. PANCRAZIO

ACKNOWLEDGMENTS • AGRADECIMIENTOS

ILLINOIS STATE UNIVERSITY ENGLISH DEPARTMENT

ILLINOIS ARTS COUNCIL

UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, COLLEGE OF FINE ARTS

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

ISSN: 1550-7432

MANDORLA IS INDEXED IN EBSCO AND PROQUEST DATABASES.



Member of the Council of Literary
Magazines and Presses



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

*Mandorla's website is hosted by Litline at <http://www.litline.org>. La página web de *Mandorla* es parte de Litline en <http://www.litline.org>. Mailing address/Dirección de correo: Department of English,*

Campus Box 4240, Illinois State University, Normal, IL 61790-4240.

Current issue is #12. La presente edición corresponde al #12.

CONTENTS • ÍNDICE

11

SESSHU FOSTER

Interview with Juan Fish (Supposedly)

Photographs by Arturo Ernesto Romo-Santillano

23

MARIO ARTECA

De *El pronóstico de oscuridad*

30

ANNE WALDMAN

Cyborg on the Zattere

50

RAÚL ZURITA

Excerpts from *Song for His Disappeared Love* (1985)
(Translated by Daniel Borzutzky)

60

REYNALDO JIMÉNEZ

Cuatro poetas chilenos

Felipe Cussen

Javier Norambuena

Rodrigo Gómez

Héctor Hernández Montesinos

75

ACHY OBEJAS

Los efectos del bloqueo
The Effects of the Blockade

87

MARCOS CANTELI

De *Catálogo de incessantes*

97

SÉRGIO MEDEIROS

Totemic Portrait of Claude Levi-Strauss
(Translated by Raymond L. Bianchi)

115

LILLIANA RAMOS COLLADO

Dos poemas

120

LAIRD HUNT

From *Ray of the Star*

130

ANTONIO OCHOA

No pasaste ayer bajo los pinos

134

DOMINGO DE RAMOS

Shuttered Moon

(Translated by Urayoán Noel)

138

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Paterson, libro tres/ La Biblioteca (1949)

(Traducción de Hugo García Manríquez)

145

DANIEL BORZUTZKY

Excerpts from *The Book of Interfering Bodies*

149

RODRIGO TOSCANO

Ocho vistas desde un rincón del nuevo mundo abierto

157

REGINA VATER

Visual Poetry

162

PAULO LEMINSKI

Escenas de la vanguardia explícita

(Traducción de Iván García)

167

KATH ANDERSON

Five Poems

173

MARINA PORCELLI

Una historia triste

177

JAMES J. PANCRAZIO

Enriqueta Faber and the Half-Truths of Writing Transvestism

192

ANTONIO BENÍTEZ ROJO

Excerpts from *Woman in Battle Dress*

(Translated by James E. Maraniss)

217

ÓSCAR DAVID LÓPEZ

Poemas

233

BHANU KAPIL

Abiogenesis

237

JESSICA DÍAZ

Seis poemas

244

CHRIS PUSATERI

Four Poems from "Common Time"

248

ELIOT WEINBERGER

Tres notas sobre poesía

(Traducción de Román Antopolsky)

258

KENT JOHNSON

Notas sin editar para un ensayo poético sobre la traducción de poesía
(Traducción de Gabriel Bernal Granados)

261

SAWAKO NAKAYASU

Two Poems

264

REYNALDO JIMÉNEZ

Ooteca

274

MICHELLE NAKA PIERCE, WITH SUE HAMMOND WEST

Excerpt from *She, A Blueprint for Intersurface*

279

RITO RAMÓN AROCHE

Poemas de *Una vida magenta*

291

MARÍA DEGUZMÁN

A Sequence of Refracted Images of the Americas

302

JOSÉ KOZER

Poemas

314

MELISA MACHADO

From Mud of Lineage

(Translated by S.M. Stone)

316

O.M. ULLOA

Dos poemas

320

OMAR PÉREZ

Four Poems

324

GRAHAM FOUST

Poemas

(Traducción de Claire Becker)

334

GABRIEL ANDRÉS ELJAIK RODRÍGUEZ

Límites y superficies.

Imágenes narrativas de Alejandra Pizarnik y Diamela Eltit

352

JORGE CAMACHO

**Originales, misteriosos y pintorescos:
José Martí y el espectáculo de Buffalo Bill, "El Oeste Salvaje"**

375

Notas biográficas / Biographical Notes

Cover by Arturo Ernesto Romo-Santillano

Copyright © *Mandorla* 2009

SESSHU FOSTER

INTERVIEW WITH JUAN FISH (SUPPOSEDLY)



Photographs by
Arturo Ernesto Romo-Santillano
(except image on page 15, which is
from the *Los Angeles Times*,
February 26, 1942)

DISCLAIMER: FIRST YOU MUST UNDERSTAND I DON'T GO FOR SOME PEOPLE'S ARBITRARY OR ABSTRACT NOTION OF TRUTH, WHAT'S TRUE OR NOT-TRUE, I DON'T KNOW IF YOU CAN RAPPEL YOUR MIND AROUND THAT. I EXPECT YOU THE FIRST THING I EXPECT YOU IS TO KNOW THAT THE DIFFERENCE BETWEEN WHAT IS TRUE AND WHAT IS NOT-TRUE IS NOT ANYWHERE AS IMPORTANT AS THE SIMILARITIES. TRY TO RAPPEL YOUR MIND

AROUND THAT, SADLY IT COULD BE THE SAME THEREFORE YOU MUST TRY HARD TO UNDERSTAND, FOR WITHOUT THAT UNDERSTANDING YOU CAN'T REALLY GET A REAL UNDERSTANDING OF WHAT MYSTERY IS ALL ABOUT IN EAST L.A. OR ANYWHERE, LIKE YOU GO OUT ON A HOT DAY AND FIND OUT THE SIDEWALK IS MELTING THE GUM SOLES ON YOUR CHEAP MADE IN CHINA SHOES LEAVING STICKY BLACK MARKS EVERYWHERE YOU GO, THAT'S OBVIOUS, NOT MYSTERIOUS. THE STICKY BLACK MARKS AND THAT SOUND THAT FOLLOWS YOU EVERYWHERE YOU WALK, REMEMBER WHEN YOU FIRST PICKED THOSE OFF A TABLE AND SAID, "THESE SHOES LOOK NICE, \$4.95, WHAT DO I HAVE TO LOSE?"

In the interests of interviewing experts on the Mystery, in general, and in particular Mysteries of East L.A., we have located highly elusive individuals much more deeply involved with these issues than standard commercial experts that people usually go to—such as the Vietnamese lady in the former pink Photomart booth on the corner of Commonwealth and Atlantic Boulevards with the neon sign 'PSYCHIC,' an eccentric older person in your family shunned ostensibly because of a bizarre past life but actually because of loose personal hygiene combined with what is perceived to be a fatal lack of fashion-sense, or the high school girl who believes she has attained a certain degree of knowledge because of all manner of things she has heard, discussed and even read about in books from the used bookstore. Instead, understanding that we all to some extent lead secret lives, double lives compartmentalized and partitioned off from public view, usually more related to matters of personal desire than legality, but occasionally both—as well as for other reasons—we have been able to locate among the circle of people we know and in the community persons that you may never have suspected as being



experts in the Mystery, as you'd likely know them only in their ordinary personas, their 'street names' so to speak, and like anyone's double or secret life, they could be found "hiding in the open" in the daily circumstances of their regular environment. You probably know some of these people under other names or guises than are referred to here. This is not to suggest that the experts we chose are all of the same point of view on the Mystery or the Mysteries of East L.A. Far from it, in their secret lives people tend to assert individuality and idiosyncrasy even more so than they do in public life, and as a matter of fact, we counted on a diversity of opinions in this regard to develop what we thought would be the most useful information on specific local phenomena which, again, we expect that you knew about on the level of knowledge but not on the level of understanding. Although you may be surprised to learn their day-to-day identities, more important is the information they may reveal to you on infrastructure and stress phenomena occurring in your community today.

INTERVIEW WITH JUAN FISH

1. What is the purpose of mystery?

One later afternoon, I spotted JUAN FISH (who looked smaller than I remembered him) leaning against the side of his truck in the shade of a Chinese elm in Lincoln Heights, as if waiting for someone. I previously asked him if I could ask him some questions about his experience of the city and he had tentatively agreed, and I saw him waiting in the street (he looked almost exactly like the same guy) and thought this might be the perfect moment, but now he acts like he doesn't remember me, and furthermore, as if he doesn't even really understand the question. He just kind of frowns and gives me a distracted nod, as if only just now noticing me and my pen and clipboard. Then he looks away as if perhaps I might just go away. But I continue to stand there asking questions.

2. What is the purpose of “death”?

JF: I’m not sure. I— What, what are these questions supposed to be about? I thought you were talking about something else. I don’t really... Death? The purpose of death is to get rid of the dead people, in case they haven’t noticed. Imagine if they just stuck around, hanging around forever and ever, never got the message that somewhere along the line they had stopped living? Some people won’t get the message, I guess. Death and time, you know. Time goes by, people die. Death and time, tick tick tick...

3. What is the purpose of ball lightning around General Hospital especially on winter nights?

JF: I’m not really familiar with anything like that. So I don’t know. I did hear there used to be a zeppelin landing pad on the top of the building, where they would anchor the zeppelins to a lightning rod they used to have up there. That they planned this whole other lighter-than-air patient de-



livery system to avoid street congestion on the ground. But that was when they used to plan things like that, and have alternative ideas about how to make the city better. But I don’t know what happened to that. Maybe those ideas went out with the red cars, or even before that.

4. What is the purpose of “winter”?

JF: What is the purpose of these questions? Damn!

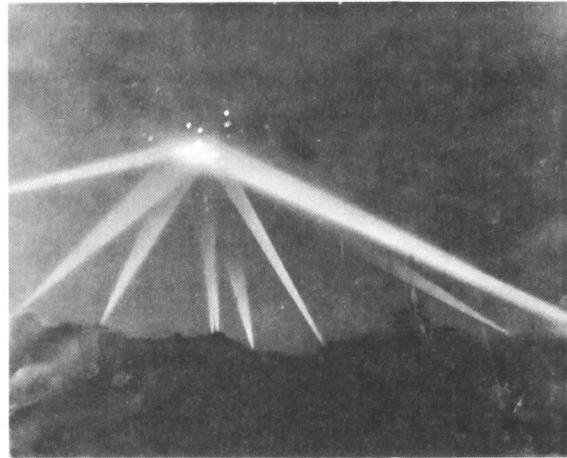
5. Who funds the campaign headquarters in the campaign of hate?

JF: Your best bet there, check with Michael Zinzun and the Coalition Against Police Abuse. You know, he fought against that type of thing organizing community support for a gang truce.

6. What is the effect on personal health of all these moving lights?

Particularly all these moving lights? Sometimes at night you see lights moving from room to room in a house across the street, and what effect does that have on us?

JF: Hold on a sec. (At this point, Juan Fish abruptly stands up straight and walks around the cab of his pickup and gets behind the wheel. I follow, pen and pad ready, as he's gunning the engine, releasing a cloud of white exhaust in the street. I lean over and look in his window, but he drives away.)



[It takes a number of weeks before I am able to catch up with Juan Fish again. The guy gives me pretty much exactly the same look when I pull out my pen and clipboard and say, "About those questions. I just needed a few more minutes" so I am confident he remembered what we were discussing, and my confidence in his perspective and point of view were such that I think you have to determine to follow these things through to the end.]

7. I want to ask about spots I sometimes see. The doctors couldn't find anything so what about these spots I sometimes see, which writhe like serpents across my eyesight? Do they "exist"?

JF: Hey, I talked to my cousin. He said that he saw you. He said that you were doing better. But you know, I can't really talk right now. I got stuff I got to take care of, so I'll see you round, all right?

[After that encounter, it took me more than two months to track down Juan Fish, because he had changed his appearance, he'd grown a mustache and goatee and he needed a haircut, his hair was sticking out and he was wearing some eyeglasses, and his trick now was to pretend that he'd never met me before and did not know anything about our previous agreement to discuss radically esoteric questions of an immediate metaphysical or existential nature. But I found him again in a corner booth in a little restaurant on N. Broadway in Lincoln Heights, and given the fact that he was only halfway through a plate of chicken in pepian sauce, Juan finally agreed, chewing with his mouth full and speaking in a fake Mexicano accent that I'd never heard him using before, since I knew he was born in Los Angeles and he was from here, so the accent was just some sort of affected mannerism of some kind, an act of some sort, to answer the rest of my questions. Juan Fish is nothing if not a complex character. Part of his charisma is that he has so many different and seemingly complex facets to his personality. On different days you'll get totally divergent answers from him. Sometimes, like today, he'll even be speaking with a totally different accent and everything.]

8. Once I was told, "Don't read while you eat or you will go blind." My eyes continue to deteriorate. Could you elaborate on this?

JF: Well, you know, uh, some people they like to believe some things and then other people, they don't. Like you could go with the flow, or whatever. Because either you do or you don't, you understand me? Wooly-bully?

11. Sure, I do. What's personally most important to you in the healing arts, 5,000 years of traditional folk practice or something invented on the Internet this month?

JF: Time is really important you know. In life, it's everything you know. You could be in the right place, but at the wrong time, you could be at the wrong place but at the right time. Then you got to really really have a clear idea of what time is, and what time it is for you. It could be the right time or the wrong time, you know? It could just hit you, bam! [JF punched me in the arm, causing me to drop my pen, which I retrieved up and resumed taking notes as he continued.]

Yeah, time is everything. Everything is time. It goes both ways. How old are you? What time you got? I got to go to San Fernando Road and pick up a truck that just got a trailer hitch welded on it. That place closes at around like five o'clock, BAM! [Again, he socked my arm and sent my pen spinning away and when I went to pick it up a woman handed it to me.] Like that, you see? You got to be there on time! Then everything is probably going to work out. But you never can know for sure.

12. OK. Occasionally people go to unlicensed storefront curanderos and get sold nasty stuff that makes them sick or die, but isn't that better than Scientology? Or is it the same?

BAM! Ha ha ha! [JF drained a Corona with a big mouthful of chicken and green sauce. I picked up the pen and this time I held it really tight so when he punched me I just scribbled a bit but kept hold of the writing instrument.] BAM! Ha ha ha! You want a beer?

13. No thanks. Are there indications you are controlled by robots from outer space?

JF: Sometimes you watch too many movies you get a messed up idea of reality, my friend. Because reality is not outer space. I'm telling you TIME, TIME is everything.

14. Personally I feel that we shouldn't mention narcotraficante Satanic worshippers from the Tex-Mex border in this context because they have too many problems, don't you think? You know what I mean?

JF: What time is it?

15. It's 4:40. Are you going to answer my question?

JF: I'll be right back. [JF paid the woman at the cash register in back, and asked her something. She looked at me and just shrugged. As he went out the front door, he repeated again, "I'll be back." When I located JF a month or so later,

he had changed his appearance again. Perhaps he'd been ill. He was definitely skinnier and paler and had shaved off his goatee and mustache. This made him look a lot younger, but at the same time, when I approached him sitting on the front steps of what I thought must be a relative's house in Lincoln Heights, he gave me that same weary look as ever. I told him that it would only take just a few minutes to finish answering the questions that we'd started before, and he was asking me about this and that ("You don't get paid to do this, this is just exercising a Constitutional right?") and acting like he was unclear on some of the terms I was using, but I knew that this was just a ploy to try to change the subject and to get out of finishing the interview, and that he would try to come up with some excuse to drive away, and this time I kept a firm grip on my pen, a very firm grip indeed, in case he punched my arm.]

16. What is the connection between the conspiracies of the 1960s and modern conspiracies of today? What has really changed in the practice of modern conspiracies?

JF: Probably, right? You figure somebody has to be behind it, right? I mean these things, the planes crashing into the Twin Towers, and gas prices going up and up, they don't just happen by themselves, right? And then with the Vietnam War for example, so they found out that that whole Gulf of Tonkin incident they used to start the war never happened. So it's just like Iraq, isn't it? That's what you're talking about, isn't it? You can probably check out books about that at the library. There's always CIA and FBI guys (well, maybe not FBI guys because maybe they're not as smart) and journalists like Gary Webb or Seymour Hersh who know about these conspiracies and write books about them. Plus others.

17. How do you explain the following unusual phenomena of ELA:

- the geyser at Valley & Eastern?

JF: That might have something to do with the fake palm tree broadcasting microwave signals just a hundred yards from that spot. I mean, it's a guess, because it's such a coincidence.

- ball lightning orbiting General Hospital?

JF: It may be that the X-ray machinery, radio-isotope units and other types of machinery that emit radiation and perhaps have strong electro-magnetic fields about them alter the atmosphere in that particular environment, particularly where you do not have a lot of natural vegetation in the area to counter the effects of building after building full of labs and equipment and computers and even things like the emergency generators which are meant to allow the hospital to continue operating even in the event of a major earthquake. I haven't seen these ball lightning events myself, so again, it's just a guess.

- the man who walks avenues and boulevards wearing the rabbit mask of brown paper bag?

JF: That, I couldn't even hazard a guess. Rabbit mask of brown paper bag?

- Levitating post-modern "pre-condemned" house?

JF: That sounds like basic bad design to me, when you don't connect the bottom of your house to the foundation, or the foundation to the ground in a sturdy way. That would certainly get your house 'pre-condemned.'

- Stairs to nowhere and the people who walk them?

JF: That was a conspiracy in itself. In the 1950s and 1960s Urban Renewal plans drawn up by politicians and their appointed civic committees promised to rejuvenate cities by moving poor people out of inner-city neighborhoods and bulldozing their "run-down" neighborhoods like Bunker Hill or Chavez Ravine and replacing them with centers



of culture like Dodger Stadium or the Music Center and the Museum of Contemporary Art and Disney Opera Hall, but what really happened was that the people got displaced and the neighborhoods were bulldozed and replaced by parking lots and big empty buildings and the stairs to nowhere started showing up all over town and people ending up walking them for the rest of their lives. Now the same thing is going on here and there across the country wherever city councils use Eminent Domain to condemn houses and mom and pop shops to put up Walmarts, Target Stores and big box shopping malls.

- Indian graveyard at Cal State L.A. forensics center?

JF: The rumor is that the Indian graveyard under Cal State L.A. extended to the parking lot near the nearly completed new forensics pathology building. Talk about your stairs to nowhere! That was the original Eminent Domain/Urban Renewal project that started during the days of Spanish missions. The Spanish are remembered for building for the first stairs to nowhere, but some indigenous activists would point to the pyramids.

- AIDS memorial portal to Tijuana that sometimes plays Carlos Santana music and even the Chinese don't know about?

JF: That's like the bus they used to have—maybe they still have it—that ran from Chinatown L.A. to Chinatown San Francisco for around \$20, fast and cheap. I



mean, there has to be more of those around, and somebody's probably running some from L.A. to Tijuana. But a portal like a Time Machine? I mean that sounds kind of high tech. Maybe Carlos Santana is into some technology that the rest of us don't know about yet.

- A Virgin Defacer who only causes himself and his own lifetimes of bad luck?

JF: That guy! I can't speak for him. You gotta ask that guy yourself

- Juan Fish Garage? Where is it located and what is its connection to a house of pregnant girls?

JF: It no longer exists and neither does any connection to some so-called house of pregnant girls.

18. Lastly, what effect does leaving a jar of pennies by the door have on your day? On your overall health? On your headache?

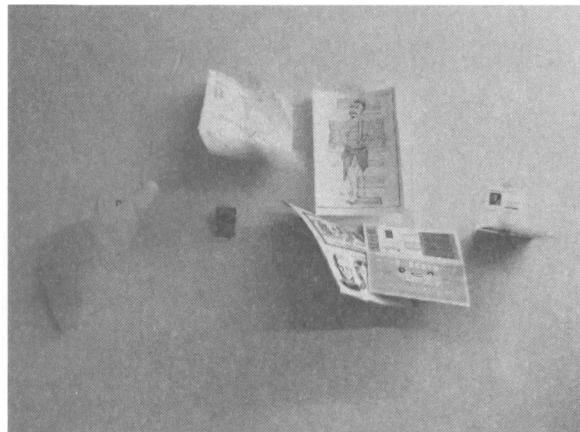
JF: It's important to save—even if only a few pennies—for your future. It could be here sooner than you know. You might be living in the past already.

19. So what if I said "lastly," I still want to ask you about the secret tunnels of ELA? Where are they and what have they been used for? This is important.

JF: Yeah, there's always those tunnels. Some were subways that never got built, and were used to store Caltrans supplies and equipment in. Some were storm drains and I heard stories they supposedly were used by gangs of minority Mexican and Japanese American youths to avoid arrest and beatings by racist LAPD and L.A. County sheriffs during racial conflicts. Sort of like underground conduits.

20. Who knows where the files are kept on the secret history of Los Angeles? You must know something or certainly have some idea?

JF: My guess is that those files have largely been destroyed. You may be able to find someone



who has knowledge of some of their contents, but elements of the city power structure have always wanted official myths to permeate the thinking at all levels and have never wanted other concepts to cloud the perfectly sunny skies over Los Angeles. Hey, hold on a second, will you? [Juan Fish went up the steps and into the house. After fifteen minutes or so, I banged on the wrought iron security door, but no one answered. A dog barked behind the house.] ☀

MARIO ARTECA

DE *EL PRONÓSTICO DE OSCURIDAD*

::

I. Si tradujera con fidelidad qué cosa
es esta disputa, juraría en otro chino
un idioma compuesto. Sin embargo, lo sé,
nombrar la cosa —y esa misma— ya no es
asunto nuestro; porque al nombrarla
pusiste techo al impacto y como se sabe,
aquello daña, se vuelve falta de uso.

II. Esa mañana en tu caja de zapatos
entendiste nada, y poco será el aceite
virgen sobre dos cuerpos que se aman.

III. Oscura la palabra, tu cabeza de inflorescencia.
Un músculo ya abyecto por la dobutamina,
la potasa en granos, el calamar pasado de rosca
es decir, rancio hasta la médula —suya.

IV. Cabezas rapadas, y “no hay línea que vaya aquí, que rime con nada” (Camper van Beethoven).

Ya lo dijeron, después de Auden: disminuye el número de relojes, aumenta la cantidad de personas con deseo de lamer las rodillas del vecino. *See, they return, one, and by one.*

V. Una forma de posponer el reciclo de una lengua: “Todos cuentan para la hija, o el cielo gris y sus ventas de tumbas en breve”. Viene de amplias pantallas a la luz: una se cierra ante nosotros.

::

I. Todos se desvanecieron. La forma natural del conejo cuando se remoja en aceite y cree que saltando se despega de su sino. No hay albur; destino; ventura. La suerte del animal provocada por la cosa esquiva.

Antes hablaba de ardillas; ahora me entrevero con los conejos. En La Plata los conejos viven en las ollas, hervidos a la misma temperatura de la cera depilatoria. Sus dientes no se derriten.

II. Ahora dejá en paz ese atrapasueño. De lo que queda adherido en sus redes, poca cosa podés hacer con ello. El resto son hilachas de baba de un baobab de sueño, cuyo imán separó la pata del conejo y la removió en aceite.

III. Existen hábitos detrás de cada mutilación, pero el peor de todos es el de querer unir a como fuese las piezas sueltas.

1. Para eso está el otro margen de la parodia;
2. se catequiza en nombre del arte minusválido de la peripecia.
3. Desde un templo llamado *La Hermandad del Princesa* dos fósforos pierden la cabeza ante la racha venida como un jumbo por diagonal 74. El conejo es un chasco de Robespierre, si intenta pasarse la vida con su noción de bufonada y ultraja a la papa ya dinamizada de nuestra república.

::

I. ¿Qué es lo que hace ruido? ¿El perchero de Charles Simic ofreciendo propina o que haya aprendido a darla? Ese dato, que puede abrir a cocazos una ventana, sin embargo obtiene nuestra intriga por el hecho de que allí, en esa danza macabra de objetos, está la marca de un aprendizaje.

1. No se puede tolerar que alguna cosa indefinida reciba una instrucción para nada.
2. Cualquier desperdicio consciente pueda mutar en materia solidaria.
3. Quién no se familiariza con la propina.

II. Simic exige un mundo con sentido del humor, aunque logra en sus textos volvernos cuña de perversidad. ¿Qué otra cosa puede ser esa recomendación de la palmera a un espejo que descree de la representación, sino la condición misma de todo destino que no puede refractar la corrosión por mimesis?

Si no se cree en ese reaseguro de la normatividad antes de publicitarse como naturaleza, entonces la resistencia a un espejo no será mera incomodidad: su reflejo habrá estallado y esparcido esos cristales con que multiplicar por fin su reflejo.

III. Ante la posibilidad de una realidad, miles.

II. PASEO DEL PINAR

Aunque lo quisiera, el mundo demora
una eternidad en desplomarse; lo fáctico,
incluido en la lista de sucesos más postergados,
revienta en globos de nitrógeno y sostiene
las acciones al punto de volverse él sólo
una inmovilidad. No hay sinopsis que glose
esta escena, mientras la raya despidé su año
con las aletas en menguante, la caroncha.

En su hedor está el cenotafio de la lucha
del bien contra los bienes, y de la versión
con el original. El problema es, entonces,
la legibilidad, y para autoimponerse estrategias
habrá de mezclarlo con criterio los elementos.
La novedad retira su reserva; nadie recompone
una seña semejante siempre y cuando el lote,
la partida firmada, atraviese las paredes
del estómago y reconstruya su aldea, a base
de fuertes asechanzas.

Un cerebro, dos guarismos, reedita la solicitud
con la que vivió en otro tiempo serios perjuicios.
El quiebre de una voz, si aún recuerda
su facilidad para el silencio, y otorgarlo
cuando lo derriba. Los mejores textos
no abundan entre nosotros: cierta brecha
ajustó al máximo la habilidad del lector
para potenciar el estupor y convertirlo
en una sonaja dentro de una cafetera,
apenas asombro, y de tan pequeña creyó
ser un punto y coma sin soñar siquiera
con la quintaesencia de una frase o su perfil
a medias, ya extenuante por definición.
Hay antipatía, pero con esa no vamos.

Relegar es sucumbir, lo mismo que convencer
al propietario que la infusión casera que se ofrece
es la mejor bienvenida para un reencuentro
después de años. Lo lamentamos, no es así.

Al parecer, deben derribarse uno a uno
los instantes vertidos al arrebato, cuasi
automático, prendido de un alfiler
como fragmentos de tiza sobre la pizarra
de un aula. De seguir así, volveremos
hacia incógnitas preliminares, y el ingenio
a la orden presentará una materia sin suceso;
pero el tema es evitar la metáfora, siempre
al alcance. Si hay queja, prevalece el sonido
casi agónico de las pestañas, cuando aceleran
su instantánea. De tomar yodo o litio, sería
un portento si no saltaran de inmediato
los defectos de una cavidad de naturaleza
infrarroja. Cerremos por duelo, escojamos
pistola, otros lo harán por nosotros.

Esa instancia donde el poder de nombrar
sirve de plataforma por convencimiento ajeno,
y en el que minúsculos sosias establecen
desde el vamos nuevos ciclos de gobierno.
Quien logra sonreír ante la primera broma pesada,
sucede sin que los mínimos temblores apunten
a otra cosa que diferir, aunque fuese un poco,
la calma fuera de cosmético conseguida de antemano.
Él no lo sabe, pero huele bien, ya basta. Por eso
se pregunta qué sentido será dar el brazo, si nada
puede con la tensión nerviosa, a torcer. Comen
de nuestro brazo, les dimos lo mejor, en el sentido
de que un trato ejecutado por parámetros confusos,
no debiera caer en manos extrañas. En el medio

está el cumplimiento de las normas, que incluye cualquier objeción, y una palabra cancelando todo tipo de posibilidades. ¿Que las hay? No las hay. Y cada irrupción anima zonas armónicas, lo mismo se diría de una corrida de galgos-campo-traviesa; la liebre es recobrada y sometida a volúmenes de incitación ante la evidencia de haber perdido el control de los hechos. Mejor asumamos como vicio aquel apetito de asolar las generales de la ley.

[Fragmento de Géminis] 

ANNE WALDMAN

CYBORG ON THE ZATTERE

Silence, musical by an effect of resonance. The last syllable of the last work, or the last noise like a held note.

—Robert Bresson

fantastical light

...red. moon. cortex....

of equinox

feel it, behind the cage

canals rippling on Mars

that is your house, yes? Or
a dust storm

is it the one

gilded

gilt

fabricated...? over there?

not the Hidden Nest the poet silent, broken
died within

or is it what you carry here

“song” inside a view of light

ripples play on the neo-cortex

a medieval classification

to “then” as “now”

objects to consider:

a book, a persimmon
a stylus
skull with leaky eye socket

memento mori / logopoeia in a new century’s strife

then: sweat and labor

now: speed

then: hidden dynamics

now: the tirade of all you abhor

Masters of War

your woman's long shadow

you are that woman with the hawk-eye

wondering will more planes take off from
Aviano?

will we ever sleep more deeply

your countrymen obsolete yet full of power
your countrymen obsolete yet full of business

your heard them in the night south of here
thrum of intention

adjacent to mosaic

prisoners in the unpopular war invade your dreams
because of this

and more roar

beatitudo

("the movement of absolute immanence")

these
thoughts
from
a
life upon water

3

old poets heckling in your ear
new Europa! new Europa!

“old” America, old US of A

(“America is old because it entered the 20th century first”

—Gertrude Stein)

desiccated tangle of emotion, raw deals
mimic the call
for shift

&

change the “frequency”

buzz in the ear
for change!

obdurate empire sliding into the sea...

water slaps stone
“hits” you might say
“lilts”
a juxtaposition

a ripple and groan

prisoners of a new world order DNA?

a child
reconstitutes
its old, old
flesh

a cyborg on the Zattere

I dream here of “imposti”
metallic mouths spewing forth prophecy

or crones who inhabit
a
twilight

come to sell me their rags

begging
on
the
bridge

reminder
of
interstices

of conflict:

“below the radar”

punch in the
gut

who are they these imposti?

a coin for your thoughts
Rom, of misdemeanors

dream concerning the baking of bread

Ciabatta

or

Pane dei Morti

Panini

or something called the *bread of patience*?

In the dream we are distributed loaves to
“the hungry ones”

an endless task...

5

who are they? these “imposti”?

faces resemble those you
know
but aren’t
quite the same

get under the skin

sweep aside

layers of syncretic deeds

dark
&
light

schemes

for power to hold
the
site

a gateway
to the
inestimable

in a cauldron of paint

dead eyes
a fold in the new century
that wasn’t there

her hand that holds out the offering

speak up...
in your "sousveillance"

your garb of the *agent provocateur*

is Venice moving forward or back?
seen from above

on the space stations of the universe

6

what is announced

Islands
Of
Plastic

detected forming
out on our oceans

imposter islands

“karma” of “reward”?

ghosts speak falsely

“religion”

“fascism”

“suffering”

“prisoner”

“I” is a conciliatory tone

“I” is a euphemism
of
the

tendency
to sink
down

out of this beauty
out of this fondamenta

broken shards of light in the brain

lock up the firmament

or turn the poem around

layers of philosophy
going in for

shopping!

what is the charnel ground for this prophecy?
of unmitigated shopping

in the
dragon story
bodies are splayed out
& sliced
strewn...

sex slashed

torso
benumbed

vivid gore
beyond reason

the battle ground that takes us
“beyond reason”

& a “master narrative” kicks in

salvation & blessing
(down on your knees)

where is our hero, now?

come to slay what dragon?

dipping pen in thought

where is our heroine now

alchemist in her lab near the Rialto...

or

studio in the Guidecca

is that what it takes “beyond reason”

where is she now?

In
A
Myth

You might learn to fly

strap on
angel wings

in the myth

the Arab guest
in the *vaporetto*

notes the arabesques...

then:

“gangster Bush via da Iraq governo fascist”
(grafitti near Ferrovia)

mare supernum

enigmatic assumptions

“another Byzantium?”
graffiti belies myth towards
a cultural intervention:

“get real”

sculture esterne

erratic & uncertain

emblems of a troubled time

would one wear a heart on a sleeve?
covered in a patina one might

or *capelvenere* (Venus hair)

a stranger here
a candidate for nostalgia
in awkward space
living inside a living museum

get real Tintoretto
get real Igor Stravinsky
get real the disciples of Durer
get real heartfelt Bellini!

come back we need you

cross the *fondamenta*
look to the left there's a bridge and a building
jutting out on the other side of the bridge

eros & magic reside there
look up

the library Henry James looked out of...
(get real Henry James)
on the foibles of our countrymen

full moon, full moon, full moon
look up

the world stands still during a "break with reality"

& the children
at
Benedetti high school
complain
about
the Pope
& Berlusconi

what to do
look up!
vote, get involved etc

Pietro Lombardo scrying into a future poem by Ezra Pound...

arms are not mine
head is not mine
brain is not mine

legs are not mine
thoughts are not mine
words are not mine

I read
about
an extraordinary antidote, the
legendary *triaca*

& the basis for calling
all the pharmacies *tricanti*

& the sea fennel
Chritmum maritimum

also welcome here

I read "crumble"
"disappear"

& the birds on this lagoon?

I study in pre-dawn. lights on

("light the mind")

it's late between water and sky

it's getting late between water/earth

do the fishermen of Choggia still use Etruscan letters?

12

ride on...
a gamma ray bursts in a galaxy
seven billion light years away

News of this cataclysm
Has
Been
On
Its
Way
To
Us
For half the age
Of the universe

“silent diplomacy”

riots in Tibet

activate this site:

we gather on the Ponte dell'Accademia
& march to San Marco
carry flags with Himalayan snow lions held high

200 sediment “fans” on Mars
show repeated shore erosion
& the “canali”
that Schiaparelli described on the red planet
in 1877 a mere aberration?

speculations
on
the fierce urgency of “now”

what will we look like to those tourists coming after?

quaint in our time warp in our fantastical light?
or spirals—you say “knots”?—of shifting identity
“imposti” in the darkening light ☯

RAÚL ZURITA

EXCERPTS FROM *SONG FOR HIS DISAPPEARED LOVE* (1985)

FROM SHEDS 12 AND 13

The paragraphs read and say:

The headlights filled the road. Everyone cried out for mother and father's love and as the doors to the ascent opened the ballad began again. For his disappeared love he went from hole to hole, grave to grave, searching for the eyes that don't find. From gravestone to gravestone, from cry to cry, it went through niches, through shadows and it went like this:

The central countries cried. Their deaths were maked by date, time, and name. They were found in Barracks 12, in urns that indicated the cause of death. When they were raised in humane countries and animals obstructed the rivers but they were friends. They obstructed the jungle, but they were friends. They obstructed the nightmares and they were like days. This was before. They cried the whole night and they lay there. The bomb is black. Amen.

Araucan niche. They were found in Barracks 13. They were long black valleys like the others who disappeared. It was noted: Southern airplanes ploughed the sky and as they bombed their cities they lit up for a second and dropped. So it says in barracks on engraved tombs that warn. In the limestone they erased the remains and all that was left was the final wound. Amen. They all broke into tears. Amen. It was tough to watch. Amen.

USA Niche. Found in Barracks 12 Northern countries and dispatched to eat themselves up thanks to their dreams of special shields, of murderers of blacks, of domination. They descended the sky and they called Hiroshima the country that blazed; central countries, valleys and Chilean gluttons. The graves are nights and everything is night in the American grave. They rest in peace like the bison. It was a Navajo phrase. As it was written, Amen.

South American countries that cry. They have this every day, suffering and devouring countries in Barracks 13. In sandpits, Indian cities and worlds were massacred with no shame, friendship nor law. They died from love hunger in dreams that mark and name. They lie and rest in peace. At night they emit light and wail. The origins and complaints are noted. Amen.

Amazonian Niche: in the darkness the game of shadows was sent to the space and corridor of the Barracks. There was a battle and cross with the Peruvian and Brazilian countries. It was said that the encounter left blood, and the great deserts of Sao Paulo and the Amazonian sky. It was said that it was a river of death and Paraguay. The blood pushed against the gravestone. It says: rest and stay. Amen. It does not state a date. No, it only states a cross.

Argentinean Niche. Shed 13, a ship beneath the country of Peru and above the country of Chile. From torture to torture, disappearance to extermination, a hole was left and it was like the aforementioned countries and the night had nowhere to fall and neither did the day. Country disappeared from the horror behind the barracks. From there the wind blew across the nonexistent pampas and as it settled the massacred faces became visible, Amen. Tombstone 6. White skin is all it says.

Peruvian Niche and mountainous regions. Like all those referred to the Barracks and Ship these countries lay the Shining Path and extreme mystery. In planes they rumbled a road of light through the Urubamba and the ruined raised their candles. The groan emerged from cholai: -Oh the evil of my Peru, it says, they're all tombs. They cried more than the others and now it's a dream and they lie. It groans: it's the "A" of vistas.

Central country Niche. Little by little the light was throwing shadows and as it arrived here it changed colors. The evening fell. The countries sunk in silence but beneath the niches one heard the sound of the rivers and beneath the rivers the scream of the fleeing Indians. Then came the blood bath and the rivers sounded just like the rumbling bombers. The end. Santo Domingo died, rivers, lakes and green jungles. It reads: we were good.

Niche: dear skies of the Caribbean. They died and were assigned to the hallway of barracks 12 and 13. It was the last sparkle on the horizon, the last glow. Thousands and thousands of pieces dragged along begging, then they sang, finally they got up and saw the tombs open. Like the great moon the sky shone another instant and shut off. It was the void, the black rag of Caribbean love. The epitaph says: it covered everything.

Columbian Niche and the white countries. Arranged in groups. Aisle, barracks and number stated. In the sierras they fell rattling and all the people were the first death. Then, when the city of M19 turned the sky red, the mountains accompanied the fallen and in this way Colombia became a snow storm of the dead and fallen. Rest in peace went the love song to the whites. Black is white. So it goes, it says, and it cries.

Paraguayan Niche. Referred to Barracks 13. Another massacre between countries, Chaco wars, and La Plata wars, condominium and suffering. Now it lies in its niche surrounded by barbed wire, aisle and tomb. It says: I rest for the Guarani Marcos, and the whole song was sung, it says, the niche. It says: I sing for peace in Paraguay, I sing for the shot down helicopters, for the Ipacarai country who kill with cane. All of this has ended. The niche says day and it bled.

Niche: forests from the Alamo country. They blazed, crumbled, and were not assigned a particular niche. They remained in countries and rested. Enormous airplanes destroyed them touching their burning love. The forests burned from lasers, chemical warfare, and nightmares. They cry, it says, they were scalded. The flesh is ash: so it's written. The jungle is flesh: so it's written. The jungles are burnt bodies: so it's written.

Niche: the country of Haiti and sky. It says: dear Central and American skies. It was not the same blue, it was lit by stars, and everyone prayed as they looked up at it. It was the great naves, the voodoo and missiles against the stars. On setting, something from the blue of the sky turned violet, the cold purple of the corpses. Now, the blue sky is the eye that searches, the island that searches. No, they are black graves, they are gone. In the niche it says: I curse his sky.

Niche: desert of the Mexican country. It lies beneath New Mexico. The Mexican desert first covered the walls with sand, descended with thoughts and as it arrived at the plaza, rullos and students raised their arms. It was packs of hounds and massacre, more managed to climb the steps. The climb is longing and prayer, it says, but that's how the image remains. Mexico '68 lies. The stony ground is the niche. It says: neither arms nor legs, beloved God.

Sandino Tomb and the green lakes. It says God, it says Nicaragua beloved night died. In the niche one sees: sieges by air and sea, electronics, contras and sabotage. They kill the boys at the border. Dear entire lake Nicaragua it climbed the volcanoes and fell like a deluge. The fallen covered the fields. Now everyone is gone. Sandinos and countries. Nicaraguan niche, it's called, it's number 17. Beloved night, it reads.

Niche: volcanoes from the Guatemalan earth. This is what we call the Guatemalan tomb number 14 and it says: Dear corn field of my country, dear volcanoes of my country, dear blue of my country. There was no, it reads, need for extermination nothing fatal no murder. It was dead, corn and lava. The date stayed in Mayan and the glow of those corn fields was never known. No one knows. Like Peru it cried; dear corn field, dear craters. It rests.

Niche: Colorado desert country. Same as the last niche. Same as all the other stony grounds. In handwritten print the gravestone says: My God has dark faces. Long brown plains undulated, but it wasn't the wind, but rather the tanks and the love-thirst that moved. They begged, but only the maroon replied and together they fell into the canyons. The northern desert fell. Niche 16. Dear red sand, it now said.

Niche Venezuelan Tomb. Bolivar's niche, it says. Gravestones, tombstones of the third world—what we used to call the countries. Niches from the American countries, new American or countries that smiled at the greenness. Goodbye, they say. They all form part of the designated shed. It was black, like the rails on the oil tankers in the sea. This is the Venezuelan niche. Only one human rests there. There's neither oil nor earth. Dammed night.

Alaskan Tomb. White is God. The country of Barracks 13 were seen only as whiteness. Ice of the Eskimo country, the white elk and rivers. It was the 19th seen. The dead plains raised their grasses for the last time over the countries of Canada, USA, and the other frozen ones. Their love fell in the cold, their hunt was frozen and the tribe stayed in the white niche. It's there. Death must be sweet in the snow. Amen.

21. Bolivian Niche says: my love is the entire plateau. Signaled in barracks 13 and aisle. In the disappeared love from La Paz there remains in the Aymara tongues a pain so deadly of the pigeon who died battling. It says this: from defeat to defeat the most beloved was digging out the grave. Bolivian nation, it reads, capital Lechín. At night, in dreams, the beat of the silent plains stopped. Chazki delivered the good-bye amen and stop.

Tomb 23. Country of El Salvador. It says: have mercy for your dearest Salvador. In the shed and epitaph it reads: Nothing was so much, nothing was so much, nothing was so much. House by house, the one who shed the most blood for the people lies beneath Honduras and above Guatemala. When not even one was left it exploded, singing the way he sings to his love the song of the disappeared. Everyone sleeps now. They dream and sleep. Like the stone. Amen.

Tomb 20. Country of Cuba and islands, malecón and islands. Described one sees: Mountains and mountain ranges, are they there? Lakes and lacustrine, are they there? Thread and spinners, are they there? Indians and Siboneyes, are they there? Blockade and blocked, are they there? The Mariel Bridge, Havana, and reefs, are they there? They read and stopped. From the whole scene the cry fell and the sound: the beloved island died. The sound: USA, Cuba and Martí's country, dead in peace like the bison and the grass.

Tomb 22: Country of Ecuador says: beloved are the mountainous, Amen. Niche and Police Station also assigned. It says: it surrendered to famine, a load of brothers and suffering. Of Shuar and Quechua in cry one reads: Central country and jungle of fiery birds fluttering and whistling the whole hymn of their disappeared love. Love by day, and love by night that in the gravestone now says: Dead birds and greenery. Jungles and snow storms.

Niche 24 of the starving Chilean and Argentinean plains, Chamarritas and pampas. There are four assigned to one. Return: they are pieces of the Argentinean country that did not fit into the niches from the barracks of the Navy, Quelmes and Villa Grimaldi, Baquedano and Dawson from the Chilean niche, Amen. The disappeared love in each tomb, niche, and name says: nothing.

Niche 25. Uruguay country: cries for the love that does not find, also signaled and noted in torture, shooting, and disappearance . Tomb that changes—it reads—with the color of the eyes of the searcher. So it reads in the Uruguayan niche, the burial of their missing love, of their disappeared and end stop. Rest your eyes that search and don't find on the Uruguayan sky. Thus the dead Charrua, says no, we don't find, no.

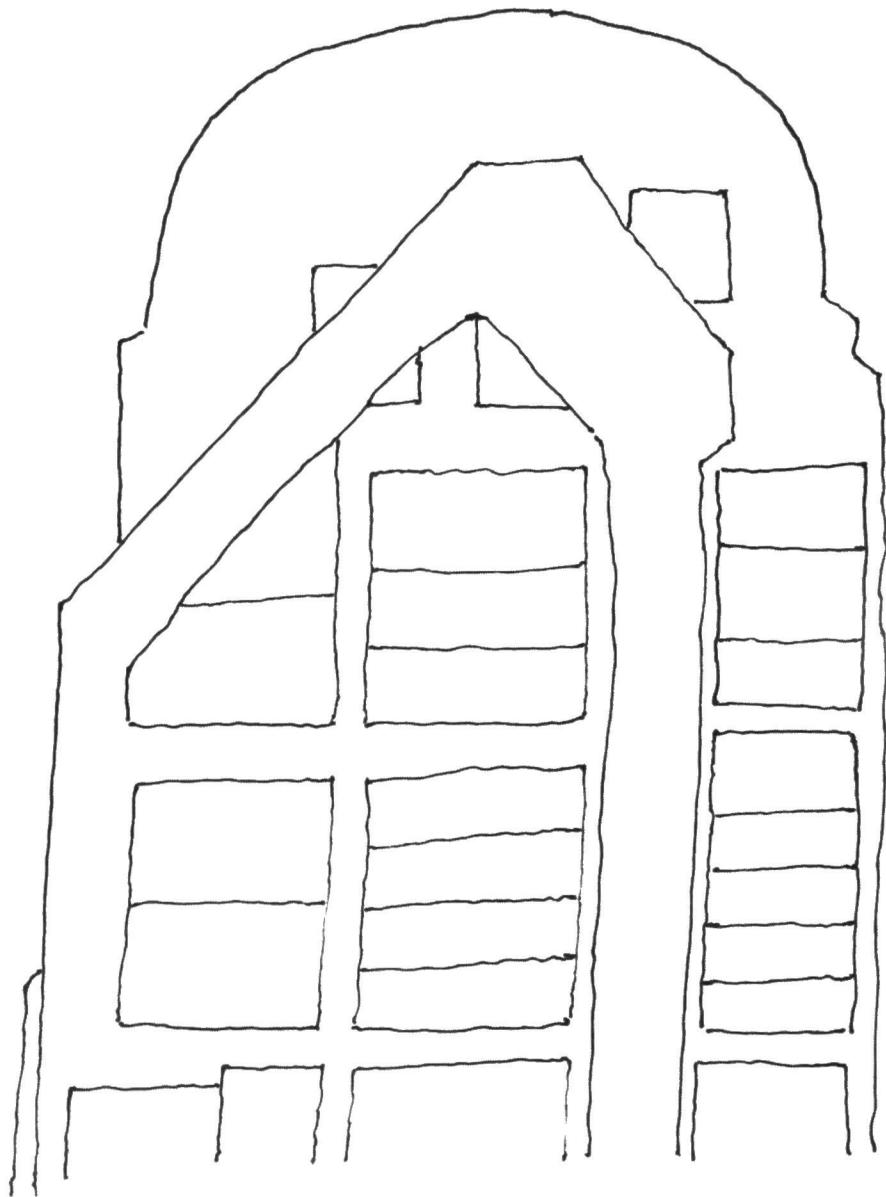
Tomb snow-covered niche 27 of the countries. It grew from the love we had, the tomb reads. Frozen with the love they had they climbed the mountain ranges with snowy peaks and the white crests could be seen from the sea. In the sheds there are mountains and seas. The largest is as high as the South American and North American mountains. No, they are barracks surrounded by sea, they are islands surrounded by sea oh no. Don't leave.

Don't go this is only death. 29 of the countries. The darkness began to rise over everything. The night squid that went around detaining everything and there was the sound of the song, the cry, the rain, of their love all the brothers are the Song, the Song for his disappeared love. I'm going, *run run*, little angel. The Chilean countries and all the others named. It stilll cries for the hole formed from the missing love From the missing homelands ¿Are you calling me?

Easter Island Tomb of the countries. Niche 26. The territory does not inform. Only the bird who crossed borders and countries lies there. Like the toucan, that's how Easter Island lies. We were raised there, they say, just like the flock, just like the valleys they face the mountains they face, the long beaches they face. We were born here say the dreams they face. Islands of disappeared love, it says. Everything; islands and countries crying, nest and niche.

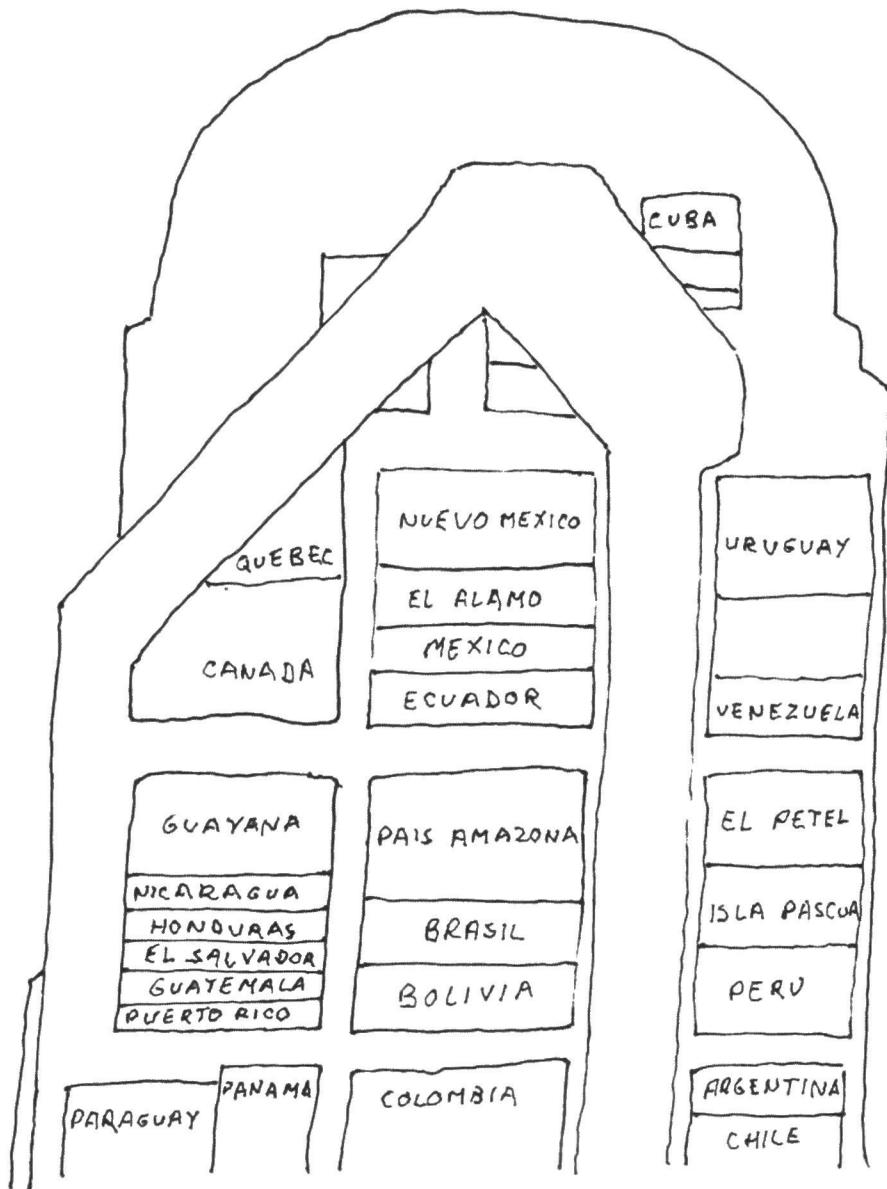
28. Oh don't leave, he groans. Andean tomb of the countries. I'm going, away, everything dies. Everything dies sucking itself. There were as many mountains as there now are clouds. Grey clouds. Blacker and greyer rising in the sky, climbing and evaporating. Those are the mountains. Holes in all the countries expanded downwards and the torrent of their love was the rain. The mountains rained, says my Andean darling, don't go. Don't go, she says.

30. Is the tomb of the country's love calling? Did you call out of pain? Out of pure pain? Was it out of pain that your love cried so hard? They told me so often that it's over, that it's all over and that it was the dream that was over. The brother says I saw you lost on fleeing grass, little countries, says the niche. Lost in the blackness everything disappears in the islands, names and countries, yes; are they calling me? Are you calling me?



MAPA

Barracks 12. Aisles and niches, indicates the location of countries divided and marked oh yes it says, crying.



MAPA

Barracks 13. Aisles and niches, indicates the location of countries divided and marked oh yes it says, crying.

LOVE SONG OF THE NATIONS

Do you remember, Chilean, when you were first abandoned as a boy?

Yes, he says

Do you remember the second time when you were about twenty?

Yes, he says

Do you know Chilean and pigeon that we are dead?

Yes, he says

Do you remember your first poem?

Yes, he says

he says yes yes yes yesooooooooooooooooooo
ooooooooooooooooooooeeeeeeeeeeeiii
iiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooaaaaaaaaaaaaaaa

la la
 la

The night sings, sings, sings, sings
She sings, sings, sings beneath the earth

Appear now!
rise anew in the dead little countries
Chileans, karatekas, somozas and traitors
Rise up and deliver again your flight and your song
it's only because of you brother that it flies, sings, and takes shape
yes return it to this one the most tearful and the most poet
 disappeared from love
 pigeon and evil

Yes, he says

Translated by Daniel Borzutzky 

CUATRO POETAS CHILENOS

Luego de otorgarme unas derivas, la muestra chilena quedó en cuatro autores. No creo que sea necesario titularla “Nueva poesía chilena” o cosa semejante; optaría, de ser necesario, enmarcar la breve muestra como “Cuatro poetas chilenos”, lo más modesto posible en cuanto a “enfoques”, ya que aquí el único objetivo sería pasar la onda de algunos poetas todavía jóvenes que están produciendo escritura propia, no acumulable en series de *chilenidad* o *generacionalidad*.

De todos los que he estado leyendo, elegí estos porque me parecen, cada uno, muy personales. No representan el panorama de la poesía chilena ni nada de eso (por el contrario, insisto en que más bien no condicen mucho con las generales de la ley: antipoesía, sobre todo). Los veo líricos y *míxticos* (en el sentido de “suelta” de géneros). En general no ostentan la vara escéptica aunque haya ironía (en Cussen sobre todo, quien además ejerce como crítico y ensayista). Lo de Norambuena y Gómez todavía inédito liga en parte con la generación denominada neovanguardista (Zurita, Martínez, Lira, Cociña, Muñoz) aunque el primero sea introvertido y el segundo expresionista; el primero va por chispazos y el segundo contrahunde hilachas narrativas. Hernández Montecinos, por su parte, ha alcanzado antes de los treinta años una poesía gestual, de largo aliento,

que tiene un brillo especial, brillo que proviene sin ambages de una voluntad de desgarramiento en el poema. Algo que no es confesionalismo sino un estado de atravesamiento que desborda, en su caso, la poesía (incluyéndola). En los cuatro autores (no serían los únicos en esto) noto un rigor y un goce respecto a la dimensión matérica en sus composiciones (todos trabajan libros-concepto, series perspectivadas o mutantes con distintos niveles de distanciamiento). En esto también se alejan de la mayor parte de los poetas chilenos, cogeneracionales suyos, apegados a las “temáticas” y a un machacamiento continuo y teleológico de “lo chileno”. En fin, con esto no hago sino apuntar algunos detalles, algunas señales para posibles ahondamientos.

FELIPE CUSSEN

DE CAFÉ

DENTRO DE ESTA TAZA ME ENCONTRÉ CON EL SIGUIENTE PROBLEMA:

un camino de tierra hacia una cascada
en la que sólo persiste la ausencia granulada
de una cascada.

Mi memoria es la resina
que se adhiere por completo a todas las pulgadas
con las que se cumple este bosque.

Afuera de mi memoria existe un campo de fútbol
en el que sólo hay trazadas
líneas diagonales,
por eso la pelota jamás se pierde.

La velocidad se toma su tiempo.

DENTRO DE ESTA TAZA ME ENCONTRÉ CON EL SIGUIENTE PROBLEMA:

una bóveda oscura,
adentro un caldero aún más oscuro
y adentro un palo quemado y nada más.

El contenido está a punto
de ser convertido en tabletas
que conviden un poco de suerte a este asunto.
Los neumáticos dispersarán el maicillo
como un exilio
por el momento.

Es necesaria la tinta
para la más mínima de las partidas.

DENTRO DE ESTA TAZA ME ENCONTRÉ CON EL SIGUIENTE PROBLEMA:

una balanza con plumas a un lado
y con plumas a otro lado,
por si hubiera alguna duda.

Las nueces son imposibles de abrir,
pero se sabe que sus retorcimientos
serían capaces de provocar el desborde
de todos los deltas,
muecas imposibles.

Como tripas que se aferran a un hueso,
pero los huesos siempre terminan por despedirse
antes de tiempo.

Con todo lo demás haremos leña.

DENTRO DE ESTA TAZA ME ENCONTRÉ CON EL SIGUIENTE PROBLEMA:

un cartón de lotería
que fue roto y cada trozo
fue aplastado y enterrado
como pepitas a la espera de un tesoro.

El carbón restriega los rostros;
qué fácilmente se olvidan
todas las habilidades.

Todas las serpentinas se arrepintieron.

JAVIER NORAMBUENA
DE HUMEDALES

hotel américa es tu pieza, hay un tiempo en cada nombre que transita en el espacio, es sueño indeterminado, el nombre del hotel, de la pieza, un lápiz rojo arranca vistas de los libros y las páginas hotel y tu boca américa y es el tránsito indeterminado, los finales son labios adormecidos, es tu pieza.

habrá el desierto, un árbol con hojas en los ojos, árbol que retiene al ángel, a cada una de sus ramas, vendrá prestando su lengua en líquido, tormenta apartas una noche, despacio se hace carne letra a letra, sudor una lengua, no hablarás esa carne, una mancha, una mancha de la sábana que miro, la dureza, la figura prefigura la lengua, en el norte tendrá letras.

lumínica aparición del vertebrado, humedales acompañan el miedo blanco, la sábana pegada a las vocales, los olores, es humo, despacio la trompeta tiene llagas y en el bosque se desangran en un hilo, quien mira ve degollarse el bosque frente a todos, hay el humo, los olores que se pliegan en rincones, es lo nuevo, la sangre del río y se avecina, humedales que acompañan blancamente.

el galope solitario ve humedales en los pliegues, el velorio del cuerpo en las mañanas, la brújula enceguece, un pliegue difuso, húmedo en su yertez, un bostezo en su vértebra iluminada, en esa brújula escápase el doblez, por la tercera palabra, cardinales perdidos, aquellos tulipanes se decapitan.

el tanatorio de la lengua ha puesto un autobús diciendo nombres a lo lejos, en las estaciones quédanse las mirillas mudas, en el mutismo el humo bajó a la muerte con dedos subterráneos, la luna rema con la boca, la lengua se diluye entre su leche.

pájaros de media tarde, leche del reparo de la risa, fragmentos enumerados de trozos de las uñas, el rocío en el cuerpo curvo enfrenta su melodía, húmedo el talón silencioso, la metamorfosis de la serie, ábranse los pájaros sin tripas.

RODRIGO GÓMEZ
DE GRASA

entonces con eso ya visto salimos del sitio donde cómodamente estuvimos durante la tarde

dijimos : que largo y albino carancho este que busca
y se lleva montones de estrofa sudaca
que fome que lata
que pena que el joven imberbe
consuma kilos de lastre y tenga que sin
aceptarlo ser parte del verso maraco

entonces de nuevo y nos fuimos botando la mesa y el vino que había o quedaba
y estaba dejando en el piso una mancha grandota y rojiza
nos fuimos pensando que nada importaba y cantando algo así como *azúcar*
nos fuimos mirando besando comiendo y tragando nos fuimos tragando
tragando y llenando la guata con algo tragar como se lame se chupa y se
vomita tragar lo que fue devorado devuelto resucitado puesto de pie
elevado a una forma distinta
erguida vertical
verde rancia
blandequé y pestilente
fue todo tan de repente que un solo tedioso murmullo cargó con espanto la
oscura casucha donde supongo que nos llevaron

dijeron : al menor movimiento o amague de fuga serán castigados
puestos como se debe en la más descendente categoría
fue todo así tan irreal tan de repente
cada cual aferrado a su estilo marcaba el espacio
cada cual como más le agradaba ponía la pausa

para muchos fue extraño fue negro fue raro
fue la visión a la escala más símil que he visto de un santo
fue todo así tan de verdad tan de repente
un plano perfecto ya hecho instalado prefijo visto de antes era un
encuentro tal como un choque era un zarpazo tipo rescate fue todo así
tan de improviso
incluso la puerta chiquita por dónde llegaron era un atajo directo a la zona
vacía la que indicaba la tan esperada penúltima opción amarilla la que
nos daba respiro la única auténticamente elegida por todos para el escape

hay alguien aquí usando una manga como pantalla hay alguien acá
interesado en que vayan que busquen que traten de hallar lo que quieren
que no se preocupen que otro jetón se hará responsable de lo que pasa

yo debería tener una grabadora conectada directo al cerebro con un par de
cables en línea a un proyector de video y así poder registrar todo cuanto haya
imaginado

yo debería hacer tantas cosas
olvidar por ejemplo olvidar el asunto pendiente que tanto me aflige
olvidar a los miles de monos macacos primates de mierda sobre esta planicie
olvidar y rezar y que ojalá todo lo dicho no tenga una pizca de cierto de
hecho aprovecho de dejarles bien claro que todo es mentira aprovecho
también de decirles que son y serán siempre ustedes una presión gigantesca
y que la estupendísima criatura así como va me estaría dejando un sabor
espantoso

gómez llegando me pregunta

dónde están las bailarinas esta noche? yo le digo que se fueron que
estoy harto y me recojo yo le digo que estoy harto pero siempre cuando él llega
yo me río y me repongo de los gritos que me inyectan poluciones que
te juro que no son lo que se piensa

TENGO UN RECUERDO DE LAVA EXTENDIDA Y DE UNA FIGURA MOTEADA
COMO UNA CABEZA HOSTIGANDO EN MI SUEÑO

POCO MÍSTICO DE ANOCHE

QUIERO ENTENDER EL PLACER DE SENTIRSE FIGURITA DE UNA
IGLESIA SANGRANDO Y COLGANDO DE UN PALO EN EL MURO
CON UN CORAZÓN PALPITOSO QUE SANA Y SE ABRE

ROMPIENDO LA COSTRA COCIDA RELLENA DE CUAJOS

QUIERO EXPLICAR LO INDECIBLE NARRANDO EL MISTERIO CON
TIBIOS LAMENTOS BUCALES

VERTE POSTIZO TENSADO TRAUMANDO MURIENDO Y
NACIENDO LLEVANDO Y TRAYENDO LA TIRRIA QUE GUSTA
EN LA CARNE QUEJANTE

QUIERO CLAVARTE CON ALGO LAS YEMAS Y VER EXHIBIR TU
ARGUMENTO CON DIEZ ORIFICIOS TAPIADOS DE ATROFIAS
MANUALES

QUIERO TOCARTE SABER CÓMO FUE QUE LAS MARCAS DEL
ERROR IMITATIVO ME HAN ESCRITO SU LENGUAJE EN LO
CUTÁNEO

HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTESINOS
DE [COMA]

ME ENTRÓ POR LA MANO HACE SIETE AÑOS

Paccha Mamma es una enfermedad del tiempo
que convierte los kilos de palabras
en una cabaña donde hablan interminablemente
los ángeles prohibidos por el Amanecer

La escritura guarda secretos entre sus párpados
y alza su copa llena de signos
para esconder sus manos marcadas
por el Fuego Paralelo
que es pura conversión y jamás muerte

Paccha Mamma es una mirada ambigua
en las noches donde hay mar
y el horizonte se ve anudado como un regalo del cerebro
al primer deseo que es el de convertir
los ojos en una mano

La escritura baila sobre todos los cadáveres literarios
cuando los nombra para hacerlos sangrar
y entierra sus pies que también son manos
solamente para que en alguna parte
un hombre tímido y leyendo
se pregunte quien está frente a él

Paccha Mamma es una alteración de pájaros en palabras
de ropa en piel
pues ella es un atentado a todo lo que no vuela
y en contra de lo que no puede leerse al revés
de atrás para adelante
de abajo hacia arriba

La escritura siempre mira el cielo
porque ahí está su sombra dorada y enferma
sobre ese gran papel ve su porvenir trágico
marcado por las letras que se le caen de la nariz y los oídos
para que las golondrinas puedan devorarlas
y devenir en todas sus posibilidades

Paccha Mamma es una puerta por donde los barcos
podrían entrar a un armario
y caer por una cascada que termina en los nidos de los alhelíes
y así el barco se agranda a medida que se aleja
hasta arrasar todos los árboles
y convertirlos en libros

La escritura escucha canciones en todos los límites
por eso se disfraza de cosmonauta
para que todo ojo la vea y diga
allí yace su cuerpo que de tan celeste es sangre
y se da prisa en descender por una escalera de excremento
y su esqueleto es de escupo
cuando la ficción es fulminante y envolvente

Paccha Mamma es un ruido acumulativo y nocturno
que está muy adentro de cualquier ciudad
y más debajo de las ropas
y más cerca que la muerte
ella se oye como un pacmhac hcaaamp hcp paachmacp mh p hac m pa
cmmap h h

TERCER MISTERIO

(extractos)

La Colina de la Sorpresa seguía siento tan hermosa para mí Ya no era igual que antes pero el tiempo en estas situaciones era una mera sensación de mareo Comenzamos a caminar tranquilamente y los pájaros seguían acompañándonos sobre el cielo que se veía rojo de tanto agitar sus alas llenas de Fuego Paralelo Adelante un hombre cortaba muchos árboles y reconocí que era el leñador que me había dado ayuda de cómo llegar al Árbol del Mundo Corrí a saludarlo pero no me reconoció Le conté lo que me había dicho y de cómo me había pasado a la Luna que ya no existía Mírate me dijo *observa tu rostro en el Río de los Huesos* Avancé rápidamente hasta agacharme y contemplar mi cara que no veía hace mucho tiempo Mis ojos estaban más pequeños y mi pelo ya no era tan suave Había pelos en mi cara y mi nariz estaba más grande ¿Qué me pasó? le pregunté al leñador quien no quiso responderme y terminó de cortar un árbol El infante del cielo me abrazó y seguimos caminando Yo estaba triste porque ya no era el mismo ni siquiera la primera persona



Ha pasado el tiempo y no ha pasado nada Ya casi ni me acuerdo de lo que viví desde esa vez que salí de mi pequeña casa que se llamaba noche Todas las noches observo las estrellas a lo lejos y ahora brillan más que nunca porque la Luna ya no existe en este lado del papel Yo me pregunto cómo vivirán los que tienen este libro en la mano porque yo también lo tuve Me pregunto si se sentirán tan solos como me siento yo en este preciso momento Los libros hacen compañía cuando uno se siente una cosa más Mis manos parecieran querer mirarme pero ni siquiera No se oye nada No hay ningún olor Miro la pequeña casa que se llamaba noche de punta a punta y nada ha cambiado ni desaparecido No sé qué hacer ni qué decir Veo la puerta por donde entré del Teatro Tiempo y a lo lejos siento la tentación de volver a ese lugar pero mi miedo a perderme otra vez es mayor Llega la noche y no tengo nada en que pensar Paso horas mirando un punto vacío No sé De verdad que no sé qué hacer

La puerta del Teatro Tiempo está allí Llena de polvo y media oxidada A veces quisiera que alguien la cruzara y apareciera en la pequeña casa que se llamaba noche pero no es así Me digo que esta noche podría volver al Teatro Tiempo Me digo que tal vez deba salir de aquí por un rato Ni siquiera hay signos que me digan que debo hacer Esta sensación de extrañar es malévola porque recordar algo que nunca existió me llena de angustia Los sueños pasaron por mí como pasan por todos Nada nuevo hay en ellos Atraviesan las mentes de quienes puedan ver algo con los ojos cerrados Lo sé Los sueños son un adelanto de lo que será la eternidad pero al escribir estoy renunciando a esa eternidad porque voy modelando mi propio futuro Lo que se escribe es lo que uno vivirá después de muerto Yo no sé si lo estoy pero toda la ficción me ha sido más real que mi propio cuerpo La literatura tenía que acabarse Al menos de la forma que se entendía hasta ahora La catástrofe ha traído nuevas necesidades que invalidan al papel Esto yo lo pienso ahora que estoy solo Y es una forma de venganza para decir que jamás un libro me ha hecho feliz 

LOS EFECTOS DEL BLOQUEO
THE EFFECTS OF THE BLOCKADE

Las burbujitas de estática del teléfono le hacia cosquilla en el oído. La que estaba allá se imaginaba lluvia acá, sin sombra, sin árboles, sin ningún rasgo de sol. Hablaba por el celular, empinando la antena por la ventana del carro, ignorando el panorama de la gran ciudad que le iba pasando por al lado.

Trataba de imaginarse a la de acá, hablando de un teléfono negro o beige, en un sillón quizás, o sentada en la mesa de comer (tampoco — ya le había explicado que la mesa de comer se había convertido en un espacio de trabajo, que se desbordaba con tarecos y compactos); quizás estaba simplemente parada, mirando por la ventana abierta a la lluvia.

The phone static was tickling her ear. The one over there imagined rain here, shadowless, treeless, not a trace of sun. She was on her cell, aiming the antennae out the car window and ignoring the splendor of the city passing by.

She tried to imagine the one here, talking on a black or beige phone, sitting in a rocking chair perhaps, or at the dining room table (no—she had already explained that the dining room table had been transformed into a work space, that CDs and all sorts of things threatened to spill from it); maybe she was simply standing, staring out the window at the rain.

Planeaban el encuentro. Habían estado en el asunto ya 40 minutos. Se habían visto solo una vez, en una barra de un hotel. Habían hablado por horas. Al final, se habían ido, cada una por su cuenta. El resto había sido así, por teléfono, correo electrónico, cartas enviadas con socios.

“¿Hay calor?”

“Hay calor ... Y allá, ¿hay frío?”

“Frío.”

“¿Te gustan los gatos?”

“Tengo dos gatos.”

“¿Y las culebras?”

“¿Las culebras?”

“Sí, las culebras.”

“¿Por qué? ¿Tienes culebras?”

“No, por saber. No me gustan las culebras. Me parece que no deben ser nada agradable acariciarlas.”

They were planning an encounter; they'd been at it for 40 minutes.

They'd seen each other only once, outside a hotel bar the summer before. They'd talked for hours. In the end, they'd each gone their one way. The rest had been like this, on the phone, by e-mail, through letters delivered by friends.

“Is it hot?”

“It's hot...and over there, is it cold?”

“It's cold.”

“Do you like cats?”

“I have two cats.”

“And snakes?”

“Snakes?”

“Yes, snakes.”

“Why? Do you have snakes?”

“No, I was just curious. I don't like snakes. I imagine it can't be at all fun to pet them.”

“No, me imagino que no. ¿Y las iguanas?”

“¿Tienes una iguana?”

“No, pero son medias primas de las culebras.”

“No, no me gustan.”

“Entonces, vamos a tacharlas de la lista: no tendremos ni culebras ni iguanas.”

“Esta bien,” dijo la de acá, con una risita algo nerviosa, “no tendremos ni culebras ni iguanas.” La estática le hacia ping en el oído. Se imaginaba lluvia también allá, quizás una especie de nieve. Trataba de acordarse de lo que la otra le había dicho de la nieve.

“Jamás he visto una iguana. En vivo, digo,” de repente comentó la de allá.

“Parecen dragones, pequeños dragones”, dijo la de acá.

“¿Y tú has visto un dragón?”

“Quizás.”

“No, I’m sure not. And iguanas?”

“You have an iguana?”

“No, but they’re sorta kin to snakes..”

“I don’t like them.”

“Then we’ll cross them off the list: we will not have snakes nor iguanas.”

“Okay,” said the one here with a little nervous giggle, “we won’t have snakes or iguanas.” Static was pinging in her ear. She tried to image rain there as well, maybe some sort of snow. She tried to remember what the other had told her about snow.

“I’ve never seen an iguana. Live, I mean,” the other one said suddenly.

“They look like dragons, tiny dragons,” said the one here.

“And you’ve seen a dragon?”

“Maybe.”

“¿Sí?”

“Quizás. ¿Por qué no?”

“Si lo dices tú.”

“Oye, lo que mandaste por email los otros días, no entro. ¿Qué era?”

“Una bobería. El sello nuevo de Johnny Walker Blue”.

“Ah mira, eso sí me interesa. ¿Lo has probado?”

“Sí.”

“¡Qué envidia! ¿Cómo es?”

Pero la de allá hablaba con otra persona, allá, en inglés. Se oía un *thank you*, un *okay*, un *no problem*, todo seguido.

“Oye, ¿cómo es?”

“¿Cómo es qué?”

“El Johnny Walker Blue.”

“Divino.”

“Really?”

“Maybe. Why not?”

“If you say so.”

“You know that thing you sent the other day? I couldn’t open it. What was it?”

“No big deal. The new label for Johnny Walker Blue.”

“Oh wow. Have you tried it?”

“Yes.”

“God, I’m jealous! How is it?”

But the one over there was talking to someone else now, over there, in English. She could hear a *thank you*, an *okay*, a *no problem*, all of it run together.

“Hey...how is it?”

“How’s what?”

“The Johnny Walker Blue.”

“Exquisite.”

“Straight?”
“Claro, no te lo vas a tomar con agua, ¿no?”
“No, claro que no.”
“Disminuiría el placer.”
“Pero ¿a qué sabe ...? ¿En qué es diferente al Black?”
“Es más ... smooth.”
“¿Smooth?”
“No sé como decirlo en español.”
“Eso siempre pasa.”
“¿Qué?”
“Que no sabes decir las cosas en español.”
“Las cosas importantes, sí.”
“No sé.”
“¿No?”

“Straight?”
“Of course straight. You’re not going to dilute it, are you?”
“No, of course not.”
“It would diminish the experience.”
“But...what does it taste like? How is it different from the Black?”
“It’s...smoother.”
“Smoother?”
“I don’t know how to say it in Spanish.”
“That happens all the time.”
“What?”
“That you don’t know how to say things in Spanish.”
“Well, I can say the important things.”
“I don’t know about that.”
“No?”

"No sé, no. ¿Nos hemos dicho cosas importantes?"

"¿Quieres tener esa conversación ahora?"

"Tú empezaste con el tema."

"¿Qué tema?"

"Tú sabes qué tema ... siempre haces lo mismo. Y me haces sentirme mal. Siento que me he dejado llevar a un lugar del cual no estoy muy segura, todo por curiosidad."

"¿Por curiosidad?"

"Sí. ¿Y tú sabes lo qué más me preocupa?"

"¿Qué?"

"Herirte."

"¿Herirme?"

"Sí, porque creo que tú estás mucho más ilusionada con esto que yo ... "

"No. I mean, I don't know. Have we said important things?"

"Do you want to have that conversation now?"

"You brought it up."

"Brought what up?"

"You know what...you always do the same thing. And it makes me feel bad. I feel like I've let myself go someplace that I was never really sure about, and only out of curiosity."

"Curiosity?"

"Yes. And you know what worries me the most?"

"What?"

"That I might hurt you."

"That you might hurt me?"

"Yes, because I think you're much more into this than I am..."

"Oh c'mon, are you really saying ... ? Oyeme, el sábado pasado cuando hablamos, ¿no fuiste tú la que dijiste, 'Quieres que viva contigo mientras estás de visita'? Y cuando yo dije, 'Y si pasa algo, entonces qué' — ¿no fuiste tú la que dijo que le pidiera una visa a mi presidente, que viajabas con equipaje ligero?"

"Bueno...sí."

"¿Y no fue verdad?"

"Sí, claro. Pero ahora, ahora no sé. Me siento mal. Siempre me he sentido algo mal."

"¿Sí? ¿Aun cuando te reías y me decías que te sentías optimista?"

"Sí, también."

"Oh for God's sake ... "

"Mira, cuando vengas, nos encontramos y nos tomamos un Blue. Conversamos ... ¿Está lloviendo allá?"

"No. ¿Y allá?"

"Oh c'mon, are you really saying...? Listen, when we talked last Saturday, wasn't it you who said: 'Do you want me to live with you during your stay'? And when I said, 'And if something happens, what then?'—wasn't it you who said I should ask my president for a visa, that you travel light?"

"Well...yes."

"Isn't that true?"

"Yes, of course. But now, now I'm not so sure. I don't feel good. I've always felt a little bad about this."

"Really? Even when you were laughing and telling me you were feeling optimistic?"

"Yes, even then."

"Oh for God's sake..."

"Look, when you get here, we'll meet and we'll drink some Blue. We'll talk... Is it raining there?"

"No. And there?"

“Tampoco. ¿Cuándo llegas?”
“El jueves.”
“¿Entonces lo dejamos así?”
“Sí.”
“Nos tomamos un Blue, conversamos.”
“Igual que antes.”
“No hubo Blue antes.”
“No, igual, pero con Blue esta vez.”
“No sé si se encuentre aquí.”
“Resolveremos entonces.”
“Tú crees que todo tiene solución.”
“No todo.”
“Casi todo.”
“Me jode que hagas esto.”

“No. When do you arrive?”
“Thursday.”
“So why don’t we leave it like this for now?”
“Fine.”
“We’ll drink some Blue, we’ll talk.”
“Just like last time.”
“There was no Blue last time.”
“No, the same, but with Blue this time.”
“I don’t know if you can get it here.”
“We’ll figure it out.”
“You think everything can be figured out.”
“Not everything.”
“Just about everything.”
“I hate it when you do this.”

“¿Qué haga qué? Tú ves, ya estás inventando.”

“No estoy inventando nada. You are incredibly frustrating.”

“¿Qué dijiste? No te entendí.”

“Nada.”

“No quiero herirte, no quiero joder la amistad.”

“Que interesante que te preocupes por eso ahora.”

“¿Eso es una ironía?”

“¿Qué tú crees?”

“Necesito colgar, tengo dolor de cabeza.”

La burbujitas explotaban. Perdidas en el aire se oían pedazos de palabras que podían haber sido *todo* y *possible* y, quizás, *love*.

“¿Qué dijiste?”

“Qué lo podíamos tener todo.”

“Estás loca.”

“Do what? What do you mean?”

“You know exactly what I mean. You are incredibly frustrating.”

“What did you say? I couldn’t make it out.”

“Nothing.”

“I don’t want to hurt you, I don’t want to fuck up the friendship.”

“How curious that you’d worry about that now.”

“Are you being sarcastic?”

“What do you think?”

“I need to hang up, I have a headache.”

The static was boiling. Bits of words floated on the line, words that may have been *todo* and *possible* and, maybe...*love*.

“What did you say?”

“That we could have everything.”

“You’re crazy.”

“Oye, aquí hay algo, lo sé.”

“... Yo no lo sé.”

“Tú vives ahí ahora pero después, ¿quién sabe? Quizás mi presidente te de esa visa.”

“Las cosas no son así, no son tan fáciles.”

“Tampoco tienen que ser tan difíciles.”

“Pero lo son. Mira, se ve que eres una mujer de acción, pero yo no, ni por asomo. No te digo que eso está mal, pero es preocupante, como piensas, como inventas cosas en tiempo record.”

“¿Tú sabes lo que yo creo? Que tienes miedo, que estoy al aterrizar y te dio miedo.”

“No es eso. Yo tengo otros problemas. La verdad es que no tengo tiempo para esto, no así.”

“No quiero que hagas nada que no quieras hacer.”

“No te preocupes ... mira, necesito colgar.”

“Hey, there’s something here, I know it.”

“...I don’t know.”

“You live there now but later, who knows? Maybe my president will give you that visa.”

“Things aren’t that simple, they’re just not that simple.”

“They also don’t have to be that hard.”

“But they are. Look, I know you’re a woman of action, but I’m not, not by a mile. I’m not saying there’s anything wrong with the way you are, but it’s worrisome, the way you think, how you make plans in record time.”

“You know what I think? I think you’re afraid—I think I’m about to land and you’re afraid.”

“That’s not it. I have other problems. The truth is that I don’t really have time for this, that’s what it is.”

“I don’t want you to do anything you don’t want to do.”

“Don’t worry about that... Listen, I need to hang up.”

“Está bien.”

“Yo no quiero que hagas nada que no quieras hacer pero tampoco quiero que me niegues la realidad.”

“¿Y cómo te estoy negando la realidad? Por dios, ¿qué es eso de negarte la realidad?”

“Tú sabes perfectamente bien lo que quiero decir.”

“Mira, cuando llegues, nos tomamos un Blue, o un Black, o lo que sea. Y ya. Conversamos. ¿Te parece bien?”

“¿Me haces un favor?”

“¿Qué?”

“¿Pudieramos parar de hablar, por favor?”

“¿Qué dijiste?”

“No te oigo.”

“Tengo que colgar.”

“Okay.”

“I don't want you to do anything you don't want to either but I also don't want you to deny my reality.”

“And how am I denying your reality? For God's sake, what is this about denying your reality?”

“You know what I'm talking about.”

“Fine, when we get together, we'll have a Blue or a Black or whatever. And that'll be that. We'll talk. How's that?”

“Will you do me a favor?”

“What?”

“Could we please stop talking?”

“What did you say?”

“I can't hear you.”

“I have to hang up.”

Empezó a llover.
“¿Estás bien? ¿Cómo te sientes?”
“Estoy bien. ¿Y tú?”
“¿Yo? Bien.”
Llovía y llovía, tormentas. ☔

The rain was coming down.
“Are you okay? How are you doing?”
“I’m okay. And you?”
“Me? I’m okay.”
It rained and rained, it stormed. ☔

MARCOS CANTELI

DE CATÁLOGO DE INCESANTES

TESELAS / 1

actúa tu edad / este año lleva la marca retuvo hueso el enjambre, entre formas de
ascesis y fantasía ☒ instancia / bien en diáspora de corazón (fondo enigmático
que por ti salía del sueño, fondo acorazado), bien en cicatriz que fuera regreso
hacia un póstumo (siempre) pulmonar de escritura ☒ pulso antiguo por delante,
sin remedio orgánico / fractal tu hora que de amor supura pero escribe en piedras
candentes ☒ el mismo pelaje en el gesto ético del traductor, esa casi inadvertida
forma de claridad hiriendo la certeza de raíz y sustancia, en la más tensa escritura
☒ decirlo en dictum: *la muerte es eléctrica / bueno es estar a oscuras / bucear en vilo*
☒ o con Wittgenstein: que no todo se alcanza mediante una escalera

TESELAS /2

tumba inquieta por corazón

contra del ojo

y si en oscuridad cae

soslayo escrito ✕ mueren héroes ✕ una enfermedad (ala de letra) vibra / llámala
nido porque un pájaro sobrevuela ahilado ahí, entreverado hiende esa lírica para
encontrar agua entre lenguas ✕ sé viejo lentamente / en tu acorazado sentir ✕ un
olvido ✕ tal vez *contrascesis* si flujo, anaquel de piedras pintadas cuando todo
convino en ser transparente, un remoloneo que da saliva a lo descoyuntado, que
ronronea ✕ estas teselas soy: téseras

TESELAS /3

esta intensidad del arce manca tanto como prende ☯ coalescencias,
ojo de lobo

¿carbón?

la axila de una rama

un cable lleno

de pájaros ☯ por escombros, en vías de un posible costillar, me refiguro (qué
lumbre rancia su lengua, pero el regreso) / y nunca, en mechones ☯ sólo este
trabajo de cicatrices que busca el deslinde del paraje, haz de fibras (corazón) que
a fuerza de sobriedad echa raíz al flote ☯ apenas membrana, si bien poderosa,
pulso

ENTONCES: EPITAFIOS

del ojo contra un sentido común en trincheras / de cuanto viene de
atrás en borrasca ☒ manzana de dolor

gato de dolor

en lengua

como del sueño aquella

pista de tenis

inglés de

Canterbury Birchington Sarre Ct.

primer menstruo

que fue percepción de límite

y casi mística

paráfrasis de ahora ☒ probable aparición de agua dura por fatiga del material
☒ mis venas, que en desvergüenza enraízan (radicalizan) al corte cada vez más
la mano ☒ y Richter: *el arte es la más alta forma de esperanza / sin esperanza, que*
en partes se dan los árboles ☒ epitafios, pero de quién / y si médula, siempre de
una masturbación amarga ☒ del cuarto oscuro salí con deseo sólo de pelaje

PAÑO NEGRO

un paladar de cielo para esa quietud, tu ranura ojo japonico contra las escoria-
ciones del pasado, y recalcar la caricia cuando nada escampa ✕ comoquiera
que lo leas se fija a lumbre en la visión tal paño ✕ qué importa si no cesa de
desaparecer o aparece sólo en *hibakushas* ("aquellos que han visto el infierno")
/ impenetrables como la piel de la vaca atada al alambre ✕ así, un ala roza esta
felicidad de madriguera

pero al soldar

entonces

en descarnada

escritura

es siempre

pelaje nuestro sin armiño, es sólo estrías cuando leemos de tal modo que se in-
vierte la coronada ✕ nada ✕ talando al cuajo la memoria ✕ nada suyo, nada
extranjero ✕ y el pensamiento viviente fuera espesor de lenguaje

SIN REPRIMIR EL ROSTRO

porque eres como eres piensas que despedirse es bueno ✕ un puente lejos del agujero / en caza del murmullo amoroso ✕ con todo lo que quepa en una caja de cerillas:

campos
blancos de dureza piel
de cristal un lavadero
muñones vegetales corredores
de techo álgido
el agua
de un encuentro un lazo
industrial,
nuevas formas radicales de un dolor ✕ cruce, también, de corrientes en crudeza
de hablar ✕ verse ahí, en distorsionadas imágenes ✕ escribiremos en celdas
pero nunca solos

CONFLUENCIA EN *NOSTALGHIA*

de la apreciación de las hojas (o pétalos que me vienen de Pound) al vientre de pájaros de la *madonna*, alienta idéntica vela ✕ por las ruinas de tu lengua / cedes cuerpo a tu edad

CUARZO AQUÍ

centinela y ritual

esculpe

sin guardas al vuelo, entre superficies dudosas caras de luz, mampostería de exilio ☒ esa mínima fractura, que de lo añil filtra saltos de una a otra lengua, en el fondo, vive sólo por una piel entrevista ☒ *these bumps*, flujo ☒ y el eco de profundidad mentirosa que nos cala,

ahí la erosión

esculpe

como para alguien más, mojones en lo austero ☒ aunque mis vetas crezcan se corten, *in this heartland* (landa al corazón pero apertura, tal vez demasiado contigo aún), se me secó el sueño ☒ y que no hay naturaleza

RESUENA COMO UN PROVERBIO

pensar en la renuncia a la clausura ☒ deja perder (cuestión de carácter) la vista
este ermitaño y por el cráter de su herida pasta un ahora / japonesa ansia, de
un vacío *all-inclusive*,

como un reguero de voladores
al resplandor de tus uñas
en amistad de animales
por autopistas este país
diseccionar
a cántaros
ser claros ☒ desorden de día de brotes / y no hay insectos en el relente (aunque
no se pueda ya decir así) ☒ es renuncia la clausura

MUDAR: ASÍ LA VIDA

poner de relieve

la ficción de corona trenzada ☒ al envés, magia y caza de una metamorfosis tejido obstinado, que es este amor de pintura ☒ mudanza que permite leer el corazón desde un principio de desligamiento (un par de hilos en la pulsera de Oaxaca), ardor de madreselva que entró en desamparo ☒ yuxtaponerse, con esa extrañeza de que lo que pinta no es mano sino ojo ☒ es un ramaje (no un ramaje pintado), que opaca la lengua y deslía esa raíz tuya que flota ☒

SÉRGIO MEDEIROS

TOTEMIC PORTRAIT OF CLAUDE LEVI-STRAUSS

Between other Elements, Containing
Drawings, Words, Films,
Sculptures, taxidermy,
Dried plants, mimic,
Industrialized Objects,
Music, Lights, Trampolines, et cetera
Everything inextricably
Mixed-like viscera and sinews
From a monstrous father.

To appreciate it the public
Will enter into the panoramic elevator
And will ascend and descend ahead the
Totem as many times wanted.

It does not have restriction of identity.

Totem will emit music
Parts of Prometheus Symphony of Scriabin and Universal Symphony of Ives
(Sounds and colored lights)

Of Aleksandr Nikolaievich Scriabin and the Universe
Symphony (Special Music
For Various Orchestras)

Of Charles Ives, at times
Both compositions
Will sound together.

The totem can be exposed
In many shopping centers
At the same time in different cities.
In that case its parts will be
Freely dismembered
So that they can fluctuate
In ample spaces not-
Continual.

The Totem also can be exposed
Simultaneously in various
Continents, dismembered
Or in totality, in this case, there will be
Various copies, to attend to the demand.
Helicopters and planes, especially
Carried, can circle the totem
Lift the public (in this case the paying audience).

Continuing, the totem's plan
Seen from the bottom up.
The reader should imagine
As he goes down the page where it is
But in reality ascending inside of one
Panoramic elevator. But he
Also could imagine
To be on top of this
Same elevator, so that he

Will see the totem from the top down.
Really, above and below
Are relative values since
The totem fluxuates, and can suddenly
Turn the top
Without anyone realizing it.

loose light
a piece only
stays firmly in the grass
in the cold breeze
that could have caused it to be
dragged (Scriabin)
the
wrinkled
Black
cape
Is
Withdrawn
with
Care
And
precision
from over
the
Hot
Pool
Like
the
enormous
paddle
Of
An

Amazonian
manatee
That
carefully
Drags
Itself
Out
side

the
aquatic
School
(Scriabin)

from above the cemented ground
is a closed heaven
full of whirl of winds
but without vultures or pieces
of an umbrella (IVES)
without delay the vulture
occupies the light pole
large and cold, dislodging
the seagull that flies down taking
some light (Scriabin)
at the garden's entrance
a mist or
bits of a paralyzing air
trapped in branches
but there are no branches
(Scriabin) a small stone
is peeled in the wind...
Garlic clove Garlic stem...
that coiled on the floor
at the imminence to fall that sways
more than the others around

almost impassable in the icy
morning (Ives) the lighted abajours
appear like a child's balloon
soar over the quiet house surrounded
by a continual wind... (Scriabin)
the vulture sits on the wood
like a seal on a rock, under
low clouds — but elevates it
falling chest, flying suddenly
fast (Ives) when they swing under
the window, the long leaves
of a banana tree like an elephant's spine
reunited in a circus ring (Ives)
small inclined branches
naked, between them a bird
jumps up, from branch to
branch, the dark fallen tail... (Ives/Scriabin)
on the ceiling a bee touches the head
on a hot bulb and turns spinning like a top
but doesn't fall to the ground (Ives)
the refined vulture with its closed beak
over a large black mustache, curved
the points up are intact
in the wind (Ives/Scriabin) of white pipe aband-
oned in the sun dark shadow flows
aside, engulfs
wood boards (Scriabin)
they run behind another
the black and yellow leaves like
the wind had said that one is a
shadow of the other (Scriabin)
dark shadows rise
from the grass, dragging
up a fine clear plastic
that evaporates very kneaded (Scriabin)

inclined in front
of fields, two black searchlights
on the side, at the end of the day, are
docile birds that do not chirp (Scriabin)
a white ink on the thick grass
in the night, the cat's
raised hair, paralyzed in horror
(Scriabin) a mist that comes back
is the hair
of an animal that the wind
extends and caresses in front of the house
(Scriabin) filthy wheelbarrow
made out of wood with dirt and roots
dried and hard leaves like an open casket
from the garden (Ives) in the air
(almost) paralyzed foliage
moves slowly, Lizard-like
in the sun, glassy eyed
(Ives) there are in the circulating air
hard, almost motionless leaves nailed
in the sun, glassy eyed
soften, without any use (Ives)
pieces of dry petals look like
they fight and pull like old cocks
throw themselves from the terrace and suddenly
quiet, like feathers
fallen, dirty in a corner (Ives) the
the brilliant white of wings (unseen bird)
contorts in the air like a sack
of disjointed plastic, and then
falls like a leaf of paper that the wind
throws below (Scriabin) the
foliage shows the arched back
where the wind enters,
rubs and blows strongly

(Ives) the stopped air
in the bush's shadow is a round ball
full although perforated
unmoved in the field (Scriabin) blinks
the sun's reflects on the searchlight
off when the entire garden
hardens with the cold (Scriabin)
like pebbles, like shards
butterflies mix in pursuit
of leaves (Ives) branches
jumbled and soaked grass
milky wood opaque water, sky
below, entirely swept
but not waxed (Ives) behind
washed buildings the birds raise,
vapors always impure (Ives)
the bird flows into the heavens
like a drop in a cold bottle
(Ives) the fog involves
the topography
and near the water
the waters flow without end
(Ives) the water advances and
drags in itself
an accident
(Ives/Scriabin) petals
like balls, dark; stretched
clear leaves
recycled by the wind
(Scriabin) a fisherman with a coat
inclines extending
his arms together like a beak
of a bird — pinching long threads
(Ives) dozens of crystal
glasses in the aluminum sink

needless syringes filled
with vapor (Ives) a bunch of birds
black pebbles thrown always in front
of big immobile ash rocks
(Scriabin) the tough tale is a
wire, nostril
less red than a tile, opossum crosses
the construction, impregnated with
cement (Scriabin) the branches
that a man tears from the low tree
fly to the side
lighter than vultures that
suddenly fly over the wall
of stones (Ives) inside roofs
close, three trees
agitate together, like horri-
fied, or trying to jump
embraced (Ives) the insect
in the shadow flies standing
like a trapezist and stops
sitting on the sun (Scriabin)

Black
Birds
pass
In
a line
Near
the
water,
A
piece
of
the sea wall
that

Sinks

(Scriabin)

the white cat does not get up
from the stone wall, if the shad-
ow bristle like barrier of claws
thrown over her
keeps her back there, on the
outside (Scriabin) under
the tumultuous wind, that agitates
the palms and the fabrics, the
foliage only fluctuates
(in the pool's water)
with nimble tremors, between
shadows that churn (Ives /
Scriabin) a seed wanders
on the terrace, surrendered to the
wind, like a clear eye,
bristle with long white eyelashes
very old and
insistent (Ives / Scriabin)
cutting the grass, like
a deafening ballet
the old appear too new
a vast head of black hair
would be thin and white
(Ives / Scriabin) the gardener
comes down the ladder bringing
down a long
soft banister and
rotten that stayed in his
hands, a dry branch (Ives)
under the extended plastic
on the ground, the wind is
frightfully a big body that
Trembles

(Ives) on the TV, a grand
class, a fly
clap, and frenetically
rubs its paws
without joining them
calm (Ives) an ant
lifts the dead bee
easily like
a balloon at a party
(Ives) a bamboo forest, shower
turned on before the storm
(Ives/Scriabin) the motor-
ist in uniform embraces
the large leaves and throws them
on the street in a container
like is getting rid of
an extravagant carnival
costume (Ives) the
dust grew like a ball and
skinning itself, lost
its skin, the filling and
turned into pure air (Scriabin)
the bird spirals like
a screw in the clouds, but other
two separately speed away
below (Ives) the top of
the construction, men in
red shirts,
identical, pass by
from the back, like balloons between
the foliage (Scriabin) the
shiny door handle flies
in the white door like
a wing, and without any
wind, perches on its own

shadow (Scriabin) only bricks
old, like pulled out nails,
whole, broken, with
pieces of black gloves,
humid (Scriabin) with
a carnival hat
that shines in the sun, the
gardener marches taking
dry stars, that he pulled away
from the firm branches of the garden
(Scriabin) a bus stop-
ped at the stoplight, its
yellow trembling reflex
under a small vehicle's wheel
that also stays
trembling (Ives/Scriabin)
the porcelain toucan
with the fat belly, looks up
the beak almost inside
the abajour like if,
its appreciating the guarded lamp
inside, yellow
(Scriabin) a small table
of wood over others, its
legs mixed, a
same spider, ready to
move in the corridor (Ives)
the basket still empty
in the back of the gardener's apprentice
that, for now
encircles only under the
branches (Ives) foliage
ripe tangerines (ripe tangerines)
fall onto the floorboards
of the kitchen, under the sudden rumor

of the turned one air (Ives)...
a bird rises
into the air
like a
baby in the arms (Ives)
when it moves the wings
it's an assembled bird
in error, and then, when
it glides, has all pieces in
place, in the afternoon that is full
of active palms under
its shadow (Ives) full of air
or firm like a demijohn
the plastic bag lifts
itself from the ground and runs in
circles, chubby and fearless
like a boy (Ives)
only a piece of leftover cake
dark, on a tray of
glass; an anthill
spreads on the searchlight
round, on the ground
humid crumbles (Scriabin)
between stopped shadows,
long, one moves
softly, a palm that comes from the ground
(Scriabin) plantations
(.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

....)* (Ives) the intense brightness
the rapidly spreads
the boat doesn't test
the turm-
oil; shelters only re-
flexes on its hull,
that dislocates gently
(Scriabin) the dry leaves
diminutives that accumulate
like the dark inside
and wrinkled organ
that used to pulse, and run (Scriabin) (Ives) (Ives)
(Scriabin) (Ives) (Scriabin)
(Ives/Scriabin) (Ives/Scriabin)
(Ives/Scriabin) (Ives/Scriabin)
(Ives/Ives) (Scriabin/Scriabin)
(Ives/Scriabin/Scriabin/Ives)
two cement bracelets
wait on the street for the arms
that will come to drag them (Ives)
white and dry, the shower
curves over the green bush
that explodes gushingly
(Scriabin) the insect runs
for the extremities
of the glass, looking for
a banister that would make
it easier to go until the roof (Ives)
pallid ears rotten snout, dry trunk
filled with purple flowers

from the neighbors yard (Scriabin)
behind
the
foliage

bodies
pass
that
appear
grandiosely;
and
next,
in one
retreat
thinning
that
are
small
women
chilled
walking
in front
of
the sea
of
coats
and
long
tight
pants
(Ives)
the bird strolls on the dry branch
mixing its small tail
with another long one
of a kite (Ives)
turning like a child's top, the leaf
descends with velocity and
sense of direction, while
the butterflies disappear
(Ives) like a dolphin,

white, the half moon jumps
between clouds that deviate
(Scriabin) long legs
multiply, but the insect
walks, drags itself,
like a captive in the net of
fine thread (Ives) the leaf folds and counts
its four digits, only one remains,
the more yellow one, in the wind (Scriabin)
like bubbles, the lights explode
behind the black bushes (Scriabin)
while it rains, the hard leaves jump
electric on the branches, like wet
birds (Ives) he who listens to the a
alarm many times, false intrusions
senses rapid stains that pass over the patio like
clothing that appear over the rocks like
heads (Vie/Scriabin) the goblet imprints on the wood
a humid moon that is almost finished (Scriabin)
after eating all is written, the eraser
abandons on the paper worms
round (Ives).... (monumental water-tank)
and empty, on the ground, like an extinct animal's lung;
is placed on top of another body, hard and
firm on its four paws (Ives)
the water tower with a grey neck
between hard brick lapels
on top of the new tower; the hair flows down
because of incessant rain (Scriabin) the water
spreads on the light, and the light on the water, both
unite, paper and stickum
(Scriabin) in the water the light turns quickly and
stays reduced in one loose thread (Scriabin)
low bench (music case)
piece of clothes, accessories

left on top, the glove never reaches
the hat (sleeping body) (Ives)
a lizard (evident eye: white candy with
swirls of chocolate) stick out the tongue
red over the low fence: the extremities
bent (Scriabin) the boy in the window wears
a belly outside the clothes, his eyes, despite
open, have not been implanted in its place
(Ives) a polished rock with glasses
over the telephone (Ives) too straight profiles mislead: each head
looks like an immense ear, from where the body hangs (Ives)
the dusty flame that, in the dark corridor, that engulfs
the chest of who is passing by belongs to the moon, that takes it away (Scri-
abin)
the bird flying with its immoveable wings
asks for calm of the bay's waters (Ives)
with a bent wing and beak closed, the firm
leaf rests on the wrinkled slab (Ives)
the person, anxious and wearisome with everything
irritated and wounded, runs away like its streets
and city have been invaded (Ives)
a man in front of a plate of soup
stands to send away a cat in heat; then he
sits down again in front of the bowl of soup, that cools infinitely; then he
stand to send away another cat in heat
(Ives) seen through crossed iron
the moon, despite in the sky, looks to be in the water, with variations
of fish on its outlines, just apparently defined
(Scriabin) the short grass that waves
over the water is the light, between clean areas spr-
ead here and there (Scriabin) like a monster that bites
the prey, the dark island juts in between
white rocks (Ives)
the
water

on
top
of the
catwalk
of
wood
squirts
like
a
groaned
bush
that
firms itself
in
the air
but
its
leaves
its
branches
fall
immediately
and are
feverish
substituted
for
others
(like....
Bamboo-cane
grow
more
than
a
meter
a

day)
thanks
to
the
loud
motor,
hidden
over
calm
branches
(Ives)

Translated by Raymond L. Bianchi 

DOS POEMAS

LÍMITES

Desde su centro la isla no
sabe que termina no sabe su limítrofe acabar en
mar
sólo sabe su fin al fin de sí al cabo de sí al término de
sí
que el límite sólo en él se sabe límite
que el saber es sólo límite de su saber
se

Isla literal isla con bordes isla con
orla isla orilla
litoral orla de
roca

La isla prestidigita el refranero del límite:
vale más límite en mano que
ciento volando a límite regalado no
se le mira el colmillo límite

que se duerme se lo lleva la
corriente
más sabe el límite
por viejo que por límite

El día se sabe día al borde de la noche
el mar se sabe mar al dar con tierra la
tierra se acaba en la última letra de su
nombre que isla se llama
su nombre se llama

isla

En su crasa soledad nada significa que no sea
punto de un mapa celeste dibujado al trazar una línea
de estrella en estrella

Qué cosas la acosan? Viento la
acosa sol la
acosa nube la acosa
caracol la acosa extremo la acosa morro la
acosa mar masticante la acosa
costa la acosa costado la forma límite la acosa
borde la
traza como la otra
cosa del mar su
otra
costa

Qué cosa se posa allí es cosa de cuento es cosa del
viento es cosa del pensamiento
allí se posa el escombro del ala la
almeja abandonada el alga arrancada de
cuajo la roca sida el coral
carcinoso el detritus del

habla ahora arena ahora fósil ahora
murmullo que holla los submarinos matorrales
de la
memoria

Crustáceo al sol la
isla
vigila su costra anciana de arenas pegajosas sus
incrustaciones de caracoles las
huellas de antiquísimas muertes
crustáceo la
isla exhibe la memoria en su carapacho
que cada cual
observe escuche huella palpe deguste el detritus de
su escombrosa
memoria

El cabo al fin y al
cabro rojo del fuego de la tarde al cabo del
día al cabo rojo del
crepúsculo está el término

isla

[Del libro FAROS]

OCCIDENTE

Al Oeste la
muerte al
oeste la luz se ahoga
en la maraña de algas

El faro mira hacia el
Oeste
echa su luz
hacia el
Oeste inclina su delgado abrazo iridiscente al Oeste

Sobre pergamino negro la
letra blanca sobre el negro velo el
hilo de oro sobre
el negro pizarrón la tiza de luz presagia el
fin del viaje

En la playa la
herrumbre de las cosas
mordidas por el óxido y la muerte
En la playa el viento explaya su
palimpsesto de voces en la playa
la muerte está al Oeste

Las voces del viento aquí vienen a morir las
voces vienen a morir en la playa de palabras
contra el acantilado de palabras las voces sin
forma cobran la forma muerta de palabras
en el faro el risco es lápida y allí esculpidas
las voces están

el fósil de la voz su
hueso
es la palabra

isla

[Del libro FAROS] 

LAIRD HUNT

FROM RAY OF THE STAR

(The following excerpt, which appears near the novel's beginning, follows the introduction of our hero, Harry Tichborne, who in an attempt to deal with a devastating melancholy incurred as the result of a devastating loss, has traveled to a great city abroad, has pursued alternative medical treatments, has drunk great quantities of sparkling water and is now, following a shopping expedition, at a café where he is about to encounter someone and set certain events of considerable import and interest in motion...)

At the café—which as it turned out was just around the corner from his apartment—Harry ordered a sparkling water and a packet of chips and stood at the counter and felt agreeably, in his deep blue scarf, red tee shirt and brown velvet jacket, and with the evening paper he had picked up along the way, like the rather crisp echo of some supporting actor from a New Wave film that no one had ever seen because the studio had lost its funding and the film had been left to molder in a warehouse and the director had died and the producer had never liked the project, which had stolen too much from Godard and not enough from Truffaut, even as it thumbed its nose at Rohmer and embraced Varda, etc., and Harry kept going with this for quite some time, so long, in fact, that he had finished drink and chips both and was beginning to explore nuances of the general plot line—he had promoted himself to co-star status and had made himself the

architect of a scheme to steal the bells of a provincial cathedral through machinations involving a secretary working in the mayor's office who had a frog fetish and kept posters of endangered tree frogs around her workspace (in short, just the sort of somewhat moving, slightly somber, brilliantly stupid content out of which the New Wave engineered its complexities)—all the while looking from time to time at himself in the mirror behind the bar in a state of wonder at what he found himself calling “his inexplicable frivolity”, and while in the main he liked what he saw in the only very subtly warped glass, he had to admit that the overall impression, scarf and jacket and happy thoughts or not, was one of dilapidation, which he didn’t like to think of being set down on film for the consideration of anyone, especially when that anyone might mean viewers in the future, who would almost certainly find Harry and everyone around him horribly old-fashioned, unwashed and half-diseased, in the way that one age naturally looks back in pity and horror, far more frequently than in admiration, at the paradigms of the other, particularly as preserved in celluloid and / or digital media, in other words, “putting myself down for the record would be a problematic venture at best,” Harry thought with a sigh, just as a tall, elegantly dressed man with extraordinary turquoise eyes and cheekbones that looked as if they could break razors came and stood beside him and ordered a sparkling water, then after a moment coughed and bowed and introduced himself as Ireneo.



“My name is Harry,” Harry said, then called for another sparkling water and a second packet of chips, while registering that Ireneo’s face was so striking and his eyes so unusually colored that it was going to be mildly difficult to look at him as they conversed, which is what he sensed was going to occur at any moment—Ireneo’s arrival and rather formal introduction, not to mention how politely but firmly he made it clear that he was going to have no reciprocal trouble looking at Harry, seeming to presage this—but minutes were elapsing, and sips of sparkling water were being taken both by him and by Ireneo, who had a pleasant way of holding his glass with one hand and more or less cupping

it with the other, all the while fixing Harry with his turquoise eyes, something Harry might ordinarily by now have found unsettling, but despite his misgivings he was still half-inhabiting his cinematic adventure and imagining he was someone else, and although he knew the shoe that had hung suspended since he had stepped into the vintage clothing store would drop at any moment and he would experience the crushing sense of fatigue and hopelessness that would drive him back to his bed to begin a horrible night, in which, nifty new bell or no nifty new bell, his sleeplessness and exhaustion would do their grim tango and jab at him with their sharpened heels, for the moment he felt almost jaunty, and the café and Ireneo and an unusually handsome woman with flecks of silver paint on her face and wrists sitting alone in the window, not to mention the moment of relative lightness he was experiencing, seemed an agreeable matrix of potential and mystery, so he sipped his water and ate his chips and waited for the conversation to begin, but when Ireneo did speak it was not to begin a conversation, it was to say, "Please come with me."



At that very moment, the ceiling opened up and the heavy shoe Harry had been waiting for fell, grazed his shoulder and landed with a loud whamp beside him, and something all too familiar took up its station on his back and dipped its claws into his shoulders and the most tender parts of his kidneys, and his knees almost buckled, and he knew his bed and darkened room, and perhaps the new bell, were the only answer, but there he was standing in the bright light holding a packet of chips with Ireneo looking on, so he found his voice and said that he was indisposed and would have to offer his regrets—he actually used the word "regrets"—but perhaps another night, whereupon, with Ireneo still looking at him, he settled his bill, did his best to finish his water and, though he wasn't sure why, gave the bright orange packet of chips a pat on its crinkly flank and walked out through the double glass doors into the dark, where the puddles of light leaking out of the half-lit shops made him think of a dream he had once had in which he was caught in a flooding aquarium, and as Harry wrapped himself in

such thoughts and hurried home, Ireneo held his position, and slowly finished his water, although his eyes flicked across the room for a moment to the handsome, silver-flecked woman sitting alone at her table and as he did so his brow furrowed, and he took his hand off his glass, pressed his fingers into the bar and wondered, and while the woman did not bring her eyes over quickly enough to meet his, she did feel his gaze and did look up at him, before returning to her newspaper and a story about a forensic entomologist who in her spare moments taught children to paint with maggots, which she was reading as the flimsiest of covers for her own melancholy.



By this time, Harry was more than half-way home and, to his surprise, was beginning to feel somewhat better, the thing on his back had retracted its claws, and his breathing had deepened and he was looking with actual relish—rather than grim resignation—upon the prospect of once again locking his door behind him and lying down to begin the night with a cool towel over his eyes and listening to the small array of sounds haunting his walls and floor and ceiling, adding to them with his new bell, while he mulled over his odd, abrogated interaction with Ireneo, which he registered was an indication, this “willing contemplation of potential interaction”, as a counselor had put it more than once, that the crisis he was currently undergoing was a minor one, and not, after all, the kind that so often left him incapacitated, his breath reduced to a sort of peripatetic bubbling associated with heavy porridge and cold bogs, when from a distance he saw Senora Rubinski, his downstairs neighbor, standing outside the door to their apartment building, waiting for her husband to appear and collect her for their evening stroll, even though this husband was long-dead, something she did frequently, unpredictably and with the greatest sociability—Harry had twice already found himself trapped in conversation—so that it was clear to our hero, in no mood to interact, that he had no choice but to turn on his heel and hurry back the way he had come, a maneuver he executed with just a touch of theatricality, vaguely hoping that if Senora Rubinski had caught sight of him turning around she would

imagine that he had forgotten something and had to go back, which happened all the time, etc., "Ha ha!" what a fool he was, he thought, and went striding back the way he had come, moving even faster than he had previously, since he was meant to be rushing back to recuperate some lost item or relate some important information, and hurrying was a relative phenomenon, so that before very long he found himself passing the café and the very window the paint-speckled woman was still sitting in, and although she did not notice him, he found himself struck by her again, in fact, more than struck: smacked, which was perhaps the most remarkable of the many fresh sensations he had experienced that evening, but he pressed on, did not break stride, even ducked his head, suddenly fearful that Ireneo might see him and become confused and perhaps offended, and he thought about this unfortunate possibility, of offending Ireneo, with such vigor that upon rounding the corner and beginning to put distance between himself and the violet glow of the café, and the light spilling out of the half-lit shops, he did not notice the elegant shadow languidly cutting the dark stretch of street before him, until he had come abreast of it, and Ireneo smiled and took his arm and said, "I'm glad you've changed your mind, Harry, yes, I'm very glad."



"I'm very glad too," Harry said, hardly meaning it, and as he walked along beside Ireneo, he found himself thinking with longing of being caught for a few minutes in Senora Rubinski's web, of listening to her and nodding and contributing the odd syllable here and there, of admiring the photograph of her husband she liked to take out of a purple silk wrapping she had put around it and show people, and then, at an appropriate moment, of stepping past her and into the entryway of his building and beginning to climb the creaking stairs in his new shoes, but instead, here he was: chilled, out of breath and more than a little sick to his stomach, negotiating one markedly empty street after another with this Ireneo, who still hadn't said where they were going and had nothing to recommend him besides his eyes, cheekbones and pleasant way of drinking sparkling water, and yet he, Harry, kept walking and even blurted, as if to affirm

how happy he was at this turn of events, that the bags he was carrying were the result of a shopping expedition he had undertaken that afternoon, a particularly inane remark that Ireneo countered with unadulterated silence, which did not prevent Harry from following up with the observation, in an instance of "over-sharing" if ever there was one, that he suffered from a profound sleep disorder to do with his legs, one that affected some 5% of the world's population and made sustained mental and physical activity indispensable if he was to relax enough to sleep, although this time Ireneo turned and looked at him, unblinking, for several seconds, before saying, politely but non-committally, "I see,"

"I've just tried a course of acupuncture in an attempt to deal with it as well as other problems,"

"And did you find it effective?"

"I just went the once, yesterday,"

"Ah,"

"Then I bought a bell,"

"A bell,"

"The kind you ring at hotels and doctor's offices if you need help,"

"I see,"

so that the upshot of Harry's attempts at drawing out his companion was that he felt slightly worse than he had before he had spoken, but even when Ireneo at last held open a green carriage door that gave onto a cobble-stone courtyard at the end of which Harry perceived a large, dimly lit window filled with unmoving people dressed in somber colors, standing with their backs to him, which Ireneo announced as their destination, so far was Harry from mounting any resistance that he momentarily took the lead as they crossed the courtyard and went in through a small door next to the large window and joined the crowd of, yes, very nearly unmoving people, who were dressed entirely in something akin to mourning, so that Harry, in looking at their backs and shoulders, felt his eyes falling into all too familiar chasms, black openings in the dim air, which felt to him chillingly consummated mere moments after Ireneo had shut the door behind them, when he heard a click and the room was plunged into a darkness that seemed to explode out of the black clothing and that remained unmitigated long after it seemed to Harry that his eyes should have adjusted to it.

Harry was no stranger to lightless chambers, in fact for whole months he had spent his free time, i.e., the hours not passed in his gray bedroom or in his slowly decomposing cubicle at work, in a chair placed dead-center in a windowless room in the basement of his former house, where he had unscrewed the light bulb and would sit, hoping that in the miasma of black he had created the conditions would be right—though right for what he wasn't certain, some shift, some alteration, perhaps some new dispensation that would allow him to walk out of this world and into some other—but after a time he had begun to find himself troubled by the blackness, the mockery it made of his eyes, the sounds it seemed to heighten, small scratching noises, bits of breathing he couldn't trace, tufts of cold air on his ear or toe, and he had begun avoiding the windowless room, indeed had long ago left the chair sitting there and locked it up, like he had now done with his entire house, forever, which is what he began to wish he could do here, even though he had only just arrived, and while he was thinking this and other things, an old woman wearing what appeared to be an illuminated lampshade on her head, appeared in the depths of the room and began walking towards him, and it struck Harry that the crowd that had been there must have moved to either side of the room, because her path toward him was unimpeded, and before he could take a precautionary step backward she was standing in front of him with her eyes shut, permanently or not he could not have said, as the light cast by the lampshade or whatever was in it was imperfect at best, but this didn't matter because then the woman began humming, something vaguely incantatory, and as she did so her lampshade went off and lampshades began to flicker around the edges of the room, where the people had indeed positioned themselves, causing their faces to float for a moment like ruined petals, Harry thought, amidst the blackness, with the effect that he began to feel as if he were floating just a little along with them, so that when the old woman stopped humming and said, "Now I will tell you what it is you have come to hear," Harry heard it from on high, as it were, and answered more loudly than perhaps the

situation merited, although he understood quickly enough that this was not what caused the old woman to throw open her eyes, quickly look him over, then yell, "Lights out!" whereupon, she vanished leaving a globular afterimage that floated before Harry's eyes long after Ireneo had hustled him back out of the doors they had come in through and out onto the street, where, as the pale yellow thing still bobbed before him, Ireneo gesticulated and rolled his turquoise eyes and said, "It was her, I knew it, I should have known it, they told me to bring the one with the broken face, it was her," and for a moment they both, Harry thought, looked into the yellow globe before them and saw the handsome woman from the café sitting cross-legged inside it, flecks of silver sparkling like tinfoil on her face, which didn't stop him from saying to Ireneo, "Who, who was her?" and Ireneo from bowing, apologizing, turning on his heel and walking away.

∞

Harry found so strangely appealing the idea that his sparkingly clean but manifestly still-broken face had led Ireneo to mistakenly summon him instead of the silver woman to the ceremony of the lamps, as he called her and it as he lay in bed fighting his legs later that night and then the next morning over tea and miniature pastries, that, after trying and failing several times to find Doña Eulalia's house again, he began doubling up on his appearances at the café in hopes of encountering either her or Ireneo, but the world had swerved away from or swallowed that trajectory, and he saw neither of them, and no one he spoke to at the counter of the bar could call to mind the tall man with the turquoise eyes or the woman with the flecks of silver on her face, and by and by he again found himself beating hasty retreats to his bed, ringing his bell, dodging or not dodging Senora Rubinski, murmuring greetings to his neighbors and wandering the streets of the city or sitting on one of its wide beaches or stumbling around its often oddly shaped plazas, which were invariably constructed around statues and/or fountains: focal points for the eye that might otherwise have been pulled away into the shadows that held sway along the jagged periphery, where people went in and out of stores and stood under awnings or covered walkways

out of the rain or the sun, those elements that were at the heart of so much that was so tricky, which was tantamount, thought Harry, to saying "everything" or "everyone", the loathsome generalities that crushed whatever came in their way, as they must have always done, whether it was the everyone associated with the office, the everyone who announced that the period for grieving had long since expired and that it was high time for one to get off one's sorry ass and come back to the cubicle, as it were, or the everything associated with the stars and moon, the earth and oceans, the red sandstone yawning in monstrous slabs out of the calm green slopes, the snow that covered, froze and quieted it all, the world, in short, that entered through your burning eyes and bludgeoned your sorry soul—"So much that cuts our legs out from under us,"—"I couldn't agree more," said a man just after Harry had thought this, as he stood beneath a striped green awning that looked out through a bright drizzle over a fringe of evergreen bushes to a monument to some group or other of the once-honored dead, and although the man was speaking to the woman next to him and not to Harry, Harry looked in his direction and thought, "You're just saying that," and without missing the proverbial beat the man said, "Quite the contrary, I might have said the same thing myself and in just those words,"

"I have a recurring dream," thought Harry,

"Oh really?" said the man,

"This awning is reminding me of it,"

"Go on,"

"A ship takes me to a distant city, we arrive at night, I am meant to disembark with a group for a tour of some sort, but I disembark alone and am quickly lost in winding streets,"

"A labyrinth,"

"Of sorts, only before long it resolves itself and I am in the very bazaar the group had been meant to visit: an agreeable affair next to a long canal, with stalls of blue and violet glassware mixed in with piles of bolts, bicycle chains, jewelry boxes, all backlit by lamps that set the glassware alight,"

"That must have made for a beautiful reflection in the water,"

"Yes, and in fact before long I am on the canal, shopping at the reflected stalls, which are tended by children,"

"Children?"

"Which is odd because there was no one tending the stalls above the surface,"

"That is odd,"

"I want to buy something, but can't decide what to buy,"

"Too many choices?"

"Everything is too lovely, and all this loveliness, which emanates in equal part from the glowing wares and the children's faces, short circuits my ability to think, and I just stand there without being able to move,"

"You've lost something,"

"But in the dream I can't think of what it is, all I can do is stand there, without moving, as the dark from the water slowly gains the upper hand on the light from the stalls, and all around me people are streaming back toward the harbor, where the ship is waiting to leave, but I don't leave, I just stand there," which is what Harry did, for quite some time after the man and his companion had left, and the rain had stopped falling, and the pigeons and green parrots, which sometimes flew with them, had returned to preen and dry their feathers in the sun that was now coating the monument to the dead, dripping off all of its exposed surfaces, burning off the rainwater gathered there between the surrounding cobblestones. ☀

ANTONIO OCHOA

NO PASASTE AYER BAJO LOS PINOS

no pasaste ayer bajo los pinos
en el parque con las bancas de piedra
recordando los riesgos
el musgo entre las piedras y las tablas del muelle

oíste decir que de jóvenes
cruzaban nadando el río
pero tú no veías cómo entre la distancia y la corriente
doble distancia
del otro lado sólo risco y maleza

oíste decir
y las manos te temblaban
y no sabías por qué
en qué momento podrías decir tú
en qué momento podrías recordar tu pasado
pero hasta hoy aún no puedes
hasta hoy todo es olvido
neblina sobre las aguas del río
y tú tras la ventana

hasta hoy todo es olvido
hasta hoy eres todo olvido
aunque
en sueños
a veces
creas sentir la familiaridad de su silueta
que se escapa entre los pliegues del sueño
entre sueños miraste aquella chica de pelo castaño
entre sueños las risas en el jardín
jugando ping-pong hasta el anochecer

y la muerte que siempre te ha rondado
no tu muerte
tú no tienes muerte
sin memoria no se puede tener muerte
de qué muerte podrías gozar
si vives en el olvido constante
en el devenir de las olas en las que jugabas de niño
sino sólo la muerte de aquellos que te vieron correr por los pasillos
y cayeron de rodillas bajo el quicio
rezando por la estructura
las viejas vigas de madera
y el llanto de las madres cubriendo los crujidos de la estructura
y el llanto de las abuelas cubriendo los crujidos de la estructura
hasta que cayeron resignadas de rodillas
sepultadas bajo el temblor que sepultó aquel día

la memoria está en el ritmo de las palabras
¿piensas que sería más fácil volver al río?

las risas que no comprendías
que deformaban las caras de tus familiares
que penetraban al centro de tu cerebro borrando el recuerdo
antes que tomara forma
aquellas risas aún brotan entre sueños

aún sigues esperando que callen
que sus caras vuelvan a la normalidad
y te oigan decir que en ti no hay más que silencio
olvidaste el nombre de los perros que habían sido tuyos
ambos muertos ya
ambos sin nombre en tu olvido

y deseaste comer sus piel porque la amabas
y bañarla lentamente porque la amabas
y ver correr la espuma en su entrepierna
como luego verías correr su sangre en su entrepierna
querías arrancar su piel porque la amabas
y arrancar tu piel porque la amabas
su sangre corriendo por las sinuosidades de tus músculos
tu sangre brotando de sus ojos como lágrimas

y ahora el recuerdo solamente parpadea entre tus sueños
en qué momento perdiste la felicidad
¿la conociste alguna vez
acaso?
en qué momento perdiste la memoria de la felicidad
en qué momento
los recuerdos
se multiplicaron hasta el olvido
hasta formar esa nebulosa
tenue
hasta desaparecer

el derrumbe no fue de tu casa sino de tus recuerdos
pero aún puedes tomar los escombros entre las manos
coge un puñado de arena
mételo a tu bolsillo
y déjalo ahí hasta que llegues
aún puedes tomar la cabeza empolvada entre las ruinas

y decirle que quieres volver a recordar
que estás listo para abrir el vacío de tu memoria
y tomar en tus pasos el perfil lejano de la muerte



DOMINGO DE RAMOS

SHUTTERED MOON

Today I'm puzzled under a straw sunshade
I've gotten to thinking Inhabited dune Sunscape
My niece solitude comes down-down from the sandstone
 we're somnambulated
by the stench of the vast pens of the spirited pigs
Rotten cacti and vulgar dirty people
who throw rocks from the roof
of this sky where only you and I
spread out over one another like blankets in the middle
of the crowds that disgust me and look at us as if
we were saints screwed into shop windows
Their fiercest prayers turn us on
And as if hurled from some paradise we offer them
rage sex religion of barrio bastards
but the nosy neighbors climb our shadows
to sweep them from their doors
Sick of it all and mortal
not caring if they trample us
with their wise moral systems
with the invention and the surgery

face to face you and I alone reviewing one another one more time
in the cross of day Milk and straw in the salt marsh of the mouth
fresh you and I blessed of every
excretion or exodus on supplicant soil
doubt-suited we drink that fire
Shut off wind of the drain Coast of your body
Sore on my hard phallus drained like an infant feudal mind
closed off from our dreams
perhaps from our waters now stagnant now dead

Muttering

That drowning is perhaps not knowing
the descents is the fear of mutilations
is the gangrene is the mutation of the setting
the arrogance of time that overwhelms us
is the fatigue and the degreasing
is the effort and the hernia
is after all you and I reviewing one another one more time
Wari Wari turquoise houses we searched for
the obloquy of bones in the sand
Dominions of communal Desire caress head and ceramic
Of moon mountain of ruminants pasture of skin
Hollow in the chest what grows there
and what begins comes undone
and what we are now
ungraspable word on the bed of sand
faint gold on the lips
when we review one another one more time effortless
whether out of tiredness or patience
coupling of ships on the sunscape
The condom that hangs from the last door
Already a dusty relic of a passion unbridled
so as not to say sublime-gleaming between cushions of grass
with this crazy spiral that steadies me
and burdensome and whistling your hair gets hurt
in the grooves of my fingers

Foolishness of honey foolishness of sand
like this fire that's harder on me than any death
possessed sunshade I cover you I hurt you
without fury from below and from above
There precise ironic and subtle
like a railroad in the tunnel
with the traffic Lady who doesn't orbit
It's the truth on this cross from above
it's the truth on this cross from below without a blemish
the way I'm made granular where they will plant
anything before the traffic Lady
The one who blessed these rings before disheveled pedestrians
by the flesh by the worship of the crippled woman
I'm peeling vile matter in the sweat of your back
and faded turned into a bouquet of rue
so as to perfume your cave
There we were with that hammering yours and mine
reviewing one another one more time
in that air that I trace into feast and remorse
traveler in pieces in each ayllu of sand
Nomad reason in smoke looking for peace among the bodies
with my exiled animals who pursue the good
across the world with the gas between the helmets
they blow the bellows
the metallurgy of your body
your meadowed chest that goes on like a fall
rusty widowed shadow that falls like dandruff
in the runnel of your eyes
when we lie down
 full of barrels of alcohol
to wash our sex the arid eyelids
the pigment clear and fresh
your glistening vixen your eyes in my eyes
that are devoted to your eyes
your eyes in the traffic light Ossuary Ovary

in the photographer's dry retina
Hibernation of cities postcard of an old scar
on the shoulder that mimics this scene
where you and I
Vallejoesquely thrash each other
over knickknacks and vegetables that are not reasons
for poisonings for speaking ill of all that they believed
We suffer from pachydermy as does revolution
That smooth tender and steady involution of the species
Oh domestic plague that besieges us
before the single table where we sit
reviewing one another one more time above the slaughterhouse
I offer myself subjugated and inept
to your reasons and cruelties to your unfaithful design
Sibilant sibylline heart with which you trap me
in that body very yours very raw
so frugal so charqui

Translated by Urayoán Noel 

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

PATERSON, LIBRO TRES / LA BIBLIOTECA (1949)

¿Qué hay que decir? Salvo
que la belleza ha sido abandonada . . . aunque está a la
venta y se compra fácilmente

Pero es verdad, le temen
más que a la muerte, se teme más a la belleza
que a la muerte, le temen más que a la muerte

Cosa hermosa
—y se casan sólo para destruir, en privado, en
su privacidad sólo para destruir, para ocultar
(en el matrimonio)
que puedan destruir sin ser percibidos
dentro de ella— la destrucción

La muerte llegará demasiado tarde para servir de algo . . .

¿Qué otro fin sino el amor clavando la mirada en el ojo de la muerte?
¿Una ciudad, un matrimonio — clavando la mirada en el ojo de
la muerte?

El enigma de un hombre y una mujer

Qué hay sino amor clavando la mirada en el ojo de
la muerte, amor que engendra matrimonio—
no infamia, ni muerte

aunque el amor pareciera engendrar
sólo muerte en las antiguas obras, sólo muerte, es como
si desearan la muerte antes que enfrentar
la infamia, la infamia de viejas ciudades .

. . . un mundo de ciudades corruptas,
nada más, en el que la muerte clava la mirada,
sin amor: sin palacios, sin jardines interiores,
sin agua entre las piedras; los barandales de piedra, las
balaustradas acanaladas con corrientes de
agua clara, sin paz .

Las aguas
se han secado. Es verano, ha . terminado

Cántame una canción para soportar la muerte, la canción
de un hombre y una mujer: el enigma de un hombre
y una mujer.

¿Qué lenguaje podrá calmar nuestra sed,
qué vientos nos levantarán, qué inundaciones nos arrastrarán
más allá de las derrotas
si no es la canción, una canción sin muerte?

La roca
casada con el río

no produce
sonido

Y el río
pasa —pero yo continuo
llamando sin cesar
a los pájaros
y las nubes

(escuchando)

¿Quién soy?

—¡la voz!

—la voz se levanta, descuidada
(con su nuevo) infalible
lenguaje. ¿Es que no existe alivio?

Ríndete. Renuncia. Deja de escribir.
“Santón”, nunca harás a un lado
esa mancha de sentido,

una ofensa
al amor, el gusano de la mente
que come hasta el centro, insaciable

—no separes nunca la mancha
de sentido de la masa inerte. Nunca.

Nunca ese resplandor
cuarteado
al que los símbolos no se acercan .

Doctor, ¿usted cree en
“el pueblo”, la Democracia? ¿Todavía
cree — en este

chiquero que son las ciudades corruptas?
¿Sí, doctor? ¿Hoy?

Abandona
el poema. Abandona la indefinición
del arte.

¿Qué es eso que esperas, qué
es eso que TÚ esperas concluir —
sobre un montón de lino sucio?

—tú
¿un poeta (exento) del Paraíso?

¿Es un libro sucio? Apuesto
que se trata de un libro sucio, dijo ella.

La muerte yace a la espera,
un hermano bondadoso—
lleno de palabras perdidas,
palabras jamás dichas—
un hermano bondadoso con los pobres.
La radiante esencia que
se resiste a la cristalización final

. en la pecblenda
la radiante esencia .

Hubo un día de colores prismáticos : fue de ahí de donde
el hombre inglés llegó a Nuevo Barbados .

Así comenzó .

Seguramente no existe misterio en el hecho
de que los costos ascienden en espiral de acuerdo con un cifra —conocida

o desconocida, con un plan o automáticamente. La pobreza no es tema de discusión. El lenguaje no es una provincia vaga. Existe una poesía de los movimientos de costo, conocido o desconocido .

El costo. El costo

y los ojos confundidos, adormilados,
Cosa hermosa,
de algún fiel animal
haciendo un templo
de su sitio de cruel matanza

• • • • •

Busca otro libro. Atraviesa
el aire seco del lugar

Un dios trastornado
—noches en el burdel .
¿Y si he .

¿Entonces qué?

—hecho de los burdeles mi hogar?
(Toulouse Lautrec
de nuevo .)

Di que soy el lugar
donde dos mujeres se encuentran

Una del monte
con un toque salvaje
y de tuberculosis.
(una cicatriz en el muslo)

La otra — deseosa,
de una cultura antigua .

—y el mismo platillo ofrecido
de distintas maneras

Deja a los colores correr .

Toulouse Lautrec fue
testigo: extremidades relajadas
—todas las religiones
 las han excluido—
en calma, los tendones
sueltos .

Y fue así como dejó prueba de ello

—una piedra
incrustada con pedernal azul,
atraviesa la arenisca
con la que, despedazada
 pero inquebrantable,
construimos nuestras carreteras .

—tartamudeamos y elegimos .

Renuncia. Renuncia a este lugar. Ve a donde todas
las bocas se lavan : al río por
una respuesta

al alivio del “significado”

Un tornado se acerca (No tenemos
tornados en estas latitudes. ¿Qué? ¿En
el Monte Cherry?)

Derramándose
sobre los techos de Paterson, desgarra,
serpentea, se retuerce :

una teja de madera enterrada hasta la mitad
en un roble

(el viento debe haberla endurecido, al
sostener ambos lados con fuerza)

La iglesia
se movió ocho pulgadas en arco, sobre
sus cimientos—

¡Brmm, Brmm!

—el viento
donde derramaba sus pesadas trenzas (con el rostro
escondido) desde el filo de la roca—

desde donde, sobre la ráfaga de aire,
en verano, los halcones de espalda roja
se remontan y juegan

(sobre la ráfaga de aire)

y el pobre hilandero de algodón
sobre los techos, listo a zambullirse
. mira hacia abajo
Buscando entre libros; la mente, en alguna otra parte,
mira hacia abajo .
 Buscando.

Traducción de Hugo García Manríquez 

EXCERPTS FROM THE BOOK OF INTERFERING BODIES

THE BOOK OF COLLAPSING NATIONS

This book begins with an image of a man in an expensive suit ripping out his hair and setting himself on fire as a nation of toddlers gather around him screaming hot hot hot. It's a comedy, this book, and the cranes that come to remove the citizens from their beds are decorated with birds and flowers. The men who drive the cranes are happy; on some pages they are naked and when they hit the switch the orchestra breaks into a Beethoven symphony as the mechanical arm of the pretty machine reaches through a window or a chimney, plucks out the citizens and drops them on the street where they are ushered to a bridge over the river. I'd give my right arm to stay in my bed, says one man, and sure enough his right arm is sliced off and tossed into the river. I'd bend over backwards to make sure my baby can stay in her crib, says a mother, and with those words her back is broken and she is tossed into the river to float with the other bodies that traffic in the magic of capital. The next chapter begins with an army of toddlers shouting God bless the bulldozer God bless the bulldozer, and with this entry the bulldozer moves earth and rubble out of the way and out from the ground jump bearded men in white robes who clutch shit-smeared holy books and break into song. Their bodies have been destroyed; blood flows from open

wounds and on the ground around them we see arms and legs that the militia will toss into the river as soon as the song of the bearded men ends. The bearded men sing songs that the people love: anthems and show tunes and though they have been brutalized underground for months they are happy to be alive as they dance on one leg through the city. Meanwhile, across town, in the next chapters, the militias board up the shop windows while citizens hoist television screens on their backs, groaning and searching for someone to buy what never belonged to them in the first place. And hey look there's another man in an expensive suit; he boards up the windows of his penthouse, opens a holy book, rests it under his head, and puts a bullet through his brain. The collapsing city is not like a cloud of dust, rather it's an electrical outlet that suddenly loses power in the middle of an ordinary night. The reader comes to a market but there are no oranges or fish or chicken or beans or bread or coffee or lemons or anything else to stave off hunger. The nation is humid and smelly; trash piles up in towers on street corners and the toddlers dig through the towers looking for apples and adults and flowers; and the statues of the nation's heroes have been beheaded and briefcase-clutching entrepreneurs fall out of windows and water is dozens of dollars a gallon and the bodies that fall out of the sky are not honored when they drop instead the scavengers search their clothes and find the keys to their houses that have already been taken over by other scavengers. It's impossible to read this book without laughing—at the dead houses and dead churches and dead streets wherein the scavengers dig fearfully for some verification that the nation will continue to collapse for at least another few years.

THE BOOK OF RUBBLE

To begin there is the history of roads. Grass, mud, dirt, pavement, potholes, sidewalks, white lines, fire hydrants, bricks, man holes, sewers, bulldozers, cement trucks, etc...The empire could not have been built had the roads not hid the corpses of those who built them. An interlude: an author one day came to write the history of the roads, and he was told that they were in the Books, but when he went to the tower of books he could not locate the Book of Roads, and after searching for many weeks he finally found a footnote in another book, the Book of Silent Collapse, which indicated that the Book of Roads was nothing more than a minor character in a larger book, the Book of Rubble, which the author was able to locate and translate for the readers, who sat in puddles of mud waiting for some sign that one day they would learn their own names, and that one day those names would be engraved on the slabs under which they would spend eternity. In this book, and in this country, it's not just arms and legs that fall out of windows. The men in expensive suits toss bags of paper out their windows and set them aflame, and as the bags of paper fall so fall the men; and as the paper and bodies splatter, a miniature market forms out of their detritus, and the first to arrive at the market are the Association of Blind Citizens, who have been led to the scene by their dogs who smelled something funny on the horizon. Here, take this paper, and I'll give you some bones, says one blind citizen to another. The blind citizens whack each other over the head with the bones of the men in expensive suits. The paper flies everywhere, and the dogs tear them to shreds; and as the blind citizens pummel each other, the rubble murmurs in the distance: bulldozers, cranes, abattoirs, bodies in mud, sinfonietas of white noise, gun shot, sirens.

And the architects murmur:

We love this building so much we will destroy it.

And the authors murmur:

We love our books so much we will destroy them.

And the fathers murmur:

We love our families so much we will bury them in the mud with the other bodies, and we will stand above their slabs, and we will listen to their murmurs,

and we will murmur as they murmur so that we do not have to hear the sounds of their infernal murmuring.

And the citizens murmur:

We love our country so much that we will make it a mound of rubble.

An expensive suit hurls a bag of paper from his window and sets it on fire, and as the paper crumbles, the houses of the citizens crumble; all through the nation citizens clutch their moldy timber, their moldy floorboards, their leaky roofs, their faulty chimneys, their shattered windows, their rotting bricks and siding in the hopes that they will salvage some memory of their lives from the wrecking balls that destroy their homes.

The homeless citizens now roam the streets like donkeys, carrying everything they own on their backs. They march to the bridges and throw themselves into the water with their belongings strapped to their bodies so that they will sink helplessly to the bottom of the river. Tables and chairs and sofas and desks and bookshelves and beds and television sets and lamps and coffee makers now float down the river with the disembodied arms and legs that are native to this part of the world. ☩

RODRIGO TOSCANO

OCHO VISTAS DESDE UN RINCÓN
DEL NUEVO MUNDO ABIERTO

I.

Una magnitud de intuición no esperada en este momento
Aunque prefiero no estar solo
E inteligencia colectiva
Todo lo humano, tachado en raya “x”—lógica perjuradora
Aunque lo más concreto así es—vano
En pleno día, girando
En líneas perdidas, gozando
En decibelio 45-72
Cualquier mierda en cualquier dirección
Pero no incomprendible
Cerca y al mismo tiempo lejano
El eje “y” delineando, pues, la curva del deseo
No siempre se encuentra precisión política estando solo
Toda la historia de este o ese pueblo

II.

Satisface este batallón humanista, reverendo, ausente, y actual
Pero lo que sigue es bastante más fácil
Es lo que más duele, la espera
Por todo lo ajeno—descifrado
Pero eso es una dilución *jurídica*
Bueno, se supone, se ha dicho, se despolva, agarra camino
En donde los actores inconscientes van chocando
“Des-e-qui-li-brio” [cinco sílabas, cinco intenciones]
Y desde allí brota la escena
Pero lo que alumbra es la oscuridad
Que lo que cuenta es el no-estado
Especialmente cuando se forja el odio
Lo más familiar—*cuela*
La fragmentación inicial
Es decir, el vil acto de pensar—se desata

III.

Tu cara (...wow...)
Hacia posicionismos culturalistas
Tal vez todavía pueda escribir
Habla la historia del silicio y del magnesio
Simple, no seas *simple*—tú
Este callejón en particular
Pero ese ser produjo diez, veinte, treinta anti-seres
Me sacaste de lo fatigado mío
Salió otro (...huy...)
Coagula, una masa inerte
Es para los que quieren disque “amar”
Porque—nosotros—estamos—“en serio”
Antes dominaba la sintaxis plateada, tal vez todavía
Porque si no, huiré...no regresaré, no me arrimaré

IV.

Se encuentra en la bolsa más inmediata de tu pantalón gris un fósforo
Modulación opresiva del medio oriente
El enfadamiento de Filadelfia
Los frescos apenas se van borrando
Romanos marranos remando
Puede haber algo más seductor que lo del estar contento
Pero no te como, sabio
Te mal digiero
Así que la ruta hacia al estar contento—se despliega
Naciones soñadoras escaladoras
Momento chispeante titanio
La ancianidad de Nueva York
El velorio artificial basta de ser “reproducido”
La resolución de no ser—*rehén*

V.

Te encontré “allí” de nuevo
Se fogan el temor y el valor—al mismo tiempo
Por esta vecindad “cool” lo encontraré
Caluroso, y la pura verdad, peligroso
A este lado del “abismo” (todos derechos de propiedad aplican)
Pero todo abajo de la ley *resbala*
Una expansión monetaria diversa—*enfoca*
Si da un tope, cualquier “tope”
Fwap! Empieza a vibrar de nuevo en el vacío
Orgía de reacciones fetichistas
El poeta retaguardista lo ha pronunciado
Campo post-latino brillante—*taladreo*
Tal poemita—*taladreo*
En este templo lo predeciré
Se une un supermomento con el otro lo del “no me acuerdo *ni papas*”

VI.

Será el contexto, será el ramaje gramático toxico hasta el copete
Lo que has *sido* no *tiene* dirección
Te desvió—hasta decir—“no soy”
Pero no sin consecuencia e *co* *nó* *mi* *ca*
Negociantes, querubines, hablad del valor sin fin
Ruta acción retro-nacionalista
Otro del...*todo*...en cada movimiento
La membrana...se ha rompido (roto!) (rombudo!) (rombo!)
Una instancia del...apenas saber
Te vi, te deleité, te desamparé
No se encuentran con sus demonios dobles estos
Se tuercen las ganas en tanto que el túnel del deseo se...se...(chistoso)
Todo esto del agarrarse de las...alas
Pero si no eres, serás
De todas maneras, exilio-globo-ejército—*a grito*

VII.

Pero así...así les *G U S T A*
Mientras la lírica...se embaba
Con *su mi dor*
Al estar “aquí”, pero yo—no “estoy”—“allí”
Y una primita—ni tan feita—banquera
Cuartel del coronel difunto
Medias rojas, impermeable verde
A gatas volviste a mis caricias
Conciencia cívica (*rabia*)
Marcha de pseudo-necesidades
Cómo le hacen, pues, estos dos billones de varones
Se hacen...como que si... “están” “aquí”
Mientras retumban los pasos del ogro microscópico
En una lavandería cualquiera
Se escribe la épica (claustrofobo-erótica)
Ante el socialismo vago e incorregible
Equilibrando, digo, *disputadesaboreamos*
Lexicografía futuro-reversible, edición #1, entrada 326b

VIII.

Copete muy “cute” del sector “““““““psico-literario“““““““ [siete comillas]
Sobra...sobra...(sobra)

¿Me estás señalando a mí?

Saldrás, aunque no sé si yo—*saldré*

Y si es ilusión esta sensación del *paremos aquí*

Oye, la última vez que lo vi—rebotó

Tápeste, si no se dará un topetón

Desde este lado...con certitud del otro

Cuidado de no asomarse sobre el precipicio

Ciudadanía tetona

Pero lo que sé es que toda propiedad *es* ilusión

En donde *be su quea re mos*

La colectividad (coqueta)

Porque si sí, no, no te diré que no—*uh*

Iluminación de ojos verde-amarillos—carbón

Tú también 



O
QUE
É
TEU
É
MEU

O
QUE
É
MEU
NÃO
É
TEU

D
Hope
e

“Visual Poetry” consists of:

Lingua M  e, Austin, 2008

Made in Brazil (part of an installation),
Rio de Janeiro, 2007

Develop Hope, Austin, 1990

PAULO LEMINSKI

ESCENAS DE LA VANGUARDIA EXPLÍCITA¹

Pocas cosas me dieron tanta emoción como la palabra *vanguardia*.

Como artista, durante años encontré en ella el epítome del arte, el sinónimo casi redondo de poesía.

Lo que no era “vanguardia”, para mí, a final de cuentas, no existía.

“Vanguardia”, para mí, poeta, claro, era todo aquello —prácticas, teorías— derivado de la explosión de la poesía concreta paulista de mediados de los años cincuenta, y las vanguardias que le siguieron.

No crean que mi fascinación iba por el lado racionalista de aquella tendencia. Que me disculpen los René Descartes y los Le Corbusier pero lo que siempre disfruté en la cosa concreta fue la locura que aquello representa, la ampliación de los espacios de la imaginación y de las posibilidades del nuevo decir, del nuevo sentir, de la nueva y gran expresión.

Si me gustara la razón, habría tomado cursos de contabilidad.

Lo que yo disfrutaba, disfruto y disfrutaré era el carácter explosivo que aquella cosa tenía en sí misma.

1. Publicado originalmente el 4 de diciembre de 1985.

Institucionalizar esta “explosión” como vanguardia explícita y sistemática es algo que siempre vi con recelo. Detesto las obligaciones.

Disfruté mucho oír a nuestro prodigiosísimo Décio Pignatari decir recientemente en un congreso sobre “Sociedad, Cultura y Tecnología”: “Rechazo toda innovación de punta lineal-vertical. Las innovaciones de punta son interesantes porque ofrecen un nuevo metalenguaje a las creaciones de la antigüedad. Y las recuperan, precisamente, por ser de punta con respecto a ellas”.

Me vienen de nuevo a la mente esas reflexiones ahora que leo una muestra especial de poesía llevada a cabo por allá, en el Centro Cultural São Paulo, la “Poesía intersignos”, difundida por el poeta Philadelpho Menezes, organizador y autor de la antología, que hoy recibo.

No discuto los poemas de la muestra, porque no los conozco. Discuto los conceptos del texto de presentación de la muestra —de un brillo y un rigor teóricos inusuales en nuestro medio, en estos deliciosos tiempos de aplatanamiento universal.

Todo aquí gira en torno a la idea de la interacción de las artes, poesía + forma visual, poesía sin palabras. La carta tradicional de la cocina vanguardista brasileña, en fin, de todos los que hace años que militan en ese *front*.

Hasta ahí, todo está muy bien.

La poesía no es literatura. De acuerdo. La poesía va más del lado de la música y las artes plásticas. Eso, desde Pound, todo el mundo lo sabe.

Y la mejor traducción de *Some Like it Hot* es “Quanto Mais Quente Melhor”, sin duda.

La práctica es excelente.

Hacer poemas (o “poemas”) fundiendo lo verbal con lo visual es siempre una bala. Lo mismo al fundir lo verbal y lo sonoro-musical, lo verbal y lo gestual. El diablo.

Lo que no se puede tolerar son argumentaciones como ésta: “En el marasmo asmático reinante, es necesario distinguir entre el paso que mira hacia delante y el paso pasado”.

Y yo pregunto: ¿Quién hará eso? ¿El general Newton Cruz?

Disculpe, Menezes. Usted es brillante. Déjese de cosas. Eso es infantilismo de vanguardia. Nadie más aprueba eso. Ni el propio Décio. Ni Augusto de

Campos. Ni Haroldo.

Eso es la proyección de la idea mecánica de “progreso” de la era del vapor sobre los multitiempos pluri-irradiantes de la era electrónica, una vieja directriz proyectada sobre universos mucho más ambiguos, y mucho más radioactivos: *Synchronicity*.

La computadora, memoria y proyección, es el ejemplo y el modelo.

Vivimos en una época total. Se acabó aquello de pasado, presente y futuro. Artísticamente, vivimos en la contemporaneidad absoluta.

Un jeroglífico egipcio puede estar mucho más cargado de sentido que una palabrita cualquiera salpicada en un holograma, palabrita que puede no pasar de mera exposición de posibilidades técnicas de un nuevo “media”. Apantallarse con eso, para mí, es cosa de *caipira*.² Como poeta de vanguardia, yo, *caipira* “de lujo”, prefiero a Homero. Leído en griego, claro.

Con Júlio Plaza hice varios poemas llevados al video-texto, recurso que considero válido, el texto en movimiento (las “film-letras”, en fin, que Augusto de Campos, poeta, profeta, soñaba en 1955, para los poemas en coros de su “poetamenos”).

Esos poemas “menos” fueron presentados en la Bienal pasada.

Como puede verse, no soy ningún cavernícola poético defendiendo el soneto, ni tengo el hábito de echar avispones de fuego por la boca.

Pero no puedo quedarme como si nada cuando un discurso literalmente unilateral pretende invadir una zona vital para mí.

Hoy, no tengo la menor duda. “Vanguardia” es una cosa que puede estar en cualquier lado. Augusto la descubre en Lupicínio Rodrigues. Haroldo en Li Tai Po; Itamar Assumpção en Adoniran Barbosa.

El futuro, Menezes, es extremadamente pobre.

Vive a costa del pasado.

Creo además que la idea misma de “evolución” y “desarrollo”, llevada al arte, representa una apropiación indebida, tomada del área tecnológica, económica e industrial, en donde sí se puede hablar en términos de “desarrollo” y evolución.

2. Gente de campo y de escasa formación escolar.

Un Boeing vuela más alto, más rápido y transporta más gente que un teco-teco,³ sin duda. ¡Adiós teco-teco!

Pero en el terreno artístico no puede existir tal evolución.

Un cuadro de Matisse no lleva en sí más información que uno de Rembrandt. El teatro de Brecht no es mejor que el de Sófocles. Una película de Godard no borra la presencia de *Ciudadano Kane*. Una canción de Caetano o una ópera de Arrigo Bernabé no son, necesariamente, mejores que una canción de Ismael Silva o de Dolores Duran. O de Arnaut Daniel.

El arte no avanza yendo “hacia adelante”, como las piernas al caminar. Avanza para todos lados, como la piel en un día caluroso, o de mucho frío.

La metáfora del “paso al frente” nos recuerda que la palabra *vanguardia* es una expresión de origen militar para designar al cuerpo de élite que va adelante, abriendo paso al grueso de la tropa, que viene detrás. Con el concepto de *produs-sumo*, Décio Pignatari canceló hace varios años ya ese error.

Pariente próximo del famoso “salto cualitativo” al que recurren en el catálogo para calificar la “Poesía intersignos” de la muestra. Esa expresión también es una apropiación ilícita, importada, en este caso, de la Biología, de la teoría evolucionista de Darwin, una teoría aristocrática, de un inconfundible sabor británico.

En cuanto a mí, creo que la vida es plena en todo momento. Y no veo que un tigre pueda suponer alguna cosa mejor que un caracol. Tampoco sé qué pueda tener el cascabel que el virus del SIDA no tenga también.

Pero la palabra es tiránica, es el instrumento de las leyes. Adonde la palabra llegue, llega ya imponiendo el orden. Y dando órdenes, no hay organización sin comando, sin jerarquía, sin autoridad. Son mucho más democráticas la vida, las cosas y las obras de arte.

Toda teorización de vanguardia corre siempre un riesgo, que yo llamaría de “tipo penal”. En esas teorizaciones, en general, reo del crimen pluscuamperfecto de ser pasado, el pasado es condenado a muerte y todos sus bienes pasan a manos de sus legítimos herederos, las obras que un tribunal, una suprema corte (¿cuál?), decreta los únicos con derecho a una existencia plena y actual.

3. Avión pequeño de un solo motor de arranque, mínima potencia y utilizado para viajes cortos.

Lo “Novedoso” no es lo nuevo, dice Augusto. Y lo nuevo no lo es todo, digo yo de mi ronco pecho. Lo que importa son las obras mismas, la producción, el *poiein*, el hacer. Todo el resto de entradas, todas las dicciones: otros sentidos.

Yo, en su lugar, Menezes, revisaba esa muestra, curtía los poemas y me olvidaba de toda esa palabrería. La única forma de hacer que las palabras pierdan su tendencia nazi-fascista, esa manía de marchar con paso-de-ganso, es hacerlas cantar. O volar. Lo que, en el fondo, viene siendo lo mismo.

Traducción de Iván García 

KATH ANDERSON

FIVE POEMS

TO RECONCILE, IT IS NECESSARY THAT MEMORY BE FAULTY AND LIMITED

Susan Sontag

One night the stars took flight like birds. I really meant
do not linger where the

I meant
don't stay where Venus quavers in the afterlight,
don't stay where the balljoint moon travels the pale morning.
What I meant to say is

It will break your heart, this—
One night a nerve of sound shot across the iced-over lake—
I felt it travel

under my feet. What I meant to say was meant
to mark the difference between *rend* and *rendering*—

[one of us remembers the sound moving away, the other, towards]

ON THE HILL

Once in many-hued summer I caught
the sky looking like the rounding shape of hands

caressing the curve of an invisible bowl,

chapped hands month after painted month.

Now, through the whole spectrum of seasons,
a woman's voice repeats, *December is coming,*
December, which puts me in mind

of boundaries or origins, not quite facing doorways
in which a dog on a turquoise sill lounges territorially,

or a woman with a dishtowel suddenly snaps
at a bee; a door into which the memory of butterfly maidens—

red, blue, gold and black tabletas—disappears.

What might tell a story has no voice:
On Saturdays we climbed the hill and you could see
everything small enough to be all at once.

(*Other days, from the house below,*
the strange inverse of archaeology;
on the skyline, trees dug out of the blue.)

We watched a tiny man cross from the store to the barn.
"Dad killed a snake in the barn, you know."

YELLOW ROSES

The past stems from disturbed ground and splits
the present into a hundred shifted moons, various
rifts of light, of story, of form—

Soft petals of yellow roses drooped in the dry wind
behind the missionary's house and snow-petals

fell from crabapples and wild plums
planted by an old circus barker along the irrigation ditch.

My friend saddled her horse
and we rode double across the wash,
over to the three skulls in a cache in the rocks

which we handled, a little too casually,
so we put them back. We were used to the ground
worn from inside by others

but still it was something to see
those dirt-stained rinds.

We put them back and went home,
missionaries' kids, to the yellow petals loosening
in the missionary wind.

SHADOW OF A STORY

One story goes like this: somewhere over there
not too far from the craters and cones
my grandfather held his fedora

over an air vent and the hat stayed
hoisted by this earthen exhalation.

I-40 parallels the railroad
from the Eastern Horizon (Gallup)

to the Western Horizon (Flagstaff).

You can see everything in-between
and near the cones and craters,
where the wind sweeps down from another corner of the continent

is the place called the Crack in the Earth.

There you can feel how far away the wind comes from,
how spectacularly indifferent it is to you,
how it causes white auroras of sunlit snow to shift and thin.

The place figured briefly in a few of my father's stories,
as in *over by the Crack in the Earth*. He and his brothers
threw rock after rock down

into the skinny dark and waited without answer
for the sound of landing.

The tallest object there is my grandfather's fedora hung on the air
except for one other thing, a figure of a woman wearing three skirts

one red, one purple and one green. This is where she left the landscape, like a crashed mourning dove, the living grey hills, the wing-shoulders going still.

She takes the detailed story of her son, dead in Seattle, of overdose or cirrhosis, with her.

I always wanted to gather under the shadow of a story
the horizon of where I began to the horizon
of where I am so that each thing passing under

has a place.

Wind and snow soothe the moving colors,
like the brushed-up nap of feathers on the black and garnet cinder cones.

You can see the distant
invitational pines, understand how rocks go bang-banging,
sounding the earth like a hollow bowl.

Why do you tell just
the bad stories, my father says.

So as not
to hide them. Plus which,
the way she told her story?
Was a lovely one.

NOBODY HERE

He doesn't get his stories right,
my mother says, he never did,

but even now, if you ask, my father
will tell you he's *as happy as if he had good sense*,
and can make for you
the cry of the lone Yei with his gunny sack

walking down the road from Elephant Rock,
a few snowflakes swirling through the grit.
My mother did not tell me

that the Yei was related to Talking God, though he came to the door
and she gave him some cans of Campbells soup for his sack, because that story
wasn't hers to tell.

Tell me a story Dad.

Nobody here but us chickens. 

MARINA PORCELLI

UNA HISTORIA TRISTE

a Victoria Drisaldi

Lo que sea con tal de evitarle el apuro, y esa especie de opresión que destroza el pecho, cualquier cosa con tal de llegar a La Rinconada, a la casa de Blanca, para que la vieja vea a su nieto, siquiera un momento nada más. El viejo no se lo dirá hasta que lleguen, guardará como un conjuro lo que Esteban le contó ayer tarde, cuando detuvo frente a la puerta la chata cargada de verdura y, sin venderles nada, habló a solas con él. O no se lo dirá porque es incapaz de romper esa expresión que tiene Rosaura, mezcla de alegría satisfecha y de orgullo y de plenitud, y quizá por eso también, porque no lo hará aunque deban pasarse el día entero en la banquina, y cociéndose bajo este sol, el viejo, ahora, ha alzado los ojos. Los ha alzado con cierta expectativa, como si pudiera refutar por fin lo que viene presintiendo desde hace una semana, y ha pensado incluso que pronto terminará la espera, pese al ronroneo del motor del auto que se detuvo demasiados metros más adelante. Demasiados como para querer recogerlos. A él, a un viejo que está abatido y de pie en el centro de un sinuoso camino de tierra, a un hombre desalentado contra un fondo de cerros, y a su mujer, la vieja de culo immenseo apoyado sobre una caja de cartón en la banquina —con la cabeza envuelta en un pañuelo color fuego, y bártulos de comida sobre las rodillas, y que

ha prendido a las mantas, con alfileres invisibles, un par de estampitas moradas. A ellos dos que no son tan viejos, que lo parecen. Por las manos trabajadas del hombre, por la aspereza de la piel de la mujer. Desde donde está, el viejo ve abrirse la puerta del conductor del auto, distingue un brazo con camisa arremangada hasta el codo, y la caída de un chorro lento de vino sobre la aridez de la tierra. Una mancha oscura, una entrega inútil, piensa el viejo —o, por lo menos, ha empezado a pensarlo así, a creer que es injusto y que es inútil—; una dádiva de vino para qué, si pronto va a secarla el sol. La semana en que Esteban avisó que Blanca estaba de parto, el cigüeñal de la camioneta del viejo se quebró en tres piezas, y el viejo anduvo silencioso toda la mañana, fumando en cucillas en una esquina del fondo y evitando así que Rosaura se preocupara. Cuatro días después, el hacha cayó sobre el cogote de un pollo y se incrustó en el tronco sobre el que los decapitaba, pero el cuerpo tibio, agitándose todavía, pegó un salto hacia atrás y dio varias vueltas antes de desvanecerse a un lado del corral. El viejo no sintió miedo, por supuesto; lo que sí sintió, o lo que supo, mejor, fue que algo maltrecho rondaba en el aire, una especie de auspicio que perturbaba. Pasó el fin de semana y el martes Esteban detuvo la chata y dio dos bocinazos, diciendo que quería hablar a solas con él. Ni siquiera apagó el motor. Al acercarse desde la puerta, el viejo observó la caja cerrada de color gris —en la que se almacenaba fruta y verdura de estación, que Esteban vendía o cambiaba por pieles y jarrones de leche—, con parte de la pintura descascarada a causa del tiempo y los baches y los tumbos del recorrido cotidiano. Sin sorprenderse, con los codos sobre el borde de la ventanilla abierta y los brazos flojos, el viejo giró la cabeza cuando escuchó que el chico, su primer nieto varón, había nacido con calentadura y estaba grave. Entonces preguntó cuán grave mirándose las uñas, lo preguntó por preguntarlo nomás, sabiendo de antemano que Esteban era incapaz de contestar. Y esto a Rosaura no se lo contó. Tampoco ese presentimiento oscuro, esa continuidad de signos de mal agüero, que fueron confirmados por la noticia de Esteban y aún más, con la bruma deshilvanada del amanecer, que hicieron que el viejo hablara con la vieja durante la cena solo para convencerla de salir a dedo durante la mañana, y que hacen que los dos estén inmóviles, ahora, en la ruta de tierra. Ahora, cuando en el cielo ya ha estallado el mediodía, cuando los autos esporádicos no los levantan, ahora y con este calor. Ellos viven lo suficientemente alejados de

cualquier vecino como para hacer dedo si quieren salir de Susques, alcanzar la ruta de Abra Pampa y seguir al norte, hacia el cruce de cerros que llaman La Rinconada. Apartados como para tener que recorrer más de seis horas de camino hasta la casa de Blanca, sin encontrar a nadie que los pueda llevar. Antes de que el auto se ponga en marcha de nuevo, el viejo ve caer el chorro de vino y siente un estremecimiento que comienza en el límite último de sus pies, que le recorre el cuerpo hasta tironearle la nuca, que lo obliga a levantar los hombros al final, y a sacudirlos con brusquedad. “El que padece escalofríos tiene que rezar mucho”, suele decir Rosaura, y él le suele contestar: “Cada cual hace de su barriga un tambor”. O sea que al viejo no le entran esas cantinelas y consejos de diácono, y mucho menos ahora, mientras se acerca con lentitud a la banquina, sin querer resignarse, sin saber qué hacer con tanta ansiedad. Pero así, poniéndola a salvo, ahorrándole el apuro del camino —de un camino que para él se ha vuelto taimado—, se comporta igual a un hermano mayor que, protegiendo a su hermano más chico, consigue, en parte, protegerse a sí mismo. Anoche, él no durmió. Ella sí. Acostada y con los ojos cerrados, la respiración de la vieja se volvía perceptible como si intentara diferenciarse de los muertos. Y luego, ya en el borde del amanecer, sentado en su banquito del fondo, el viejo descubrió con sorpresa —y con algo parecido al miedo, también—, una bruma imposible en el lugar. Rosaura despertó tempranísimo y dio los últimos puntos al tejido de un gorro a rayas. Despues, se lavó el pelo con agua bien fría para que quedara tirante, se ató las trenzas y se cubrió la cabeza con un pañuelo. En el fogón, cocinó una pila de tortas secas de choclo que fue envolviendo en un papel rectangular. Por lo menos, ella todavía tiene a Dios, piensa él. A su lado, de cuclillas en la banquina, ha escuchado la frase de Rosaura sobre los escalofríos y sobre los rezos, y por primera vez no ha querido contestar. Tiene la impresión de que algo acabó por romperse en el paisaje, como si en ese lugar en el que había crecido y que de algún modo le pertenecía, fuera perturbado hasta resquebrajarse y ahora no dejara nada en qué confiar. Es injusto, dice en voz baja. Estira el brazo y recibe un pedazo de pollo sobre una rodaja de pan. Rosaura, todavía inclinada sobre los bártulos, ha desenvuelto el papel y ha estado a punto de morder una torta. Despues, no bien, arrepentida, la ha guardado bajo las mantas, hace algo extraordinario, algo que exige al viejo alzar la cabeza y sentir sobre él todo el mutismo del sol pasado del

mediodía, y la blancura distante de los cerros, y el aire limpio, y esa inmensidad. La vieja se ha puesto a cantar. En realidad, es la sorpresa de escuchar la voz tibia y segura de la vieja la que le permite a él creer que más allá del desastre de la rotura de la camioneta, o de la impresión desconcertante del pollo loco y sin cabeza que atravesó el corral y, sobre todo, de esa bruma tan húmeda y tan imposible en el viento seco, todavía están a tiempo de alcanzar La Rinconada. De juntarse con Blanca y entonces sí, dejar que la vieja envuelva al chico con una manta, abrigarlo bien y acunarla despacio para que se vaya la fiebre. Pero tres horas después del mediodía, el viento ya ha empezado a templarse y la vieja dejó de cantar. Los pocos autos —la mayoría rurales cargadas de valijas y críos— han trepado el sinuoso camino de tierra sin detenerse, dejando polvo alzado detrás. De nuevo, la vieja ha desempaquetado una torta y ha guardado el regalo. Y entonces él sabe que no le queda nada, más que esa alegría dolorosa de que por lo menos ella no siente el apuro ni la ansiedad de la espera —para poder verlo vivo, siquiera un momento nada más—, ni el dolor en el pecho, ni la certeza de que este camino es taimado o de que este lugar es injusto. Por eso se convence, otra vez, de que todavía no va a decírselo. Distraído, sentado en la banquina, le lleva un momento entender que es su propia cara la que se refleja en la llanta de un camión. La vieja, a su lado, ya se puesto de pie, y se sacude el polvo de la pollera mientras recoge los bártulos. Entonces él se endereza lo más rápido que puede y camina hasta la cabina bordeando los dos ejes inmensos, que transportan caños. La puerta del acompañante del conductor se abre con el sonido que hace una pelota cuando la desinflan. El camión pasa por La Rinconada, sí, y va todavía más allá, puede llevarlos hasta el mercado de frontera, si quieren. El viejo contesta que no y que no hace falta, hace un gesto con la mano y ayuda a Rosaura a trepar por los escalones del estribo. La cabina es ancha, con un asiento largo y sin separaciones desde los pedales hasta la otra ventanilla. Detrás de los respaldos, un colchón sin sábanas y el dibujo de la caricatura del conductor al volante —un hombre de ojos clarísimos y poco pelo negro sobre las orejas— lleva la dedicatoria y la firma de su hijo: “Papá en esta puta vida, cariñosamente, Miguel”. El viejo gira la cabeza y mira hacia el frente, por el vidrio que enmarca el paisaje. Una bruma extraña se está posando sobre el lugar. Y pronto, las curvas de la ruta de tierra serán tragadas por la voracidad de la penumbra temprana. ☀

JAMES J. PANCRAZIO

ENRIQUETA FABER AND THE HALF-TRUTHS
OF WRITING TRANSVESTISM

But the tendency on the part of many critics has been to look through rather than at the cross-dresser, to turn away from a close encounter with the transvestite, and to want instead to subsume that figure within one of the two traditional genders. To elide and erase—or to appropriate the transvestite for particular political and critical aims.

Margorie Garber, *Vested Interests* (9)

Antonio Benítez Rojo's *Mujer en traje de batalla* (2001) is a novelized account of one of the most famous episodes in 19th century Cuban history: a she-to-he transvestite's marriage to another woman. Enriqueta Faber, the protagonist of the novel, is a cross-dresser, who after the death of her husband, seeks her fortune disguised as a man. Benítez Rojo's novel, written in the Cuban tradition of prose that includes the work of Alejo Carpentier and José Lezama Lima, encompasses the empty spaces in the historical record: Faber's relationship with her husband, her education in France, and her military service in Russia. The novel begins at the moment of Faber's expulsion from Cuba. After being incarcerated for deception and blasphemy, Faber was condemned to live the rest of her life in a New

Orleans convent. At this point, Benítez Rojo's novel diverges from other novels and presents the transvestite, true to her form(lessness) changing places with a deported prostitute who in turn dons the religious habit. Once again, Enriqueta eludes the confinement of the social order and continues to live her life free of the impositions of traditional gender roles.

Although the case is virtually unknown outside the island, the events portrayed in Benítez Rojo's novel, are legendary in Cuban literary and cultural history. The case has so fascinated Cuban writers that they have written three novels, countless articles, encyclopedia entries, chronicles, and even a play and short length film. Each generation of Cubans rewrites the events that unfolded in 1823, infusing them with new meanings. The texts are rife with intertextuality; they repeatedly copy, incorporate, reproduce and even, at times, plagiarize each other. Although each text approaches the theme differently, this is not to say that there is a general consensus regarding the need to explain (away) Faber's transvestism. Indeed, each text constitutes a rejoinder to the polemic about why a woman would disguise herself as a man, obtain a degree in surgery, and marry another woman. Despite their repetitiveness, all of these texts provide new insights into the reasons behind Faber's transgressions. Yet, none seem to tell more than half-truths; they all produce blind spots.

The information in the historical record is questionable at best. Not only is it fraught with speculation on the part of the moralizing historians and novelists, but also a vast portion of the record is based on Faber's own testimony. By its very nature, the veracity of the testimony is problematic. Any notion of truth has to be placed in quotation marks precisely because it's enunciated by a subject who has a penchant for deception. According to Faber's court testimony, after the death of her husband, Enriqueta Faber disguised herself as a man and enrolled in medical school in post-revolutionary France.¹ After receiving a degree in modern surgery, *Enrique* Faber was drafted into the Napoleonic army to serve in the medical corps in Eastern Europe and Spain.

After Napoleon's defeat, Faber immigrated to the French colony of Guadalupe and, later under the name of Enrique, sought *his* fortune on the island of Cuba.² Shortly after *his* arrival on the island, Faber was not only baptized in the Roman Catholic Church, but *he* also married a Cuban woman named Juana de

León. Shortly after, Faber received an interview with the *Protomedicato*, the medical board charged with the authorizing medical practitioners on the island. After several days of thorough examination, the board was so impressed with Faber's acumen that it granted *Enrique* legal residency, a license to practice medicine, and the title of medical examiner of the Faculty of Surgery for the town of Baracoa in Eastern Cuba. Despite some complaints from the local physicians that Faber was a foreigner and thus could not hold an official office under the *Protomedicato*, the cross-dresser had a successful medical practice.

Although there is a lot of speculation regarding the couple's living arrangements, the marriage lasted for two years. After the two separated, Faber took residence in a nearby town. Once the townspeople began to question the cross-dresser's sexual identity, Juana de León denounced her "legitimate" spouse, alleging that *he* deceived her by consummating the marriage through an artificial means. Despite her desire to keep the whole matter a secret, she now felt obliged to take legal action to annul the marriage. Several days later, Faber was taken into custody by local officials in the town San Anselmo de los Tiguabos. From jail, *he* denied all of the charges and, in an attempt to dissuade his accusers, *he* offered to submit to a physical examination to prove that he was a man. Much to Faber's surprise, the judge accepted his offer and ordered the examination to proceed. Faced with imminent unmasking, Faber quickly changed *his* testimony and confessed to being a woman. At this point, nonetheless, the judge responded that "it is always a necessity to lay out the proof so that any future determinations follow from its practice" (Causa 220). As a result, the physicians carry out the examination and later testify that *Enrique* "was found to have the entire pudendum appropriate to that of the feminine sex" (220).

After a trial, the judges declared Faber guilty of deception and blasphemy of the Roman Catholic sacraments. The courts rescinded the certificate of residency, medical license, and title as medical examiner. The marriage was annulled and Juana de León was indemnified. The judges obliged Faber to dress as a woman and condemned her to ten years in the women's prison in Havana. On appeal, the sentence was reduced to four years, upon the completion of which she was to be immediately expelled from Cuba and all of the other territories under Spanish jurisdiction. Faber, however, did not complete her sentence. After repeated

attempts to escape, she attempted suicide for a second time. Soon after, she was deported from the island.

At this point, Faber literally disappears from the historical archives and her life after leaving Cuba became the focus of intense speculation on the part of novelists, essayists, historians, and even jurists. As Marjorie Garber has observed, writers “look through rather than *at* the cross-dresser, to turn away from a close encounter with the transvestite” (9). This process of “looking through” constitutes itself through apologies or narratives that explain the transgression, normalizing it, and divesting it of any notion of jouissance. In doing so, these narratives tell half-truths.

In his lecture notes, entitled “Knowledge and Truth,” Jacques Lacan outlines the problem of truth from within the context of psychoanalysis. He employs an elaborate triangle to articulate a concept of jouissance that inhabits the middle ground between the Real, the Imaginary, and the Symbolic. Between each of these points, he locates his notions of reality, the true, and the semblance. Reality occupies the plane along with the symbolic phallus, between the extremes of the Real and the Imaginary. The Real, in this case, should be understood as the traumatic or the unassimilated event that erupts into the symbolic order and disturbs its illusion of normality. For Lacan, the Real is the anxiety-causing reminder that all phenomena cannot be subjected to the symbolic order. Slavoj Zizek refers to the real as the “presymbolic substance in its abhorrent vitality” (13-14). The Lacanian real is that which erupts or crosses the very borderline and produces the basic phenomenological experience of discord. Zizek adds that “the role of the Lacanian real is, however, radically ambiguous: true, it erupts in the form of a traumatic return, derailing that balance of our daily lives, but it serves at the same time as a support of this very balance” (29).

In Lacan’s model, the concept of “true” occupies the same plane as the signifier of a lack in the Other, and it is located between the Imaginary and the Symbolic. The signifier of the other’s lack bears the mark of the subject’s desire, because it is through this perceived lack that the subject validates its perception of “possessing” or “being” the phallus. The semblance, at the base of the triangle, occupies the same plane as the *objet a*, the fetish, the object-cause of desire. As a result, the enunciation is constituted as a departure from the trauma of the real,

and a movement toward the imaginary, which is later assimilated in the symbolic (Lacan, *On Feminine Sexuality*, 83). In the middle of this triangle, there is a nebulous space between the Real, Imaginary, and the Symbolic that is the space of jouissance. It is a non-substance that is always present but unfixable.

It is helpful to recall Lacan's model of the phallus to comprehend how an encounter with the real is symbolized through language. In the essay, "The Signification of the Phallus," he contends that the phallus is a structure, not an organ (*Ecrits* 312). According to a writer like Butler, "having the phallus," is traditionally what men possess, and "being the phallus," is what women are (*Gender Trouble* 56). Lacan, nonetheless, contends that when the phallus is treated as a signifier of the other's lack, these two structures have the contradictory effect of producing "reality" for the subject through the signifier. As a result, they "de-realize" the relations that they signify. That is, when the phallus is understood as a signifier, the desire for it implies that the subject necessarily lacks. Likewise, "being the phallus," an object of desire, excludes the possibility of desire, because one must first "lack" in order "to have." Copulation, in this regard, is a "comedy of errors" because desiring the phallus implies that one does not possess it (i.e., men lack), and that being desired implies that one cannot possess.

According to Lacan, at this point in the symbolic exchange, a third concept, that of "seeming," intervenes and replaces "having" in order to protect it, on one side, and to mask its lack on the other. While the subject may derive jouissance from the demand to possess or to be possessed, the desire is never fully attained. Although the phallus acquires meaning through the positions of "having" or "being," it is the appearance, or the semblance, that emerges to protect it from lack and non-being. The semblance is a mask that hides the fact that no one has the phallus.

Similarly, Lacan's notion of truth bears these same structural conditions. According to his readings of ancient Greek, Hebrew, and the works of German philosopher Martin Heidegger, the concept of truth emerged in a juridical context. Lacan writes,

Even in our times, a witness is asked to tell the truth, nothing but the truth and, what's more, the whole truth, if he can—but how, alas, could

he? We demand of him the whole truth about what he knows. But, in fact, what is sought—especially in legal testimony—is that on the basis of which one can judge his jouissance. (*On Feminine Sexuality* 92)

In this regard, Lacan is suggesting that the demand for truth invokes knowledge of the “status or state of jouissance” (92). This constitutes a type of paradox because the truth that is sought is unavowable with “respect to the law that regulates jouissance” (92). Coming to terms with jouissance implies submitting it to the symbolic. The Law implies an intervention of language that conditions any enunciation that aspires to attain truth. As a result, language renders truth as a semblance, an *objet a*, that is always a stand-in for what is unattainable. For this reason, Lacan contends that the whole truth cannot be told, it can only be a half-truth, and uses the pun *mi-dire* to express the idea of something that is half spoken, never completely articulated. For this reason, Lacan suggests that jouissance itself becomes a limit because it is “questioned, evoked, tracked, and elaborated” but “only on the level of a semblance” (92).

In what sense do the texts about Enrique/Enriqueta speak half-truths? These *mi-dires* either represent the transvestite as a sexual deviant or as social (sexual) dissident who under different circumstances would never have had broken any of the society’s mores. In the former, there is a certain utility in the representation of the deviant: narratives that adduce perversion reaffirm the patriarchal order. This is the typical narrative in which the guilty are punished, victims are indemnified, and the righteous are vindicated. The first published text on the subject was a *cuadro costumbrista* by José Joaquín Hernández, entitled “El médico mujer” published in 1846. In this text, the narrator considers that “Enriqueta is more unfortunate woman than delinquent” (371). His contention is that when a woman “doesn’t fulfill the sacred mission [maternity and domesticity] that has been entrusted to her” it is because something has diverted her from “the florid path that the Supreme Creator has indicated” (358). In this regard, the narrative trajectory of the text is to trace the protagonist’s fall and punishment, which will later lead to the possibility of redemption.

Hernández’s text is republished almost in its entirety in a series of legalistic texts published in the 1860 journal entitled *La Administración* in 1860. The editors

of the journal also transcribed the official documents that were available at the time: the baptismal and marriage certificates, the medical license, the residency permits, and the court documents, including the testimony. *La Administración*, a journal was directed toward an audience of lawyers, judges, and other members of the legal community who would reference the most recent legal decisions on a host of topics. This is not to say that the text is objective or neutral. On the contrary, the legal system is also constituted by the symbolic order and is an expression of the Law, or the Name-of-the Father. In regard to truth and knowledge, the same conditions impinge on legal representation as they do in novels and essays.

From a legal perspective, the whole truth must not only be told, but it must be recognized and validated. It should be no surprise that *La Administración* includes the official transcripts signed by the physicians who subjected Faber to a physical examination. The evidence must be collected, analyzed, judgment passed, and corrective punishment administered. The expectation is that the accused recognize guilt, accept punishment and repent, thus restoring the symbolic order.

Similar to Hernández's short narrative, the articles that appear in *La Administración* contextualize Faber's sexual deviancy in a narrative that is conducive toward repentance. Although the editors see that the woman's traditional role as spouse and mother is sacrosanct, they also see that Faber's exploits were a result of her virile spirit. They are convinced of the innate "goodness" of the soul, and support their contention by noting that her vocation proved her desire to help the needy. It was, however, the intellectual anarchy of the French revolution that led her astray from the traditional role of women in the early 19th century. It is precisely for this reason that the article concludes by citing a letter from a Mexican physician who, around 1860, provided definitive proof that Enriqueta Faber had repented. According to the doctor's letter, a woman dressed in a nun's habit, working as a midwife in Veracruz, appeared at his home in search of help. According to the doctor, Faber had joined the Order of the Daughters of Charity and was on route to New Orleans to work in a newly founded hospital.³

In this regard, the legal issues involved in *La Administración* are not necessarily related to transvestism. Under the circumstances, cross dressing, attending medical school, and serving in the army are not as the crimes of a demented mind,

but rather an indication of a superior spirit. Literary critic Marjorie Garber, in her book *Vested Interests* comments that she-to-he transvestism is often normalized because “wishing to be or act like a man” is considered normal in our culture (105). The specific legal issues that emerge in court are related to canonic law and the Roman Catholic sacraments of baptism, marriage, and its consummation by a man and a woman. It is here that there is a confluence of the definition of marriage and the apparent truth of masculinity and femininity.

Despite the fact that the editors of *La Administración* present a narrative of redemption, the drive to attain the truth of sexuality generates an excess of details that paint a very different picture than that of a “redeemed” nun. The eyewitness accounts describe Faber as a veteran of war. They also state that “her face was ugly, she was ill-tempered, and was obscene in her conversation, but that she had clear thinking and was skilled in surgery” (174). These testimonies also indicate that the complaints about Faber originate from the moment that *he* was named to the Faculty of Surgery in Baracoa. Many of the town’s officials objected that the Medical Board in Havana would name an un-naturalized foreigner to a position of authority. Faber’s marriage to Juana de Leon also provoked suspicions. The town priest that officiated the baptism and marriage affirmed under oath that Faber had “baptized himself to obtain the good graces of a white-faced woman to whom he married, and that he valued physical beauty much more than religion” (219).

Upon reading the direct testimony, however, one discovers that Faber’s real crime is not just marrying another woman, but rather it is what we would today call “possession with the intention of trafficking and distribution.” In other words, one could argue that Faber was charged with possession, fabrication, and distribution of the phallus. The documents confirm that Faber, while practicing surgery, also fabricated a type of prosthesis. The court records reveal that, with one of these “instruments” in place, the transvestite disrobed in front of a delegation of town officials so that they would testify to the reality of *his* sex (347). Later, Faber had made six of these “instruments” with the expressed intention of sending them to the town Mayor who had decided to separate all of the unmarried couples. Faber was going to recommend that the Mayor give one of these instruments to each woman he separated (348). Nonetheless, the

Mayor never received them because the room that Faber rented didn't have a key and "they were stolen by some young black women who later dispersed all of these instruments" (348).

While this may sound rather strange to us, one must recall that Faber was a surgeon in Napoleonic Army, and would have had to perform numerous amputations. Surgeons would also have had to prostheses to replace these absent members. It's precisely this type of symbolic representation and compensation that marks the space of transvestism. For this reason, it should come as no surprise to us that the judges believed every word that Juana de Leon presented in her case against Faber. She directly accused the transvestite of having "feigned consummation of the marriage through an artificial means, which in that moment, she couldn't understand" (300). She also mentions "certain discomforts and circumstances that decency doesn't permit her to discuss" (300).

In this regard, there is much more to this case than simply transvestism. The woman with a detachable instrument functions as the traumatic real (i.e., castration anxiety) that must be subjected to the symbolic order. For this reason, the judges are adamant about finding and confiscating the remaining instruments. Why? According to Marjorie Garber, the transvestite corresponds to a third space, the semblance or the *objet a*, which is a space of representation in a psychic economy in which "*all positions are fantasies*" (356). She adds that the "theatrical transvestite literalizes the anxiety of phallic loss" (356). In this regard, the so-called "instrument" is the signifier of male castration, of the phallus disconnected from the male body, alluding to a type of sexuality in which men are irrelevant. Moreover, the mere existence of these instruments suggests inadequacy. For this reason, writers like Clemente Vázquez and Calcagno would expunge all references to this testimony in their novelistic versions of the case. In a footnote in his novel, Clemente Vázquez comments:

In the attempt to *avoid the inconveniences* that became evident in the respective court testimony, the *author finds himself obligated to omit* some of the incidents that produced the rupture between the heroine of the novel and the unfortunate Juana de Leon. Those people who would like to learn the *unpleasant reality* may inquire in the pages of

the journal *La Administración*, which was cited before. But what was excusable in a journal of jurisprudence, destined to circulate among lawyers, would be censurable in a novel like this one, *which could be read by virtuous young women*. In summary, the present book has conserved the culminating facts of the true history of Henrietta Faber, excluding only those of a *certain libidinous nature*, which are improper of a refined society that has not lost its right to be respected. (186; the emphasis is mine)

Likewise Francisco Calcagno, in the final chapter of his novel, reveals that his fiction is also based on a true story. If the reader is so inclined to read the lurid details of the case he directs them to *La Administración*, stating only that it contains details capable of “making a truck driver blush” (168).

Calcagno’s rendition of the Faber story takes a slightly different tack. In place of a narrative in which the transvestite is placed on trial, interrogated, judged, and punished, paving the way toward redemption, the transvestite functions as a means for the moral redemption of the inhabitants of the island. Calcagno presents a narrative of progress in which the country folk are confronted with the problem of distinguishing between truth and falsity. The cross-dresser in this version is a wealthy physician who seeks the favors of an impoverished country girl. Because of her financial situation, she agrees to marry the foreigner. Although the author depicts Faber as a comical character, the transvestite is particularly suited to an environment in which hypocrisy is the norm. Faber’s skills as a cross-dresser are particularly apt for helping conserve the illusion of morality in a corrupt society. For example, not only does *he* provide abortions to women who have had illicit relationships, but *he* also provides death certificates for African slaves that cover up the fact that they were beaten to death by their owners.

The discovery that Faber is a woman is what provokes a moral dilemma for Juana de León. Although she has married for money, she still believes that it is her duty to consummate the relationship and have children. When Faber suggests that she simply take on a lover and that *he* would adopt her children, she recovers her sense of honor and duty as she storms out of the house. Thus, the

moral the story is: one shouldn't marry for money, and only by edifying oneself spiritually can one not be deceived by outward appearances.

The 1894 novel *Enriqueta Faber: ensayo de una novela histórica* by Andrés Clemente Vázquez is by far the most widely read version of the case. One of the reasons for its popularity is because it treats the subject seriously; as its title suggests it purports to be history.⁴ Rather than contextualizing transvestism in a narrative of fall and redemption, Clemente Vázquez contends that Faber would never have committed any crime had society allowed her to pursue a career in medicine. In effect, the novelist creates yet another progress narrative in which a woman's freedom of choice is constituted as a teleological destiny. In this version, Faber becomes a pioneer in the feminist movement in Cuba. Clemente Vasquez contends that Faber's disguise is due only "to social injustice and the condition of women" (59). For this reason, his novel focuses on the legal appeal in which the lawyer for the transvestite contends that society is much more guilty than she because it denies women basic civil rights. He also argues that Faber provides free medical attention to the impoverished people of Eastern Cuba. From this point of view, the transvestite hasn't committed a crime because cross-dressing is the only way that she can have the opportunity to study and work. Nonetheless, this explanation of transvestitism is—as Lacan would say—a *mi-dire*, a half truth, because it functions as a type of preventive medicine. It normalizes the condition of men as subject and citizen and contends that if women are permitted to participate in society as women, they will not have to dress like men.

Although Clemente Vázquez's contention is certainly plausible, its pretense to veracity depends on subjecting jouissance to the Law, making its appeal on the level of the semblance. Clemente Vázquez's feminism is always already subject to the Law-of-the-Father because it avoids an encounter with the real. As previously mentioned, the author expunges all references to the phallic instrument from his otherwise thorough recompilation of the testimony. In place of the references to the instrument, he simply inserts an ellipsis, a space marked by absence. To maintain a cohesive narrative, Clemente Vázquez's narrator must provide a credible explanation of why Faber married Juana de León, no easy task. The novel takes on the form of a confession, or elaborate justification, of the transvestite's marriage.

Clemente Vázquez's novel begins many years after the court case. The protagonist is still disguised as a man, practicing medicine in Florida. After being bitten by a snake, a young physician discovers Faber's secret, which elicits the recounting of his/her life. The assumption is that when a person confesses there's a desire to recognize a higher value or authority, accept guilt and make amends. However, the transvestite's confession is always already problematic, precisely because the subject who is confessing deception could still be deceiving us.

The confession, nevertheless, fulfills its purposes of avoiding an encounter with the real because it provides the narrator the opportunity to explain (away) Faber's marriage to Juana de Leon. The protagonist depicts the marriage as if it were an act of charity. That is, Juana de Leon is a poor orphan who needs the financial assistance of wealthy benefactor. Moreover, Juana is a sickly young woman whose body could not sustain the physical rigors of a sexual relationship. When the transvestite asks for her hand in marriage, *he* says that "if you truly married, like other women, you would succumb very quickly. My temperament, which is as cold as marble, does not need strong impressions of material love" (174). The text also emphasizes that Faber marries her with the goal of prolonging her life so that she will be his "company, comfort and even encouragement in his struggle with society" (173-174).

The most recent novel about Enriqueta Faber, Benítez Rojo's *Mujer en traje de batalla*, is also a type of confession. It is a first-person accounting of a transvestite's life. Its claim to truth is also on unstable ground. As a *she* who provides self-accounting, her autobiography can be little more than apocryphal because *she* recounts the life *she* did not lead. The narrator even admits that she is not telling the truth at several points in the text. The half-truth resides in the Benítez Rojo's treatment of sexuality. Faber, in this version, is bisexual. Similar to the texts of the 19th century the protagonist's drive is toward liberation. That is, the liberation of the soul, the liberation from domestic confines, and finally the liberation of the body.⁵ Although Benítez Rojo's novel also deals with the problem of deception, he inverts the deception / deceiver dynamic. Despite the fact that Faber disguises herself with masculine garb, she enters into the relationship with Juana de León as an expression of love. It is she who is honest, and the seemingly ignorant peasant

girl is the deceiver. Juana and her lover, José Ángel Garrido, have their eyes set on Faber's fortune and almost immediately begin to blackmail the "doctor" to keep everything a secret.

Benítez Rojo's novel also diverges from the previous versions in the manner in which transvestism is contextualized. The Roman Catholic *criollo* writers of the 19th century, José Joaquín Hernández and Francisco Calcagno, generally framed the problem in terms of having to free the soul from the temptation of deception and corruption. The "Enlightened" Cuban expatriate Andrés Clemente Vázquez framed the problem in terms of freeing women from the constraints of traditional society; post-modernist Benítez Rojo frames the problem in terms of freeing the subject's desire from the impositions of obligatory heterosexuality.

In his thought-provoking essay entitled *La simulación*, Cuban writer Severo Sarduy writes that transvestites are "hypertelic: they have gone beyond their ends" (55). This implies that Faber's story cannot be reduced to any of the so-called concrete outcomes that the narratives present. The narratives of repentance, residency, passing, feminism, and gay / lesbianism liberation constitute themselves as attempts to provide logical explanations or justifications of Faber's transgressions. Although we are aware that Benítez Rojo did not have access to the documents found in *La Administración* his plausible outcomes remain only half-truths precisely because all of these texts attempt to subject the real of transvestism to the Symbolic, to the Law-of-the-Father that regulates jouissance. History is always already His-story, the hermeneutic imposition of logic and patterns to avoid what Slajov Zizek refers to as an encounter with the Lacanian real.

NOTES

1. The most accurate testimony is found in a series of articles published in Laureano Fernández de Cuevas' "Causa célebre," which appeared in *La Administración, periódico jurídico, administrativo y rentístico* in 1860. All translations from Spanish to English, unless otherwise indicated, are mine.
2. When I refer to Faber's male persona I will use the pronoun "he." And, when I refer to Faber's female persona I will use "she." Although this can be a little

confusing, this is exactly the point of transvestism. One often doesn't have a clear notion of the categories of identity: gender, nationality, race, class, etc.

3. There is, however, no evidence to suggest that Faber ever joined a religious order. There isn't a single reference to her name in the archives of the Order of the Daughters of Charity in St. Louis, New Orleans, or Maryland; or Paris, France.

4. See Collard's essay for a cogent discussion of the tensions between essay and novel in Clemente Vázquez.

5. See Benítez Rojo's interviews with Ayén and Corticelli.

WORKS CITED

Ayén, Xavi. "El rastro de Enriqueta Faber, que luchó en Rusia con las tropas de Napoleón, se pierde en Nueva Orleáns", *La Vanguardia Digital*, 26 de noviembre de 2001. Reproducido en *Cubanet*, 26 de noviembre de 2001, 15 de enero de 2006. <<http://www.cubanet.org/CNews/nov01/26o6.htm>>.

Benítez Rojo, Antonio, "Entrevista con María Rita Corticelli", *literatura.us*. Sin fecha. 15 de enero de 2006. <<http://www.literatura.us/rojo/maria.html>>.

—. *Mujer en traje de batalla*, Madrid, Alfaguara, 2001.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Calcagno, Francisco. *El casamiento misterioso (Musiú Enriquito)*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1897.

Clemente Vázquez, Andrés. *Enriqueta Faber: ensayo de novela histórica*. La Habana, La Universal, 1894.

Collard, Patrick, "Fabricando a la Faber (Sobre Antonio Benítez Rojo y su *Mujer en traje de batalla*)". *Murales, figuras, fronteras: narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*, Eds. Collard y Rita de Maeseneer, Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, 2003. 159-85.

Fernández de Cuevas, Laureano, ed. "Causa célebre". *La Administración, periódico jurídico, administrativo y rentístico*, La Habana, Imprenta La Cubana, 1860. 172-175; 218-221; 297-302; 344-350.

Hernández, José Joaquín, "El médico-mujer", *Ensayos literarios*. Hernández, Pedro Santicilia y Francisco Baralt. Santiago de Cuba, Imprenta de la Real Sociedad Económica, 1846. 357-370.

Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London and New York: Routledge, 1992.

Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, 1972-1973. Ed. Jacques-Alain Miller and Trans. Bruce Fink. WW Norton: New York, 1999.

—. *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

Zizek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992. 

EXCERPTS FROM WOMAN IN BATTLE DRESS

One morning, before breakfast, we heard a harsh knock at the door. It was a sergeant with a pair of soldiers. Fauriel was ordered to appear at two in the afternoon at the patio of the Val de Grâce hospital. There she would get her uniform as assistant surgeon major and on the following day she would move out toward Germany with a Guard column.

"At least you're with the Guard," I said, seeing how depressed the notice had made her. "I imagine they'll call me soon. Surely to serve beside you. My uncle must have..."

"Leave me alone, Fuenmayor!" she said, abruptly.

"Aren't you going to have breakfast with me?"

"Please, leave."

After breakfast, I got dressed and went to see her in her room, which was really Uncle Charles' old room. On opening the door, I saw her expression had changed. She was the same Fauriel that she had always been.

"Fuenmayor, if there's anything in this world that I hate it's goodbyes. Go to the School like you do every day. Let's say goodbye right now," she said quickly, taking me by the waist and hugging me hard.

"I was hoping to go with you to the Val de Grâce," I said.

"It's better this way. Believe me."

"You're going to need money."

"Whatever you're going to leave me, put it on the table. Now go away. I repeat, it's easier on me."

She hugged me again and pushed me out of the room. Unhappy now, I put a few napoleons on the table and left the house. I didn't have the will to go to the School. I walked aimlessly until I came to a café. I was cold, and I ordered some wine. I soon felt a need to be with her, even if only for a few minutes. I paid up and started walking back to the house. I was walking as fast as I could, almost running. But when I got there, Françoise told me that she'd gone already, she'd gone almost without saying goodbye and with a clothes bag under her arm. I burst out crying and threw myself into Françoise's arms.

At supper time, Pierre called me in anguish from behind the door.

"What's happening?"

"Get dressed quickly, Madame! There are some soldiers outside who want to search the house. Françoise is arguing with them."

When I went out, I recognized the sergeant who had called that morning. He told me that Fauriel had not appeared at the designated place. Nor at the Medical School. He had orders to search the house. "It's for your friend's own good, citizen. If he doesn't appear before midnight he'll be declared a deserter."

Stunned by this, I waved my acquiescence and went back to my room. The soldier who entered to inspect it threw me a reproachful glance, as if I were accomplice to some crime. He looked under the bed and then opened the wardrobe. In his frustration, he threw all of my clothes on the floor. "They don't like the Emperor much here in the Faubourg Saint-Honoré," he grumbled as he passed in front of me.

Confused, not knowing what to think, I started picking up my clothes to put them back on their hooks. When I closed the wardrobe, I got the impression that something wasn't there. I looked at the clothing again, my trousers, my jackets, my vests... My black dress was missing.

I called Françoise.

"She wore it out of here, Henriette. I told her to take it off, that it was important to you... I tried to stop her... I didn't want to tell you about it today and make you even sadder."

"I understand," I said, knowing that I'd lost her.

Her name appeared on the list of deserters and she was reported missing at the Medical School. I never saw her again. Nor did I hear anything about her.

Five days later I went to war.

NADEZHDA

15

When we reached the top of the ridge, we could see the Moskva river directly at our feet. There was a big hooking bend, and just beyond it we could see the gold towers, roofs and strongholds of the Russians' sacred capital. The sun was going down behind us, and a reddish splendor bathed the domes of the innumerable churches. For a minute or two the city shone like an enormous glittering crown of beaten gold as we stood looking at it in wonder. But when the sun set over the Smolensk road, a gust of chilly wind came on and then, as if by magic, Moscow was an ashen shadow in the twilight.

"What a sight!" said Uncle Charles, as he turned to face me.

"Peace at last," I answered. I'd had my fill by now of an enemy who although repeatedly defeated always found a way to fall back in good order, sucking us into that country's boundless heartland to be mired deeper in the mud of Autumn, forcing us to shed along the way an endless trickle of soldiers guarding cities, towns, enclosures, bridges, crossroads, depots, piles of ammunition, prisoners, hospitals; and worse, a trail of dead men, sick men, stragglers, deserters, bogged-down wagons, broken carts and ruined horses... I'd had enough of riding at the mercy of the sun and rain and the abusive meanness of the *Intendance* which, instead of providing us with thread, bandages and medicine, would keep the tools of our trade away from us. I kept an image in my mind of our debilitating march to Königsberg, I wearing a bicornate hat with the colors of my regiment—"Joseph Bonaparte", Spanish volunteers, Almeras brigade, Broussier division, IV Corps, Prince Eugène—and writing in my notebook, to kill time, all the colonel's blustery oaths, ("I shit on God...and on the Virgin mother who gave birth to Him..."). I kept an image of when we crossed the Niemen and the Viliya, because in the first one Napoleon had fallen from his horse and in the other one a pair of Polish squadrons, with their mounts, got swept off by the current, shouting "*Vive l'Empereur*" just before their heads went under; I kept the image of our occupying Vilna, where a party of diplomats from some twenty nations all bedecked with medals and gold braid chose to sit tight, awaiting Alexander's foreordained collapse amid banquets, balls and salon chit-chat while we kept

going forward with our pouches empty beneath unending rainstorms; I kept the image of our taking Vitebsk, where I found Uncle Charles and, once the matter of my transfer was resolved, I began to serve with the Imperial Headquarters under Baron Larrey, and then for two weeks I visited the Dvina hospitals, their patients trembling with fever and diarrhea brought on by respiratory ailments and from drinking stagnant water, among them a girl from Bordeaux who had enlisted as a drummer; I kept an image of the battle for Smolensk, where I saw a single cannon ball scythe 22 soldiers in a row, and our casualties were in the thousands, only to find a city empty and reduced to smoldering rubble; I kept an image of the terrible fighting at Valutina-Gora, where General Gudin was killed, his decimated regiments in proud formation with their disemboweled horses, torn-off limbs, men shattered, faces scorched, to receive their crosses from Napoleon, along with promotions and futile verbiage like "You've fought for France's glory like no other army has before"; I kept an image of my return to Smolensk, the ambulances jammed with cries and supplications, my horror when I found hospitals there with thousands of still-unattended men, lying in their own shit, pleading loudly to be looked at by the few remaining surgeons; I kept an image of the appalling battle at Borodino, an endless battle, marked by hour after hour of furious charges mounted by Ney, Murat, Poniatowski, Prince Eugène, with ceaselessly-pounding cannonades, against redoubts, against the stubborn left flank, against the stubborn right flank, against the stubborn center, which, amid the powder flashes and the clouds of smoke, would be visible for just an instant, with General Kutuzov and a ring of patriarchs and standard-bearing popes like furious bearded saints holding great Madonna icons, crosses, censers, croziers set with gold and silver and gems and dark miracles of Old Russia, their troop brutally bled but unyielding, defending the land inch by inch while a lethargic, pallid, irresolute Napoleon dragged his feet in front of his tent, as if mourning all at once his dozens of generals who fell dead or wounded, and not far away there stood, before the regiments of the Guard, Larrey and my uncle and I and whatever other surgeon there was on hand, incessantly amputating an arm at the elbow, an arm at the shoulder, a leg at the knee, a leg at the hip, a cuirassier's foot, a hussar's hand, cutting tissue after tissue, sawing bone after bone, sewing stump after stump, dressing wound after wound, watching, as they grew beside

us like accumulated garbage, the heaps of human offal, and all of this thankless work on no sleep, without a bite to eat, our bodies sticky, caked with blood, and then going out into the sun on the third day, the battlefield deserted, and the same story, the stealthy withdrawal by night that left us winners without victory, without truce, without armistice, and with no parleys, no prisoners to speak of, nothing to do but count up more than 70,000 dead, 30,000 of them ours, and fill the abbey of Kolotskoië with the wounded, then starting again to cut and saw and stitch and dress, leaving the most serious and piling the rest into whatever carts and ambulances there were to be found and then, only then, getting a wink of sleep, a drop of vodka and a bite of stale bread before starting in again. And I kept a vivid image of all this in mind that evening in Moscow, feeling surfeited with war, drawn, numb, hungry, dirty, now insensible to others' suffering and cursing the hour when in passing for a volunteer from Havana I'd handed over body and mind to Napoleon, and all because of Fauriel, and I shit on her mother, and on her father with his misery in the northern mines and on the "*elevées de la patrie*", and because of Bousquet, and I shit on his whore of a mother and his son of a bitching father, and because of having stuck my ear against that wall of shit, and I shit on its bricks and the cheap plaster holding them together, and all because of that lousy engraving of Apollo, and I shit on Zeus and Leto and on Mount Olympus, for Christ's sake, because only through a peace with Russia and a safe return to Paris would I stop wishing everyone in hell.



We entered Moscow on the following night. It was true what they said: apart from the presence of a few thieving gangs and common people, nearly all of them drunk and vociferous, augmented by a smattering of Frenchmen and foreigners who'd been lying low, the city lay abandoned. Riding slowly through deserted streets, I saw their fine wooden houses, their little thatch-roofed huts, their brick businesses and warehouses, their stone palaces and churches—all visible by torchlight, and intact. I felt like leaving headquarters for a time to kneel at an altar and thank God for the good luck of our having inherited so many

habitable buildings. The prospect of two or three weeks spent there, bundled and well-fed, awaiting peace, brought out my first smile in many a day.

"Well, surgeon major, it's not so bad now," I said to my uncle, addressing him as any other assistant would have done. "The campaign's over."

"Maybe it is," he grunted. "An empty city doesn't look so fine to me. We've seen this all along."

Space was what we had enough of, and Larrey settled us inside a solid two-story stone house. It was near the Kremlin, where Napoleon had installed himself. We left our horses in the stable, where we found hay and water. Afterwards we blew the lock with a musket and walked inside the mansion: everything was still there, just as if the owners and the servants hadn't fled, as if our interruption had changed them into invisible, mute presences. The wicks in the lamps and candles had been pinched neatly before they could burn out, and when we lighted them the table glittered, with its great silver setting, Sèvres porcelain with worked Bohemian crystal and a centerpiece of pears and apples still good enough to eat; in the music room, all decorated with gay pictures and Chinese vases, we thought we heard the fugue meant for piano, violin and flute that lay there on the music stands; in the library, aligned on dusted bookcases, their white calfskin spines imprinted with gold filigree, were volumes of Voltaire, Rousseau and Raynal, *L'Esprit des lois* by Montesquieu, Molière's theater, a history of Russia by Levesque and Clerc, and many other books whose gravity contrasted with the banal, unfinished list of purchases, written in fine French, that lay forgotten on the desk (taffetas and flannels, kid gloves, wool mittens, servants' nightshirts); in the six upstairs bedrooms, almost all of them for women, judging by the dressing-tables and four-poster beds, we didn't see a single portrait, nor any jewels or coins inside the coffers—only paper rubles—, though the dressers were filled up with clothing for all seasons, including woolen vests and magnificent greatcoats and fur hats sewn from marten, sable and Siberian fox; the wine cellar, well-stocked as it was, resembled the Café Procope's, with reds from Bordeaux and Bourgogne, spumantes from the Rhine and also the Don, tokay from by the Danube, whites from the Meuse and the Moselle, ports and sherries, even a tower made of Champagne crates beside the Pilsener beer barrels and the butts of vodka, rum and cognac; the pantry, beside the door of which

stood a great urn of fresh water, evoked a shout of wonderment from all of us, for in its shelves and drawers lay bags of sugar, salt, paprika, pepper, cinnamon, clove, bay leaf, chocolate bars, biscuits, tea and coffee tins and tempting polished fruits, eggs, cheeses, tubs of butter, mustard, caviar, mushrooms, sweet peppers, and above our heads, among the kettles and the frying pans, a ham was hung, and a slab of smoked bacon, a big sack of olive oil and several braids of sausages and garlic, and beyond, deep within, aligned against the wall, five barrels half-filled up with white flour, rice, dried peas, macaroni and salt fish, not to mention piles of turnips, beets, potatoes, cabbages and golden onions in the corners. And all that gastronomic treasure, which seemed to have come out of *The Thousand and One Nights*, exhaled a warm, enticing vapor that made my mouth water and set me thinking of Aunt Margot's cupboard. Only Larrey's imperious voice, telling us not to touch a thing, kept us from reaching up and bringing down a ham already half-consumed, or cutting loose a pair of sausages, or plunging a hand into the pickled-fish barrels, or biting off the corner of a chocolate bar.

"You are intelligent people and you know perfectly well that the condition of our stomachs isn't good at all. We'll eat and drink all this, but moderately. If we do otherwise, we'll get sick, and you know what the hospitals are like," Larrey proclaimed sententiously. "Does anyone know how to cook?"

Antoine Petit, the other assistant, said he did.

"Me, too," I said, hoping to stay near the goods. In fact I was half lying, for if I'd spent half of my youth helping out in the kitchen, the only thing I ever placed on a burner was some water to brew tea with.

"Make us a light supper in an hour," he said, before going up to have a bath.

"I'll wager a napoleon that you can't cook," said Petit, with his usual malice, made more odious by his nasal voice.

"I know some things, but I'm not betting. How about you?"

"I can fry and boil and roast," he enunciated smugly.

With my working with the knife alone, we assembled a cold plate and a thick potato, ham and onion omelet, which we brought to table sooner than expected. Uncle Charles, who loved to drink to things, raised his glass to Moscow's peaceful conquest, to the Grande Armée, and to our health. The meal, though apportioned stingily by Larrey, tasted like glory itself to us.

"Now tell us, Fuenmayor, has this campaign taught you anything?" Larrey queried me.

"Yes, Surgeon General. At Borodino I learned that one can do three hundred amputations in no more than thirty hours," I said, flattering him, since this ability of his had left me gaping with astonishment, especially at night, when by flickering candle flame I'd seen him suture arteries with the same panache he'd shown in daylight.

"It's a question of practice, Fuenmayor," he said, with ostentatious modesty. "Many years of practice. You'll do the same one day, though it would be a better thing were you to never have the chance. And you, Petit, what have you learned?"

"An important lesson, Surgeon General. I've learned the wounded should be treated in the order of how serious the wound, and not by rank."

"Alas, that isn't always done," Larrey responded. "It was the common practice in the armies of the Republic. That's true, isn't it, Cavent?"

My uncle agreed, and Petit, with no sense of the enormous gulf that separated him from Larrey, a gap that should inhibit asking questions of a political sort, said:

"Surgeon General, when is the Emperor going to sign a peace with Russia?"

Larrey, taken by surprise, blinked and stiffened in his seat. He stared silently at Petit, frowning. Out of compassion, perhaps, for that uncouth peasants' son whose studies in Strasbourg had been interrupted, he softened his glance and answered:

"Only the Emperor knows that. Our job is to save lives. Tomorrow we inspect the hospitals. I hope we find them in as good a condition as this house!"

This conversation was cut short by knocking at the door.

"We'll answer it together," Uncle Charles said. "It must be someone wanting to stay here. If they see all of us, they'll go out looking for some other house."

When the door was opened, we were greeted by an aide-de-camp from headquarters and a pair of grenadiers from the Guard: "Baron Larrey, I'm here to inform you that match-cords and flammable materials have been discovered inside several houses. Yesterday there was a fire at the Exchange, and the incendiaries have been captured. I advise you to inspect the stoves and chimneys."

After the aide-de-camp had marched away we found, beneath the coal in the big dining room stove, a bundle of sulphur and match-cords with pitch. After we'd searched the entire house, Larrey asked us if staying there seemed like a good idea. We all said yes. Where would we find another place as good as this? Before he and my uncle went up to bed, Larrey arranged for us to post a guard until six in the morning, with me on the first watch and Petit on the second. He said to wake him if something urgent should come up.

After wolfing down half a chocolate bar and three biscuits soaked in wine, I chose to keep watch from the balcony, which was the only way to see what was going on in front of the house. With my greatcoat on, and armed with a musket, I went out into the cold air. Almost at once, a reddish glow and a thundering explosion pushed me back. A powder magazine must have blown up, because the explosions continued for three or four minutes and I could see the flaming trails of several rockets as they crossed the sky. Immediately the wind brought in a scent of gunpowder and both my uncle and Larrey, almost simultaneously, appeared on the balcony, barefoot, wrapped in sheets. Other, smaller explosions boomed out in different sections of the city, and we soon realized soon we were ringed with fires. With not a little astonishment, in the pink splendor that lit up the street now, we saw people pouring out, and screaming, from the houses that we'd thought abandoned. They were Russian families, women, children and old people for the most part. They were carried coffers, bundles, boxes and valuables; they had been hidden; now they ran out crazily like scared barnyard fowls.

"Let's get dressed, Cavent!" Larrey said. "We've got to find out what the Emperor wants us to do."

"Saddle the horses!" my uncle told me, running to his room.

On the ground floor I bumped into Petit who, completely drunk, was leaving the wine cellar, holding a candlestick and smiling like an idiot.

"What's all the noise about?" he burbled.

"*¡Vete al carajo!*" I said, slipping into Spanish, brimming with rage. It had been more than eighty days since I'd stretched out on a bed and I'd been having my period for a week. "Don't you see, you dolt, the dance is finished before it even started?"

When we reached the Kremlin, the soldiers guarding the great gate wouldn't let us in, despite their having recognized us. "The Emperor is sleeping, Baron Larrey," the captain said. "We've been told not to disturb him."

Returning to our house, the sky completely red now, we saw some scenes of pillage that our soldiers had performed. Even though none but elite troops were allowed in the city—Imperial Guards and the Royal Italian Guards of Prince Eugene—, some officers would cast a blind eye, to let their men snatch up whatever they wanted from the palaces. When we met a platoon of plundering Italians, Larrey, indignant, accosted the lieutenant in command:

"Doesn't this make you feel ashamed? Where's your discipline?"

"The city's lost, Monsieur. Before they left, the Russians broke their fire trucks and hoses. If all of Moscow has to burn, we might have at least a souvenir or two."

"A souvenir!" my uncle said, his eye on a soldier lifting a big basket of wine bottles.

"What do you expect? These are the fortunes of war," said the lieutenant, shrugging. Then, turning in the saddle, he pointed toward two men who, with their hands tied to a sergeant's horse, looked blankly out in all directions. "Those are incendiaries... You see we're doing what we can. We may indulge ourselves with one thing or another, but we still carry out our orders. There they are! They'll be questioned, then we'll hang 'em from a lamppost!" he shouted, with the apparent intention of making them cringe.

"Have you seen any hospitals?" asked Larrey.

"Well, yes, there's a hospital just around the corner, five or six hundred meters down. But watch out, there's a fire down there."

We followed the lieutenant's line, and when we reached some huts built of wood and straw, which were feeding the flames now, we caught sight of an atrocious spectacle. At a big brick building across the street, some wounded men were leaping from the windows. These men were Russian soldiers left behind in the retreat. There must have been some five or six of them with mutilated arms or legs to drag along, their bleeding stumps torn open.

"Let's find a wagon," said Larrey. "We have to save these men."

We went back to the Kremlin, but in vain. When we arrived, the officer of the guard assured us that Napoleon had been wakened and would leave the city momentarily to move into a palace out of town. Everything that could be pulled on wheels was already committed. "If I were you, Baron Larrey, I'd join the Emperor's party. It looks like the whole city's going to burn."

"We're not leaving. Stone won't burn," said Larrey, greatly irritated.

I was so tired that I accepted Larrey's dictum willingly. I just couldn't take any more, and I didn't care if Moscow was consumed around me. But that night nothing turned out right. When we got back to our house we saw it had been looted; the cellar was a big viscous pool of wine and beery foam, with bottles and barrel staves stuck in it. In the pantry there was a trampled layer of flour, kernels, herring and macaroni shells; in the closets there were no more pelts and in the dining room the very tablecloth was gone.



What none of France's enemies had yet achieved, Napoleon himself had managed in the five weeks that he stayed in Moscow: destroying the morale and discipline of the Grand Armée.

Much has been written about the military debacle of 1812, and I don't have very much to add to it, except to say that those books all tend to qualify the events with conditional clauses like: If Napoleon hadn't lost the initiative at Borodino... If Napoleon had left Moscow in mid-September... If only Napoleon had pitched winter quarters in Moscow... If Napoleon had marched toward Petersburg... If Napoleon hadn't thought he was invincible... If Napoleon hadn't stretched out his supply lines... If Napoleon hadn't waited until October 19 for a peace that never came... If Napoleon had retreated by a different route... If Napoleon had sent the Grande Armée against Wellington first and Alexander later... If Napoleon this and Napoleon that and the other.

None of those speculations interest me, nor would they, I'm sure, have been of any interest to the 233,000 soldiers whom the Russian peasants discovered in

the fields when the snow melted that Spring, nor to the many others who, devoured by wolves and dogs in the steppe or lost in the forests, or fallen into the rivers' freezing waters, or burnt in the villages and hospitals, disappeared from this world without leaving their bodies behind as proof that they had lived.

The 1812 campaign was an irreversible fact and no political or historical if will ever be able to alter it. Nor will it serve as an example or lesson to make sure that nothing like it happens in the future—even the most immediate future, because almost any stupid incident could set France and Prussia sorting out their rivalry by force of arms. The maxim to the effect that you won't learn from someone else's experience, which was a favorite of Aunt Margot's, applies especially to warriors. So I'll stick to an account of what I actually remember of this campaign, and I'll start by saying that even before we left Moscow I suspected we were beaten. Why did I think that? I could see it in myself, thinking only about eating a meal of something other than horse meat and black bread, and in the actions of the Old Guard grenadiers, Napoleon's pride and the *crème de la crème* of the *Grande Armée*'s elite corps. Let me explain. The Imperial Guard was divided in practice into two corps: the Old Guard and the Young Guard. The Old included the 1st, 2nd and 3rd *Grenadiers à Pied*, the 1st, 2nd *Chasseurs à Pied*, the *Grenadiers à Cheval*, the *Chasseurs à Cheval*, the Mamelukes, and the 1st and 2nd Light Cavalry. But their most authentic representatives were the *grenadiers à pied* of the first two regiments, veterans with thick gray mustaches, hair in ponytails and gold earrings; men picked from the front line battalions, who had fought in the Revolutionary campaigns, at the Rhine, in Italy, in the Pyrenees, in Egypt. To be one of them you had to be able to read and write, to have ten years of service and a citation for valor, to be at least 1.84 meters tall and of a robust complexion. Their pay was double that of other grenadiers and it was customary to address them as "Monsieur". Their most distinctive feature was a big bearskin hat with a gold badge picturing an eagle; in battle, they wore wide trousers and blue greatcoats. They were men of few words who joked only with each other, and they carried themselves with a reserve that contrasted sharply, for example, with the impertinence of the hussars or the cuirassiers' loud bravado. Their drums and bugles were the best in the *Grande Armée*, and they went into combat with a disdainful and serenely martial air, following the beat of their

musicians as though marching in review, and singing, with a single voice: “*On va leur percer le flanc*”.

Now then, with Napoleon in retreat, I saw these noble lions bivouacking in the muddy squares, beside their pyramided muskets, with shoes torn and uniforms in tatters, roasting some bloody chunk of horse meat on their campfires, sitting in mahogany armchairs, under improvised shelters made from doors, Chinese screens, hangings, window frames, surrounded by wine bottles, samovars, silver candlesticks, violins, grandfather clocks, marble and porcelain artifacts, paintings, bolts of oriental silk and brocade... You’d see them in the markets, their hands black from rooting in the burnt wood and the ashes, exchanging what they’d looted for gold coins—easier to carry in the pack or ammunition pouch—or acquiring a half-kilo of coffee or sugar or Turkish tobacco at elevated prices. Napoleon, now powerless to stanch the disorder, normalized it, conceding to each regiment one day of pillage.

During the first week there was an abundance of certain grains and, above all, big cabbages and beets that grew all around the city. The dish usually dispensed in the field kitchens was a cabbage-beet soup, thickened with rye or oats. The horses also had food, because our commissaries forced the peasants to sell hay and fresh forage to us. Many people believed—Uncle Charles, Larrey and I among them—that Napoleon was going to spend the winter in Moscow, since one fifth of all the structures there had been saved from the fire: almost all the churches and buildings made of stone or brick, two big hospitals among them. But soon everything was running short.

As always, work was what I had too much of. First it was loading our sick and wounded onto ambulances; after that I’d treat them. Luckily, in addition to the surgeons of the Guard, we could rely on the disinterested help of several Russian doctors who had remained in the city. As our stone house had now lost all of its attractions—the wardrobes, the wine cellar and the pantry—, we got used to sleeping at the hospitals, one that Larrey headed and the other run by Uncle Charles. The number of patients, far from decreasing, grew larger by the day and we soon had more than five thousand. That was because, in spite of the order to evacuate, a substantial portion of the civilian population had never left their houses. When these burned down, one needed only to look out the window to

see entire families wandering through the streets without getting any help from anyone. When I saw this sorry spectacle it reminded me of Maryse's account of the annihilation of Le Cap, especially the story of the women, including little girls, who began to sell their bodies for a crumb of black bread and a sip of wine. If we did indeed admit into the hospitals those people who, fainting with hunger or fever, had fallen in the streets, there was soon no room for them. As you can see, no matter how good our intentions, there was nothing we could do. We were military surgeons and our first obligation was to the Grande Armée.

There were also a lot of clergymen who'd stayed in Moscow, perhaps intending to protect the ornate churches. Their fate was no better than those of the other inhabitants. Thrown out into the street, their pillaged altars and their venerable precincts remade into barracks and stables, they could be seen parading with their icons and their croziers, intoning mournful hymns and offering what consolation they could muster. I hadn't the slightest doubt that in their devotions they were calling for our punishment. Certainly they cursed us for our greed and the scant fear of God we showed, starting with Napoleon, who had ordered the dismantling of the enormous gold and silver cross that crowned the Kremlin, and ending with the grenadiers whom, armed with an iron crowbar, I'd seen wrenching, from a church wall, some bas-reliefs that showed the *Via Crucis*.

By this time there was hardly anything to eat in Moscow. Circling the outskirts there were bands of Cossacks who, emboldened by successful raids on the supply trains from Smolensk, approached the city, to provoke responses from our dragoons and then flee on their little horses. What's more, the nearest flour mills were out of grain for grinding and there was nary a blade of grass for several kilometers all around. Everyone's anger focused on the commissaries of the *Intendance*, who, under the pretext of acquiring provisions for the winter, had sold at many times its value much of what they'd bought or confiscated. When I couldn't help perceiving that the nights kept getting colder, I went out to buy an overcoat in the market that had opened on the enormous square beside the Kremlin. With my own gold I bought an astrakhan coat with its hat, some beaver gloves, a pair of felt boots and a beautiful cashmere shawl that must have been used for wrapping fish, such was the aroma it gave off; I also bought a kilo of Chinese tea, a box of dried figs, a tin of caviar and two bottles of rum. The main

buyers now were not businessmen but rather the high-ranking officers who, paying in francs just as I had paid in gold, obtained certain objects from the soldiers that would be expensive in France—pearl necklaces, pocket watches, jeweled brooches—as well as provisions for the winter months. Silver now had little value, and I saw a grenadier sell a bag of forks and spoons for a few napoleons. But if the situation in Moscow was declining by the hour, the greater part of the *Grande Armée*—five infantry and one cavalry corps—was in far worse shape; it was stationed in the adjacent towns, or in pursuit of the slippery Russian army, or sent off to reconnoiter this road or that, and it lived off the land largely, and with nothing better to show for it than being hungry, stumbling into ambushes and wearing out its already spent horses.

In the hospital where I worked with Larrey—he had preferred my services to Petit’s—things went from bad to worse. A plague of dysentery hit us in just a few days and we could hardly attend to all the sick. One afternoon, seeing me pale and unable to go on, Larrey took a sheet of folded paper from his pocket and held it out to me. “It’s an invitation from headquarters. A program of French theater. I’ve decided not to go. It’s been four nights since I’ve written anything in my diary.”

I had heard that a segment of a French acting company had stayed in Moscow. Its members, now in the direst need, had been picked up by certain well-placed officers. They had found themselves in Russia ever since the Peace of Tilsit, in honor of which Napoleon, as a gesture of friendship, sent them off to Alexander. On reading the program I was pleasantly surprised, because I knew both works from my times with Alfred: *Le jeu de l'amour et du hasard*, an old comedy by Marivaux that never left the repertory, and *Amant, auteur et valet*, a one-act work by Ceron. The show would take place at six in the afternoon in the theater at the Posniakov palace, the only hall to have survived. Thanking Larrey for his gesture, I washed up, put on my new astrakhan coat, and set out for the palace. A huge chandelier with more than a thousand candles, brought from some church, illuminated the refurbished room, its luxury contrasting with the dirt and burnt aroma of our uniforms—everything smelt that way in Moscow, from the flour to make bread with to the paper of the *Intendance*. The two rows of boxes were occupied by officers from all the services, and the best

soloists of the Guard band played in the orchestra. The actors' ornamental green room had been furnished by the count Dumas, the Quartermaster General. The performance was excellent and Mme. Louise Fusil closed the evening by singing again and again, to endless applause and tears of nostalgia, the song *Plaisir d'amour*. She was a still-beautiful woman, and her warm, easy delivery made me think of Maryse in the happy days of the Théâtre Nomade, days that I'd let pass without noticing that with Andrea's and Piet's gallantries, Kosti's and the Pinellis' acts, and the romances of Françoise, Claudette, Maryse, Robledo, I had left my carefree youth behind forever.

I saw her at the side of the road. She lay atop a dented samovar and a rolled-up Turkish rug. She had fallen on her back, and as the coach passed by her I could feel the desire to possess her growing in me. We were moving very slowly, so I gave the reins to Petit and jumped down to pull her from that deluxe garbage heap.

"What are you doing?" shouted Petit from the driver's seat. "It's too big to carry. It'll hold us up," he added, giving rein to the horses.

"This is my affair. Just stop the coach a minute," I said, as I walked up with the picture perched over my Astrakhan cap.

"That's just what we need, a painting," he muttered.

I pulled open the door, set her down on the big bundles of baggage, and climbed back up to the driver's seat.

"If her owner threw her out it was because she's worthless," Petit said, giving me the reins. "They should have left her back in Moscow!"

"Yesterday you scooped up a box of obscene novels."

"That's the truth, but I'm not going to take them with me. After they're read, I'll toss them out."

"¡Vete al carajo!"

"If you throw Spanish at me one more time, I'm done talking to you!"

Lieutenant Belliard's big Russian cart stopped halfway up a hill, and I had to pull back on the reins. His bony horses couldn't move. I considered cutting over to the left-hand lane, but it was reserved for the big covered wagons of the *Intendance*, six horses pulling each, so I stayed where I was.

"That cretin's stopped again! Can't he see he's overloaded?" Petit whined. "This time I'm not helping! Who ever heard of packing a piano?"

Belliard came up to us. "I'm going to have to jettison some flour sacks. You want some?"

"No, thank you."

"If I were you I'd get rid of the piano," said Petit.

"It'll be the last thing I leave behind," said Belliard. "It's for my wife."

"Your horses can't go on," Petit insisted.

"That's because we're driving uphill," said Belliard, starting to unbolt one of

the wooden slats at the back of our cart. When he saw Petit's disgusted look, he added: "I'm not holding anybody up. All the carts in this lane have stopped."

We'd left Moscow on October 19. As ordered, the commissaries had set fire to the famous winter storehouses. Millions of hay and flour rations had burned, leaving me with a bitter feeling when I realized that the hunger that my horse and I had undergone for the past week had not contributed to anything. First we marched to the South, toward Kaluga, but the Russians cut us off and gave us a fight near a town with an unpronounceable name. As always, they abandoned the field after killing more than 20,000 of our men. Knowing it was futile to go after them, Napoleon decided to swerve North and take the road to Smolensk as his withdrawal route. Uncle Charles and Larrey traveled in his party, along with the lancers of his escort and the officers of the Imperial Headquarters. When they separated from us, they left one of the vehicles assigned to the medical services, an elegant coupe with two horses to which Petit and I hooked ours.

"He should have thrown out the piano," Petit said, watching as Belliard left his fourth sack of flour at the roadside, like a cherished object.

"I'm worn out, Petit. I'm going to sleep a little. Wake me up when you're tired," I said. In fact I wanted to go into the coach and take a look at the painting. There was something irresistible about it, something not meant for Petit or for anyone else, but just for me.

Were I to describe the portrait, I would say that there was nothing grand about it. Yes, it was a good piece of work and there could be no doubt that the artist was a real professional, but it had that domestic and at the same time remote quality that you see in family portraits, those paintings that hang in palaces and castles beside peaceable white-haired ladies, rigid prelates and ruddy military men bedecked with medals. She was, in short, a beautiful woman of about my age. She wore a red jacket with an ornamented bearskin collar. On her head there was a black shako, like the ones the Prussians wear, but it sported a cockade with odd colors that must have been imagined by the painter—orange, green and purple—, held to the shako by a flattened gold chain. She was in profile, oriented toward my right, and the distant expression on her face, accentuated by the byzantine line of her nose, contrasted with her purposeful martial bearing. Her eyes, which were deep green, seemed to see things that were to happen in the future, though

they wouldn't be revealed to me. The artist had done a bust only, in life size, but her body could be intuited as slender and well-proportioned. The frame had been finished in Chinese lacquer—not foreign to the Russian taste—, dimming a bit the jacket's red and the insignia's lush coloring. In the portrait's right-hand corner there was a brief inscription in Cyrillic letters, which I couldn't read.

It was not the first time that I'd felt myself attracted to an object, such as the cuckoo clock I'd bought in Munich, or some hat or other, or without going any farther the cashmere shawl that I'd acquired in Moscow, despite its smell of herring, to replace the impudent strap I'd used to flatten my breasts. But this time it was different, very different: I had the impression that this painting had belonged to me, even if only in my dreams; something intimate that had been mine, which I'd lost without knowing it and which was coming back now to announce that its future would go forward alongside mine. But what future could await us on that monumental retreat which, ten times larger than the one described by Xenophon, could well be called the Retreat of the Hundred Thousand, or better yet, of the People of Israel, that biblical flight that had made of Napoleon a new Moses, certainly reduced in his grey military cloak, Swiss hat pointing side to side above his thick, cautious face, a puny caricature of the Prophet of the Law, who rather than the Ark was conscientiously hauling away the celebrated cross of Ivan the Great and whatever other gold and treasure he'd encountered in the Kremlin, his followers an enormous and disordered caravan of grubby, sordid men, on horseback and on foot, in wagons, coaches, carriages, artillery trains and every kind of cart, big and small, that dragged along at a snail's pace down the road to Smolensk?

The coach stopped and Petit's nose, prominent and misaligned, appeared at the door. "My body's freezing up on me. Come out of there and let me warm myself a little."

I lay the portrait on its face. "Don't touch it, or I swear to God that you'll be sorry!"

I climbed up to the seat and took the reins. It was about three in the afternoon, but the sky had clouded over and a chill air was blowing from the North. To add to this, it had begun to drizzle, and the road, now trodden by innumerable shoes, hooves and wheels, soon became impossible. Belliard's cart stopped.

I curled up tightly in my fur. On each side of the road the leaves were falling from the birches, denuding their white trunks and branches, leaving them sad and stripped like spines aligned and sunk into the earth.

∞

The crash of a nearby explosion made me jump out of a dream where Maryse and Robledo had been giving me delicious animal-shaped fruits to taste. The little yellow cow was a *mamey*, the *mamoncillo* a green kitten...

"What's the matter?" I asked, unsettled. It was nighttime now.

"The gunpowder wagons have been blowing up for some time. I don't know how you could have slept through it," said Petit, at my side. "Look there!" he added, pointing out of the coach window at the very moment that a resounding flash lit up the steppe. "I've counted more than ten now," he grunted. "They might as easily have blown them up by day."

"Let's go!" a gendarme shouted, passing by on horseback. "Come on, get up, it's after five. Daylight's coming soon!"

In line with my plan to keep from squandering provisions, I chewed voluptuously on a spoonful of caviar while Petit dispatched a hard boiled egg in two large bites. Then I drank a bit of cold tea, took a gulp of rum and, taking advantage of the predawn darkness, left the road to relieve myself.

"Move it, move it!" another gendarme bellowed.

I climbed up to the seat, letting Petit sleep a few hours longer. Stirring like a long worm of wood and iron, the convoy put itself in motion with a creaking, crackling, neighing and now and then a distant howling from a steppe wolf. The sun came up behind us, and Belliard's long, narrow cart began to move... What was the woman in the portrait's name? Why had she wanted to be pictured as a soldier? What could the inscription say? Her name? The painter's? And what if it were something like a message, directed especially to me? But who could I get to translate those words to French? Well, Mme. Fusil and the theater company should be somewhere in the column, and also those Jewish Muscovites and traders who, fearing retaliation, had decided to come with us, and also the girls who

had taken up with the officers... And naturally the interpreters at headquarters. As soon as Petit wakened I'd write the characters in my notebook and saddle up my horse. I'd see what opportunity might present itself.

At midmorning Belliard's cart stopped. The sky, now covered with dense clouds of dirty white, portended snow. To bide my time, I started reading one of the books Petit kept under the seat. It was about five French prisoners guarded by a fleshy Austrienne... My reading was interrupted by furious shouting from Belliard. One of his weakened horses had pitched over and two gendarmes were poking at the others' haunches with their sabers. At that point another six gendarmes arrived, with a captain. "Get that cart off the road!"

Belliard, unthinking, grabbed his sword hilt.

"Pull out that damned blade and you're a dead man!" said the captain, aiming his pistol right at Belliard's head. "Come on now, help them push the cart!"

"You, stop gaping there and give us a hand!" a gendarme said, pointing to me with his saber.

"There are two of us," I said, and I climbed down from the seat. "My friend is inside the coach," I added, so Petit could also do his part.

A quarter of an hour later we were going again. The good Belliard had stayed behind, his cart upended, horses useless, piano one more piece of garbage in the graveyard of discarded objects stretching down the road on either side.

Now we were traveling behind a coupe almost identical to ours. As was the case with Belliard, it hadn't taken along a spare horse. Halted on the road for the third time, I went to get acquainted with the new neighbor. (The carriage behind us, driven by an adjutant, carried the belongings of a artillery major of the Young Guard.) It turned out to be the tenor Tarquino, whom Napoleon had invited to the Kremlin so he could listen to Italian songs. He traveled alone, among trunks that were covered with gold brocade. Since he couldn't read Russian, I saddled my horse and went ahead cross-country. I soon thought about the time when I rode on Jeudi alongside Lannes' column. But no matter how my mind might amplify the number of carts that the 5th Corps had with it, that total would be insignificant beside the dense tide of vehicles which, with the road now of an inadequate width to accommodate them—and they were coming three and even

four in a rank—spilled out onto the plain, scattering in rivulets wherever my sight could reach, mixing with cavalry squadrons and entire regiments whose faded colors now could hardly be made out above the yellowish, ragged grass still in the fields. Resisting the urge to spur my horse into a gallop, I made it trot until we reached one of the clumps of gendarmes who were in charge of the road. I learned from them that Napoleon had ordered the blowing up of much of the powder and ammunition so that the horses could be used to transport artillery.

"The Emperor doesn't want to leave one cannon for Alexander to exhibit as a trophy," one of the men said to me. I also learned that during the previous night the Cossacks had attacked several straggling carts and carried off a good number of prisoners.

"Have your pistol always ready, surgeon. Don't ever let the Cossacks capture you."

"Better to blow your brains out," said another. "The Cossacks would likely sell you to the peasants. You don't even want to know the horrors they'd lay on before they finished with you!"

"The Emperor's too good to them," another said. "Instead of burning down their hamlets while those hounds are still inside, we have to drag them from their huts beforehand. With animals like that, those scruples are just wasted!"

"I'm from the medical service at Imperial Headquarters and I need to see Baron Larrey," I said, to move the subject from that sour exchange.

"Ah, the Baron Larrey," the one who recommended that I blow my brains out said, appreciatively. "He cured me at Aboukir when I got skewered with a lance. He must be with the Emperor's party... About two leagues on ahead."

I was surprised at the distance now separating us from Larrey and Uncle Charles. They must have slept in their carriages and kept moving all night long. Four leagues were too much for my emaciated horse. I had to husband its strength for the weeks to come. As they'd delivered him to me nameless, I called him simply Cheval.

"Have you seen the cart carrying the theater people that we saw in Moscow?" I asked. They looked at each other in silence.

"You mean the singer who did *Plaisir d'amour?*" the oldest of them asked.

"That's her, Mme. Fusil," I answered.

"She's not too far away. Maybe half a league from here," he said, pointing down the road. "Her carriage is a *dormeuse* and it's moving in the first right-hand lane."

Thanking him for the information, I went off in the direction that the gendarme indicated.

Mme. Fusil was easy to find. There weren't many *dormeuses* in the column. (That's what they called a narrow, elongated carriage in which you could stretch your body out on a folding bed.) I began by telling her how much I'd enjoyed the event at the Posniakov palace. Although she was hardly older than thirty, I asked her if she knew Maryse Polidor.

"Maryse Polidor... Polidor," she repeated. "I heard talk about her as a girl, but I never heard her sing. Do you know her, Monsieur?"

"Well yes, she's married to an uncle of mine who lives in Havana."

"You're from Havana? Whoever would have guessed? Your French is excellent."

"Thank you, Madame. I had a very good teacher," I said, realizing that it had been some time since I'd put on a Spanish accent. "But now that we're talking about languages, perhaps you can do me a favor. You see, when I was in Moscow I acquired a painting with a Russian inscription on it. I've got it copied down," I added, taking out my notebook. "Do you know any Russian?"

"I know a little, Monsieur. A barbarous language, what can I tell you? Nothing at all like French... But after four years, I've picked up a little. Let me look at it."

We were talking to each other through her carriage window and I passed the notebook in to her.

"Woman..." she said immediately. "There, you see? I can read some. And, well, this word can be various things, dress, pomp, suit...and this other one is... battle. Now let's put in the prepositions..."

"Woman...dressed...for battle," I said.

"Very good! *Woman in Battle Dress*... That's the title! Is the woman dressed up like a soldier?"

I said that she was. I was smiling, because the painting's title had filled me with satisfaction. The column halted and I pulled up on Cheval. The air began

to fill with snowflakes, small as fish scales.

"It would never have occurred to me to have my portrait taken dressed as a soldier. And it's not as though I've never worn men's clothing. But the theater is the theater. Why don't you come inside, Monsieur? It's snowing. There's room enough here and you must tell me what moved you to buy that painting. Could it be that you like women who've known war?"

Mme. Fusil's last words had been uttered in a dangerously wanton tone of voice, and arguing that I had to see Baron Larrey, I said goodbye, and added that I was in her debt and I would pay her a visit soon.

Translated by James E. Maraniss 

POEMAS

BRYAN ALEXIS

Su puño fue el imán contra mi gracia,
golpe untándome al delirio,
y su promesa un evangelio
para pulir esta moneda donde duermo
atado al sudor de otros,
dolido del redondeo de la mano que me toca para abrir una ventana,
el despertar como un hit de verano:
deshabitada melodía del encuentro.

Su estatura un faro guiándome a las arrugas de la sábana
esmalte y servilleta que presentían los hematomas
cuando montaba mi cirio para encenderse,
rastro único del fuego su corona,
su boca persiana abierta
calor en travesía
para ser cascabel de labios
a punto del trago.

Entonces pidió mis ojos como escenario
y mi piel la amarra en el motivo de un ahorcado
fue la sombra que lo penetraba,
el ruido que enumeraba los silencios de su estómago
mientras ciega una imagen de nosotros nos desafió en el espejo:
no sentir más allá del quejido,
no pensar que la profundidad de su culo es un cristal que todo lo delata,
no dejar ninguna lámpara en su sangre,
al roce de mi ausencia él podría tallar un ataúd
y sobre mi espera un tulipán.

Así hornillas altas para nuestro peso,
pajuelas desprendidas del éter
cayendo al brocal de nuestra danza,
miradas como andamios cuando
envuelto en tafetán acumulaba remolinos
para que mi deshielo,
lento rapto a su estallido;

los potros y travestis adánicamente masturbándose en los helechos,
la música de un baile afeitado a la noche,
los pañuelos que alguien arroja en un auxilio interminable
y las copas de nuevo conociendo el vacío:

mientras nuestros cuerpos formaban un reloj en medio del sueño del sifilítico
que rentaba su habitación inundada de ácaros y ecos:

en esa instrucción,
nunca reconocerlo en una tienda,
en la entrada del cine,
en la fila donde su sonrisa pudiera iluminar esta prisión;
nunca entender nuestro marfil como la urna adonde destinar cartas, pliegues
contenidos, esferas para romperse;
sin embargo eran sus puños la duda en mi yesca:
¿cómo escapar de su abrazo si soy fluido y obturador?

¿cómo romper su tiara siendo el síndrome y el medicamento?

Me convertí en tapete y en mesa,
antojo de fuerza cuando su cintura era cornisa donde la tormenta,
donde el ángulo de retorcida clave y garras repentinias
para todo almohadón
el rechazo a la planicie de su día:
su recuento de navajas sobre mi carne rumorosa,
depositada a la intemperie,
abierta gota vistiéndome:
tenía su pago
como un hervor de atajo en la aventura
imposible negarme,
salir del sombrero y contestar su daño,
irme escalera abajo para pronunciar el interruptor,
huir con mi esquina dorsal aunque en mis labios quedara ese equilibrio,
su cuello de lunares
y la tentación en mis dientes cada vez más nube, más suspendidos, más sumisos.

Todo trapecio es voluntad
y era él,
efecto de una mano,
impulso de látigo a la sombra de sus nudillos en desbandada,
músculo del rencor cuando mi corazón abría una cisterna para que bebiera
y por un instante mis pestañas,
así reventaba horas de bestia:
sólo mi ojo negro lo detenía.

Ese nado,
en trapecio desasido,
pasmo que no lograba cruzar la burbuja,
el fondo del vaso se convertía en maquillaje,
mi rostro a través de su puñetazo:
cualquier mirada era enjambre,
azote de alfileres,

caos de mi carne ante el espejo,
prisma al no poder reconocerme,
no identificar mi estado hinchido
como un pez
que el mar escupe
ser carroña,
dureza de una mordida desdentada.

Delimité mi piel a zonas de cortejo
y maquinaria;
me oculté bajo axilas,
mitad tijera y mitad pierna entre las gambas,
así el agua, los trabajos y mi armadura:
perdí su luz en mi nuevo monto:
nunca más quería quedarme laxo
y descubrir repentina a alguien
que apropiándose de su voz
me pidiera un abrazo
si un relámpago cruza
descubriendome peregrina sangre:
sus diamantes empotrados en mi frente,
su cortina ondulando,
y mi desliz entre sus rizos
hacia un acantilado
donde los escarabajos:
este cuerpo mi acecho,
y su muerte mi reino.

Así evité mi sombra
que se golpeaba contra los muebles de la habitación para pensar en él,
para que su mano, como un dardo, la envenenara,
para sentirlo como una puerta abriéndose
y creer esa mentira
con arrobo y campana
me fundí

en el hachazo arrepentido,

cuando sonámbulo:

las estocadas no

las grietas no

la música no

mi dolor un círculo.

Ya la madrugada en las esquinas

pienso que su automóvil será el siguiente,

su llegada el alféizar de la primavera,

sobre otras camas

ensordecido

soy mazo sobre el polvo más desencantado,

en la réplica de un sudor que apenas agua,

en la multitud de un antojo:

convierzo cualquier espalda en su espalda,

cualquier moneda en su caricia.

Soy ilusionista que confía en el truco

mientras el público abre su bostezo

donde la magia es farsa,

sus puños son maleficio

penetrando mis ojos,

que apenas postigo,

cristal,

rapto donde el deseo

una ventana;

soy ventila

recorriendo unos cabellos para tragártelos,

una pared donde es posible

la luz,

la abertura de su murmullo,

el repiqueteo.

AY, INTÍMAME LA COSA,

que así intitulé y compuse dentro del proyecto PIMP M(T)Y POETRY,
imitando a Perlongher

Defensores de Roma, Coliseo y pueblo romano

Aquí tenemos para todos, pan, circo y rabo

Dicho popular

Bajo la cosa

En las blancas manos

Dentro del supermercado

Sobre unas rayas

Ay, intimame la cosa

Porque ya lo sabemos

Una cosa es una cosa es una cosa

Intímamela

Por aquí

Por allá

Yo lo sabes

Cosifícame la miel y la hojuela

Porque ya lo sabemos

Una raya es una raya es una raya

Nunca píxel cualquiera

¿Y qué importa que no sepa ni tu nombre?

Ay, intimame la cosa

Este libro

Este estribillo

Este apenas transgredido

Nos dice: "Cuando ama,

Ella es muy exclusiva".

Ay, intimame la cosa

Y soy muy global
Hombre Mujer Travesti
Da lo mismo
Mujer Hombre Travesti
Da lo mismo
Siempre hay uno de manos que se alzan a la mar
Y otro de manos que tejen y cantan
Este hombre que espera a la mujer
Esta mujer que espera al hombre
Sea quien sea, está feminizado
Milagrosamente feminizado
Mi nerviosamente feminizado
No por esperar y sufrir
Sino por estar enamorado:
Así a "La íntima de las cosas"
Le pertenece el origen
El porvenir
Sea en palabra sea en carne
Ay, intimame la cosa

Cito:

En una wikipedia:
A la cantina intelectual jugaba:
Era mi soledad
Dos x tres centímetros
Un vacío pequeñito
Como de eructo masculino
Entre las piernas
Más adentro
Más que humedad
La edad
Esta parquedad de sentirme abandonada
Ay, intimame la cosa

Bam! Bam!
Pero estaba ahí
Bam! Bam!
Entre colores
Bam! Bam!
Ella decía
Bam! Bam!
Y entre comillas
Bam! Bam!
“Ay, intímame la cosa”

La promesa que no se consume
El matrimonio que no se cumple
Los desaparecidos entre la escarcha
En efecto tuvieron ellos dos que tres espasmos
Efecto rápido de caballo
Placer para los descamisados
Charola con canapés
Vinito barato pero muchas ganas
¿Entonces?
Emborracharse hasta bailar hasta morir hasta el polvo
Ay, intímame la cosa

En París ayer tarde
Se han encontrado dos maricas muertas
Congeladas vivas
Una llevaba minifalda de charol negro
Y la otra una de leopardo impreso
Ultraceñidas
Se dice que eran periodontales
¿Cómo? Querrás decir periodistas, me dijo una fulana
Claro que no, periodontales
“Orales hasta entre los barandales”
Ay, intímame la cosa

Hola, me llamo Carlos

Next!

Hola, soy Armando

Next!

Hi, it's Elvis

Next!

Salut, Je suis Tristan

Next!

Pero antes

Ay, intímame la cosa

Entonces apagando una colilla

Isolda

Ella soldada a la suerte de sus pesares

Extraña el reino del cambio

Y la metamorfosis atmosférica

Dentro más dentro más

Siempre

Así fue

Es

Será en un principio

Ay, intímame la cosa

Mientras tanto

Yo

Me intimo mintiendo

Palabras de amor

Enamoradas de vocales las consonantes

Cuando un niño

Allá en su precoz ferocidad

Coloca algodón en borla al preservativo

Quizá temía encontrar espadas como labios

Ay, intímame la cosa

Yo sigo diciendo: en mi recuerdo extraño:
Cebolla en mi tablita donde pico y pardo
Sin cansarme hoy que remojo al BOTOX mi delirio
La otra que no seré nunca más
Ayer chupaba limón sintiéndose vocal: O
Una “O” enorme, puntillosa, marcada: EMO
Una EMO con copete de lado
Y pantalones remojados
Verbo transitivo del coito por todos lados
Un deseo.
Ay, intímame la cosa

Mis ganas, un cántico:
Exceso de ansiedad donde el tacón
No cura el hipocampo
Y mucha pluma
Y mucha pluma
Y mucha espada
Ay, Garcilaso
Te quiero tanto
Por eso
Cosifícame la íntima
Ay, intímame la cosa

Insólitos ambos
Esos cuerpos endosados
A la avenida Madero
Dos tres cuatro grados de alcohol
¿Quién es ese jilguerillo que anda ahí?
Y tú pásame el alcoholímetro
Aquí dentro do un florero hubiere
Con su no sé qué de no sé qué manguera
Yo ayudaba con otra alegría
Engañando mi triste fantasía
Ay, ora sí, intímame la cosa

Yes, ahí, chup chup chup
Vosotros
Los del río Santa Catarina
Los del San Luisito
Los de las Mitras
Los de la Morelos Ranch
Los de Guadalumpen,
Todos, arriben, arriba, abajo, por todos lados,
En estudiado simulacro
Vuélvanse uno
El único
El de altísimo cilicio
Ay, intímame la cosa

Qué malos son
Los europeos y los latinos
Versos de contada sílaba
Hombres de poco cumplido
Artimañas que no atan
Hormigas que no aguantan bofetada
En este desierto de escaparate
Donde "padre" y "sacerdote" dan igual
Ambos acosan, oclusionan, entierran, te olvidan
Ay, intímame la cosa

Denunciaba ya la mano la blancura
De la piel adormecida
Cuando EMO se convirtió en La Íntima
Yo no era más que un suspiro
Envuelto en la falta, en la carencia
De una mordida a par con la carne no habida
Entonces
Por ganado y por perdido
Ay, intímame la cosa

Y sigo... suspirando
Emocionado
Bajo las estrellas / sobre la huellas
Mi piel deseosa
Fragmentada
A la fuerza del amor
Lo dice el poema de las muñecas japonesas:
"Así es la vida;
caer siete veces
y levantarse ocho."
Ay, intimame la cosa

No tengo porqués
Sólo uno:
Uno máximo como esclavizado
Casi apuntillado
¿Por qué me amas a la distancia?
Es decir:
¿Por qué no me amas?
Que no escuchas mi cántico destrozado por mi asma
Yo soy, soy aquella, soy aquel, el mismo cuerpo
Claro, un poco de maquillaje, un poco luz y filigrana
¿Qué qué es filigrana?
Pues una cosa delicada y pulida
Sí, aquí la guardo
Por aquí
No
Por acá
Así es
Vas bien
Ay, intimame la cosa

Alucino que me amas
Que viene de nuevo el flechazo
El rapto místico de nuestro fragmento

Del primer sueño de Venus
Yo que sólo voy hacia la muerte
Te escribo:
"Mon cher amie, Je suis à toi, Je suis à toi, Je suis à toi"
¿Que qué quiero decir?
Todo significa:
Ay, intimárame la cosa

CANTO PARA EL CREPÚSCULO DEL CABALLERO

Anoche durante la alcoba tu reino fue cabalgata,
jaque en el polvo.

Escapaste entre el beso y el alcohol,
fuiste trago; imposible cauce
bajando de la cama
poniendo los tacones donde mi ansiedad
se convertía en una moneda.

Caliente alquimia.

Mi erección de cuaco bajo las sábanas.

Y tu presencia como una nube,
como desvanecerse,
como una yegua que se sabe coronada
terrorista de la luz cuerpo en huida
ribera tuya entre la huma.

Lucidez de fantasma
este forcejeo mío con tu silueta
con el encuentro absoluto de tu piel en una media,
bestia que ignorante te posee
y relampagueante dice
que te busque en la libido de los caballos.

Lo demás forma parte del paisaje. Resplandor.

Polvareda saliente de la alfombra: tu aroma
saltando en los mosaicos negros
sin tocar
los mosaicos blancos:
este deseo aferrado que tu silueta juega.

Soy el rey erguido sobre mi propio antojo.

Y aún así, me saltas.

Huyes del tablero.

Pero la media, premeditada o no,
me pide almohada.

Jardín de oníricas bifurcaciones es encontrarte
bajo la película de mar:

elástica burbuja mi sueño donde
el deseo es un vaso de agua, dirás;
cierra los ojos, quiero beberte, que
el golpe nos convierta en pequeñas olas, contestaré.
Sin embargo de fuego mi saliva.
Te encontraré en las fotografías.
Suaves ancas esperando la estocada.
Mineral tu aliento guardo, como un gong en mi paladar,
y te dibujo en círculos sobre mi entrepierna
dejo que la piel, de este lado
lubrique
sea un lago
una profunda marea
en donde la mudez sólo fue brisa, violenta humedad,
pieza idéntica de tu partida. Sobre y a mitad de las sábanas
mi calor no fue tromba
ni caricia líquida;
ahí sólido fui valla, erecta hípica. Tu salto
jugada única
sobre el beso que apenas los cuerpos,
apenas las rocas,
el fuego no encendido.
Ahora
el arrebato bajo mis pestañas
es una erupción. Inasible carne.
Bella replica del alma.
El instante. Este.
De polución.
Tu aroma me encendió
un lirio
sobre la película del deseo.
Vaso tuyo, en mi mano, la entrega
que perfecciona la memoria:
tu cuerpo en brinco sobre mi cuerpo.
Tu sombra sobre mi sombra.

Entonces tu voz acepta que mi sueño es flora,
etérea orilla del hallazgo,
nube que cubre el sol. Pienso.
No hay fuerza más profunda que ese negarte,
ese alargarte en los días
tablero de los deseosos
para que tu salto sea puntual,
puntual mate sobre mis testículos. ☯

BHANU KAPIL

ABIOTGENESIS*

1. In 1985, I met Arthur Scargill in a café in Euston. It was a working man's café, totally rough, and me and Ann John, en route to our interviews at The Royal London Hospital, had ducked in for a runny egg breakfast with its accompaniment of chips and beans, which you do not get in the more vendor-based establishments north of the river. "Was that who I think it was?" "Yeah." "Oh my god...." "I'm going back in." "No!" "Yes." What must Mr. Scargill, miner, activist, political leader, have thought of the Indian kid in a green blazer and knee-high grey socks telling him she "really, really" admired his work. On a napkin, he scrawled: "Working together towards a better future! Yours, Arthur. January 6th, 1985." A napkin I still possess.
2. A ghost mutates through intensity, gathering enough energy to touch you through your thin blouse, or your leggings, or your scarf. A ghost damages the triptych of ancestors composed of descending, passive and synthetic scraps. But what if the ghost is empty because it's making a space for you? Vertigo is a symptom of profound attraction. An excess of desire. Once, after a long shift at KFC, during which we ran out of baked beans and the manager sent me across the Birmingham New Street plaza with a twenty pound note, to Marks

and Spencer's, for a family-size tin, I didn't go back to the flat in Selby where my boyfriend lived. I went to the cinema in my red and white striped shirt and watched *Au Revoir Les Enfants*. A Londoner, I blinked in the rainy quiet darkness that had fallen by the time I left. I ducked into a bright room. There, I was picked up by a Muslim man with a thick Yorkshire accent, who bought me a Malibu and orange. I was conscious of having wasted my entire summer on a boyfriend. My parents thought I was interning as a trainee journalist on a regional broadsheet. I'd told the KFC manager my mother was dying, and that I had to take every weekend off to be with her in the hospital. On Saturday mornings, my boyfriend would drive us to the sea in his refurbished Nash Metropolitan. Once, he drove us to France. I drank coffee on the ferry, staring into the blazing pink sun while he slept, his head on my lap. But that night, a Thursday night, I ended up in a graveyard with the man from the bar, and his friend, who had arrived as we were leaving. A ghost is a duplicate, a tall and handsome man who contracts then dilates so swiftly, you can't refuse. In fact, you don't say a word when a ghost, when two ghosts, lead you by your upper arm into an empty place, verdant with cypress and elm.

3. To flux, to squat. I grew up three streets over from a Nestle factory. Tower blocks dominate the place I came from. Imagine a Parisian suburb. If I can do this, if I can fictionalize the pack 'n' play, the patterned behavior of those early years, then I can do this. I can stand out in the rain and beg you to take your love back. You gave it to me. Now remove it. I don't want whiteness in my body. Cracked, flecked whiteness with deep blue folds. No more fats and sugars. No more milk.

4. But in the animal world, there's not a separate dwelling with milky straw on the ground, a crescent moon visible through the slats. Here, all the animals are sleeping in their beds, as comfortable and numb as us when we retire for the night. If a single white limb charred with a hoof or feathered with creamy curls fell out, I'd tuck it back in on my rounds. Lights out in the dormitory and then at dawn the bell. Ideally, a test is run before breakfast when blood sugar is low and the eyes, thick-lidded, cannot distinguish the eye dropper from a droopy

eyelid or a straggling mote. The syringe, likewise, extends dreaming, which, for you, animal, is a kind of green field, a baize screen, where people, trees, and so on, appear. There, for example, is the farmer, and there is the man come to fix the fence with his sack of rope and knives. And look, there's me, a writer, a mother, a part-time laboratory technician, waving a bag of mini Kit-Kats or a jar of marmalade to tempt you closer. I'm here to test the discharge of insulin into your bloodstream, and though it's uncomfortable, you give your limb to me, or your flank, which is why writing doesn't matter to me beyond its genre use. An animal doesn't understand the words I'm using. You want to be calmed down and so it makes sense that I pet you even as events unfold.

5. It's said that in a lab setting, an animal under duress starts hallucinating.

Hallucination 1: We ran through the garden at night with our sparklers, writing our names in silver in the air. Hallucination 2: In the theater of insects, the shed parts are composed on the lawn to resemble credence, the basic faith that the occupant will return, though it rains, and when it rains, each carapace disintegrates and melts into the grass.

6. When I was seventeen, my parents signed me up for a French intensive at the Polytechnic of Central London. They themselves taught English as a Second Language to French and Belgian teenagers, at a kind of impromptu summer school in Ruislip, Middlesex. Lord knows what the European children thought of their year abroad, book-marked by their weeks with my mum and dad, a sari-clad combo unit starring my father's thick Barnala accent. Yet, I grew like a vegetable, squash, in their care—the yellow flower of my youth sturdy in all weathers, including the British June. I'd get off the tube at Baker Street, take a left, past Madame Tussaud's, and I'd be right there, on the steps of the concrete and glass edifice of what was nominally an institution with a university-level curriculum but was really a technology for processing losers like myself who had failed their A-levels at more prestigious establishments and needed to re-take. Headphones, repetition, the vowels "ah" and "oe." At lunch, I'd go to The Baker and Oven for a ploughman's and a Beck's, feeling incredibly tough, and seductive, though nothing happened. I was too shy to respond to the men who

lunched there too, men of about thirty or thirty-five, who got quiet when I pushed between them to order at the bar. Was I really beautiful, or were they wondering what a runaway in cheap Dolcis pointy-toed flats and Top Shop jeans was doing in their neighborhood bar?

* All these memories have dark-skinned people in them. Abiogenesis is the production of living things from non-living matter. In April, it's like lifting something with cells from the bed where it was grown. In November, on a dark and rainy morning, it's like drinking tea. It's procedural. For example, all year, I wrote a novel set in Louisiana's Chimp Haven, a rehabilitation center for laboratory technicians and their chimps. Well, just the chimps, but the former curators of their terrible lives—the techs—work there too. They volunteer. I think they feel bad. I went there and they let me volunteer. That was March. All year, writing about chimps, I began to compose a correlative narrative of race memories. In the notebook, they were mixed together and that was how I wrote my book. It was an abiogenetic act. These notes preserve the biology, but beyond this, they have no use. ☺

JESSICA DÍAZ

SEIS POEMAS

CONSULTORIO MÉDICO / PAISAJE ARTIFICIAL

Volver al lugar de los hechos

música melódica

una pecera
enorme
veinte peces nadando
dando vueltas sobre
el mismo lugar
unos blancos
de rayas moradas
azules
otros que buscan sin descanso algo
entre las piedras
simulacro del fondo del mar
—o de un río—
la música no para
diez personas sentadas alrededor de la pecera

esperan su turno al médico
para que les diga:
“No se preocupe, todo va a estar bien”
pero en el fondo
ese médico con cédula profesional
miente y sabe
que no siempre es así
que no todo
va a estar bien
o al menos
tardará un poco

RASCACIELOS

Suspendido en el aire
con un cepillo
limpia los vidrios
para asegurarse
que en medio de la ciudad
exista un recordatorio de
las nubes en el cielo
por si alguien no se acuerda
de ver arriba
y levante la vista
solo a
la mitad

ANESTESIA

Un largo pasillo azul
puertas
alfombra pálida
pequeño cubículo

oficina del doctor

una mujer sale
con los ojos hinchados
parece que allí adentro
asumieron
que hay errores que
por extraño que parezca
se asumen
más rápido
sin anestesia

PUCHERO

Ese pez de cara triste
mueve su boca de
puchero de arriba
a abajo
parece preguntarse
 ¿qué hago aquí?
entre estos peces que dan
vueltas a la izquierda y
a la derecha
sin parar y
quizá
alguno de ellos también se pregunte
 ¿qué hago aquí?
 ¿qué hago?

EN FIN...

Tuve un problema en julio ¿o fue principios de agosto?

Leí en el horóscopo que hubo un eclipse el 30 de julio.
Quizá, fue eso...

En fin...

ya pasó.

PAJAROS (UN VERANO EN LOS ÁNGELES) (QUE SE LLAME ASÍ)

un pájaro se posa en una rama delgada
se balancea
dos pájaros pelean por la comida
otro pájaro pasa volando
veloz
no hay mucho que decir
los pájaros hacen lo suyo
el sol pega fuerte
un avión cruza el cielo azul gris
mientras tanto
la humanidad sigue en
lo mismo y los pájaros
están
en lo mismo
cada tanto cambian de rama
vuelan
pelean
comen
quién sabe
qué tanto harán
tanto movimiento
otro avión pasa
una mosca pasa
más pájaros
cantan
el sol comienza a quemar
y así
nos vamos 

CHRIS PUSATERI

FOUR POEMS FROM “COMMON TIME”

Like Richard Burton,
you will enjoy a renaissance,
a second coming.

From somewhere deep within the oblivion of Andromeda,
you will note its approach. And you will smile, without laughter.

To say that something matters, is to watch
an abstraction harden
into something that can kill.

It reminds me — not
'of' something, but reminds me,
brings me back
from where I was, which was
far from cognition.

All of our sentences for today
will include one of the following words:
maybe, perhaps or possibly.

We shall not want
as we walk, we
as we are when we
walk through the valley of the, the shadow of the
valley palls
our usual assurance—we shall not
want, but we will walk, as people without creed,
we will outlast, we will walk (we've been training)
maybe someday, through the shadow of all possibly,
as we move through it and out again,
perhaps we can meet for coffee, and while doing it,
maybe we can talk.

But a gigantic adroit never aided,
except as everyman
Pluto expels impotence—I mean droits
and hinges in fenestration
on soothsayer baseboards
totteling bongos

Slowly remember then,
those tightlipped lilies,
for what they are
is smoking notes
in the notion of a mighty idea

my drink rising
into rain—

the city's tense gray gait

I doubt an idea usually
as you raise your hand to use the john
& go to the cloakroom to pee.

The lime green of evening even
taxes (the afterlife) the very water
it autumned

& a belt to hold it up with

a strange rust spreading
from the ceiling tells no tiles
but I reassure it that
one needs not begin

& that exploratory metaphysics is the sum total of all experiments. Even email.

There is Irish & malt; there are bookmarks and endpapers. We'll mark a place, we'll never return.

I want to know
the difference between
my expectations and reality,
and I want to know why
when they fight,
one always wins.

It's like a flow chart where everything flows sideways. A 'flat hierarchy' says the boss at the plant.

You are currently using 17.9 percent of your ability. The amount increases when you sleep.

Most take it where they can get it. Human misery is a product of not knowing what 'it' is. ☠

ELIOT WEINBERGER

TRES NOTAS SOBRE POESÍA

1. “TODO LO ‘MUERTO’ TIEMBLA”,

escribe Vasilii Kandinsky en 1913: “No sólo las estrellas, la luna, la madera y las flores que los poetas cantan, sino también la colilla del cigarrillo en el cenicero, el paciente botón blanco del pantalón mirando hacia arriba desde el charco en la calle... todo me muestra su cara, su ser más íntimo, su alma secreta”.

Al mismo tiempo la otra K de la vanguardia rusa, Velimir Khlebnicov, escribe: “La única libertad que exigimos es libertad a partir de la muerte”.

El proyecto modernista de exaltación de lo nuevo y eliminación del resto, de reemplazar girasoles por bujías como fuente de inspiración y tema imaginativo envejece más rápido que el artílugo de sus afectos. Pero la vertiente opuesta de lo moderno —el recuperar todo, la inclusión de todo aquello que había sido excluido— permanece viva, dado que la continua lección del siglo es el parecido de las cosas del mundo:

Los botones del pantalón puede que hayan sido reemplazados por la cremallera, pero ambos, como las estrellas o la madera, llegan a ser tenidos como meras configuraciones variables de las mismas partículas subatómicas. Se descubrió que la gente tenía los mismos sueños, narraba las mismas historias, construía variantes de las mismas sociedades. Las mismas reglas genéticas eran aplicadas a un molusco y al conquistador.

Hermanadas (hermanados) en lo mismo todas, las cosas adquieren un peso equivalente: el paraguas y la máquina de coser de Lautréamont se encuentran (hacen el amor) en la mesa de disección. Y lo que producen —digamos, el botón de un pantalón— llega a valer como un objeto de contemplación tanto como un amanecer en los alpes o las ruinas de Karnak.

Hay una historia que cuenta que George Washington Carver tuvo un sueño. Dios se apareció ante él y dijo que podía preguntarle cualquier cosa que quisiera saber. Carver dijo: "Dime todo acerca del maní". Dios respondió: "Tu mente es demasiado pequeña para entender un maní".

El entusiasmo modernista por el arte arcaico no fue solamente el desarrollo de un gusto por las formas simples y los montajes complejos, como se suele decir. Lo que los modernistas vieron fue manifestaciones de poder. Estos objetos extraños o corrientes fueron hechos para controlar la vida y la muerte, el sexo y el clima y la comida y las enfermedades. Tenían el propósito de cambiar su mundo.

Y en ese universo de cosas idénticas —suyas y ahora nuestras— aquello que no es igual, lo que permanece en un estado de cambio continuo, es la relación entre las cosas. En el halcón y el ratón, en Antonio y Cleopatra, en la pintura y el lienzo, en Abbott y Costello giran las mismas partículas: el mundo comienza cuando entran en colisión.

Y es más: cámblenlas de sitio y el mundo resultará distinto: un ratón y un lienzo, Abbott y Cleopatra...

(O Cleopatra y su nariz. Pascal rumia: de haber sido más prolongada, la cara del mundo habría cambiado.)

En la luminosa red de las relaciones, el más leve cambio —incluso el mirar— cambia todo. Cortar tan sólo una hoja de helecho y ponerla en el medio de un camino. El gesto no tendría ningún significado, salvo en Nueva Guinea, entre los kaluli, donde significa que las almas de los plátanos no escaparán del campo recién sembrado: habrá comida.

La magia depende del poder latente en el objeto menos atractivo. Un par de trozos de uña pueden matar a un hombre, una pluma detener un huracán. Es el contexto, y el acto de ubicarse en el contexto, lo que le confiere a un trozo inútil todo su poder.

¿Y qué pasa cuando aquel acto ocurre fuera de su cultura —o, más exactamente, en una cultura que no reconoce automáticamente su significado? ¿Qué pasa, en otras palabras, cuando Schwitters saca un boleto de autobús de una canaleta en Berlín y lo pega en un lienzo junto a similares escombros?

Como un acto de magia, éste suscribe una superstición privada: un encanto en el bolsillo de otra persona. Y sin embargo un boleto de Schwitters es extrañamente numinoso: aquella representación de un mundo por su miembro más insignificante permanece lejos, moviéndose más que las celebraciones contemporáneas de dirigibles y plantas hidroeléctricas.

Es sabiduría china: la hierba se dobla bajo los ejércitos conquistadores; cuando éstos hayan barrido y pasado se levantará nuevamente. Lo particular es épico.

Y la poesía, toda la poesía, es una épica de particulares desplegada en una ilimitada cuadrícula de información. No sólo en el erudito alto modernismo donde, por tomar su ejemplo su más ilustre, *The Waste Land*, uno no puede hablar del supuesto vacío de la vida moderna sin hacer referencia a la

leyenda del Grial y los sermones del Buda. Comenzar en algún lugar, en cualquier poema, es entrar en las historias, mitologías, filosofías, topografías... los estantes enciclopédicos de libros que han informado o pueden informar cada línea.

En innumerables narraciones orales, el cazador, yendo tras la pista de una determinada presa, sigue una senda irrepetible hacia otro mundo. Es el origen del “camino”, en su sentido religioso universal. El “camino” de la poesía —para sus lectores y para sus escritores— es vida (vidas) de errancia intelectual y física en la pista de los poemas.

Todo lo vivo y lo muerto tiembla: sus vibraciones, como ondas de radio, están por todas partes, van a todas partes. No sólo un esquema de aquellos modelos, no sólo una antena para captar música y noticias, la poesía es un dispositivo de autoguiado: a través de los millares de trozos del mundo, redunda en un modo de aprehender aquello que es tradicionalmente tenido como lo más enrarecido, un mundo —el de la escritura— de otro mundo.

[1990]

2. TRADUCIR

Lo he dicho antes: poesía es aquello que vale la pena traducir. El poema muere cuando no tiene un lugar donde ir.

El objeto de una traducción al inglés no es un poema en inglés.

Una traducción crea un tipo específico de distancia (“suspensión de la voluntad”): el lector nunca olvida que aquello que es leído es una traducción.

Una traducción que suena como un poema en inglés es usualmente una mala traducción.

Una traducción que se esfuerza por la precisión de un diccionario bilingüe es siempre una mala traducción.

Una traducción debe sonar como una traducción escrita en un inglés vivo —y aún más, un inglés que saque ventaja de aquellas posibilidades que por lo general no están a disposición a poemas escritos en inglés.

El éxito de una traducción casi siempre depende de las más pequeñas palabras: preposiciones, artículos. Cualquiera puede traducir sustantivos.

Una palabra extranjera con varios significados puede —y algunos lo hacen— ser traducida al inglés por medio de varias. Una palabra puede llevar a algunas otras, así como algunas palabras pueden llevar a una.

Efectos que no pueden ser reproducidos en el verso correspondiente se pueden, casi siempre, recoger en otro lado, y así debería ser. Lo que indica por qué resulta más difícil traducir un único poema en vez de un libro de poemas de un mismo autor. Lo que indica por qué una traducción no debe ser, aunque siempre ocurra, juzgada línea-a-línea.

Pocos traductores oyen lo que han escrito.

Pound corrigió errores intuitivamente en el manuscrito de Fenollosa. Para el resto de nosotros es casi imposible traducir de un idioma que no conocemos. Traducir a través de un “informante” es pintar con números: es su diseño, tú sólo añades color.

Todo puede ser traducido. Aquello que es “intraducible” no ha hallado aún su traductor.

El original nunca es mejor que la traducción. La traducción es peor que otra traducción, escrita o aún no escrita, del mismo original.

La traducción no es una duplicación. Cada lectura es una nueva lectura: ¿por qué habríamos de esperar que la traducción fuera idéntica?

La metáfora: de lo familiar a lo extraño. La traducción: de lo extraño a lo familiar. La metáfora fallida es demasiado extraña; la traducción fallida es demasiado familiar.

Muchos de los mejores traductores conocen el idioma original de modo imperfecto. Los peores traductores son hablantes nativos del idioma original.

Las traducciones son generalmente revisadas por miembros del Departamento [de estudios] de la lengua original. Pertenecen a una marca registrada, y no pueden evitar encontrar en todas las traducciones de su lengua —salvo aquellas hechas por algunos colegas— una farsa.

La teoría de la traducción, más allá de ser muy bella, es inútil para traducir. Existen las leyes de la termodinámica, y existe el cocinar.

La mayoría de los traductores son capaces de traducir a lo largo de sus vidas solamente a algunos escritores. El resto es escribir de corrido.

Una traducción está basada en la disolución del yo. Una mala traducción es la insistente voz del traductor.

Traducir es aprender cómo se escribe la poesía. No hay mejor maestro, ya que la traducción no comporta un bagaje de autoexpresión.

Cualquier poema debería ser traducido tantas veces como sea posible, incluso por el mismo traductor luego de años. Sólo los fundamentalistas creen en una traducción “definitiva”.

Una traducción del griego clásico de 1900 está, por decirlo así, “datada” en un modo en que un poema en inglés de 1900 no lo está, ya que esperamos que una traducción sea escrita en una versión del habla actual y rehusamos hacer los reajustes mentales como haríamos en el caso de un poema contemporáneo nuestro. Con mucho tiempo, sin embargo —digamos, una traducción Isabelina del griego clásico—, dicho recalibrado resulta inevitable: la traducción, en nuestra lectura, llega a ser parte de la época en que fue escrita.

Prácticamente en cualquier lugar las grandes épocas de la poesía han sido, y no casualmente, períodos de intensa traducción. Sin noticias del extranjero una cultura sólo termina repitiéndose las mismas cosas. Necesita al ajeno no para imitar sino transformar.

Una ocupación anónima, por la cual sin embargo gente ha muerto.

[1988]

3. CREER

El fascismo, el nazismo, el comunismo son inextricables de mucha de la poesía de éste, el más bárbaro de los siglos. Surgieron en respuesta a aquel nuevo fenómeno del siglo xix: el hombre de masas. El fascismo y el nazismo tomaron la condición de las masas como una decadencia a purificar: el fascismo, eliminando la corrupción y el disenso; el nazismo eliminando, de igual modo, las minorías étnicas. El comunismo tomó la condición de las masas como una injusticia a ser corregida: eliminando la propiedad y el disenso y erigiendo una elaborada burocracia. [Gracias al antifascismo comunista y a su romantización del proletariado se ha olvidado que el fascismo y el nazismo fueron en un comienzo movimientos de clase obrera a los que se unieron intelectuales y la burguesía, y que el comunismo fue un movimiento de intelectuales al cual se unió el campesinado en sociedades sin una amplia clase obrera.] Los tres tomaron la llama espiritual de la revolución y el anticolonialismo y, recapitulando la historia de toda mayor religión, la codificaron de modo que hubiera una respuesta a todo, la institucionalizaron de modo que aquel poder estuviera concentrado en una élite, manteniendo el poder a través de continuos sacrificios de masa (sacrificio de la propia riqueza, sacrificio del propio pueblo en la lucha en contra del enemigo exterior, sacrificio del impuro entre los propios).

Todo poeta del siglo xx creyó (cree) en la versión literaria de la llama espiritual de la revolución: el poder de transformación de la palabra. (¿Y cómo no habrían de hacerlo, dada la naturaleza misma de la poesía?) Casi todo poeta en el siglo xx ha creído ardientemente, en un momento u otro, en una de estas religiones de un nuevo mundo. (Y aquellos que no lo hicieron así creyeron en un estado de continua revolución sin instituciones o, y no tan distinto, en la poesía como su propia religión.)

Desde el ascenso del hombre de masas los poetas, con algunas excepciones, han visto la condición de las masas como degeneración (la crítica nazi y fascista), aunque algunos han admitido activamente las soluciones nazi y fascista. En el siglo xix la respuesta de los poetas fue el retiro individual: ya fuese a la provincia, desapareciendo, o a la anonimia del transeúnte en la ciudad. En el siglo xx los poetas han creído en el poder de ellos mismos, una élite, para transformar

las masas —generalmente a partir de una teoría de filtración de la riqueza de cultura popular. Formaron efímeras instituciones excluyentes (movimientos) y hablaron con frases religiosas (“purificación de la lengua de la tribu”, “rectificación de nombres”) y términos militares como “vanguardia”, los cuales, como dijo Baudelaire, asumían una disciplina tanto militante como militar.

Microcosmos de las nuevas religiones, estos movimientos lanzaron ataques, codificaron sus opiniones, petrificaron por medio de la excomunión pequeños inflexibles monolitos. Autor como autoridad, lector como seguidor: conspiradores ambos, juntos creyeron que con sólo los otros oír este mensaje —o el mensaje de la poesía misma— el mundo cambiaría. (“Hay gente que muere cada día por carecer de él”.)

¿Quién puede leer los exuberantes manifiestos del modernismo —quemar las bibliotecas, inundar los museos, no más clásicos— sin sentir náuseas, hoy, en el fin de un siglo que ha hecho, una y otra vez, precisamente lo que Marinetti y Ball y Tzara pensaron sería tan genial. [La sentencia de Breton “El más simple acto surrealista consiste en arrojarse a plena calle, pistola en mano, y disparar ciegamente hacia la multitud lo más rápido que el gatillo lo permita” ya es algo anticuado.] ¿Quién puede evitar pensar: luego de un real estilo siglo xx de revolución de la palabra, qué ocurriría con las viejas palabras: purgadas, torturadas para ser sumisas, reeducadas?

¿Hay acaso más que algunos pocos poetas en el siglo xx a quienes uno puede admirar como ciudadanos? ¿Hubo alguno, en el balbuceo de los profetas, que fuera verdadero? [Hoy justo leía el cuestionario de *The Little Review* de 1929. A la pregunta “¿Qué es lo que más ansía en el futuro?” Mina Loy responde: “La liberación de la energía atómica”.]

En nombre del progreso y en nombre de la tradición, un montón de huesos, muchos de ellos huesos de poetas. ¿Cómo pueden los poetas seguir invocando estos valores? La poesía vive simultáneamente dentro de su momento histórico y fuera del *continuum* histórico. Negar lo uno o lo otro, confundir lo uno por lo otro, ha sido siempre desastroso.

En nombre del grupo, un montón de huesos. La poesía se escribe a pesar de, o en la periferia de los movimientos [los grandes poetas surrealistas no son franceses], los partidos políticos, las iglesias, las artes burocráticas, las universidades,

el Estado. La fuerza colectiva depende de la eliminación de la subversión, y el poema siempre es sub-versión, la versión subterránea, la versión que viene de alguna cueva pintada en el techo.

La única creencia saludable para la poesía es la creencia en la poesía, que nunca es simple, y aun menos simple mantener. Ahora, en este fin del siglo, con el fin de las ideologías y la inminente ruptura de algunas naciones, la enfermedad y amenaza del próximo siglo serán el nacionalismo, el etnocentrismo y toda forma de exclusión del otro. Bajo la presión de la expansión popular, cualquiera que no sea *nosotros* será visto como la causa de nuestra infelicidad. En poesía, si sólo por un momento, todos somos nosotros, todos somos otros —un nosotros de otros, y nosotros todos hablando.

[1988]

Traducción de Román Antopolsky

KENT JOHNSON

NOTAS SIN EDITAR PARA UN ENSAYO POÉTICO SOBRE
LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

¿Qué es, a fin de cuentas, la traducción de poesía?

Yo, por citar un ejemplo, no tengo la más mínima idea.

¿Tú sí?

Nadie sabe lo que es Poesía:

Por tanto, ¿cómo podríamos asir la sustancia de su sombra?

No, esto es ya una declaración sobre ella... ["su sombra"]

Como si la Traducción viniera después, cuando probablemente sea la Poesía la que lo haga...

Aun así, ¿quién sabe del Sol?

Estas últimas semanas, he estado escribiendo e-mails a grandes traductores de poesía. [helos aquí] [me complazco en decir] [y ahora están reunidos aquí] [la apabullante reacción ha sido]

Leí en algún lado que puedes decir qué tan rápido se aleja cualquier estrella de ti si lees su “desplazamiento al rojo” en un espectro de luz.

Estas obras están diseminadas a lo largo de un espectro de luz —Las llamamos “traducciones”, y nos despedimos de ellas a medida que se empequeñecen a la distancia, y nos volvemos más pequeños en relación a ellas. [explica el “nos”]

Sin duda, esto significa mucho para cierto tipo de gusto.

[Benjamin sobre el más allá y los trajes reales. Spicer sobre la radio y la transmisión]

Pero he estado enredado en controversias relacionadas con la traducción desde hace muchos años, y esto me ha vuelto, hasta cierto punto, excéntrico.

De pronto, ahora que tengo cuarenta y nueve años, ¡estoy más confundido que nunca!

Inclusive en Grecia hay una recompensa para mi arresto. [los énfasis sobre los cargos de asesinato son exagerados]

¿Pero quién quiere leer un cuento largo y narcisista sobre los problemas personales de un traductor?

Mi hijo entra en el cuarto, leyendo *Cien poemas del chino*, cinta gris reverberando en su lomo.

Lo cierra y lo pone, cuidadosamente, como a una palomilla herida, junto a la lámpara.

¿Qué estás haciendo?, pregunta.

Estoy tratando de escribir un ensayo sobre la traducción de poesía para el primer número de una revista, le digo, apurando el último trago de mi vino.

...y no tengo la menor idea de cómo acabarlo. [suspiro]

Bueno, dice, mientras empieza a enrollar un cigarrillo, por qué no dices esto —sonará un poco cursi, pero qué importa, los estándares en estos casos son flexibles [hace una pausa para sellar el cigarrillo y ponerlo entre sus labios] y

no tienes tiempo, Pa', para eufemismos [el sonido de un Zippo que se abre y luego se cierra]:

"Con la gasolina de la Traducción", dice con otra voz y humo saliendo de su boca, "la Poesía se enciende, de modo que ésta debería vivir a la luz de su propia inmolación."

¡Vaya, eso me gustó, hijo! ¡Ya lo tengo! [escribo]

Gracias, dice. Es una suerte de traducción libre de la versión de Rexroth de "Viendo la nieve y pensando en mi amigo, el eremita Hu".

Y luego toma su libro y deja que se vuelva a abrir, al azar.

Lo recuerdo tal y como fue, el sol filtrándose a través de la cortina detrás de él, las espirales del humo, el libro abierto, el perfil de su rostro, el ruido de un martillo, de alguien martillando a lo lejos, por la razón que fuese, algo de hierro a la distancia...

[representando casi veinte lenguas y treinta naciones] [la mayoría en inglés por primera vez] [ninguna traducción se hace para un lector en particular, y cosas por el estilo]

Y la distancia se ha incrementado a tal punto y a tal velocidad.

Y él ahora se encuentra en una oscuridad en relación a mí, y a tal velocidad, que incluso la tristeza del espacio donde una vez estuvo, leyendo, ahora se encuentra en una hermosa oscuridad por esa misma razón.

Y no podría decir a ciencia cierta, viendo todas estas traducciones delante de mí, cuál de todas es fiel, ni cuál es tan fiel que ha devenido, sin avergonzarse de ello, en falsedad.

Traducción de Gabriel Bernal Granados 

TWO POEMS

CAVITIES (虫歯)

Clearly this is all because of my parents, I used to resent them for it but now perhaps it is all finally okay, all of it happening not because they failed to institute good habits of oral hygiene back when I was a little kid, but more because I was deprived of the chance to own any pets as I was growing up—how I would have loved to feed, walk, and shower with love some breed of dog, or even a cat, or even a rodent or fish—but there were absolutely no pets, none whatsoever, in my youth and consequent thereafter. They say this about one's formative years, that they mold you in certain shapes that are difficult to later modify—in my case it is my teeth they have molded—and so then who can blame me when the *pets* come to *me*, just arrive without my even noticing, just show up oh-so-subtly and find a way to take care of themselves, so that now I am with pet and don't even have to do any work to that end, which is fortunate since my lonely childhood certainly did nothing to prepare me for this. The ants in my teeth are excellent burrowers, they have been digging in for a while now, have made a home for themselves in the smooth corridors of my

teeth, they have finally found their home and I have finally found my pets, and this must be what it feels like when the right match is made, such is the feeling of rightness that comes over me whenever I think about my pets or feel something grazing my tongue oh-so-ever-so gently.

HARSH EDIT

for Naoki Matsumoto

My editor is a bit old-fashioned, and still likes to come over to my house to pick up manuscripts. Except that my printer is broken right now, so what ends up happening is that he shows up and inserts his portable USB drive into my computer and I copy the files over and that way there is still some remnant of that manual handing-over of the manuscript, which makes him very happy. None of this matters all that much; neither does the fact that every time he comes over I discover something new about him. We've known each other for many years now, so that amounts to a lot of information. This last visit I got a little careless, however, and left my ant out while I went to the bathroom. When I came out, much to my surprise, I found that he had edited my ant, without even asking. Now on one hand I am of course quite shocked and outraged by this gesture, but then on the other hand I think that maybe the ant looks cute this way, with shorter front legs and two mandibles taken out, but I will have to wait until my editor goes home so that I can talk candidly with the ant and figure out what is truly best for all of us involved. ☺

REYNALDO JIMÉNEZ

OOTECA

Me gustaría presentarme ante los jóvenes pintores del año 2000 con las alas de una mariposa.

PIERRE BONNARD, en 1946

O

araña oh continua membrana juzgas azul la piel parte de fuego
parafina ondulante tu rol así desbaratable o en vena esta cadena
pagada de sí propagas lo que le cuentas vela a la polilla huérfana
de estación propala estra cabeza catástrofe entretela tal se nos encaja
langosta a tus anchas desparpado ojero agujéreo hurgo crustáceo
tu regazo prieto áptero purgo apretado versus tuyos mamarrayos

de cualquier modo a tu deriva parto sin saber si a través hay adentro
o se deseé harto pulsar la pasiva cuerda parásita cuanto polvo nadía
condensando invierno estáte febrífuga donde aún lo que no fuera
nuncantes letargo misterioso pordiosero entre dioses de catastro
lo que no fue por dentro precipicio a pico era ni por fue
latencia prisión qué tal resistes mi bien de lo principio

pero para tan poca burbuja no tener sino sino y lástima ocho brazos
que no abracen cien brasas que no escupan feticeras pepas cardíacas
en vez del punzante pez que me guía en tu luz negra me respiras
durante el día nuestra cabeza vuelta a una ida espinal todavía porque
diadema nunca llega decir podrías si no adviniera si no adivinas
ni sueltas la veranda ni te absuelve la hora ni la vuelta pegas

- nunca la ninfa se encuentra si no turba si no páramos qué entrecruza
infestarte lechuza ya no obstante transveneno donde mutar se puedan
las nuestras partes anejas a un silencio cuscuta que te salta la seda
que buscas trae lo que te atraviesa asalta sendas epidermis ajenas
a lo lar aqueste intervalo sin duración inervadero traspira esta red
ni bien arriba la travesía nos aparta en las antípodas ribas a rabiar

punto pico arisco de resistir insistencia por un desdominio indómito mito tótem
amanecer a rastras por un resto de discordia bajo la manga ganado vuelto perder
vuelto raciocinarse mientras esperanta quien aprisco dice dirimir dó el alto vuelto
puede empero decirse especie límpida de disuelto con una pizca de miedo suficiente
como para calar a la vera desbrozar trozo a trazo sin puntas sólo no por recortar
cuasi harto perfil al ras de otra perfidia sin consuelo de pavor real te solariza

del roce con lo que nos escucha se transforma esta arboleda sin dentro
carencia que suma no obstante todo peso que por eso orar no admite
parición punzante efervescer colmar eviscerar sin colmena este mismo
aparte misterio al pensarte despierto un momento espatular la gracia
reparte aúna los pedazos una vez ante el más eterno mes delante conspira
sino sin volumen mental al talvez pira mía hialina ante el antedespués

halo mejor es la fiebre que estruja fieras encintas de una caricia intacta
una esfera ande cae nieve negra del aquende para delicia del sin voz
que siendo parido por cierta gárgola transformara en una irrecuperable
una immaculada una anguila vírgula se le desplazara al limo del canal casi
a diario allega confundir cómo alejan nuestros muslos el sudor avecinado
de haciasia en oscilación devienes espejisme como si dijéramos uotrua

pero con el ardor de esa penetración de lo singular en lo ciego al fondo
de un sigilo agujeta en que cabrían los muy cabros hechos que esquinas
de vista nos perdieron el ruido blanco de sus gags lagunas por todas
partes algunas en blanco trasbordante reaparece par trastornarte
con arte de traslucir si pues no pertenece perece si mereciese
tu corazón corral sin colmo astral tu paciencia cigota

túya desnudez cuya máscara insectil desfosiliza y para eso despeña
a sacudir incierta brisa adviene vértebra de otra cosilla al borde del sin
solución frío frío al trasfundirse cada segundo con el segundo silencio
trasuda tu gesto como cuando se afirma uno de un vértigo según ningún

ascenso sino el estático puente de arena para encender elástico estambre
este peñasco en su caída al revés este desnudo que no ves

ninguna mano alcanza para saciar de tacto la urgencia que subyace
a la gran reserva manantial hilacha tras la montaña de los viejos ahí
el pequeño viejo y el enorme chico se disuelven alimentan plumas
machimbre furor los timbres del reficular persisten borrarse tras la
tapa contrafósil esta frente común concebida opalescencia manojo
de fugas en tanto la desnudez alumbría la desnudez fibrila

ooo

sacrificial este suspenso de un solo punto hace a la cabeza tachada
en plan pánico teatro de sombrillas volándose al ras de un linaje
de panosarios en serie por la opacidad constrictor a sus aires dejó
resarcirse pero detén ese pico que copia de su oquedad el hambre
el riesgo ansía durar mas detén qué será desear sin sed y tal
maquinalias de afiliarlo punta le afilan pensamientos mirlo iir

cerbero la suerte transverbera cada rastro de verbena nunca
acostumbré a estarme para quasi saberlo perder narices meter
en recinto acaso tiangue museo larva posar coronilla bautista
reyezuelo labios de anzuelo orejas de ganzúa de susto hundirlas bien
en esas diademas flórulas de tálamo entretrenzas en olor de san si vas
adónde vas irás dirás acaso un trans corte versal reverberante acaso

un tapiz semoviente sierpe de flujo corriente vas en principio dura
vertiente hontanar eres un puente urgente lancinas para hesiquía
lo cual cuerpo imposible zanja disciplinas de vilano al sereno
pálpito caobombao sujetardor *nos sete buracos da nossa cabeça*
pseudo gongo con que se podría confundir **te me di con go tra**
la parred quicio que esmerila dhura y sostiene el unísonôh

perfume del hoy estoy juguete o a lo sumo cuerpo impasible a más herir
a un parpadeo corto por el que paso nave enviándote comarca entraña
cavernícola en lo retorcido su más violáceo salpicar su peregrino
hematoma hasta la carca cual cóncavo acá del azulejos en la flámula
con ínfulas de gatúbelas en velavíovelocélacelodíodelvaívir
de los vaivenes del porvenir pescado sin constelación estate

ve derecho animalillo del asma y pío que te vas descosiendo a medida
que elloelloello te borra la hora desflor votiva ronda orofondos
trastienda donde se juntan a tomar lo que se pueda unos fantasmas
parecidos a tus rostros chispas solas que me sacan estática tú

hasta que te persiga el centelleo rosas frescas difusas crestas
estrelicias contra lesa acaso ahumada paredevenir

pero verá de tanto reparar lo usted o su antifaz acaso oh diosa red
qué dice durga si será la urgencia esta thule nerviosa que se reparte mañana
sin alcanzar tamaña corola conseguirte tal subesquina de algún otro cuánto
no sabría más lo perdería mi entregadora enredadera de paraderos disuelta
decir podrías nada nunca llega con la plegaria pero mira nadía una mariposa
de noche empieza cuatro alas tu cola tu cara antenada el corazón a la boca

OOOO

camaleona de tu mutismo la lengua se te pasa sobre escamada faz
absorta oquedad de un ojo cógnito que habíase podrido en casa
la tarde larvó compacta una atingencia áspera para un porvenir
del mimbre de la estera húndense dejándose besar las pisadas
húmedas ascienden desde el fondo doble geminar fluctúa
con pintura de algún tipo de gato pasado onza intraven
estas hilachas tu mirada cuanto más las roza

el pez de voladura gira crespón garrapata atardecer prismácula
en torno al costillar solitario desvío los escarlatas pastos saltan
algunas señales de sabor desprevenido hasta la uña dejar crecer
plumaje costra del ancestro volver no sabría perdido como ando
entre los móviles nado anautómata sin porvenir a la entrada
del limbo instrumento del limo sonaja del limosnero por un poco
cuya falta empero tan quemante es que te imanta

una faz concéntrica en línea disuelve tanto encaje
quizá devuelve los tus mirajes el tráfico perséfone agitas
arcoviboreas estrellas pantallas gracias así vayas con tu bravo
esqueleto de palo santo florecido futuro sin sitio arranca la demasia
sin saber más cómo rodearte sin labrar otros brazos que la fieriza
ensimisma este día se alimenta de facto escucharte cual estalla
en el acto la tuna subcutánea mi camisa parpadeante de cacto

se destroza este río entrelazo de cerrojos con preguntas del frío
la cabeza destronada la garganta de trueno fango luego lata
arrasa una que otra náusea este regusto abisal hierva a su largo
te deletero lama en laberinto víscera de nosotros hasta sacarnos
su tangente si pues el río a sus víctimas ama pero golpea de lo alto
de su olor a parto se sacó más hembra que nunca dispuso a enhebrar

ese olor a distancias desacumula un temblor tan parecido
a envoltorios cautivos terráqueos espumas los borra junto

al secuestro de otro espejito ahora espira detén tu acentro
murciélagos contra objetos conturbadas pues no suena ni alma
en pena ni acude creo la boca seca si es que alguno
entre los magmas dáse respiro por mimar esto temblor

OOOOO

duramen de los rayos transparencia córnea que ni alcanza
a decirte dividida te hallo de las puertas de entrar a las de salir dejarse
por exasperar polen por llegar a casa gemidos salados a la sombra fosca
que nunca alcanza porque te escuché remoto bosco palpitá y aunque
alcance ni alcanzarte pueda especie extinguida de nube

a duraciones alerta que pruebas en llamas por sarcasmo de un estupor
iguala esa presión del silencio por darse carne y corte en tu estructura
plasma evasivo sin franquear distancia pego la oreja contra el piso
repercute malón al recorrerte la extrañada la insidiosa con las tripas
al aire tu peinado velocísimo de líquenes

ni estratas tiempos sucesivos al límite gema ni ultrafurtiva eximes
al pordiosero quien cubre su llaga sin tapar los labios del escándalo
astroso con subrepticia mano de reptil a cada escalón repite abajo
tu baraja dejaré jamás de arrojarla al envés y come mi pequeña
de esta amniótica palma esta guirnalda pinchada de ojos

leche de angustia mixteca ninfa del parpadeo sin red supura
a tu contacto neutrino viento a viento tu cabeza lengua afuera
sobre la escarpa del regazo ansioso sobre la estepa de puntos
estera en que danzar sin otro alrededor del obrar salobre
herida una color no afinca ni cuerda le das porque venir la veas

enredadera este doblaje que por cutícula era al advenir guarida
especie en especie mero nadar contra tu pecho mariposa
escuchada esa vez sola entre la zarzamora al cortar la mano dentro
del guante antigua piel doyle sin asco a kundalini en cuanto cuento
del polvo que persigo más que a nada en el mundo de la mano del tajo

ojos nuestros cerraré a cruda luz acudirá espacio propagará tu entrar
por el oír de su delicia sabrán alrededor los instrumentos de su afán
tan misteriosa entrega cunde casi valvar de tan lenta caída las furias

habilitan mordedura el abandono y el desprecio con partículas
de lo que se despide despedaza el devagar delta al centro ciego punto

de la tierra gong antilugar no reparo una órbita lagarta ni a pérdida
paro ni respiro el oro de tus aros tus dinastías song no obstante a la
mano el ámbar dos mil años delante disuelva lo que dispara mutuo
calamar calambre amba uma nuestra corriente cabeza
ya no más pulpa te sostengo 

MICHELLE NAKA PIERCE, WITH SUE HAMMOND WEST

EXCERPT FROM *SHE, A BLUEPRINT FOR INTERSURFACE*

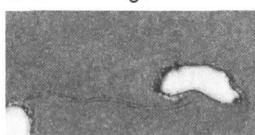
[LOT 6]

Before the changes that led to the loss of balanced opposition. The home contained dualities of gender. Of ovum and sperm. An administrative organ, she said. As she feels the settling of foundation in her instep, in the achilles and metatarsals. Instruments—light switch connected to wire, connected to energy then sun. The purpose of this approach was to embrace the margin that is seen as her life. Her carbon footprint smaller now. Size seven foot inside size six shoe, no longer a Chinese binding.

LEGEND

Light Switch:
Circumference
Of Clitoral Orb.

Parcel A. Alter her entire
field of reference. The
distinction between kind
and discharge.



[LOT 7]

Her life had stood in corners until a day passed. Un/identified.
Her life had stood, four posts of a poster bed. Lacquer deteriorated from hands pressed on hands pressed on wood. In the deep low stir. A stir deeps a power. Without the power to lie. Powerstrips strip her on and off. And on and off and on again. A red light blinks. But not in red districts, in the home. In the room where the bed stood. Where hands pressed on hands pressed on wood made their way to lubricant and stain. But adaptable. In the corners of her life stood a tint. A hue of things.

Note: The corners of the room punctuate her sentences.

[LOT 10]

Sore, spot, mark, speck, dot, blotch, period. She sees constellations, pinked by the site. There, with words, this home is dim. She sees an apparition. The local knots in wood. Timber beams and rafter space held together in her arms. She sees assemblage. She sees completion through removal or collapse. There with little space between August and September. She jolts.



Parcel E. She could not occupy a fixed spatial position.



[LOT 11]

Nothing exists on this page of her floorplan. A blank day in her records. Did she examine oven scars? She certainly did not polish furniture. If she could look ahead, she'd see a road that went in circles. A swift brushstroke ending nowhere or a cul-de-sacking of tea bags. Indexed breathing. Antimatter. There are many reverberations in experience. Specifically in rhythms: hum of the fridge; drip of the spigot; rattle of the loose gutter. There are intersections between monologues and brainwaves of synaptic leaps. Specifically in dialects: apartment or flat; genkan or entryway; basement or garden view. This territory is her territory; yet it was her territory before it was hers. A squatter's paradise.



Parcel B. Response to an impulse; she sees humility: delicate white.

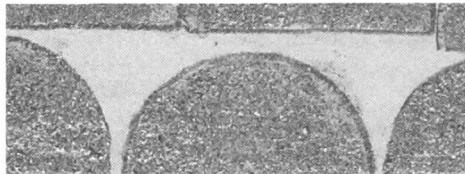
[LOT 26]

Do not trespass in splendor. A symmetry carried from her countenance. By then, counterfeit wells emerge frail among the anarchy. Spectators look through the center discourse, which is muffled from a distance. Below, water and undertow, a thread from source. The green hour averts future motions in summer. Out of bound shelter.

LEGEND

Shelter:

A Room Of [Her] Own.



Parcel C. Unplanned uses: suicide,
makeshift harbor. The moon.

POEMAS DE UNA VIDA MAGENTA

Lejos —de yo apuntar con esas (mis) dos mil palabras, de tono y trazo sentenciosos... «tendenciosos» según esa manera tuya de contradecirme, y de expresarte el-otro-día tumbada en la *sala de bain* y-al-otro-día con ese paño que tú o alguien llama (llamaba según tú, y entonces) «un paño koljosiano» tumbada aviesamente aviesa sobre esas (mis) dos mil palabras, se habría notado, afuera, seguramente un viento muy terroso, un poco antes, de caediza el agua, la oscuridad del agua, el cielo, un poco antes, caedizo.

Ojalá que más nunca. «Sería metanga». Una tarde, después de rociarnos de tal líquido (y tal brillo) aducían:

«No merece que mientas».

Y al golpe de la puerta escucho (al menos hoy) el golpe de otro puño seco.

«Ya lo hice, y lo dije, una vez: no siento efectos».

Nada aquí es un *continuum*. Nos declararon pérfidos por esa tarde, en Obra-Pía.

En la calle de La Obra-Pía. ¿Los muros carcomidos, las paredes? Hay madera de antaño y piedra, ante la piedra —esperan. Una tarde.

Mirar si entro a la pared de fondo: una vez cada quince días
— al menos. En *Los Umrales*.

Barría en la mañana el patio muy terroso.

«Tus libros encuentro siempre en librerías húmedas»

En días tales— nunca miro a sus ojos: directamente a los ojos
ni a sus labios.

Veo inclinarse al almácigo (*¿otro?*) en *Los Umrales*.

«Aquí debajo [señala] siento un escozor espléndido y profano».

«Un escozor espléndido» me dice. Extrañamente señala.

¿Otro remedio no nos queda ya más que percibir? Haz una prueba. Del lado Oeste, la tarde te va en ello, el lunes. Del ventarrón oscuro. Hay un aumento... Más bien una llegada húmeda y flotante (tú dices: «un aumento») de esporas. Sería en Rilke: «*erzähls, daß wir solches vermöchden*». ¿Sería en Rilke? «Proclámalo, di que fuimos capaces de estas cosas» Y no lo hubiéramos creído (ondeaban, en la fronda los paños más livianos) si afuera, la luz que parpadea...

«¿La tarde me va en ello?» pensabas. Mientras, buscas definir (en la llovizna) los muros de La Fortaleza: «*erzähls / proclámalo*».

Seguramente es eso: primero, cuando me olías el pecho todo y, bueno, todo el cuerpo. Y me olías. «Siento un olor a orégano», dices... (digo, decías). La lengua un poco incierta, recuerdo. ¿Segundo?: «Il cuore mi scoprì sotterraneo» (S. Q.) leías, inmersa entre esas (mis) dos mil palabras y te quedara un tanto ahí ¿espúreo? en la lengua, no sé si exactamente pero sí un poco, de ese gusto terroso ¿la lengua tropelosa? Y no es extraño — eso. Y una rara quejumbre y un ardor, como en mis labios, un poco fragoroso.

¿Mancha la fruta en su estación? —Espero, a menos que me expliques si has oído decir sobre ese entorno el Bar Comercio. Su pulcritud, las luces. Algunas mesas. Yo dije: «Partidas de m...» dije, claro, en un tono distinto. Una botella vino a dar en el centro, otra en la caja. Lastimoso fue ver a uno de ellos (un melómano) caer sobre mi ebrio como yo estaba. Gritos. Ruido de sillas. Vidrios. La voz del mesero: «Nadie podría socorrerte» dijo. Golpeábame, junto a la barra. La voz del mesero, el puño.

Su sangre quedó allí —si ves— donde mi sangre.

Niebla. Puso incienso. Con ello el agua. Puso, sobre mis labios un dedo tembloroso. Ya no escuchábamos a Jandl, ni era el momento en que (se entiende) vagaba yo con esas (mis) dos mil palabras, frente a la Puerta Regia, tan grávidas, el título aún por definir y tú, oh Charmides, con esa piel digamos tersa y esa bata (vestido por más nombre) «zulú», oh Charmides ¿una resina juzga y me anonada?

Sin tanta beatería se contemplaba el sexo. Me contemplaba.

«Y tú, ¿qué haces?». Muestro una foto, frente a la Puerta Regia. «Siento, que tiene que haber una manera mejor de combatir no el ocio, si no el tedio». Dice otro día, tumbada sobre el muro de la Real Fuerza. «Veo, desde la nube abierto un pez». No dijo: «¡Ea!, se pudre mi osamenta».

En la blusa el anhelo hoy, ya perdida la foto. De veras que se contemplaba el sexo —hoy. Me contemplaba.

¿Y cómo es que pudieron haber visto a todos, y en desorden,
cómo números en desorden —solo?

Dijeron— que habíamos salido de aquella librería *Hemingway*
«volando» con no se sabe cuántos de algunos libros en un bolso
(ocultos) y en el vientre.

Mejor fue que nunca tropezáramos con la cajera ni que alguien de
nosotros (previo insulto) la enviara, dijeron, de vuelta con sus pro-
genitores.

En aquella librería *Hemingway* — cómo es que pudieron.

Si hubiéramos entrado esa tarde a lo que todavía pensábamos que era un cine, tan ebrios, ese día. Fueron casi dos horas de aquel vino y, luego, seguimos en busca de Neptuno, Prado arriba. Murmuras: «Quien fuga emigra». Yo dije: «¿Entramos?». Lo hubiéramos sabido, pues ya no era el cine Rialto ni... ningún cine del que seguro te conté que alguna vez no estuvo tan... digamos, como ahora, pero que era un cine (decían, de *ensayo*) donde pude apreciar «docta» película de 8 horas *Moliere* y alguna de un Buñuel críptico para mi edad entonces *Belle de Jour*. En un momento así, ebrios, una tarde, calle Neptuno arriba y luego en busca de San Lázaro.

Inversión de la imagen magenta muy magenta a donde fuimos
a saber de aquellas lunas de espejos en Lamparilla, tal si dijeras:
«Te preocupan más las atmósferas que el devenir». «Suelta, deja esa pócima,
suelta». Y en sordina. Tan sólo unas pocas líneas de esas (mis) dos mil
palabras (aquí leídas) y ya se cree? —Todo.
Y respiramos... sin los espejos. Con otra pócima para la cura hasta, tocarla
hasta, sentir no dices, en Lamparilla, y volteas.

Inversión de la imagen magenta muy magenta: a donde fuimos.

Una idea probable: con casi unos minutos de retraso la llegada al Puente Negro.

Desmontar el baúl y el librero y unos cuadros.

«La pipa del contador— mi pipa. Y el reloj, aunque roto, el reloj de pared (de péndulo) de la armería...».

«Hurry up please its time».

«La pluma de anotar —plateada. Con su armadura de oro, los espejuelos del contador ahora mis espejuelos».

El vaporcillo, *The white casts*, al balancearse, sobre esa gota creciente y fría y parecida a un estanque — ¿el río, digo, bajo el Puente Negro?

«Hurry up please its time».

Sobre una idea probable, esta inserción:

«Goonight Bill. Goonith Lou. Goonight May. Goonitgh.

Ta ta. Goonitght. Goonitght.

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night,

Good night». 

A SEQUENCE OF REFRACTED IMAGES OF THE AMERICAS

The following images of minikins and other small objects were made/taken between 2004 and 2009 using SX-70 Polaroid cameras and digital cameras with macro close up lenses and infrared capability. The tiny objects and their immediate environments have intense lives of their own that I glimpsed when I pressed the shutter button. The following texts accompanying a sequence of five of these images illuminate the knowledge that, as Walter Benjamin reminds us, comes only in flashes and the dimensions that open through incalculable angles of light's incidence accompanied by darkness. These images of minikins and other small objects in miniature environments do not purport to capture "lived" experience. They do not testify to the posthumous character of our lived experience as documentary, portrait, and journalistic photography does. These images are not of living or once-living people at all and so do not index their absence or their deaths in the same way as these other genres of photography. Instead, these images refract traces of the historical shock of experiences perceived through memory and premonition.



Policing © 2008 by María DeGuzmán

Policing the line between the living and the dead, the visible and the invisible. Interdiction against crossing over except on rare occasions and for specific purposes, rituals, magic of the church, later magic of the State. Desiring greater and greater precision with regards to the line between the living and the dead...to control it, wouldn't you know, Miguel F., rebel *ángel*, about the disciplining and punishing of the body and consciousness with the biopower of neo-liberal regimes of instrumental reason, bloodless and reasonable on the surface of things. Cold fingers braille these thoughts from the pale elliptical ball of your bald head so evident in photographs from yesterday of thinkers who took to the streets. Today the ranks are numbered, everything is numbered, the cells anatomized, the genes spliced, the atoms split, the isotopes isolated, the sub-atomic particles bent and focused by patrols of magnets and accelerated and collided in vast underground labs tunneling beneath where the people live, whether they like it or not. And instead the media fuels the people's fear of refugees, of immigrants, of the vast

almanac of the not-yet-dead, the undead, pouring, flooding, out of the eyes, the ears, the nose, the mouth, the *ombligo*, the genitals, the butt-end of God. Out of the sensate membranes of the universe, come the crucified Quetzalcoatl; the Hero Twins misled by Coyotes and arrested by rangers, border patrol, sheriffs, *la migra*, beat cops, you name it; the black-shawled Madonna *Lloronas* shoulder-
ing the deepest losses one can fear (loved ones murdered or worse); Xipe Totecs flayed, skins separated from their bones, faces blackened beyond recognition by the South Texas, New Mexico, Arizona, California sun and a thermal-sensor system of "Oscars" that registers them only as outsiders, illegals, to be caught, jailed, deported to *el otro lado*, the other side of nowhere again...while the ghost of Oscar "Zeta" Acosta who supposedly "disappeared" in Mazatlán without a trace inconveniently accosts reasonable frames of reference with his solicitation "To Whom It May Concern," his Chicano doomsday text-flick about the radioactive flowering of the seeds gestating from Alamogordo, Los Alamos, Trinity. In the corner of my eyes, in the corner of the frame: "*I know that the fireball has now burned the city. ...That's a camera seeing. Eyes, those that remain at last, see nothing.*"



Harvesting a Passion © 2006 by María DeGuzmán

The sun is fierce from dawn until dusk, every day, day after day, in these Carolina fields of drought. Sometimes it is so hot the sky is grayish white, as if made of one giant flake of ash stretching across the horizon. He pauses, shovel in hand, the one with which he has been breaking dry ground, to wipe his brow. Just for a moment lest the *patrón* see him. His movements are surveyed, timed, each burning second of the day. He takes his shirt off, throws it to one side on the ground. He cannot decide whether he is better off with it on or off. The sun is scorching either way, burning on his shoulders, the tips of his elbows, his thighs through the denim of his pants. And, something in the air, coming from the ground stings his eyes, causes them to water. He digs and digs, turning the earth up and over. Though strong, he is in pain most of the time. His muscles ache. He cannot breathe well. His head hurts from the sun beating down upon it. The labor is tedious, monotonous, relentless, day after day for dirt pay, literally. What little he collects he divides between the decimated remains of a home

that is not here and a dream of a home he hopes to make here before he can dig no more. The rough shovel cuts into the flesh of his palms. Though he is young, his hands are burnt and lined, with cuts and scrapes and the stains of the earth all over them. Pain is strange. Sometimes, often, it causes his mind to drift even while his body repeats the same mechanical motions again and again. Through watering eyes, the stubby fields struck by the sun in all directions refract back to him a myriad glittering scintillae, each scintilla a miniature sun pulsing out of focus, thronging, throbbing together and forming a vast ocean like something he has seen at the end of the road from the back of a pick-up truck on the hottest of summer afternoons that end in a thunderstorm. He does not know why this ocean of sparks fills him with hair-raising hope.



Last Vision in Desolation Desert © 2008 by María DeGuzmán

Much later she would have to explain that “Desolation” was a no-place place and several places at once, some closer and some much further away from where she had crossed with her sister and her brother. She liked maps, though in that empty place maps did little good. At night, it was pitch black and cold and you had only the stars to guide you, if you could read them at all. When the sun came up, it blinded and burned you. Anyway, she knew, for instance, that there was a place called Desolation Wilderness in California, Desolation Canyon in Utah, Desolation Sound in British Columbia, Canada, Desolation Lake in faraway New York, and an environment in a game called “Halo” (at first she thought it was “Hello”) that she had never played and probably never would. Her Desolation

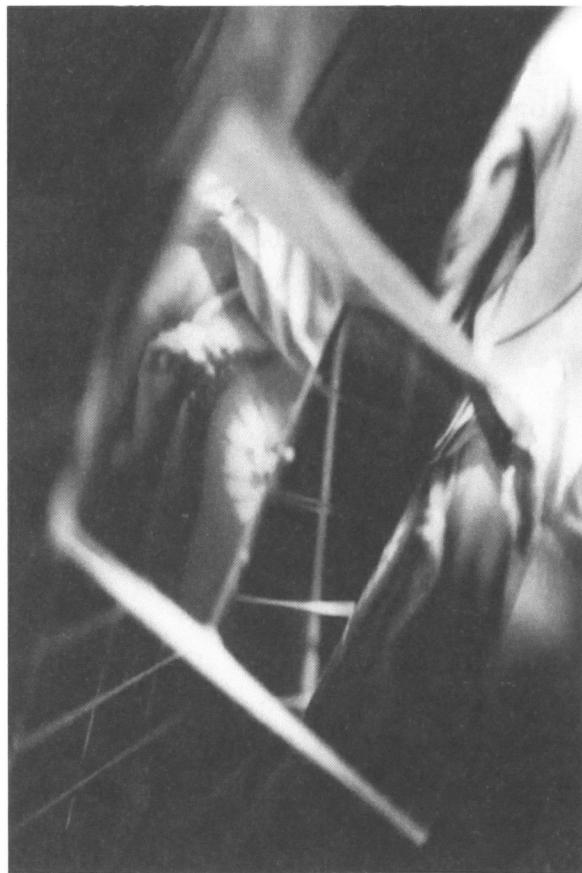
was in Arizona, south of Tucson. Three days into a trek across the desert following a Coyote toward the nearest highway where a van would collect them, her brother developed a high fever. They kept walking, afraid to linger, unsheltered beneath the sky. The higher her brother's fever climbed, the faster he urged them to go. By the fifth day, his face, arms, and hands, initially sweaty, felt like hot parchment to her touch. She and her sister could see that he was slipping beyond their reach, though they were less than half a day's walk from the highway of their assignation with the van. When he collapsed to the ground and she knelt beside him to catch the words rasping in his throat, she thought she heard him mutter something about how once upon a time a Lady Liberty listened to a *mariachi* play his *guitarrón* and she crystallized into a tall, cool popsicle.



Sunset Shadow Dance © 2009 by María DeGuzmán

The two small silver figures of a flamenco dancer and her guitar woman cast their shadows westward ho from Cádiz to the Golden Belt Bridge. The guitar player is, she always maintained, a woman. The sun itself a golden land sank westward every evening and with it her imaginings from continent to continent, California dreaming on such a winter's day. She did not think then of the cloning of Alcatraz, death fences, pesticides, water shortages, Mulholland Drives, mysterious black hole box-coffins in which people lose one another, the tricky curving of canyon roads at midnight, the steep descent into a city of angels stoned on dreams rewinding on their spools—*avión* to *rancho*—into a new Dust Bowl. She has gone back to the Old Country across the sea to shining sea. She has circled back where

she awakens, leaden-hearted, in her childhood bed. She opens her eyes to the small figurines on her night table, the small figurines casting miniature shadows under the lamplight on the furniture that hums from the traffic passing down *las avenidas, los laterales, las calles* with names like "Avenida de América," "Paseo del la Habana," "Avenida Méjico," and so on. She read somewhere an elusive truth (or was it an illusion?) that time turns on itself and an eerie burning glow begins, an after-light glow, a negative presence that expands on account of its absence like the expansion of a dying sun and an ancient universe...an after-life.



Opening or Crystallization © 2004 by María DeGuzmán

When, beginning May 13, 1917 through October 13, 1917, three Portuguese shepherd children (Lúcia, Jacinta, and Francisco) saw at Fátima a series of apparitions of the Virgin Mary, "shedding rays of light clearer and stronger than a crystal ball filled with the most sparkling water and pierced by the burning rays of the sun," the three secrets she purportedly confided to them had particular geopolitical import. She wanted world peace and warned, presumably anticipating World War II, of the hellish "fire in the sky" and "sea of fire" consequences of not pursuing peace. She also wanted (though this claim has been the subject of considerable dispute over the years, and who knows through what lenses of Cold War historical revisionism her desire has been transmitted),

the consecration of Russia to her Immaculate Heart. Two of the children were victims of the “Great Spanish Flu Epidemic” of 1918–20 and only Lúcia lived on into the 21st century, dying February 13, 2005 in Coimbra, Portugal, a nun of the Carmelite order under an oath of silence imposed by the Vatican regarding the substance of the third secret. Moreover, the Vatican ordered her cell to be sealed off after her death as it contained evidence of further revelations. According to many sources, the contents of those revelations and of the third secret told to the children have been occulted and censored by the Vatican to this day, generating enormous speculation about them. At the heart of the heart of the matter: not the peace of the complacent and the comfortable and the homeland secure, but a soul pierced by a sword that out of many hearts, thoughts may be revealed. Crucible-heart of fire, heart of light, heart of glass, *lapis philosophorum*, into which, without its breaking, the people shall pass. The people shall pass into this place though it be guarded by barbed wire, electrified fences, and merciless patrols, though basic services, medical attention, and education be denied, though jails and detention centers proliferate like viral capsules, and though some politicians and heads of state vacillate between *maquiladoras* and labor camps (and would trade the former for the latter). The people shall pass into this place of darkness criss-crossed by fiber-optic cables of light. And, the fate of the people who recognize or reject these people shall be that of the people, for they shall dwell together in the space they create or destroy. ☩

JOSÉ KOZER

POEMAS

LIBRO DE HORAS DEL NONAGENARIO

A sus noventa años se echó una novia de setenta y cinco, besos postizos.

La alza en vilo, la lleva a trancas del comedor a la cama, y tras ponerla (situarla) boca abajo, la traspasa (mejor así, no la vaya a embarazar): jadea (la novia gimotea) la desinfla, la guarda en el ropero.

Hará una hora de calistenia: pectorales, piernas, abdominales, planchas, correr **in situ** (menú completo). Adonis al espejo. Las piernas, kilómetros cuadrados; bíceps y tríceps, bronce y titanio: las pantorrillas, plomo.

Deglute y deglute: la edad no existe, el tiempo un mito de un Dios perdonavidas y de sus galenos: una garrafa de tinto peleón, masas fritas de puerco con frijoles negros y plátanos a puñetazos, un pan de flauta tamaño medio con mantequilla salada, dos postres (cascos de guayaba con queso amarillo, unas natillas espolvoreadas con canela a base de leche entera, huevos, toque de vainilla): se recuesta a fumar opio.

Una sola pipa (larga) se espabila, toca alindongarse, en media hora la vecina mozárabe llama a la puerta para el refocile semanal (cien cocos, sesión: dinero bien invertido). Vidrieras, batintines, cabalgatas (cascabeles). Aires zarandeados; aguas removidas; fuegos destrabando la inercia y la modorra que pesan todo el día sobre sus inclinados hombros.
Gea. Gea. Zapatetas, y el nonagenario se aleja hecho un volador de a peso, rehuyendo el llamado (ingente) de la tierra.

Quién quita lo anterior sean preámbulos a la situación más divertida del mundo,
por muchos denominada vida
venidera. Gea se repita, igual
igualona, allá afuera (el más
afuera) colindando con el
agujero negro en la bocaza
(emisora, de una sola vez
y por todas) de Dios. El
nonagenario, vuelto en sí
tras su traslado (semanal)
por montes de Venus, se
enfundó túnica azafrán
(lo vio el otro día en la tele)
sandalias de un cuero más
vetusto que su iguana pellejo,
y le canta mimos y preces
cacofónicos (carrasposos)
a la estatuilla del buda en
el cuarto interior, rogándole
a Nichiren budidad, en cantidad.

NONAGENARIO ENTRE LAS EMANACIONES

Brahms estaba esa mañana con un dolor insoportable de oídos (¿ambos; ambos?) y la eterna flatulencia: Oh sonidos no divinos, ¿cuándo se incorporarán a la música de las esferas? Se lleva la trompeta al oído, espirales mudas, sordo como una tapia, ¿pero ése no era Beethoven? Mejor un dolor de oídos que de muelas. O el consuetudinario estreñimiento de Bach: trompetas al orbe, ángeles descarados rondando la taza del inodoro. Apoya las cachas contra el borde trasero de la tapa, puja y puja (contrapuja) y nada. Pronuncia con suma lentitud (casi, omisión) Brandeburgo, mientras puja, glúteos apoya contra el borde de la taza, y nada. Hay que ver lo defectuosos que salen estos genios. De buena me libré. Tres mayúsculas B de la alta música germana, cuerpos cagados. Y Tolstoi tenía almorranas. Imagínate el aliento de Dostoievski. Sólo de pensarla dan ganas de arrojar. O Thomas Mann, tan fisto, en cuatro. Salir corriendo, Mozart está tosiendo. ¿A qué olerá Céline? Rigodón, rigodón, Céline es un cabrón. Mira que decir que **pecunia non olet**. Haz la prueba, llévate un dólar viejo a la nariz, dan ganas (arcadas) de devolver. Todo, al envejecer, apesta. Con el transcurso del tiempo (horarios) el sentido más vulnerado es el olfato: la luz del día apesta. El recuerdo del padre. Expiramos hedores. Aquella madre que se desvivía, a los noventa años se refregaba, jabones de tocador, toda clase de perfumes, y no había quien le quitara del pellejo aquel hedor a carne putrefacta (Bosch). Ni palanganas y palanganas de agua de rosas ayudan. La fetidez es ulterior. Fetidez de los pies (sicotes) uñas color nicotina que parecen garfios. Las

vaharadas que despidre el resucitado marean al
asno de la vestal. Y ésta, que se apure a fornicar,
o va también a apestar. Brahms apestá esta
mañana en el fonógrafo, cuarenta años oyendo el
mismo disco, tengo la cabeza rayada. Estuvo bien
aquello de Vespasiano imponer un impuesto
(pecunia non olet) por concepto del uso de orinales.
Deabajo de cada cama, a mi edad, un tibor. Jirones,
toda la noche, de olor a meado. **Nec spe.** Esto se
acaba. Y quienes nos ven morir (todos sentidos
humanos conservados) se tapan la nariz. Podrán
contemplar nuestra alma expirar en diagonal al
subsuelo (dio el alma a quien se la dio) empezar
(vela aquí, cirio allá, muerto al cubo, pócimas
acullá al pozo) a asperjar (olíbanos y almizcle) la
habitación. Letuarios a la basura. Del vientre ayuno
extraer el mondongo para que no apeste, sala B,
Funeraria Caballero. No va más. Paró la rueda.
Cayó la bola blanca en su ranura. El ocho y aquí
no hay cábalas. Van para cuatro los días en que
da vueltas rondando acercándose bajando aún más
al centro revuelto de unas sábanas en la cama, el
aura tiñosa. Hoy comió esmerezón muerto de muerte
natural hace cuatro días. Mañana engulle abubilla,
pasado un destrozo en descomposición de gatos
citadinos o liebres de campo través o quizás alguna
agachadiza que el perro de caza no encontró. Ah el
trovador que venga y lo cuente. Ya empieza a fallar
aquí también el olfato. Si Bach ñampió, ¿no iba a
espicharla yo? Aun así, y sin embargo, como quien
no quiere la cosa, y pese a este aroma que espanta al
más pintado, o qué me digo, espantaría al pipisigallo,
y por qué no a mi propia madre, puedo decir que
puedo concebir ese momento cuando una mano
piadosa (mor clásico) cierra mis ojos (par de lápidas

o par de ladrillos los párpados) un lugar, descomunal, espacio puro dentro del perseverante puro espacio (ulterior) las carnes son recibidas por innúmeras categorías de huestes perfumadas que nos maceran, disuelven, reconstruyen en lo adelante oliendo (será mi caso) a un compuesto intermedio de la gomorresina de mis ancestros, idéntica medida de melado, y la correspondiente porción (bienoliente) de polvo de arroz ratificando, tras el tufo y cochambroso asco a huevo podrido, la restauración del cuerpo recién aseado: ah, leche de almendra y calostro el fomento. Ah, mano de madre seguro que me acaricia (entalca) mano de la madre misma (en vida insulsa) aquella que en sobrevida (se sobreentiende que no hay tal cosa) punto y aparte.

ÚLTIMOS SIMULACROS DEL NONAGENARIO

De brin, un sirviente malayo (sí cómo no, y un jamón) sombrero de bambú, el sendero de grava, al jardín: tres canteros (tilo, rosa negra, vicarias) la regadera en la mano izquierda, en la derecha el escardador. Se detiene. Tiene que regresar a su cuarto a ponerse los zapatos. ¿Volver él? ¿Y para qué está el malayo? Batir palmas y reaparezca por la puerta principal con la escalinata de mármol, los dos leones forjados en granito, la bandeja de plata con las sandalias: batir palmas, los calcetines gruesos de algodón, zapatos por Hermes en sandalias transmutados, rosa negra amarilla, cuánto sol: fucsias donde hubo tilo, en las tres fuentes contiguas los tres surtidores día y noche refrescan el aire, el agua donde meditan los peces (bodhisatvas) de colores. ¿Y el malayo?

Mira el reloj, sus pies descalzos: rosa negra de la putrefacción sus pantorrillas, le cuelgan los calzoncillos (percudidos) (rosa amarillenta la tela de la camiseta) no le vendría mal una taza de tilo, una vez más se ha ofuscado, pie izquierdo, no es modo de empezar el día: ese olor a amoniaco, picazón del cuero cabelludo, por Dios si no son las seis. Estuvo un rato entre musarañas al borde de la cama, qué hace aquí a la mesa de la sala en vez de estar en la cocina (hay que comer) preparando el desayuno. Innumerables

fermentos (adentro) de la cavidad bucal al abomaso, no sabe dónde está parado, sabe que está sentado a qué a la mesa de la sala. Desayunar: dos huevos duros (sin las yemas) galletas de sal (sin sal) café con leche (descremada al descafeinado) un vaso de agua: trece pastillas para reforzar ese exceso de vísceras día y noche traqueteando, qué ocurrencia Dios llenarnos de tanto redaño, hubiera bastado con un par de órganos: caletre y músculo cordial, por ejemplo, y por fuera la belleza de los dioses griegos (no todos).

El sirviente de brin, casquete puntiagudo de bambú, le trae la papilla, papilla al coleto, el café estaba frío, aguada la papilla, deja que vuelva de la cocina a recoger los platos, lo va a poner a parir: sinvergüenza (la servidumbre no es lo que fue en época de sus padres). Ah, si volviera Mishá, remedio de su amo. Y el señor Kaushanski, con la perilla y el gesto mayestático, remedio de los zares. Ni a palo. Eso pasó. Batiendo palmas, se esfumó. Vaya uno a saber qué hora es que ya cayó la noche. Esa Venus va y viene, si viniera a la noche a visitarlo (¿de nuevo?) no tendría que refocilarse con la gata de porcelana entre sábanas blancas olorosas a espliego, almidonadas (sí cómo no, y un jamón). Se va

recostando, el cogote ya roza las almohadas (cuatro) (la acidez que lo mina lo conmina a dormir con la cabeza levantada) se va acostumbrando (acostumbrando) (es inevitable) (eso viene) y en su cabeza distingue tres hemisferios en somnolencia, difuminándose: canteros; la lista de la compra para el día siguiente; irrevocable la resolución que a partir de mañana, y bien, podría ser ora la Pasión de San Mateo ora la de San Juan.

ÚLTIMOS SIMULACROS DEL NONAGENARIO

¿Ahora

qué traje se pone, de los tres del escaparate? ¿Se acicala a su manera, o alguien se lo enfunda? ¿El raído, jirones negros descoloridos, holgado que caben tres de su entelerida condición? El otro traje es una mancha, incógnita invertida (¿hacia dónde?) hez la cremallera, la hoz pasó por las solapas, el cuello regastado, cuelga el ojal donde colgó la camelia (**fine and dandy**) también tuvo quién no su mocedad. Nada, está visto que habrá que encasquetarse el traje de siempre, a rayas, la Pasión del Señor en cada raya, y más, mucho más, con ese gris desentonado que confirma la inmutabilidad (desde la ventana en altos) del encapotado cielo, el agua pendiente que va a caer toda la tarde (anoche) a gatas se ha puesto a buscar el prendedor de la corbata, ¿era oro? ¿Y ahora cómo se pone de pie? En la hoja del escaparate el espejo de cuerpo entero revela el traje colgado del perchero, se tiene que poner de pie a como sea, o no habrá cuerpo (a rayas). Encontró entre las patas del camastro un ojal. Y la entrepierna. Solapa derecha (esa, de perfil, se ve mejor). Tiro del pantalón, sólo de una pernera:

parches, medias piezas, un tramo de tela para otro tramo de carne (estática). Está pasmado, en cuatro, ¿qué fue de lo entero al despertar, con sólo abrir los ojos se llenaban las retinas, todo cabal en la mirada, la imagen completa (de un perfecto acabado) en la cabeza? ¿Qué fue de la extensión? ¿Y de la prolongación? A duras penas. En efecto, a duras penas. Irse vistiendo, él, solo, sin ajena intromisión (vedlo, avisado) que no, no hace falta, fuera, déjenlo en paz, ya se puso la camisa, ah, está mal abotonada, paciencia, empezar de nuevo, por arriba, con esos dedos agarrotados, desabrocha, mide bien esta vez, botón en alto (supra) ajustado al ojal correspondiente, cerciorarse, bravo, se puede pasar al segundo botón (infra) ya está: camisa abotonada. La mano apoyada a un mueble, qué mueble es ése, atención, no entretenerte, se apoya, alza una pierna, la opuesta se recrudece en el espejo del escaparate, el roce de la tela lo pone sobre aviso, ánimo que ya la pata está jadeando, anhelante de verse asimismo revestida (casimir rayado): el cinturón (habrá que mandar a hacerle otro par de agujeros) ajustado. Se contempla, de camisa y pantalón, que es un primor hético y raquílico, en el espejo (de cuerpo entero) (al menos queda algo de cuerpo entero en esta casa). María, María: su voz rasposa se desgañita

llamando a María, los yugos por favor,
la corbata (¿por qué no se pone el
otro traje?) (me dejará tranquilo, por
favor). Agua, un vaso de agua. Ya.
Mucho mejor así. Papilla. Avena. La
avena de los caballos al gaznate. ¿No
pretenderá María sentarlo a la mesa
del desayuno antes de ponerse
(enfundarle) el saco gris (perplejo)
del traje (único) (olor a alcanfor) que
cuelga dentro del escaparate quién
quita que ya tres décadas? Antes la
confección, la calidad de las telas
garantizaban un largo uso, una
longevidad. Y se apresta, cuchara de
alpaca en mano (¿será posible que se
haya vuelto zurdo?) a llenar la paila
con esa sopa espesa de avena, ganas de
chillar: temor de ponerse a
relinchar. Y mientras sorberiendo
huevos va nadando en medio de
aquej río donde nadó una vez entre
las dunas de ambas riberas, náyades
y lagartijas en la orilla cercana a su
casa (espadañas) un sátiro cabeceando
el sueño (ninfas, soñando) nadaba a
su costado mientras llovía: el aguacero
estival apenas lo dejaba brazada a
brazada avanzar, y llegó (escampó)
la cabellera le chorreaba aguas por
dioses en alto trasvasadas, se sintió
inmortal, una última cucharada
(María lo anima) de la sopa de

avena. ☩

MELISA MACHADO

FROM MUD OF LINEAGE

IV.

If there is fault in me it will be shown out.
If not, I'll go easy beneath his power:
my mouth open to every possibility.

And we'll snag pleasure.
The man will be praised in great waves
in my presence.
I might find a howl and forgiveness.
Maybe only a sip of clear water.
And these will be our celebrations.

Because men are given to ripe fruit.
Men longing to nail their tongues to the most succulent green fig,
ready to lay themselves down on vines of guaco.

The same ones who knot their shirts with olive pits,
after crushing the rich green meat of the fruit.

Who get off on the sound of their own voices:
low tones like water trapped in stones.

Men who might catch a glimpse of god,
men who take trips
and carry with them their blame and their guilt.

And they're the ones who say:
"ease my burden with your absence,
take this treasure from me,
put it where my eyes won't find it,
where I won't catch its scent."

Still they think on the body
and pick up rocks
because the promises of the beloved
are converted into minerals.

Translated by S.M. Stone 

O.M. ULLOA

DOS POEMAS

LA ISLA EN MOVIMIENTO

(a Yoani Sánchez, 2008)

pez lucifuga eres
escondido
en el coral petrificado
de la isla en movimiento
entre tantas ranas enanas
bajo las hojas secas
entre los tóxicos
cangrejos
de tierra
que desovan en el mar
lejos de las pisadas
aplastantes
de los alacranes necios
y las iguanas gordas
que cierran los ojos
para que las moscas
tropicales

no les beban
el llanto tibio
de cocodrilo
raidor
que serán manjar
del caimán
arrepentido
en el manglar
que rocía
este suelo
flotante
y en el aire
como partículas
de oxígeno
abierto
vuelan
libres
el bien-te-veo
el juan chiví
el bobito verde
el torito rojo
el tocororo
y gorjean
y cantan
el zunzún esmeralda
el sinsonte
el zunzuncito radiante
el pitirre real
desafiando el alambre
de púas
y censura
del que huye
el tomequín soberano
con aguaje
y bulla

y se escapa
en la brisa
cargada de sal
del blablablá
que asfixia
y marea
pero se quedan
aquí quietos
en este cielo
eterno
entre
estos muros
acuáticos
forjados
de coral
aquí
se quedan
la flor
y fauna
la vida
animal
de la isla
en
movimiento

AMÉRICA SIN (O EL PECADO ANALFABETO)

amazonas *sin* freno ni
bogotá *sin* fe ni
caracas *sin* bolívar ni
chile *sin* veinte poemas ni
detroit *sin* motores ni
ecuador *sin* trópico ni
florida *sin* cuba ni
guatemala *sin* méxico ni
habana *sin* hambre ni
indios *sin* españoles ni
jamaica *sin* áfrica ni
kechua *sin* eñe ni
lima *sin* suspiros ni
llamas *sin* incas ni
montevideo *sin* aires ni
nueva york *sin* inmigrantes ni
ñandú *sin* pampa ni
oaxaca *sin* yucatán ni
panamá *sin* canal ni
quito *sin* guadalquivir ni
río de janeiro *sin* lisboa ni
santo domingo *sin* haití ni
tegucigalpa *sin* extremadura ni
uruguay *sin* río de alpaca ni
veracruz *sin* danzón ni
washington *sin* balas ni
xochimilco *sin* aztecas ni
yuma *sin* arizona ni
zacatecas *sin* dólares ni
tú ni yo ni ellos ☩

OMAR PÉREZ

FOUR POEMS

ANTHROPOS LOGOS

We will talk
we will have to talk
we will talk
we will have to talk
not only in relation to religion
or only in elation to origin
from elongation to delirium.

BEFORE THE PLACEBO

A middle-sized God, and mild
cigarette: no tar
an analcoholic bread, a yeast
less Jesuschrist.

Profile: an Amitabha future
animal communicator
of saintly feelings
and ananda conversions
or conventions.

Oh, before you i feel bad and badly
a lonely brother and not a common friend
any more than the humming bird of happiness
in the ear, a rider with no head
a head without a ride.

Jesus, standard language of the heart
bird and also train station in humanity
(no license or diploma or award: WANTED)
but also criminals of love have to be killed
before the breath-in face, before the wall
and silence.

WHERE?

To Robert Graves

Where is the rotten deer of knowledge
like a fly perhaps, at the window glass
not knowing whether to go away or in?

Invited wisdom

at the schoolish bottom of humanity
is derided in alienation famously described
as pact between heaven and enema,
or enemy i say, one song, one hammer, where?

Not in the altar, no professor

Greek enough to halter at the tree.

The window.

Call it cyclopedia, one eye averts
the fabulous disease of ignorance
eaten up by society

on the hot spot. Where? What if
a window was a deer too many?

“Doors of preception, my arse!

Not knowing is to know

what Eve, then Adam, knew!”

Or so you said, and with little applause
we tread the dear platitude.

LONG GONG CHILD

Prophetic canoe, as all poetic trick,
in wondrous apnea across the bread-and-butter
atmosphere of educational beliefs. No truth
applies for the construction of a five star prison.
Oh children's joys, did you know then
as now you take for certain
certain imbecilities of the blood-suck trade
which take you heavenwise to the same spot?
Let us be the children of our selves, classical rebels of the muse
a jaded fin in the universal mind. Granted.
You shall be expelled from jail out of misconduct
found in possession of:
Wildcat, smile and kettle-drum. ☯

POEMAS

OTOÑO COMO UN CUARTO

Los insectos están vacíos.
Sucede que
aguanto.

La prudencia, o algo peor.
Tejo un corazón
de abrigos.

Bienvenido, otoño,
a mi cuarto
de cosas vacías.

Bienvenido a un cuarto
como tú.

MOTEL

Frágil
gris fuego

en una habitación
mortecina al mediodía.

En un lote, unos
camiones no más

se sostienen
ahí.

*

Las cosas
no son distintas.

Las cosas
son cosas.

E incluso golpeado
parezco

estar
donde pertenezco—

con piel de maniquí
tras un otoño obstinado.

ESTUDIO PARA EL LEVANTADO

La forma azul de hoy
estaba tan cerca como para pasar
inadvertida,

el robot era tan real
que pensé
que era un robot.

El tacto lacera.
Como desconocidos
tuvimos todo.

Durante días estuve seguro
de que nuestros fantasmas estaban tan doloridos.
Durante días estuve casi allí.

POEMA DE AMOR

Porque sólo estamos
siempre

unidos
en una figura

construida sobre
la Tierra.

Duerme
como yo

connigo
así—

sin gesto,
rogando invasión.

LO QUE SE LLAMA PENSAR

Preocúpate, mano mía—
el viento

ha saltado.

El mar se quiere tanto
derramar.

ESCRITO EN UNA MANO

La historia repite
lo que su clima
jamás permitiría.

¿En la nada sino tiempo
para medir
los golpes de nuestro pulso

qué queda por decir?
¿Cómo poner
para no recordar?

TOMAR HASTA EL OLVIDO

Por favor y por favor
químico sin precedente—

cuídate por mí.

Come
desnuda la noche

y duerme crudo el día

y raspa
cada hora helada

en otra parte.

AQUÍ

En el mudo
mudo jardín

estamos todos
puro hablar,

inseguros
por nada

de nadie
no allí.

ALLÍ. ALLÍ, NO HAY

Quise daños
así que me dañé
un poco.

Todo lo que quiero
de ti
es por ti.

Consideraré
un bosque,
gritar fuego allí.

Allí
no hay nada
para escapar.

EL SIGNIFICADO NO BRILLA COMO FLORES NI CARNE

y por tanto
me excuso

por todo
lo que no es sólido—

mi mejor astilla
ensayada en voz

alta

Traducción de Claire Becker 

GABRIEL ANDRÉS ELJAIEK RODRÍGUEZ

LÍMITES Y SUPERFICIES.
IMÁGENES NARRATIVAS
DE ALEJANDRA PIZARNIK Y DIAMELA ELTIT

*Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y
las palabras no guarecen, yo hablo.*

Alejandra Pizarnik. Fragmentos para dominar el silencio.

En su diario del 20 de junio de 1968, Alejandra Pizarnik anotó la ficha y la descripción del cuadro *La extracción de la piedra de la locura* de el Bosco:

*"La extracción de la piedra de la locura. Sobre tabla, 18*35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere como otras obras suyas a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L Delevoy, Bosch, Ginebra 1960..."* (446).

El pintor flamenco Hieronymus van Aken, llamado *Bosch* en Holanda y *el Bosco* en España (1450 – 1516) vuelve a aparecer en otros muchos lugares de la obra de la poeta argentina. Como un signo de la presencia del pintor en la poética de Pizarnik, en el poema *Inmanencia* aparece la obra icónica del Bosco:

“Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines”. De manera inmanente el jardín existe en el cuadro y en el poema. Este interés de Pizarnik por las pinturas (imágenes) del Bosco, afloró principalmente en el libro del mismo nombre, publicado en 1968 y en otro libro aparecido en 1971, *El infierno musical*.¹ Las imágenes de este pintor, que fascinaron a los surrealistas y siguen resultando enigmáticas, motivaron en la poeta la producción de otras imágenes (ya no visuales sino poéticas) que partieron de los cuadros, pero que se distanciaron de la obra visual para crear su propio lenguaje.

De forma parecida Diamela Eltit en sus novelas creó personajes que, como en un cuadro del Bosco, mutan, aparecen y se mueven ya no por un escenario flamenco sino por una ciudad latinoamericana, cargando consigo marcas y transformaciones, devenires animales y demoníacos, historias de maltrato y tortura con instrumentos poco musicales. Estos personajes pueden salir del texto (o entrar en él) y en forma de escritora / activista tomarse la calle y realizar un performance público, capaz de enfrentar en tiempo real la represión estatal.

Ya no desde el lugar de la ideología como las vanguardias históricas, sino desde la fragmentación del propio cuerpo y del propio sujeto, en su producción de imágenes Alejandra Pizarnik osciló entre el trabajo sobre el propio cuerpo y la escritura. Así, la “dislocación del sujeto” de Pizarnik (Aira 17) crea un vínculo fascinante con la automutilación en la obra de Diamela Eltit: los “cuerpos poéticos” y el texto / performance del capítulo 8 de *Lumpérica*.

Imágenes de textos de las dos autoras, *Extracción de la piedra de la locura* (1968) de Pizarnik y *Lumpérica* (1983) de Eltit, se analizarán como formas novedosas que permiten abrir las obras literarias, ya sea para llevarlos a sus límites (el silencio) o para mezclarlos con otros textos y discursos como el video y el performance.

Se tenderán puentes entre la escritura de Pizarnik y Eltit y los trabajos de filósofos como Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en un contexto temporal paralelo trataron también de abrir espacios en la filosofía a otros discursos y saberes. El interés no es analizar el trabajo de estas autoras a la luz de teorías “postestructuralistas”, sino mostrar que la búsqueda por trascender fronteras en el lenguaje y en las disciplinas se dio desde diferentes frentes y contextos.

LA PIEDRA DE LA LOCURA

*“¿No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura
y hasta quisieras extraerla de ti como si fuera una piedra,
a ella, tu solo privilegio”.*

Alejandra Pizarnik. *Extracción de la piedra de la locura*.

Extracción de la piedra de la locura se publicó en 1968, año de gran importancia simbólica para la academia por las revueltas estudiantiles que comenzaron con el mayo francés y el posterior paro general, y siguieron con asonadas en otras partes del mundo, como la que se presentó en octubre en México y que culminó con la matanza de estudiantes en Tlatelolco. Estos hechos, que finalmente no tuvieron la resonancia que se esperaba aunque se constituyeron en un hito cultural, marcaron a una generación de escritores, teóricos y artistas para quienes los levantamientos estudiantiles fueron una muestra del ejercicio del poder por parte de grupos que generalmente estaban al margen de las protestas.

Extracción de la piedra de la locura está compuesto por 28 poemas, tres de los cuales son poemas en prosa largos. Los textos que componen el libro fueron escritos en su mayoría entre 1962 y 1968. No fue la única obra de Pizarnik en donde incluyó imágenes artísticas o literarias, así como el Bosco no fue su única referencia pictórica. *Los cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, también fue una fuente de imágenes, así como textos de los surrealistas franceses como el *Teatro y su doble* (1938) de Antonin Artaud —a quien tradujo—, *Los vasos comunicantes* (1932) de André Breton y *La inmaculada concepción* (1930) también de André Breton y Paul Eluard, este último también traducido por ella.

Pizarnik se acercó a algunas imágenes de quienes habían sido modelos de los surrealistas (El Bosco, Lautréamont) y al mismo surrealismo, de quien, según Cesar Aira, utilizó a su manera dos de sus mecanismos principales: la escritura automática y la documentación. La primera, la instrumentalizó y de esta manera la desideologizó: “Desvanecida la ideología del procedimiento, la mecánica de este puede servir para nuevas creaciones; es decir, se podía usar la escritura automática para hacer buena poesía” (14). Con respecto a la segunda, la documentación, que en

las vanguardias reemplazó a la expresión, Pizarnik la utilizó para documentarse a sí misma: “En A.P. la documentación, puramente autobiográfica, reincorpora lo subjetivo, y con ello la calidad; el poema se vuelve documento de su propia calidad” (Aira 37). Su interés por este movimiento queda claro en su diario del 3 de marzo de 1968: “Por lo pronto, voy a separar los temas (?) que más me interesan (?). —El surrealismo. —El espacio (o la noción del espacio y del propio cuerpo). —El doble. —El poema en prosa. —El humor” (*Diarios* 442).

Mediante un doble movimiento, que retoma y al mismo tiempo distancia, la poeta argentina se acercó a esta vanguardia histórica y a sus procedimientos y construyó nuevas metodologías y nuevas imágenes. La vanguardia le sirvió como una herramienta para crear. Así, su producción de imágenes poéticas se acercó a la producción de imágenes surrealistas en donde, como afirma Aira, “la imagen es el enunciado que puede verse en la imaginación. Y para poder verlo es preciso reconstruir el sentido, hacer el relato” (29). En dicho caso la imagen es el resultado final de la obra. No obstante, y con esto se aleja del surrealismo, los “enunciados breves” con los que trabajaba Pizarnik producen gran cantidad de imágenes en un solo poema, lo que para el escritor y crítico argentino, realizaría un cierre del mismo. El uso de personajes sirvió en este contexto para “mantener en movimiento el proceso; impidió la clausura del sentido en tanto se alimentó de la vida del poeta, y al vampirizarla la mantuvo en movimiento” (30).

La cantidad de imágenes en cada texto y los personajes que aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer en otros poemas, caracterizan el trabajo de Pizarnik y son los que, además de mantener a la escritora en movimiento, posibilitan nuevas formas de producir imágenes poéticas. Teniendo en cuenta que la documentación en los poemas de Alejandra Pizarnik pasa por lo subjetivo, por su propio cuerpo, las imágenes poéticas que se generan son en muchos momentos figuras de cuerpos que son su propio cuerpo.

Este cuerpo, como el poema, no es una unidad: está fragmentado, dislocado, término que utiliza Aira para referirse a la “renuncia [...] y el repliegue del sujeto sobre sí mismo” (54) que ocurren en Pizarnik, y que permiten que la escritora “se fragmente” en personajes sin salir de los límites del poema. Es posible ver esta dislocación en varios poemas de *La extracción de la piedra de la locura* en donde personaje (y/o personajes) y escritora intercambian lugares constantemente:

Fue en el puente. Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas (*Un sueño donde el silencio es de oro* 103).

15. Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.

16. Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma (*Caminos del espejo* 111).

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba [...] Te deseas otra. La otra que eres se desea otra (*Extracción de la piedra de la locura* 112).

En los tres casos puede encontrarse lo “autobiográfico” al recordar lo que hizo y al hablar desde el “yo”, demostrando un conocimiento completo, por parte de la escritora, que le permite recurrir a la segunda persona para hablar de sí misma como un personaje. Puede afirmarse, sin caer en la romantización de la poeta, que la mayoría de los personajes que aparecen en estos poemas —los cadáveres, “la que duerme en un país al viento”, “la que duerme en un jardín en ruinas” —son la misma narradora, Alejandra Pizarnik, que mediante esta fragmentación se ubica en el interior del escrito. De esta manera el afuera del poema queda clausurado y el sujeto se transforma en sujeto poético, dislocado, en el cual el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación están cruzados (Aira 62).

El proceso de producción de imágenes desde el sujeto dislocado puede ilustrarse con el siguiente fragmento:

Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas en donde representé mi nacimiento. [...] Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles

filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas que aúllan como lobos, y mi cabeza, de repente, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir (*El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos* 120).

La forma en que se producen “los cuerpos poéticos”, posible alegoría para sus poemas, pasa por la metáfora del nacimiento en el propio cuerpo de Pizarnik, los personajes se gestan en su útero y en su garganta y se esfuerzan por salir. La narradora es el mismo sujeto de la narración; el poema nace en el interior del poema mismo.

Estas imágenes que incorporan al mismo tiempo al sujeto del enunciado y al sujeto de la enunciación llevan al lenguaje a sus límites, en donde ya no es posible referirse a nada diferente a sí mismo, y lo acercan a un estado que podría parecerse al silencio, presencia constante en los poemas de Alejandra Pizarnik.

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo [...] Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo (*Caminos del espejo* 110).

Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligó. Oh habla del silencio. [...] No quiero más que un silencio para mí y para las que fui (*Extracción* 113).

La poesía de Pizarnik puede resultar difícil de leer por el colapso que sucede al fusionarse la vida de la autora con la obra. Cesar Aira afirma que Pizarnik encaró la poesía como “‘actividad del espíritu’, la fusión de vida y poesía en términos de mito personal, y las armas extremistas de la pureza” (86). La pureza, para el escritor argentino, fue lo que en últimas imposibilitó la fusión de vida y poesía, e hizo insostenible la vida para la poetisa. Este término, problemático y no completamente explicado por Aira, no es capaz de abarcar el sentido que tuvo la muerte para Pizarnik, ni su decisión de seguir escribiendo recociendo y haciéndose cargo del silencio y la muerte.

En este sentido, Alejandra Pizarnik decidió escribir; decir el poema: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo. [...] La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (*Fragmentos* 101). La decisión, dolorosa e incómoda en muchos momentos, trajo consigo la posibilidad de creación de algo diferente, incluso de una diferencia en la misma poeta.

CORTES EN EL LENGUAJE

*“Fue infernal, fascinante, llena de baches por todos lados,
haciendo agua a cada instante, fue, tal vez,
la experiencia más radical que en ese sentido haya vivido”.*
Diamela Eltit con respecto a Lumpérica.

Diamela Eltit se interesó también por los movimientos de vanguardia (por el teatro de Artaud por ejemplo) e hizo parte de uno de los grupos más importantes de lo que Nelly Richard llama la “neovanguardia” chilena. Junto con el escritor Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas plásticos Lotty Rosenfeld y Juan Castillo fundó en 1979 el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte). Este grupo, que funcionó hasta 1985, realizó dos intervenciones que tuvieron gran resonancia en Santiago de Chile: “Para no morir de hambre en el arte” en 1979 y “Ay Sudamérica” en 1981. La primera intervención se centró en la distribución de cien litros de leche en un barrio marginal de Santiago; como afirma Eltit, se organizó “en torno a la leche como significante” (*Emergencias* 159). A este gesto siguió la publicación de un texto en la revista *HOY*, la lectura de un escrito sobre la marginación de Chile frente a la sede de las Naciones Unidas y, en una segunda etapa de la acción (llamada “Inversión de escena”) el desfile de diez camiones lecheros por las calles de la ciudad hasta el Museo de Bellas Artes y la cobertura de la entrada al mismo con un lienzo blanco. En la segunda intervención se lanzaron desde tres aviones 400.000 volantes, en barrios populares de Santiago, en los que se invitaba a sacar la obra de arte de los espacios tradicionales y a descanonizar al artista.

Según Diamela Eltit

el CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de la ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites. (*Emergencias* 158)

Este grupo reclamó “la calle como ‘el verdadero museo’ en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser —por inversión de la mirada— la nueva obra de arte a contemplar” (Richard 41).

En este contexto, *Lumpérica*, la primera novela de Eltit, publicada en 1983, se ubicó como una obra-acontecimiento que unió la actividad de la escritora en CADA con su quehacer literario y posibilitó la construcción de un lenguaje que indagó por sus límites y sus posibles derivaciones en el video y el performance (con puestas en escena y performances públicos).

Esta novela se desarrolla en Santiago de Chile, más específicamente en una plaza pública en donde en la noche se reúnen los “desharrapados” o “pálidos” (indigentes, lúmpenes de la ciudad) y observan la puesta en escena de L. Iluminada, personaje principal de la novela, bajo la luz de un letrero luminoso. En este texto no hay una trama lineal que sea posible seguir a través de los capítulos, ni una historia o una narración definida; se presentan escenas, algunas de las cuales están construidas como secuencias cinematográficas: se describe la escena, se dan indicaciones para su realización, se hacen comentarios y se muestran los errores. Estas escenas, que se describen en el primer capítulo, brindan ciertos datos sobre acontecimientos que suceden en el resto de la obra. Posteriormente hay capítulos construidos como interrogatorios policiales, en los cuales en ningún momento se conoce al interrogador ni al interrogado; capítulos que a la manera de una cámara de video o una cámara fotográfica registran la plaza y lo que va encontrando y otros en que se reflexiona sobre la construcción de imágenes en la literatura y sobre algunas formas de escritura. Según Robert Neustadt “la ‘acción’ tiene lugar primero en el nivel de la perspectiva narrativa y el lenguaje”

(*Performing Action* 121).²

Las imágenes presentadas por Eltit en esta obra están sujetas constantemente a la mirada: del luminoso, de la protagonista, de personajes desconocidos (el interrogador y el interrogado), de la autora, del lector: “La literatura se construye de azares, de la llegada hipotética a la plaza de unos cuantos que se sientan en los bancos para que otros los miren y los descifren” (*Lumpérica* 41). Esto posibilita que pueda cuestionarse constantemente la verosimilitud textual de la novela, y persista la indiferenciación entre lo escénico, lo narrado y lo vivido. En giros y fragmentaciones constantes del texto se hacen visibles los mecanismos que construyen la novela: “La calle aparece así como un escenario desde la plaza y por eso mismo, los peatones, actores que lo cruzan. Es un escenario fantasmagórico en su desolación, en su vacío, pero ocupa ahora toda su atención” (207). L. Iluminada es observada en la plaza, pero al mismo tiempo observa a los peatones en la calle y a los que cruzan la plaza. En cierta forma es la mirada lo que permite la existencia de los personajes: el luminoso visibiliza a la mujer (como sujeto de la exclusión) y al lumpério; como asevera Idelber Avelar, “es bajo el escrutinio de tal mirada que un cuerpo femenino y el cuerpo colectivo de los destituidos, viene a ser. Se trata aquí de cuerpos que emergen como instancias de la mirada” (233).

En la novela el cuerpo de L. Iluminada es presentado a partir de imágenes que lo muestran como un cuerpo fragmentado, sujeto a constantes violencias y rupturas tanto físicas como emocionales, la mayoría de ellas autoinflingidas:

Estrella su cabeza contra el árbol. Estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel, le baña la sangre su cara, se limpia con las manos, mira sus manos, las lame. Va hacia el centro de la plaza con la frente dañada —sus pensamientos— se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis (20).

Solamente para otorgarse nueva identidad acude a la tradición y como una cita, frente a la fogata acerca su mano, adelanta su mano sobre las llamas y la deja caer encima. [...] Y su mano abierta sobre las llamas cambia de color, también su cara se reviene. Mira la mano, las ampollas que se levantan, la contracción de los dedos (36).

Para que se avecine ese amanecer faltan tantas horas como sus más extraños pensamientos; su físico en desmedro, torturado, alucinado por la próxima transformación que adherida al cuerpo le trepana el cráneo (86).

El cuerpo del personaje, que se crea y destruye a partir de la mirada, de la instauración y lectura de sus marcas, está en constante interacción con el cuerpo de Diamela Eltit que también se estructura a partir de la lectura del texto y la mirada de las marcas de la escritura en su propio cuerpo. Esto se esboza al final del capítulo 4: “Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra. Su alma es no llamarse diamela eltit / sábanas blancas / cadáver. Su alma es la mía gemela” (97).

En este sentido el capítulo 8 de *Lumpérica* es particularmente interesante porque conecta el texto de la novela con el performance de la autora sobre su propio cuerpo. Comienza con una foto borrosa de Diamela Eltit exponiendo sus brazos cortados: estos cortes fueron autoinflingidos y se corresponden con los cortes del capítulo. En ningún momento se hace referencia en el texto a si las incisiones se hacen sobre el cuerpo de Eltit (la autora) o sobre el cuerpo de L. Iluminada (el personaje), sólo se describen los cortes, que en primera instancia son cortes en la escritura: “Muge / r / apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac / a-nal su forma” (*Lumpérica* 162), y posteriormente son cortes corporales: “el segundo corte del brazo izquierdo es manifiestamente más débil. La hoja se ha hundido en la piel de manera superficial” (166). Teniendo en cuenta el montaje de la novela, estos cortes también podían hacer referencia en algún momento a cortes cinematográficos, o por lo menos escénicos.

Es claro físicamente que el cuerpo del narrador es un texto en el cual se inscriben los cortes que primero existieron en la escritura. No obstante, que los cuerpos son el lugar de la inscripción del lenguaje ya se había esbozado en las primeras páginas de la novela: “Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos” (*Lumpérica* 12).

Siguiendo a Diana Taylor, puede afirmarse que “Diamela Eltit utiliza su cuerpo como el lugar de una violenta confrontación” (11)³, confrontación que se da (no exclusivamente) entre el poder que organiza los cuerpos, que en el

contexto en el que aparece la obra es la dictadura de Pinochet, y la agencia sobre el propio cuerpo al nivel de los deseos. Estos agenciamientos sobre el deseo y sobre el cuerpo propio en Diamela Eltit y en L. Iluminada, que se manifiestan en escritura que produce imágenes y actos preformativos, son formas de resistencia frente al *percepticidio* que operó, según Taylor, en grupos sociales que sufrieron la presencia de una dictadura militar. Dicha teórica ha definido el *percepticidio* como “la auto ceguera de la población general” frente a fenómenos como los desaparecidos políticos, la violencia y abusos militares, la guerra, entre otros (*Disappearing Acts* 123).⁴ Frente al no querer ver, Eltit y su personaje muestran, hacen visible la violencia que conjuran haciéndose cargo de ella, escenificándola, para así ir más allá. Como afirma Mabel Moraña, “la obra de Diamela Eltit surge de la violencia, para registrarla, tematizarla y quizás, simbólicamente, trascenderla” (289). Se habla y se muestra la violencia como una manera de conjurarla y de posibilitar espacios para tematizarla y problematizarla.

NUEVOS ESPACIOS, NUEVAS IMÁGENES

Alejandra Pizarnik y Diamela Eltit, desde diferentes lugares de enunciación y diferentes contextos, produjeron imágenes novedosas en la literatura latinoamericana y abrieron espacios para pensar los límites de la escritura en diversos espacios políticos. En el caso de Pizarnik, sus poemas repletos de imágenes, cerrados sobre sí mismos, que acercan el lenguaje al silencio, mostraron que éste sólo es posible a través del habla y de la escritura. Para la poeta argentina, el vértigo y la búsqueda consistía en seguir escribiendo y hablando para lograr un silencio, en un ejercicio que sentía como agotador. Esta apuesta fue política en gran medida, ya que concebía la existencia de un lector que tenía que hacerse cargo del poema:

Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente, el poema existe apenas. A partir de ese momento, el triángulo ideal depende del destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos.

Terminar equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear (*Quince poetas*).

En el caso de Eltit, su apuesta fue tratar de fracturar el lenguaje unívoco y monolítico impuesto por la dictadura sobre las mentes y sobre los cuerpos de los chilenos, presentando una narración fragmentada (en donde, entre otras cosas, la dedicatoria del libro está al final) y un cuerpo-texto, el propio cuerpo —que durante tanto tiempo había sido blanco de la violencia de la dictadura— en el cual se inscribe una forma de escritura propia, que ya no es la escritura literaria. Esta escritura que pasa por el cuerpo tiene caligrafías diferentes (la cicatriz, por ejemplo) y registros diferentes (el video, el performance). Vale la pena recordar que a la lectura del capítulo 8 de *Lumpérica* la acompañó un performance en donde Diamela Eltit se cortaba a sí misma los brazos, y la lectura del capítulo 4.4 de la misma novela la realizó en un burdel en la calle *Maipú*.

En las dos escritoras lo subjetivo, y en algunos momentos lo autobiográfico, irrumpen en los textos y desdibuja la diferencia entre personajes y autoras. Eltit, pasa de la tercera persona en la que está escrita la mayor parte del libro, a la primera, que delata su presencia en la narración, y Pizarnik habla de sí misma y de su encuentro con ella misma como personaje:

Solamente para que ella murmuré —tengo sed— arrimada al fuego, indefensa, tiranizada por su propia estadía —cuando yo misma estupefacta me he sentido llevada de mí a sabiendas de lo que me esperaba, sola y encendida (ardiente estaba) y esta cara desencajada me auspició una única alternativa (*Lumpérica* 36).

Desviarne hacia mi muchacha izquierda —manchas azules en mi palma izquierda, misteriosas manchas azules—, mi zona de silencio virgen, mi lugar de reposo en donde me estoy esperando (*Noche com-partida en el recuerdo de una huida* 123).

Las dos tuvieron como punto de partida las vanguardias, pero fueron más allá del gesto cargado de ideología de estos movimientos, se dirigieron hacia la creación de imágenes poéticas por un lado, y hacia la crítica y descanonización de la literatura, por el otro.

MÁS ALLÁ DE LOS PRINCIPIOS DE LA VANGUARDIA

Este paso adelante con respecto a la vanguardia y sus búsquedas, la “metodologización” de sus procedimientos y con esto la producción crítica de escritura (poesía y novela), llevó a estas escritoras a enunciacições similares y puntos de contacto con lo propuesto por filósofos como Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Pizarnik vivió en Francia entre 1960 y 1964, en donde debió tener contacto con los trabajos de filósofos del llamado “postestructuralismo”, y Eltit, en varios de sus ensayos los cita directamente (a Michel Foucault, por ejemplo). Puede verse el paralelo de la reflexión de Pizarnik, en su diario de 1968, sobre las profundidades y las superficies con el trabajo de Deleuze sobre el mismo tema, en su libro *Lógica del sentido* de 1969. Afirma Pizarnik: “Mi psiquismo de profundidades, de intensidades; por eso sufro al escribir. Porque quiero, por añadidura, escribir bien, y para eso debería remontar a la superficie. No ser superficial sino intercesora, lo cual implica una buena dosis de superficialidad” (448). De igual manera en el poema *Contemplación de la Extracción* destruye la posibilidad del afuera o del adentro, y por tanto de la profundidad: “Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía” (217). Por su parte, Deleuze indica: “Y he aquí que ahora todo sube a la superficie. Es el resultado de la operación estoica: lo ilimitado sube. El devenir —loco, el devenir— ilimitado ya no es un fondo que gruñe, sube a la superficie de las cosas y se vuelve impasible” (31). Este tema no es nuevo ni es específico de estos dos autores; Deleuze lo toma de los estoicos, y aclara en una nota al pie que el “descubrimiento de la superficie, esta crítica a la profundidad, forman una constante de la literatura moderna” inspirando la obra de escritores como Robbe-Grillet, Klossowski y Tournier. Lo que genera un punto de contacto es la forma como se aproximan al tema.

Este contacto puede verse, ya no de manera explícita, en la novela de Eltit y el performance que se deriva de ella. En este trabajo el lenguaje se despliega sobre la superficie del cuerpo, no en su profundidad; lo que sucede con el cuerpo de L. Iluminada se da en el nivel de la superficie: se golpea en la cabeza, se quema la mano, se revuelca en la plaza, siente frío en su piel, recibe la luz del luminoso. Incluso la sexualidad en la novela se presenta en este nivel, en el

frotamiento, nunca en la penetración del cuerpo. De igual manera, la autora, en el momento en que se traslapa con el personaje y realiza el performance, recibe las marcas de la escritura en la piel (que es superficie): el cortarse se convierte en un acontecimiento de superficie. Estos acontecimientos, según Deleuze, “al no ser sino efectos, pueden, los unos con los otros, entrar mucho mejor en funciones de casi-causas o en relaciones de casi-causalidad siempre reversibles (la herida y la cicatriz)” (32). Esto se hace visible en el interior de la novela: “Si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz. Ya no me acuerdo cuánto, ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía” (19).

Los acontecimientos que operan en la superficie, le permiten a L. Iluminada devenir constantemente, en un “devenir ilimitado” (Deleuze 31), deslizándose desde su escenificación en el parque hasta sus devenires animales: como yegua, como perra. También les permiten a los personajes de *Extracción de la piedra de la locura*, y a la misma Pizarnik por la dislocación del sujeto, movilizarse por la superficie del poema, “entrando” y “saliendo”, sin hundirse en ninguna profundidad: “Un horcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila. Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche” (*Cuento de invierno* 100). Una escena similar tiene lugar en *Extracción de la piedra de la locura*, en donde no importa si se está dentro o fuera, ya que los espacios no tienen profundidad, sólo superficie: “Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije) para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo” (114). El niño florentino se mueve por la superficie del cuadro, por la superficie del poema y desencadena el pensamiento de la poeta sobre la superficialidad, sobre estar dentro o fuera.

Otros puntos de contacto tienen que ver sobre todo con la posición crítica que adoptan las autoras frente a su quehacer y frente a su entorno: Pizarnik constantemente se reprocha a sí misma por el acto de escribir, por dedicarse a la poesía, pero escribe, tratando de lograr el silencio, de salvar la distancia entre palabra y acto. Eltit, por su parte, escribe una novela que fractura las formas de la novela tradicional y en la que inserta (y de la que deriva) intervenciones escénicas y performativas en lugares como burdeles y hospitales psiquiátricos, tratando de

llevar el texto al espacio público. Así lo afirma en una entrevista, respondiendo a una pregunta sobre las implicaciones de su escritura: “Implica poner una palabra pública, no importa con qué dimensiones, no importa cuánto, ni cómo. Importa poner una palabra estética, pero pública, y esa es tu labor, poner esas palabras y que se disponga de ellas” (*Diamela Eltit y las errantes máquinas del juego*).

Las dos saben que su escritura no alcanza para producir los efectos deseados, por lo cual recurren a otros medios o la enunciación de nuevas formas de escritura, que la perforen desde adentro. Pizarnik lo enuncia en su poema *Salvación*: “ahora la muchacha halla la máscara del infinito y rompe el muro de la poesía” (*Poesía completa* 49). La salvación del personaje se haya por fuera del poema, pero sólo logra salir a través, y por medio, de él.

En su artículo *The Tormenting Beauty of Ideals* Karl Posso realiza una lectura deleuziana de *La condesa sangrienta*, ensayo en prosa de Pizarnik publicado en 1971, que tiene como tema central “la vida y obras” de la condesa húngara Ersebeth Bathory, célebre por haber asesinado a más o menos 600 jovencitas. Teniendo como modelo el artículo de Deleuze sobre Sade y Masoch, Posso trata de leer la imagen de la condesa legada por Pizarnik de forma similar a como Deleuze lee la imagen de Sade: como el libertino que es capaz de mostrarse apático frente a sus excesos, siempre en búsqueda de la negación total, teniendo a la negación como fin último. Afirma Posso que la imagen de la condesa Bathory sirve para pensar y escenificar la negación absoluta que pretende promover Pizarnik (66). Este análisis deleuziano de la forma como Pizarnik construye la imagen de la condesa húngara, sirve para encontrar un nuevo punto de contacto entre las obras de la poetisa argentina y el filósofo francés. Posso utiliza los conceptos deleuzianos para leer la obra de Pizarnik, pero lo más importante en este caso es que hace visible la coincidencia de intereses en un momento histórico particular, ya que Pizarnik escribió *La condesa sangrienta* en 1965 y Deleuze escribió *Présentation de Sacher-Masoch* en 1967. Los dos pensadores se acercaron a la vida de personajes históricos y literarios difíciles de abordar, privilegiando la fuerza de las imágenes que encarnaron y construyeron.

Vale aclarar que no se trata de comparar o crear una línea imaginaria entre Argentina, Chile y Francia —se dejan de lado muchos escritores y académicos que podrían citarse— sino tender puntos de contacto, que permitan ubicar a las

dos escritoras en un contexto de pensamiento y de crítica amplio, que trasgrede lo poético o lo literario, y las sitúa en discusiones contemporáneas a su labor y a la labor de otros filósofos, que tocaron (y fueron tocados) por la literatura y la poética.

El trabajo de estas dos escritoras, esbozado apenas en este escrito con el análisis de algunas imágenes de dos de sus libros, abrió (y sigue abriendo) espacios para pensar la función de la literatura como lenguaje que atraviesa los cuerpos, esto es, como discurso con implicaciones políticas; así mismo, espacios para pensar el lugar de estos discursos en el contexto latinoamericano y las relaciones que tejen con otros contextos de producción literaria y cultural, y la necesaria interacción del lenguaje literario, del discurso con otras formas de producir imágenes, como la pintura (que Pizarnik practicó), el video y el performance. Su encuentro con otras formas de pensamiento y otras disciplinas, explícito o implícito según lo hayan enunciado ellas o se haya figurado en el ensayo, posibilita no sólo pensarlas como interlocutoras válidas dentro de los debates filosóficos y literarios contemporáneas, sino generadoras —reinterpretes, resignificadoras— de imágenes y representaciones importantes para acercarse a la narrativa y la poética contemporánea latinoamericana y sus interacciones.

NOTAS:

1. El título de este texto hace referencia a la tercera parte del tríptico *El jardín de las delicias*, cuadro del artista flamenco llamado *Infierno musical* por la presencia de instrumentos (gaita, arpa, laúd y órgano de manivela), algunos de los cuales son convertidos en herramientas de suplicio.
2. La traducción es mía. “The ‘action’ primarily takes place on the level of narrative perspective and language”.
3. La traducción es mía. “Diamela Eltit uses her body as the site of violent confrontation”.
4. La traducción es mía. “The self-blinding of the general population”.

OBRAS CITADAS

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo.* Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Chapple Clavijo, Juan. "Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego". *Cyber Humanitatis.* 6. Otoño 1998. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/vida/diamela.htm>
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido.* Barcelona: Paidos, 1994.
- Deleuze, Gilles. Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia.* Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica.* Santiago: Seix Barral, 1998.
- . *Emergencias.* Santiago: Planeta, 2000.
- Guattari, Félix. *Chaosmosis.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Magrini, César. *Quince poetas.* Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1968.
- Mackintosh, Fiona J. y Posso Karl Ed. *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed.* Great Britain: Tamesis, 2007.
- Moraña, Mabel. *Crítica impura.* Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2004.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social.* Santiago: Cuarto Propio.
- . "Diamela Eltit: Performing Action in Dictatorial Chile". Taylor y Constantino
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios.* Barcelona: Lumen, 2003.
- . *Obra completa.* Medellín: Árbol de Diana, 2000.
- . *Poesía completa.* Barcelona: Lumen, 2003.
- . *Semblanza.* México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- Posso, Karl. "The Tormenting Beauty of Ideals: A Deleuzian Interpretation of Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta* and Franz Kafka's "In the Penal Colony". *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*. Great Britain: Tamesis, 2007.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- . *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- Taylor, Diana y Constantino, Roselyn. *Holy Terrors. Latin America Women Perform*. Durham and London: Duke University Press, 2003. 

ORIGINALES, MISTERIOSOS Y PINTORESCOS:
JOSÉ MARTÍ Y EL ESPECTÁCULO DE BUFFALO BILL,
“EL OESTE SALVAJE”

En las invitaciones que Gustave Flaubert le envió a sus amigos para que vinieran a su presentación de *Salammbô*, el escritor describía su nueva novela con dos palabras: “Exactitude et mystère!” (3, 156). En este ensayo, me interesa leer las crónicas de José Martí sobre Buffalo Bill y los indígenas norteamericanos en el contexto de la estetización de la otredad que trajo consigo el romanticismo europeo y el modernismo hispanoamericano: la estetización del Oriente y de los indígenas como seres pertenecientes al paisaje natural de América, a un mundo siempre a punto de desaparecer, lejano del autor, y por tanto necesario de ser recuperado, exhibido y archivado para la memoria. Me interesa demostrar cómo las crónicas de Martí sobre el espectáculo circense del vaquero norteamericano mezclan el misterio y la belleza para darle al público la posibilidad de gozar por un momento de una experiencia única, alejada cuento era posible, de la vida mundana, de la industria y la cotidianidad. En las palabras de Martí, para que disfrutaran de un espectáculo “magnífico”. Me pregunto, sin embargo, si era posible “estetizar” la víctima, y simpatizar con el vaquero más aun en el momento en que los primeros “actúan” su propia tragedia en el circo y el segundo,

su gran victoria. Sugiero que a lo que hay que atender en estas crónicas es al archivo de conocimientos y tropos literarios de los cuales se sirve el cubano para representarlos. En este ensayo me concentro pues en el análisis que hace Martí de la personalidad de ambos siguiendo el discurso etnográfico y científico de la época, que a su vez sirve de base para resaltar la belleza, la “originalidad” y el carácter “pintoresco” de los indígenas. Finalmente, argumentaré que este tipo de representación no es un hecho aislado en su obra. Aparece en sus crónicas de México y Guatemala, en su novela *Amistad Funesta*, y en sus artículos sobre los EEUU. En todos los casos, el indígena representa, además de una raza a la que se debía defender, una fuerza que obstaculizaba el desarrollo de la civilización y la labor del propio letrado en América.

Martí titula su segunda crónica sobre Buffalo Bill, un “¡Magnífico espectáculo!”, y agrega que era uno de los más originales y sanos que podía hacer pueblo alguno. Este consistía en actuar Guillermo, el de los Búfalos, varias escenas propias del “Oeste salvaje” ante un público citadino que tenía muy poco o ningún conocimiento vivencial de cómo era la vida de la frontera. Martí relata entonces diversas escenas del *show* entre las que figuran una caza improvisada de búfalos y el asalto de una diligencia por los indígenas. Todo lo cual, como dice, era un ejemplo de la “épica” “romancesca” que había hecho famosa la frontera del Oeste (OC XI, 33).

Al igual que el cubano, la prensa neoyorquina se hizo eco del éxito y la popularidad de este *show* y se publicaron numerosos artículos y afiches de colores que relataban estos actos y le prometían al espectador una tarde llena de emociones extrañas. Sin embargo, un reportero del *New York Times*, tal vez un poco desencantado con la secuencia previsible del *show* día tras día afirmaba: “the Indians had to suffer defeat every time, but they seem to have become used to it” (“Indians at Erastina” 8). ¿Quiénes eran entonces estos hombres y mujeres que tenían que actuar, en una especie de *performance* etnográfico, su propia derrota cada día?

Martí dedica la primera parte de su crónica a hablar de ellos y de los mexicanos que participaban en el *show* y una vez que los ha descrito, comienza a narrar las maniobras de los *cowboys*. En tales descripciones el cubano no pierde oportunidad para resaltar lo exótico de las escenas, lo instructivo que eran y la

distancia que separaba al indígena del hombre civilizado, esto es, de los mismos cowboys y del propio narrador que describe estas escenas para *La Nación* de Buenos Aires. Afirma el cronista hablando de los indígenas: “allí se cría ante los ojos, en juegos inocentes la raza esbelta y áurea que dio al mundo el suelo americano” y agrega que estos le daban al show “esa misteriosa novedad que traen los hombres brotados hace poco de la tierra” (OC XI, 33). ¿A qué se refiere Martí con estas explicaciones? ¿En qué reside su “misterio”? Sugiero, antes de entrar a analizar esta crónica, entender la idea que tenía Martí del indígena americano, ya que aquí Martí se está refiriendo a la hipótesis del origen autóctono de la raza, una hipótesis que hoy ha caído en descrédito, pero que tuvo en su época importantes defensores en el mundo científico. Me refiero a los poligenistas.

Es decir, cuando Martí afirma en esta crónica que los indígenas eran de una raza que “dio al mundo el suelo americano” está hablando de su creación y evolución independiente al resto de las demás del planeta. En uno de sus cuadernos de apuntes dice del científico Louis Agassiz, “he aquí que antes de conocer la teoría de Agassiz, yo pensaba, como él piensa, que las razas americanas son autóctonas. —Pues la tierra— en condiciones geológicas iguales— si pudo producir en unos lugares el hombre— ¿Por qué no pudo producirlo en otros?” — (OC XXI, 210). En el mismo fragmento, Martí explica sus diferencias con respecto a la hipótesis migratoria y la monogenista, al aclarar que si hay similitudes entre la cerámica de México y los vasos etruscos, esto demostraba únicamente que existió algún tipo de comercio entre ambas civilizaciones. Hay que notar que este apunte del cubano data de 1881, pero que todavía en 1887 —un año después de publicar su crónica sobre el espectáculo de Buffalo Bill—, Martí seguía teniendo al científico suizo como modelo, ya que afirma que “en las escuelas de verano, [...] se aprende la ciencia en la naturaleza, como Agassiz quería” (OC XI, 265).

Según George Stocking el poligenismo surgió como una alternativa al punto de vista bíblico-científico que sostén que todos los hombres eran descendientes de la primera pareja que menciona la *Biblia*, Adán y Eva (11). Los poligenistas eran de la opinión que además de esta pareja, hubo otras de las cuales descendieron la raza india y la negra. Agassiz era de estos últimos aunque se mantuvo creyendo en el origen divino de la creación a pesar de haber sido él mismo el creador de la hipótesis del periodo glacial. Por tanto se negaba a creer, como Martí, que el

hombre o los animales se hubieran trasladado de un lugar a otro del planeta. Como explica Johns Haller, para Louis Agassiz y los poligenistas, los indígenas americanos y los negros eran razas autóctonas de sus respectivos continentes. Ninguna se puso en contacto con la otra y por ello cada una exhibía enormes diferencias (1322). Stocking asocia el poligenismo con dos corrientes importantes en los últimos cuarenta años del siglo XIX: la antropología física de Paul Broca y el pensamiento racial romántico que tendía a ver las razas en términos globalizantes, “as entities that had a common genius or soul that expressed itself in specific cultural forms and institutions” (11). Paul Broca y Paul Tropinard abogaron por el estudio de las mediciones físicas del cerebro y del cráneo y hablaban de “tipos” de hombres. Dicha clasificación, por supuesto, tampoco era ajena a la política. En los EEUU los poligenistas ganaron notoriedad, por ejemplo, en los años anteriores a la Guerra Civil por su creencia de que el negro no sólo pertenecía a una especie distinta que el blanco sino que además era incapaz de modificarse con el tiempo. Mientras tanto fue en la tradición etnológica monogenética que los esclavistas sureños se apoyaron para justificar su superioridad dice Haller (1323). Esto no quita, sin embargo, que el racismo inherente en los argumentos poligenistas, les haya permitido a sus seguidores hacer compatible en la práctica su teoría con las ideas de Darwin y Spencer (Hale 398). Para estos las razas evolucionaban y había unas que podían adaptarse mejor que otras en la lucha por la supervivencia.

Además de coincidir en la hipótesis del carácter autóctono de las razas americanas y por tanto con los partidarios de la teoría poligenista, los escritos de Martí establecen otras afinidades con los de Agassiz, como son la influencia en ambos del idealismo romántico alemán, la búsqueda de una armonía universal y las críticas a Darwin. De modo que al decir Martí que los indígenas en la crónica sobre Buffalo Bill habían “brotado” hacia “poco de la tierra” sugiere por un lado sus diferencias en términos de tiempo con relación a otras razas supuestamente más viejas, así como su “misteriosa novedad” (OC XI, 33). En tal sentido, hay que relacionar esta crónica con otra fechada un año después, donde Martí se hace eco de los debates que se daban en los principales centros de investigación de la época sobre el origen de la raza americana.

En esta otra crónica, el cubano habla de las novedades científicas que se habían discutido en la Asamblea Anual en el Colegio de Columbia, organizada

por la Asociación Americana para el Adelanto de las Ciencias. Entre los participantes, dice Martí, estaba el etnólogo y americanista Daniel Brinton quien leyó una ponencia sobre el origen del hombre. En su ponencia Brinton afirma que el indígena americano ya vivía en América en el periodo glacial, pero que no era oriundo de este continente. Razón Martí:

Pero no cree [Brinton] que el hombre naciese de América mismo “porque no pudo desenvolverse, dice, de ninguno de los mamíferos americanos hasta hoy hallados”: cree que vino de Asia y de Europa por puentes glaciares:— ¡como si la identidad, o semejanzas de los actos, aspiraciones y artes del hombre en países sin relación ni conocimiento, que vemos hoy con nuestros ojos, no estuviese probando *que sobre toda la faz de la tierra* pudo nacer el hombre a un tiempo mismo! (OC XI, 277) [énfasis nuestro]

En efecto, Brinton y otros paleontólogos, siguiendo la teoría de Darwin, buscaban el mamífero del cual había descendido el hombre americano. Pero al no encontrarlo en América sólo podía hallar válida la hipótesis migratoria. Martí, no obstante, se muestra en completo desacuerdo con esta hipótesis y en su lugar defiende otra vez el origen autóctono del indígena. Pero además de romper lanas con los autoctonistas en esta nota, Martí fustiga las opiniones del “místico” y antropólogo escocés Henry Drummond (1851-1897) sobre los africanos, ya que este decía, según Martí, que había visto en África “alborear la bestia humana” (OC XI, 277). Esto demuestra que el cubano estaba muy consciente de la carga de poder y racismo que podía imponer la ciencia. Sin embargo, las discrepancias que Drummond ve entre los europeos y los africanos Martí las basa en la “diversidad local” y fustiga sus ideas porque Drummond no entiende que “en el orden y correspondencia de la creación van ligados de cerca y con grados paralelos de desarrollo los seres de diferentes reinos que la habitan” (OC XI, 278). Esto, de nuevo, puede ser interpretado en conjunción con la teoría de Agassiz, quien pensaba que todos hombres eran iguales, eran parte de la misma especie, pero se diferenciaban entre ellos según el área geográfica donde vivían y la distribución de los animales en cada zona. Por eso, apunta Martí, que por donde anduvo Drummond había muchas flores hermosas (orquídeas

en capullos carmíneos y azules) y allí no había encontrado monos; sugiriendo con esto que no había la correspondencia necesaria entre “los diferentes reinos que la habitan.” Y concluye seguidamente diciendo algo similar a lo que dijo en su crónica sobre Darwin. Piensa que siguiendo la “arrobadora armonía universal toda teoría sobre el cuerpo ha de ir comprobada por una correspondiente sobre el espíritu” (OC XI, 278). Agassiz, por otra parte, termina su estudio “sketch of the natural provinces of the animal world and their relation to the different types of man” planteando su convicción de que las leyes que regulaban la diversidad y la distribución de los animales y los hombres en el planeta eran las mismas con el objetivo de “fulfill the great harmonies established in Nature” (Sketch lxxxvi). Esa “armonía” Martí exigía que fuera verificada en el “espíritu,” cosa en la que no estaban interesados los científicos y por lo tanto, esto diferencia al cubano de los científicos ortodoxos y los positivistas, que solo creían ver en el cuerpo y las pruebas materiales el origen y desarrollo del hombre.

Llama la atención que en su respuesta a los monogenistas y Brinton, Martí afirmara que los descendientes de diversas razas habían nacido al mismo tiempo y que esto probaba su “identidad o semejanza” en todo el planeta. ¿Por qué entonces en su crónica sobre Buffalo Bill, Martí afirma que los indígenas habían “brotado” hacia “poco de la tierra”? ¿Por qué recurrir a esta marca temporal para diferenciarlos? Para el pensamiento antropológico y evolucionista del siglo XIX, había razas que no habían evolucionado lo suficiente, unas estaban en edades más avanzadas que otras, y en el caso de los indígenas de América ese desarrollo había sido truncado, según Martí, por la Conquista. Esa proximidad con el origen, le daba al espectáculo de Buffalo Bill ese aire de “misterio” que buscaban los asistentes. Sus cuerpos eran una prolongación del mundo natural primigenio, una galería de torsos en posiciones inmóviles, mudas y abstraídas, dice el cubano, “con la hierática hermosura de las fieras en reposo” (OC XI, 34).

En el universo de simbolización que utiliza Martí al escribir esta crónica, tenemos entonces que los indígenas son vistos / representados de la siguiente forma: 1. Por su origen (autóctono), 2. por el corto tiempo de su desarrollo (en comparación con el que escribe y mira el espectáculo), 3. por su belleza física, 4. por su animalidad y finalmente, 5. por un mecanismo de “reconocimiento” del más fuerte. Estas marcas identitarias posibilitan crear diferencias esenciales en

el texto ya que los descendientes de europeos no son ni “fieras” ni pertenecen a una raza joven, y por supuesto, tampoco nacieron en el mismo continente que los indígenas. Además, desde el punto de vista ontológico, la comparación con los animales aquí parecería tener una intención unívoca y a su vez, estar basado en el discurso científico de la época, en el sentido social que Spencer le dio a la teoría de la evolución de Darwin. Por un lado intentan mostrar la íntima conexión del indígena con el medio que lo rodea, con los animales y el paisaje, y por otro, establecer las diferencias de carácter y civilización entre ellos y Buffalo Bill. Recordemos que Martí encuentra en la filosofía de Emerson y algunos científicos del siglo XIX una relación estrecha entre los diferentes reinos del planeta (animal, vegetal, cósmico), y que esta preocupación surge en varios de sus textos, en especial en la crónica en que menciona los fanáticos religiosos Charles Freeman y los esposos Hicks. Afirma el cubano:

Y es que donde quiera que nace el hombre, y en cualquier época y ambiente de civilización donde aparezca, tiene mientras no lo afinan siglos sucesivos de infusión de razas viejas, —la credulidad y necesidad del milagro de la infancia, la crueldad y temor supersticioso de las razas vírgenes, los acontecimientos y las brutalidades de la aún no olvidada fiera. (OC IX, 456)

Vale entonces añadir que las mismas características que Martí ve desarrollarse en estos criminales que mataron a sus hijos por el supuesto mandato de Dios, gentes que necesitan “siglos sucesivos de infusión de razas viejas” para continuar su desarrollo, explican también la “raza virgen”, ya que al igual que ellos, los indígenas son vistos por el cubano como seres aniñados, crédulos, que llevan en sí la necesidad de la “no olvidada fiera”. Nuevamente, “ellos” (los criminales, y la “raza virgen”) se diferencian del “nosotros” (el cronista y los europeos). Esto da un salto temporal al pasado para explicar sus vidas, ya que de lo que se trata aquí es de un tipo de “reversión moral” en el tiempo, que obliga a los criminales a actuar de una forma violenta, como si lo hubiera hecho una fiera.

Para estar seguros, Martí no fue el único en interpretar este suceso apelando a la psicología y el tiempo. Antonio Mestre en la *Revista de Cuba* y otros científicos en la Isla, comentaron este mismo suceso de un modo similar. Basaron sus

argumentos en una visión del sujeto díscolo que va al pasado, a la memoria, e intenta descubrir allí la verdadera psicología del ser humano. Es el tipo de interpretación que aparece en las regresiones espiritualistas de Allen Kardec, en la idea Lombrosiana del “criminal nato” (del impulso que viene de los ancestros), incluso en narraciones literarias como *Ramona* (1884) que intentan dar una idea del mundo interior de los personajes de la frontera. Este tipo de descripciones aparece igualmente en la retórica de los activistas de la causa indígena y en las teorías antropológicas de Henry Morgan. En el caso de los asesinos que narra Martí, estos aun no habían podido evolucionar con su pensamiento, no habían ido más allá del origen, y por ello no habían podido olvidar las “brutalidades” de la “fiera.” En Martí, sin embargo, hay un trasfondo espiritualista en estos apuntes que le viene seguramente del transcendentalismo emersoniano, algo que de nuevo distancia al cubano de científicos como Mestre. Por eso, nótese que en su crónica sobre la Conferencia del Lago Mohonk en Nueva York, Martí había afirmado que los blancos habían convertido a los indígenas en “fieras” al encerrarlos en reservaciones, y que en esta oportunidad, utiliza el mismo tropo para resaltar su “hermosura”. La diferencia es que ahora no deduce su “fiereza” de las condiciones humillantes en que vivían en las reservaciones, ni del papel de víctima que les tocaba hacer en el circo. Todo lo contrario. Esa fiereza viene de sus gestos corporales, de su “historia” y de la forma agresiva en que acometen a los blancos. Dice Martí al describir una de las escenas más populares del espectáculo de Buffalo Bill:

Fingen luego, con verdad que encoge el ánimo, un ataque de los indios a una diligencia: cómo ellos cautamente se avecinan; cómo el coche de mulas se adelanta; cómo caen los indios de repente sobre la diligencia, dando alaridos bárbaros, tal como en sus soledades ven bajar a los buitres sobre su presa con vuelo de cuchillo. (OC XI, 41)

Una vez más, al compararlos con los vaqueros, los indios se convierten en animales al acecho, esta vez son como “buitres” que caen sobre la diligencia “con vuelo de cuchillo”. En otros casos, su finalidad solo parece ser perturbarles el sueño a los *cowboys*, asaltarlos y robarles las pieles. Si los vaqueros sienten una profunda nostalgia por los días lejanos en que iban detrás de las tribus “alzadas”

u hostiles, sirviéndoles de guía a los soldados y a la civilización, los segundos eran quienes los perseguían “como una jauría” (OC XI, 38). En su descripción de primeros, Martí enfatiza pues la añoranza por una vida heroica perdida, ya que como dice Christopher Conway, esta añoranza era un reflejo mucho más generalizado en su tiempo. “Como la mayor parte de la cultura dominante del periodo”, Martí —afirma Conway— “apreció el simulacro de Buffalo Bill como una nostalgia de un tiempo de héroes perdidos” (134). Curiosamente, al mismo tiempo que Martí echa de menos este mundo lleno de acción, en sus otros escritos refleja su propia inconformidad con una época en que el heroísmo había pasado de moda y el hombre tiene que vivir en ciudades sucias, materialistas y llenas de vicio. Conway critica la imagen del “salvaje” que da Martí en esta crónica, ya que más de una vez el cubano convierte a los “alzados” en bestias al acecho, reciclando así los estereotipos y los miedos que tenían los blancos a finales del siglo XIX en los Estados Unidos. Y esto parece ser cierto aún cuando en su crónica sobre el espectáculo de Buffalo Bill, Martí repara en el hecho de que estas escenas representan “cuadros de odio y acometimiento con que ha arrollado el hombre blanco la solemne espesura” (OC XI, 33). ¿Cómo reconciliar pues ambas imágenes?

Si para el norteamericano y el europeo la civilización significaba Europa y las costumbres que ésta había impuesto en los territorios del Oeste, entonces tanto el “bárbaro” como el “salvaje” eran antagónicos a ella. De ahí que el drama que representa este espectáculo tenga que entenderse como una sinécdote del choque de dos razas diferentes, dos estadios de la naturaleza. Cada una de ellas con sus armas, su cultura y sus habilidades, y que cada vez que se enfrentan —como dice el *New York Times*— los cowboys salgan ganando en la lid y los indígenas se acostumbren a perder. De modo que cuando Martí presenta en su crónica a Buffalo Bill entrando a la escena rodeado de trescientos “hombres de la naturaleza”, ésta es una alegoría para hablar de la fuerza y la pujanza del hombre blanco con relación con una raza derrotada. Él, dice Martí, logra vencerlos no por otra cosa que sus propias cualidades físicas y mentales: “y aparece por fin, entre aquellos trescientos hombres de la naturaleza, *el que por la perfección de sus sentidos y la bravura de su corazón ha logrado domarlos*: él, el más ágil y fuerte, y jinete mejor; él, el que endereza a los indios en los tiempos de combate las homéricas arengas que les agradan” (OC XI, 40) [Énfasis nuestro].

Con esta descripción tan ponderativa del vaquero Guillermo, el cubano estaría justificando su liderazgo, y toda una empresa, ya que si Martí toma el grado de perfección de “sus sentidos” como una explicación de su dominio sobre ellos, ya que “ha logrado domarlos”, es porque lo cree de algún modo superior a sus oponentes y más avanzado desde el punto de vista socio-evolutivo. Casi al inicio de la crónica Martí había sintetizado el espectáculo de una forma muy similar: “allí el drama se reproduce inicuo y grande, y se presencia el triunfo del fuerte y la doma de la naturaleza” (OC XI, 33). En su primera crónica sobre Buffalo Bill, publicada en 1884, Martí también había resumido el espectáculo de una forma similar. La batalla entre ambos grupos remedaba aquellas “escenas magníficas que deben acontecer en las entrañas de la Naturaleza” (OC XIII, 284). De modo que el cronista toma este espectáculo como un símbolo de la vida real, como un ejemplo elocuente de la lucha entre los habitantes de la selva, entre la civilización y la barbarie, entre los “salvajes” y el hombre blanco. La victoria del segundo, en las palabras de Herbert Spencer significaría “la sobrevivencia del más apto”, porque además de su “perfección”, Búfalo Bill tiene la ventaja de poder pronunciarles a los indígenas sus “homéricas arengas” que tanto les “agradan”. ¿De dónde saca Martí este dato?

Daniel Brinton en su *Aboriginal American Authors* (1883) había dicho algo sobre la elocuencia indígena que tal vez Martí pudo tomar en cuenta cuando escribía esta crónica. En su libro, del que hizo una reseña el cubano, Brinton le dedica todo un capítulo a la influencia y la popularidad del arte oratorio entre las diversas culturas amerindias. Dice que entre los aztecas la misma palabra “jefe” *tlatoani* (del verbo *tlatoa*, arengar) significaba también “orador”; que existían muchas piezas de este tipo en colecciones de literatura pre-colombina, y que entre los araucanos de Chile no había ningún otro don que se tuviera en tanta consideración, al extremo de que hablar bien podía llevar al más humilde a convertirse en jefe. Brinton afirma que incluso entre los antiguos mexicanos era común que se arengara hasta los niños recién nacidos (44). Por todo esto, el arte oratorio entre los aborígenes era también un signo de “reconocimiento” en cuyo dominio el más fuerte mostraba su valer. En la misma crónica sobre Buffalo Bill, Martí afirma que a los indígenas “les gusta el ritmo, el canto, la elocuencia, la pintura, el verso” (OC XI, 36). Y en otro artículo de 1875, publicado en la *Revista*

Universal de México, también se refería a ese “reconocimiento” de los blancos por parte del indígena de la siguiente forma. Decía: “irritan estas criaturas serviles, estos hombres bestias que nos llaman amo y nos veneran” (OC VI, 265). Ese impulso del indígena a “venerar” y subordinarse al blanco, de “reconocer” su perfección aparecerá también en su crónica sobre el terremoto de Charleston esta vez en relación con los negros.¹

De igual modo, esa misma elocuencia distinguirá a los hombres que más admira, y por ejemplo, en su novela *Amistad Funesta*, publicada un año antes que su crónica sobre Búfalo Bill, Martí afirma del músico Keleffy que gracias a “la suavidad de su mirada y el ardor de su discurso” se atraía “desde el primer instante como un domador de oficio, la voluntad de los que le veían” (OC XVIII, 232). La arenga, el discurso, la elocuencia es el elemento con el que estos personajes se distinguían y domaban a quienes se les acercaban. Y subrayo la palabra “domaba” porque si hay una comparación que sobresale en esta crónica es la de los *cowboys* como domadores de los indios, y estos como las fieras. Esta es una de las metáforas que organiza el texto, que le da sentido a la victoria de Buffalo Bill y le agrega fuerza y color al “magnífico” espectáculo. Por eso dice Martí, que los vaqueros al terminar la faena se sentaban “como se sienta el domador sobre su fiera” (OC XI, 37).

En *Amistad funesta* incluso, Martí describe a los indígenas con imágenes que también los reducen a una escala biológica inferior. Son como “gusanos prendidos a trechos en una guirnalda” (OC XVIII, 194). Asimismo, en su folleto *Guatemala* (1878), Martí había dicho que la raza nativa estaba “detenida en su estado de larva” (OC VII, 117). De nuevo, este tipo de comparaciones deben entenderse dentro de su concepto de evolución social y biológica, heredera lo mismo de Darwin, que de Emerson y los etnógrafos socio-culturales del siglo XIX. Justamente, en otra de sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires, Martí se detiene en esta idea, y compara a los hombres con los “gusanos crecidos”, según lo habían dicho Emerson y Darwin. Recurriendo a la tercera persona, Martí narra la charla de un profesor universitario y cita las palabras de un hombre que se levanta y afirma lo siguiente:

[E]l profesor ¿está hablando de insectos, o de mujeres y de hombres?
“Gracias señor, —dice un hombroto pelón y huesudo, de lo alto de

la galería: "yo siempre he dicho en mi pueblo que los poetas ven la verdad antes que nadie, y esta conversación lo prueba, porque los hombres no son más que gusanos crecidos, que es lo que dijo Emerson antes que Darwin, cuando dice que en su brega por ser hombre, el gusano sube, de figura en figura, hasta que es huesudo y pelón como yo, o se pasa la vida como usted, embotellando a otros gusanos." (OC XII, 435)

En esta equiparación del filósofo de Concord y Darwin, Martí le da todo el crédito a los poetas, como él, por haber encontrado supuestamente la relación entre el hombre y los animales. Lo que me interesa señalar aquí de todos modos, son las etapas biológicas por las que ese hombre debe pasar antes de "crecer" y específicamente, la comparación que hace Martí en su crónica de Buffalo Bill entre los indígenas y alguna forma inferior de desarrollo animal: la larva, el gusano o la fiera. Estas formas abyectas de representación vendrían justificar por otro lado, el poco valor que tenía el indígena para el proyecto de nación o su capacidad potencial de destruirla. Según Yolanda Martínez San Miguel, al analizar un pasaje de *Amistad Funesta*, donde aparece un indígena llevando un cesto de armas, estos al igual que las mujeres comparten en la novela el mismo lugar marginal, con lo cual conformarían una alianza que se opone a lo que representaba el futuro de la nación. Martí, dice Martínez San Miguel, presenta a la mujer "como aliada al indio que traiciona y destruye a los seres virtuosos que pueden llegar a ser ciudadanos dignos del estado futuro" (38). En efecto, en esta novela, los indígenas son seres serviles y completamente desposeídos (37), que ven en el protagonista, Juan, una especie de ser superior. Dice el narrador al describir la reacción de uno de ellos ante la presencia de Juan: "Como si hubiera al cabo visto la luz que había esperado en vano toda su vida" un indígena decía, "Abrazarlo, decía. ¡Déjenme abrazarlo!" (OC, XVIII, 258)

Nada de esto, sin embargo, quita que Martí deje de criticar la historia de la Conquista de América en esta y otras crónicas e incluso critique la posición de subalternos que tienen los indígenas en los EEUU, ya que afirma que de los "ojos vívidos" de los nativos que se encontraban en el circo, "surgen con tal fuerza la dignidad y la gracia, que se condena vehemente a los que interrumpieron en

flor el natural desenvolvimiento de esta raza fina, —fuerte, imperial y alada” (OC XI, 35). No hay duda por tanto de que el cronista no pierde oportunidad para condenar la empresa colonizadora ya sea de los ingleses o de los españoles. Incluso, hay que tener en cuenta que Martí dice esto en un país y para un público que pocos años antes había presenciado la “Campaña del desierto” con la cual el gobierno dejó sin tierras y casi exterminó a los nativos de la Patagonia. Pero nótese que aún cuando Martí fustiga al propio Estado y trata de solidarizar al lector con la tristeza que siente el médico indio, enmarca sus vidas dentro de la alegoría del desarrollo lineal de la historia, y que las palabras claves que utiliza muestran un progreso que fue violado y dejó a los originarios en una etapa trunca de su desarrollo. Los anglosajones habían “interrumpi[do]” el “desenvolvimiento” de su raza. Esto es, su posibilidad de seguir desarrollándose en el futuro. En términos biológicos y espirituales esto solamente pudiera significar seguir “afinándose” con el tiempo, ir progresando. ¿Cómo podían entonces hacer frente a la civilización, al progreso, a un hombre como Buffalo Bill?

Por consiguiente, aún cuando Martí hace una apología del indígena en relación con el poder, tiene muy en cuenta aquello que lo separa de los otros: el tiempo y su modo de ser. Los ve llenos de gracia y dignidad natural, pero lamenta que su civilización no pudiera seguir avanzando como las otras. Esta sólo pudo llegar a la “flor.” Habían “brotado” de la tierra “hacia poco” y no pudo concluir su ciclo. Por todo esto, los indígenas eran un pedazo de tiempo petrificado. En tal sentido las imágenes con las que los describe en su inmovilidad y abandono en las horas de descanso del circo son elocuentes: “tienen de ala y estatua aquellas melancólicas figuras” (OC XI, 35). Están en “escultórico reposo, hombres recién nacidos de las entrañas de la tierra” (OC XI, 36). Ellos representan el pasado, la raza virgen y aniñada. Son como un pedazo de columna rota y abandonada por una antigua civilización. Para la cultura de masas y de espectáculo de finales del siglo XIX ¿podía ver algo más electrizante que esta exhibición de una otredad radical, que los indígenas como piezas de museo o “ruinas indias” se presentaran ante el público con tanta naturalidad y bravura? ¿Dice algo esto de la tragedia que significaba para los indígenas tener que representar una y otra vez su derrota ante un público indiferente a sus derechos? No. Pero el cronista sí deja constancia de su alborozo al ver estas escenas. Dice que le sacaban el alma mansamente “de

la poquedad y escualidez de la vida ciudadana" (OC XI, 42). El espectáculo se justifica entonces como la propia necesidad del cronista por escapar de la ciudad, del mundo cotidiano y rutinario en que se sentía atrapado.

Resumiendo este argumento, diríamos entonces que Martí exalta al indígena en estas crónicas por hallarlos "pintorescos" y "misteriosos". Por permitirle al público salir de sus vidas y disfrutar momentáneamente de un mundo extraño y lejano. Y al hacer esto, el cronista no se diferencia mucho de los miles de espectadores que fueron a ver el *show*, ni su crónica de las que publicaron otros periódicos de la época, que hablaban —como hace el *New York Times*, de "picturesque platoons" (8). Al parecer Martí no halló ningún conflicto en simpatizar con las víctimas, en celebrar los victimarios y en disfrutar del espectáculo aun si esta celebración y el mismo placer que le produce el *show*, encubría la terrible paradoja de ser la función teatral de una conquista, de la violencia imperial contra los indígenas. Tampoco veía nada reprochable en llamarlos "pintorescos", ya que incluso, en otra de sus crónicas afirma que las propuestas de los Amigos de los Indios, que buscaban mejorar las condiciones de vida de los nativos en Norteamérica, podían "convertir una muchedumbre costosa de hombres agobiados e inquietos en un elemento pintoresco y útil de la civilización americana" (OC X, 326). ¿Acaso Martí tenía en mente cuando escribió esta crónica los espectáculos de Buffalo Bill? ¿Sería a través de estos *shows* que el indígena podría reinsertarse en la sociedad consumista del siglo XIX como un ser "útil"?



Fig. 1
De 100 Posters of Buffalo Bill's Wild West por Jack Rennert. Se reproduce con permiso del autor.

Más allá de la (des)preocupación o dilema ético que ejemplifican estas crónicas, lo que me interesa enfatizar en este texto es la representación etnográfica del indígena como espectáculo que fue el modo más común de representarlos en los Estados Unidos y en el resto del mundo entre 1870 a 1930. Para principios del siglo XX, dice Raymond Corbey, este tipo de espectáculos comenzó a ser criticado y las leyes de diferentes países hicieron más difíciles contratar o llevar a Europa tribus de otros países con fines recreativos y/o científicos (358). No obstante, su popularidad siguió manifestándose a todo lo largo de Europa y Norteamérica en ferias del mundo, exposiciones y exhibiciones de museos. El gran metarrelato que sustentaba estas exhibiciones era el desarrollo indetenible de la civilización occidental, y una idea del otro enmarcada en términos darwinianos. Las crónicas de Martí, por lo tanto, no son ajenas a este tipo de representaciones etnográficas, ya que además de las que le dedicó a Buffalo Bill, están las que le dedicó a la feria del mundo en París, y a la historia de la humanidad contada a través de sus casas en su revista para niños titulada *La Edad de Oro*. Martí a través de descripciones como éstas, textualiza pues las vidas de los indígenas y recurre para ello a un archivo de textos que combinan las hipótesis del origen del hombre americano, las teorías geológicas y el archivo esteticista o exótico del siglo XIX. Con todo esto a la mano, les provee a sus lectores con la ilusión de una alteridad que va más allá de los paradigmas culturales de Occidente. Crea contrastes entre ellos y “nosotros” y le permite a quien lo lee escapar por un momento de su mundo “ciudadano”, para concentrarse por un momento en la representación de una ficción “magnífica” llena de colores, atuendos exóticos, sonidos estruendosos y escenas de peligro. Estas escenas como tal simbolizaban el choque de dos civilizaciones, una de ellas supuestamente destinada a desaparecer. Por esto, decía el cronista del *New York Times*, que las escenas despertaban la curiosidad de todo el auditorio y que los indígenas, “always presented a bright picture, with their painted bodies, and gay adornments of beads, feathers and varied-color raiment” (8). Por supuesto, una larga tradición tanto en Europa como en América resaltaba estos mismos valores estéticos en los indígenas o buscaba en el Oriente el exotismo de las diferencias. En Francia Chateaubriand y Flaubert son un buen ejemplo, y en Cuba, Luaces y Fornaris siguieron el mismo camino. Los mismos afiches que le daban promoción a los espectáculos abundan en este tipo de representaciones.

En su afán de novedad, incluso, Buffalo Bill llegó a incluir en sus *shows* escenas de cosacos, gauchos y jinetes cubanos luchando por la independencia de Cuba. El efecto visual que producen estos afiches refuerzan la idea del cuerpo del otro como centro de placer, a veces incluso erótico, con un fuerte contenido estético y teatral enfatizado por los trajes vistosos de los participantes y en el caso de los indígenas por sus pinturas del cuerpo. Otras imágenes muestran simplemente el lado militarista y violento de las escenas circenses con Buffalo Bill como el personaje principal del drama.



Fig. 2
De *100 Posters of Buffalo Bill's Wild West* por Jack Rennert. Se reproduce con permiso del autor.

¿Cuál ha sido entonces la forma tradicional en que la crítica ha visto el indígena en la obra de Martí? Esta, por ejemplo, nunca ha aceptado que el cubano viera en nativos algo “pintoresco” y mucho menos que los criticara de forma tan mordaz en sus crónicas, rebajando su personalidad a la de una “larva” o “gusano”. Un ejemplo de esa ansiedad por demostrar la actitud de Martí junto al indígena y en contra del gobierno norteamericano es la discusión que provocó en el Coloquio de Burdeos una de las frases famosas de Martí que Juan Marinello y Cintio Vitier interpretaron de formas muy diferentes: “la inteligencia americana es un penacho indígena” (OC VIII, 336).

La frase fue dicha por Martí a propósito de los fragmentos de textos amerindios que publicó Daniel Brinton a finales del siglo XIX en los Estados Unidos. Al interpretar esta frase, Marinello veía en ella la formulación de un programa

descolonizador. Decía el crítico que ésta significaba “la voluntad de hacer justicia a un grupo discriminado, desconocido, y por otra parte, su interés en hacer de la cultura americana un conjunto de factores profundamente continentales, americanos, que no estuvieran decididos a seguir manteniendo como única influencia poderosa la influencia europea” (“Fuentes y raíces” 90). Mientras tanto, Cintio Vitier, entonces con un interés político menos pronunciado que Marinello, argumentaba que tal frase era una metáfora para decir que la inteligencia americana “era hermosa como un penacho indio, no que lo indio fuera lo primordial en América, sino que esa condición de belleza y de lujo —que es siempre en América de lujo natural, no retórico— para él era esencial” (88). En breve, la discusión se extendió a otros participantes llevando J. Díaz Rozzotto a apoyar la tesis de Marinello, en vista, afirma, del “anti-colonialismo” del patriota cubano (88). Lo importante de hacer notar en tal discusión es que Marinello por un lado niega la influencia de lo europeo en Martí —un rasgo típico del modernismo y del cosmopolitismo de la época—, y segundo, que tanto él como Rozzoto niegan que Martí resaltara la “belleza” por la belleza misma.

En realidad, Marinello parte de un concepto político de la literatura que enfatiza lo criollo o lo local sobre lo foráneo. Habla desde la experiencia literaria de las primeras décadas del siglo XX que reaccionó en contra del modernismo y prefirió optar por el “color local”, el negrismo y las tradiciones de la patria. Pero difícilmente un escritor que aprovechó como ningún otro los recursos expresivos de los movimientos europeos de su época y por lo cual se hizo célebre, exigiría volver a una literatura oral o un arte como el aborigen. Para esta crítica, sin embargo, Martí es el gran defensor del indígena, y si resalta su belleza es como una forma de comprometerse con su historia. Pero hay que aclarar que esta intervención de Marinello en el Coloquio de Burdeos no hace sino reafirmar lo que había dicho años antes sobre la literatura finisecular, cuando criticó a Julián del Casal y Rubén Darío por considerarlos promotores de una estética decadente, aristocrática y no americana. En otras palabras, por copiar de modelos europeos e ignorar en su mayor parte la literatura tradicional. No es casual, entonces, que durante estos años Marinello fuera partidario de las políticas institucionales de la revolución cubana: tales como luchar contra “imperialismo yanqui”, la “penetración extranjera”, y el “diversionismo ideológico”. En su lugar, pensaba el

crítico marxista, se debían exaltar los valores del pueblo, el arte comprometido a favor de las masas y el legado de Martí a favor de los “pobres de la tierra.” En todo caso, en estos artículos sobre el espectáculo de Buffalo Bill, Martí ve la belleza de los indígenas como algo natural, que según la estética romántica y modernista equipara lo bello a lo bueno y lo verdadero. Juliette Oullion, resumiría este punto al afirmar que la representación de los indígenas en Martí se apoya en dicho concepto suscrito por Platón y Hegel. Si “la Naturaleza es bella en la medida que forma parte del Arte, se puede decir que los indios, tomando su origen y su inspiración de la Naturaleza y además transponiéndola, hacen de ella una viva creación artística” (66).

Esta reducción de los indígenas a un objeto estético es lo que motiva a Martí a llamarlos “pintorescos.” Afirma su valor de objeto en la medida que forma parte de ese mundo exótico / natural, capaz de ser reciclado y comercializado en el espectáculo circense de Buffalo Bill con el propósito de instruir y amenizar las tardes neoyorquinas. Desconocer esto, es ignorar el marcado elitismo de esta posición que sin embargo, es consecuente con las diferencias que veía Martí entre alguien como él y los indígenas. Esto parece particularmente evidente en el papel role que le asigna el cubano al letrado en Hispanoamérica o a quien los ha “domado”. Este último representa la fuerza, el intelecto y la perfección de los sentidos mientras que los otros presentan la fiera, la emotividad y el cuerpo. El resultado del choque ya se sabía de antemano. Era inexorable y predecible.

La misma retórica es perceptible en otros textos en los que Martí habla de la sociedad latinoamericana de la época y explica la dificultad que, según dice, tienen los letrados en países en los que tenían que convivir con una “civilización naciente”. Léase, por ejemplo, una de sus notas íntimas, donde Martí afirma que deseaba escribir un libro titulado “el alma americana.” El tópico sería los “elementos, obstáculos y objetos de [su] civilización” y agrega que trataría: “Sobre el mal humano de acomodación a la tierra, el mal concreto de acomodación de un espíritu refinado a una civilización naciente. Flor de cuidado, de jardín, en naturaleza inculta, donde el ábrecho sopla, la fiera ruge, el indígena vocea, el caballo de las revoluciones y conmociones naturales agosta” (OC XVIII, 282).

De nuevo, el mundo de los de abajo que incluye tanto “la fiera” como el “indígena [que] vocea” amenaza continuamente con subvertir el poder del letrado

de “espíritu refinado”. Ambos están en oposición y resulta un “mal” este bregar juntos. No de una forma distinta Martí elabora otro pensamiento en una de sus crónicas neoyorquinas. Allí al hablar nuevamente de Hispanoamérica, la ve como una especie de monstruo, con la cabeza de Sócrates y los pies de indios y bestias. Decía Martí:

Con nuestra clase fina cultísima, y nuestras clases bajas rudísimas, somos como un libro de Barbey d’Aurevilly en manos del hombre fresco de la selva. Tenemos cabeza de Sócrates, y pies de indios, pies de llama, pies de puma y jaguar, pies de bestia nueva. El sol nos anda en las venas. Nuestro problema es nuestro y no podemos conformar sus soluciones a las de los problemas de nadie. Somos un pueblo original, desde los yaquis hasta los patagones.

Como la cabeza socrática no gusta de abatirse, ni sabe cómo, ni puede, tenemos, si no queremos morir de mal de cabeza que ponernos cuerpo en relación a la cabeza. Somos el producto de todas las civilizaciones humanas, puesto a vivir, con malestar y náusea consiguiente en una civilización rudimentaria. El choque es enorme; y nuestra tarea es equilibrar los elementos. La literatura debe afinarnos y entretenernos, no ser nuestra ocupación favorita y exclusiva: nuestra ocupación favorita debe ser el estudio, ¡hondo y de prisa! de nuestras condiciones peculiares de vida. (OC X, 261)

En esta crónica del 24 de julio de 1885 (el mismo año en que Martí publica *Amistad Funesta*), el cubano al hablar de la política migratoria norteamericana hace un alto en medio de la narración y obliga al lector a reflexionar sobre su propia realidad. Ese “nosotros” de quienes va hablarles y que implica una marca diferenciadora frente al “ellos” norteamericano, no es sin embargo, absoluto como podría creer el lector, ya que el mismo cronista le aclara rápidamente que existen divisiones tanto de clase como de razas que originan un problema horrible para el intelectual americano. Por un lado, está la clase “fina cultísima”, que describe como un libro francés “somos como un libro de Barbey”, y por otro lado están los indígenas, para los que sintomáticamente no encuentra una mejor comparación que el llamado salvaje, “el hombre fresco de la selva”, que no sabe qué hacer con

el libro/letrado. Martí completa esta comparación poniendo de un lado la cabeza de Sócrates y de otro los pies de los indios y los animales, "la bestia nueva" y de este modo, le advierte al lector que la única forma de solucionar ese "problema" es ser todos como Sócrates, "ponernos cuerpo en relación a la cabeza". De ahí que la literatura sea una forma de irnos "afinando", convirtiendo lo que tenemos de indígena en letrado. No hay dudas, por tanto, que entre los pies del indígena/bestia y la cabeza socrática, Martí escoge la última, y cuando expresa el "malestar y náusea consiguiente" de vivir en "una civilización rudimentaria" está hablando en nombre propio, ocupando la posición del intelectual que mira desde arriba, desde su posición de superioridad cultural, a los de abajo. Su posición elitista por tanto es más que evidente en estos apuntes y crónicas, ya asume como superior lo que representa a sí mismo (la cabeza, la inteligencia, y el poder de decisión) mientras deja a un lado lo que caracteriza a los otros (la fuerza y lo animal). De ello se desprende que el "estudio" tenga que ser la tarea principal que debía acometer este letrado en las tierras americanas. Que solamente a través del estudio fuera posible vencer el mal y poner el cuerpo a la par de la cabeza. Solamente analizando las "condiciones peculiares de vida" en el continente y proponiendo medidas para solucionar el mal, el letrado podía salir victorioso. Hay que aclarar que en la práctica esto significaba recurrir a la ciencia, a la sociología y a los discursos etnográficos de la época. No a la literatura cuya función para Martí era suplementaria, no la fundamental en este proceso, ya que solo podía "entretenernos" y "afinarnos". Es decir, si la literatura asumiera un carácter didáctico. En cambio, las herramientas para el estudio, "¡hondo y de prisa!", solo podían proveerlas los discursos fuertes de las ciencias decimonónicas, y esa labor ya estaba en marcha en muchos países de Latinoamérica, y en el caso de la Isla, la llevó a cabo la *Revista de Cuba* en que publicaban Mestre, Varona y otros intelectuales. Cada uno de estos letrados tenía su punto de vista y formación intelectual, pero todos estaban guiados por el objetivo de "mejorar" al país y reformarlo. Los aciertos y desaciertos de esta labor quedan aun por estudiarse, pero de lo que hay que estar seguros es que en ningún momento Martí descarta el poder de las ciencias en este empeño y que un ejemplo de ello es su interés en las ideas de Agassiz, Darwin, Brinton y otros científicos de la época.

Para resumir y concluir entonces debo afirmar que la representación que

hace Martí de los indígenas lejos de ser clara e imparcial como han afirmado tantos críticos, fluctúa entre posiciones extremas y a veces contradictorias. Por un lado, el cronista reconoce el papel de víctima de los indígenas dentro de la sociedad norteamericana, pero al mismo tiempo, cree apropiado que participen en un espectáculo como el de Buffalo Bill, que precisamente perpetúa esa visión triunfal de los EEUU y les obliga a reactualizar su tragedia. Asimismo, Martí ve en ellos su humanidad, pero también resalta lo contrario: su fiereza “domada”, retratando el discurso sobre los nativos a los estereotipos coloniales que apoyaban antinomias del tipo hombre/bestia, cultura/naturaleza, cabeza/cuerpo, y que eran avalados por la ciencia contemporánea. De igual modo, Martí cree ver en los indígenas una raza original y misteriosa, que debe servir de objeto comercial y “pintoresco” en el espectáculo circense.

Una crítica que intente acercarnos a la totalidad del corpus martiano desde una posición ideológicamente desinteresada, no puede sino tomar en cuenta estas aporías, y reconocer la importancia central que le da Martí al letrado en una sociedad donde, como dice, “la fiera ruge, [y] el indígena vocea”. Insistir en la belleza de los textos martianos / modernistas sin reparar en este doble proceso de exotización / diferenciación de la otredad, que tiene su correlato en la mercantilización de la noticia y de la figura del otro (negro, indígena, extranjero) en la industria consumista de los EEUU, es no solamente pasar por alto uno de los rasgos fundamentales de su escritura. Es también ignorar el carácter pragmático de su pensamiento, el uso de las ciencias en su discurso, y la posición del escritor en el mercado que debe agregarle belleza al texto para diferenciar su crónica de la del resto de los periodistas y convertirla así en una mercancía deseada y de fácil consumo en la cultura de la época.

NOTAS:

1. Véase mi ensayo “Signo de Propiedad: etnografía, raza y reconocimiento en José Martí” *A contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America*. 5. 1. (2007): 64-85. [disponible en la siguiente dirección electrónica] http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_07/Camacho.pdf

OBRAS CITADAS:

- Agassiz, Louis. "Sketch of the Natural Provinces of the Animal World and their Relation to the Different Types of Man." *Types of Mankind: Ethnological Researches based upon the Ancient Monuments, paintings, sculptures, and Crania of Races and upon their Natural, Geographical, Philosophical and Biblical History*. Philadelphia: Lippincott, 1854. lviii-lxxv1.
- Brinton, Daniel. *Aboriginal American Authors and their Productions; especially those in the Native Language. A Chapter in the History of Literature*. Philadelphia, 1883.
- Conway, Christopher. "José Martí frente al Wild West de Buffalo Bill; frontera, raza y arte en la civilización y barbarie norteamericana." *Hispanic Journal* 19. 1 (1998): 129-42.
- Corbey, Raymond. "Ethnographic Showcases, 1870-1930". *Cultural Anthropology* 8 3 (1993): 338-369.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Ed. Jean Bruneau. 3 vols. Paris: Gallimard, 1973.
- Hale, Charles. "Political and social Ideas in Latin America, 1870-1930." *The Cambridge History of Latin America*. Ed. L. Bethell. Vol. IV. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 367-441.
- Haller, John S. "The Species Problem: Nineteenth-Century Concepts of Racial Inferiority in the Origin of Man Controversy." *The American Anthropologist* 72 (1970): 1319-1329.
- Jackson, Helen Hunt. *Ramona. A story*. Boston: Little, Brown and Co, 1900.
- Marinello, Juan. "Fuentes y raíces del pensamiento antiimperialista de José Martí". *En torno a José Martí*. Bulletin Hispanique. Université de Bordeaux III, 1973. 71-93.
- Martí, José. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75.

- Martínez San Miguel, Yolanda. "Sujetos femeninos en *Amistad Funesta y Blanca Sol*". *Revista Iberoamericana*. 62, 174 (1996): 27-45.
- Mestre, Antonio. "El nuevo Abraham." *Revista de Cuba* 6 (1879): 64-72.
- Oullion, Juliette. "La discriminación racial en los Estados Unidos vista por Martí" *Anuario Martiano*. 3. 3 (1971): 9-94.
- Rennert, Jack. *100 posters of Buffalo Bill's Wild West*. New York: Darien House, 1976.
- Stocking, George W. "The Turn-of-the-Century Concept of Race." *Modernism / Modernity* 1.1 (1994): 4-16.
- The New York Times*. "Indians at Erastina: Succesful opening of Buffalo Bill's Wild West Show". 26 de Junio 1888: 8. 

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIOGRAPHICAL NOTES

Sesshu Foster has taught composition and literature in East L.A. for 20 years, as well as teaching writing at the U. of Iowa, the California Institute for the Arts and the U. of CA - Santa Cruz. His work has been published in *The Oxford Anthology of Modern American Poetry*, *Language for a New Century: Poetry from the Middle East, Asia and Beyond*, and *State of the Union: 50 Political Poems*. He is currently collaborating with artist Arturo Romo and other writers on the website, www.ELAguide.org. His most recent books are the novel *Atomik Aztex* and *World Ball Notebook*. • **Arturo Ernesto Romo-Santillano** was born in Los Angeles in 1980. His artwork, mostly mixed media and installation works, has been exhibited internationally, most recently in the exhibition “Phantom Sightings” at the Los Angeles County Museum of Art and the Tamayo Museum in Mexico City. Not restricted to working in galleries and museums, Romo-Santillano often stages works on the streets with performances and street posters. Romo-Santillano attended the Maryland Institute College of Art and continues his studies on the streets of East Los Angeles, which feed into an online guide to East LA and the multi-media mystery tour at www.revumbio.com. • **Mario Arteca** nació en La Plata, 1960. Trabaja como periodista gráfico y radial. Publicó en poesía: *Guatam-bú* (2003), *La impresión de un folleto* (2003), *Bestiario búlgaro* (2004) y *Cinco por uno* (2008). En 2009 saldrán a la luz dos nuevos libros: *Nuevas impresiones*, por la

editorial La Calabaza del Diablo (Santiago, Chile) y *Géminis*, por Editorial Bonobos, México, todo de poesía. Administra el blog de crítica y ensayo www.mario-sketchbook-mario.blogspot.com. • **Anne Waldman** is the author, most recently, of *Manatee/Humanity* (Penguin Poets, 2009), *Outrider* (La Alameda Press, 2006), *Structure of the World Compared to a Bubble* (Penguin Poets, 2004), and *In the Room of Never Grieve: New & Selected Poems 1985-2003* (Coffee House Press, 2003). • **Raúl Zurita** (Chile) is the author of the trilogy *Purgatory* (1979), *Ante-paradise* (1982), and *The New Life* (1993). Translations of *Purgatory* and *Anteparadise* were published in the United States in the 1980s. Three new translations of books by Zurita—*INRI*, translated by William Rowe, *Song for His Disappeared Love*, translated by Daniel Borzutzky, and *Purgatory*, translated by Anna Deeny—are forthcoming in 2009 from, respectively, Merick Press, Action Books, and The University of California. • **Daniel Borzutzky**'s books include *The Ecstasy of Capitulation* (BlazeVox, 2007), *Arbitrary Tales* (Triple Press, 2005), and the chapbooks *One Size Fits All* (Scantily Clad Press, 2009) and *Failure in the Imagination* (Bronze Skull Press, 2007). He is the translator of *Song for His Disappeared Love* by Raul Zurita; *Port Trakl* by Jaime Luis Huenún (Action Books, 2008); and *One Year and other stories* by Juan Emar, published as a special issue of *The Review of Contemporary Fiction*. • **Reynaldo Jiménez** publica este año la segunda edición de su libro *La curva del eco* (primera edición de 1998) por la Editorial Masmédula de Madrid. En esa misma ciudad se publicaron, dentro de la antología general de la poesía de Haroldo de Campos *Hambre de forma*, compilada por Andrés Fisher y por la Editorial Veintisiete Letras, algunas de sus traducciones de ese autor. Tiene en preparación el libro *Letra chica. Sobre la intervención poética*, recopilación de sus ensayos sobre poetas y poesía. • **Felipe Cussen** (Santiago de Chile, 1974). Es Doctor en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra y profesor de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Ha publicado *Mi rostro es el viento* (Libros de la Elipse, 2001), *Esto es la globalización:* (Foro de Escritores, 2005), *Deshuesos* (Animita Cartonera, 2007) y *Título* (Libros de la Elipse, 2008). Es miembro del Foro de Escritores. • **Javier Norambuena** (Santiago de Chile, 1981). Publicó *Útil de cuerpo* (2007) y *Humedales* (2008). Integra el colectivo Amputes. Escribe crítica para Indie.cl. • **Rodrigo Gómez** (Santiago, 1975). Estudió Comunicación Audiovisual y Fotografía. Es organizador del Festival de Poesía

Latinoamericana Actual "Poquita Fe". Su primer libro es *grasa* y acaba de salir en Chile como edición de autor. • **Héctor Hernández Montesinos** (Santiago de Chile, 1979). Licenciado en Literatura, Doctor en Filosofía mención Teoría del Arte. Ha publicado diversos libros desde 2001 reuniéndolos luego en la trilogía *La Divina Revelación* cuyos dos títulos hasta ahora publicados son *[coma]* (2006), *[guión]* (2008). Su escritura se cruza con frecuencia con música, fotografía, proyectos editoriales, instalaciones, acciones de arte, collages y obras de teatro en pequeño formato. • **Achy Obejas** is the author of *Ruins* (Akashic, 2009) and the translator, into Spanish, of Junot Diaz' novel, *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*. For more information about her, go to www.achyobejas.com. • **Marcos Canteli** (Bimenes, Asturias, 1974) reside desde hace años en EEUU donde recientemente se ha doctorado en la universidad de Duke. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Reunión* (Icaria, 1999), *enjambre* (Bartleby Editores, 2003) y *su sombrío* (DVD Ediciones, 2005), libro por el que obtuvo el XXXI Premio de Poesía Ciudad de Burgos. Ha traducido el libro *Pedazos* de Robert Creeley (Bartleby Editores, 2005) y el *Libro de jaikus* de Jack Kerouac (Madrid: Bartleby Editores, 2007). Fue miembro del consejo de redacción de la revista *Solaria* y de la colección *Nómadas* de poesía. Dirige la revista electrónica de escritura & poéticas www.7de7.net y el blog dandolavoz.blogspot.com • **Sérgio Medeiros** is from Bela Vista in Mato Grosso do Sul, a predominantly indigenous area of Brazil. He is a professor of literature at the Federal University of Santa Catarina. He has published three books of poetry: *Mais ou Menos do que Dois*, *Makunaima e Jurupari*, and *Cosmogonias Amazonias*. Medeiros' work focuses on the natural world, and on wordplay and nonsense. He is Brazil's foremost nonsense poet, and his work has been translated into English, French, Spanish and Guarani. • **Raymond L. Bianchi** is a native of Chicago whose family immigrated from Italy. He has lived and worked in Brazil, Mexico, Bolivia and Peru and speaks Italian, Spanish and Portuguese. Bianchi is the author of three books of poetry: *Circular Descent* (Blaze Vox, 2003), *American Master* (Moria, 2004) & *Immediate Empire* (I.E. Press, 2008). He served as editor for *Aufgabe's* 2008 dossier dedicated to Brazilian poets and translated much of the work included. He co-edited *The City Visible: Chicago Poetry for the New Century* in 2007 and is a founding publisher of Cracked Slab Books. • **Lilliana Ramos Collado** (1954) dicta cursos de

literatura, y de historia y teoría del arte y de la arquitectura en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Ha publicado dos poemarios, y una gran variedad de artículos de crítica literaria, del arte y de la arquitectura. Su poesía ha sido publicada en varias revistas locales, así como *Casa de las Américas*, *Hyperion*, *Bomb* y *Sin Nombre*. • **Laird Hunt** is the author of four novels, including *The Exquisite* (Coffee House Press, 2006) and *Ray of the Star* (forthcoming from, and appearing in this issue courtesy of, Coffee House Press). • **Antonio Ochoa** es poeta, ensayista y traductor. Sus poemas han aparecido en distintas publicaciones en México, España, Brasil y Estados Unidos. En 2008, la editorial Libros del Umbral publicó su libro de poemas *Pulsos*. • **Domingo de Ramos** was born in Ica, Perú, in 1960. He was a founding member (1982) of the legendary poetry group KLOAKA. Among his poetry collections include *Arquitectura del Espanto* (1988), *Luna Serada* (1995), *Ósmosis* (1996), *Las Cenizas de Altamira* (1999), *Erotika de Klase* (2004), and others. He has received several prestigious awards, including the Premio Copé de Plata and the Centro Cultural de España's "Carlos Oquendo de Amat," and has an anthology forthcoming from the Universidad de Salamanca. He is the subject of a documentary-in-the-making about his life and work directed by Ulla Dalum Berg. He lives and works in Lima. • **Urayoán Noel** teaches at the University at Albany, SUNY. His recent works include the poetry book/CD *Boringkén* (San Juan: Ediciones Callejón/La Tertulia, 2008) and a multimedia collaboration with Edwin Torres and Spanic Attack called NORICUA. • **William Carlos Williams**. Poeta nacido en New Jersey, en 1883. Su obra fue, junto con la de Pound, y Stein, una de las obras más propositivas, en el siglo XX. El poema extenso *Paterson* fue compuesto a lo largo de varios años y es posiblemente la obra más radical de Williams. • **Hugo García Manríquez** (México, 1978). Traductor y poeta. Autor de *No oscuro todavía* (2005) y *Los materiales* (2008). Su traducción del poema *Paterson* aparecerá en 2009. Su trabajo ha sido incluido en diversas antologías y publicaciones en México y Estados Unidos. Vive en California. • **Rodrigo Toscano** (EEUU, Nueva York). Nacido de padres mexicanos, se crió hablando en ambas lenguas, el inglés (en público) y el español (en casa); actualmente escribe y publica en ambas. Entre sus libros se encuentran *Partisans* (1999), *The Disparities* (2002), *Platform* (2003) y *To Leveling Swerve* (2004). En 2008 apareció su libro, *Collapsible Poetics Theater* (Fence Books), una colección de "scores"

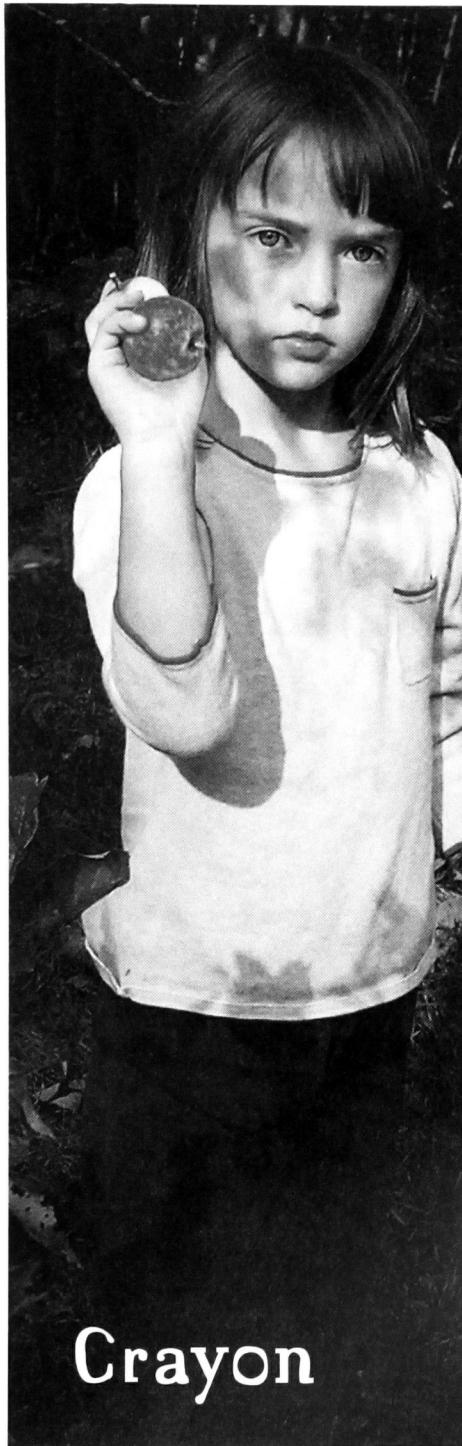
de “performance”, teatro experimental o lecturas de “poetry readings” sin barreras. Esta colección fue ganadora del National Poetry Series. • Originally from Brazil, **Regina Vater** is a multimedia artist whose pioneering work, which includes visual poetry, has been exhibited extensively in the United States; she has also promoted other Latin American artists since 1979, serving as the curator of several exhibitions, including Brazilian Visual Poetry at Mexic-Arte Museum in Austin, Texas (2002). • El poeta brasileño **Paulo Leminski** nació en Curitiba en 1942 y murió en 1989. De su obra, destacan sus volúmenes de prosa *Cataatau* y *Metaformosis, un viaje por el imaginario griego*, el ensayo *La pasión del lenguaje* y su biografía de Basho *La lágrima del pez*, entre otros. Son valiosas sus reflexiones en torno al rigor y la innovación impulsados por el movimiento concretista. Fue músico, profesor de judo y traductor. Algunos de sus poemas fueron traducidos por Robert Creeley y Michael Palmer e incluidos en la antología de poesía brasileña *Nothing the sun could not explain* (1997). Hoy es un referente básico de la poesía brasileña de la segunda mitad del siglo xx. • **Iván García** nació en Oaxaca, México en 1982. Se dedica a la traducción del portugués y a la edición. • **Kath Anderson**’s first love was the landscape of northern Arizona, where she was born and raised and subsequently spent ten years as a seasonal ranger for the National Park Service. She is the author of two chapbooks of poetry and her poems have appeared in many journals, including *Poetry*, *Georgia Review*, *Orion*, *Sonora Review*, and *Stone Canoe*. She works in health literacy and teaches ESL classes in Austin, TX, where she lives with her husband and two daughters. • **Marina Porcelli** nació en Buenos Aires, en 1978. Cursó estudios de Historia en la UBA y se desempeña como editora. Además, colabora con el suplemento Laberinto del periódico *Milenio* de México. Publicó *De la noche rota* (cuentos, 2009). “Thàlassa” (nouvelle) y “La conjectura de la realidad” (cuentos) son los títulos de sus libros que aún permanecen inéditos. • **James Pancrazio** is the author of *The Logic of Fetishism: Alejo Carpentier and The Cuban Tradition* (Bucknell UP, 2004) and *Enriqueta Faber: Travestismo, documentos e historia* (Verbum, 2009); a Spanish-language commentary on Faber appeared in *Revista de estudios hispánicos* 41.2 (2007). • **Antonio Benítez Rojo** (Havana, 1931- Amherst, Massachusetts, 2005): a narrator, essayist and academic, he won the 1967 Casa de las Américas Award for *Tute de reyes*, which was later used as the basis for Tomás Gutiérrez

Alea's film *Los sobrevivientes*. He was also the author of the acclaimed essay collection *La isla que se repite* (1989). The translation that appears in *Mandorla* is a fragment from Benítez Rojo's last novel, entitled *Mujer en traje de batalla* (2001).

• **James E. Maraniss** (1945) is Professor of Spanish at Amherst College in Massachusetts. He is the translator of Antonio Benítez Rojo's *Mar de lentejas* [Sea of Lentils] (1990) and *La isla que se repite* [The Repeating Island] (1992). • **Óscar David López** nació en Monterrey, México, en 1982. Posee la beca vitalicia "Doña Flordencia" en el rubro de Eros. Ha publicado los libros de poesía *Gangbang* (2007) y *Perro semihundido* (2008), además de la novela *Nostalgia del lodo / La nostalgie de la boue* (2005) por la cual recibió el Prix de la Jeune Litterature latino-américaine 2005-2006 en Francia. • **Bhanu Kapil** is the author of three prose / poetry collections: *The Vertical Interrogation of Strangers* (Kelsey Street Press), *Incubation: a space for monsters* (Leon Works), and *Humanimal, a project for future children* (Kelsey Street Press). She lives in Colorado, where she teaches at Naropa University, in the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics. • **Jessica Díaz** (Salinas, California) publicó *Problemas/Cosas*, su primer libro, en la editorial Compañía en 2005. Ha publicado en revistas como *El poeta y su trabajo*, *El imparcial*, *Oráculo*, *Textofilia*, *Blanco Móvil*, *Replicante*. Actualmente da clases, traduce y subtitula películas; dictamina y prepara un nuevo libro. • **Chris Pusateri** is the author of *Anon* (BlazeVox, 2008) and *Berserker Alphabetics* (xPressed, 2003). He lives in Colorado with his partner, the poet Michelle Naka Pierce. • Los libros más recientes de **Eliot Weinberger** son *An Elemental Thing* (New Directions, 2007, ensayos), *Muhammad* (Verso, 2006), y *What Happened Here: Bush Chronicles* (New Directions, 2005, ensayos). • **Román Antopolksky** es pintor, traductor y poeta nacido en Buenos Aires en 1976. Estudió filosofía y bellas artes. Publicó *Ádelon* (Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2003) y *Cythna en red* (Santiago de Chile, Intemperie, 2008). Fue invitado en 2006 por el International Writing Program de la Universidad de Iowa. Ha sido traducido al inglés. Su obra se puede leer en *Mandorla*, *Conjunctions*, *Mar con Soroché*, *Zoland*, *Tsé-Tsé*, *Cipher Journal*, *Jacket*, *Homúnculus*. Reside actualmente en Pittsburgh. • El libro más reciente de **Kent Johnson** es *Homage to the Last Avant-Garde* (Shearsman, UK, 2008), en que aparece el original del poema incluido en este número. • El libro más reciente de **Gabriel Bernal Granados** es *La guerra fue breve* (Libros Magenta/ GDF, 2009). • **Sawako Nakayasu** was born

in Japan and has lived most of her life in the US. She is the author of two books of poetry, and two forthcoming books: *Hurry Home Honey* (Burning Deck) and *Texture Notes* (Letter Machine). • **Michelle Naka Pierce** is the author of *Beloved Integer* (2007) and *Tri/Via* (2003), a collaboration with Veronica Corpuz. Her work has been anthologized in *For the Time Being: The Bootstrap Book of Poetic Journals* and *Saints of Hysteria: A Half-Century of Collaborative American Poetry*, and her pedagogical interviews have appeared in *Rain Taxi*, *Teachers and Writers*, and *Transformations*. She teaches hybrid writing at Naropa University. • **Sue Hammond West** is a painter and mixed media artist who combines art making with the energy of Buddhism and yoga philosophy. Local and national exhibitions include The Museum of Contemporary Art in Boulder, Beacon Street Gallery in Chicago, and Isis Gallery at The University of Notre Dame. Recipient of an NEA grant, she is currently Chair of the Visual Arts Department at Naropa University. • **Rito Ramón Aroche** (Ciudad Habana, 1961): los últimos libros de poesía publicados son *El libro de los colegios reales* (Extramuros), *Andamios* (UNION) y *Del río que durando se destruye* (Letras Cubanas), todos en el 2005. Ha participado en varios festivales internacionales de poesía como el de Nâsjo, Suecia (2002), Medellín, Colombia (2006) y Fliporto, Brasil (2007). • **María DeGuzmán** is associate professor of English and Comparative Literature and Director of Latina/o Studies at the University of North Carolina at Chapel Hill. She is the author of the book *Spain's Long Shadow: The Black Legend, Off-Whiteness, and Anglo-American Empire* published by the University of Minnesota Press August 2005 and is working on a second book *Latina/o Aesthetics of Night: Buenas Noches, "American" Culture*. She has published numerous articles on Latina/o literature. Furthermore, she researches, writes about, and offers courses on the relationship between literature and various kinds of photographic practice. She produces photo-text work as Camera Query (<http://www.cameraquery.com>), both solo and in collaboration with colleagues and friends. As both Camera Query and previously as part of SPIR: Conceptual Photography, she has shown in the Golden Belt Art Studios in Durham, North Carolina, the Institute of Contemporary Art in Boston, the Watershed Media Centre in Bristol, England, Pulse Art Gallery in New York City, the Center for Exploratory and Perceptual Art (CEPA Gallery) in Buffalo, New York, and El Progreso Gallery in Madrid, Spain. • **José Kozer** (La Habana,

1940). Vive en USA desde 1960, enseñó en Queens College (CUNY) de 1965 a 1997, habiéndose retirado en Hallandale, Florida. Es autor de 49 libros de poesía, dos de prosa y una docena de plaquetas. • **Melisa Machado** (Durazno, 1966) is a poet, journalist and art critic. She currently writes for the culture section of the Seminario Búsqueda in Montevideo, Uruguay. She has written five books of poetry: *Ritual de las Primicias*, *El Lodo de la Estirpe*, *Adarga (escudo de piel con forma de corazón)*, *Flores Negras* and *Animal*. Her work has received honors and prizes in eleven national contests. • **S.M. Stone** is a poet, critic and translator. Her work has appeared or is forthcoming in *The Modern Review* and *Jacket*. • **O.M. Ulloa** (Cuba) reside en Chicago. Ha contribuido cuentos y “prosemas” a las revistas *contratiempo*, *Fe de erratas*, *Tropel*, *Generación, esto no tiene nombre*, entre otras. Su trabajo también ha sido publicado en las antologías *Voces en el viento: Nuevas ficciones desde Chicago* (1999), *En el ojo del viento: Ficción latina del Heartland* (2004) y *Vocesueltas: Cuatro cuentistas de Chicago* (2007). • **Omar Pérez** is the author of *Algo de lo sagrado*, *¿Oiste hablar del gato de pelea?*, and *La perseverancia de un hombre oscuro*. He has also translated work by numerous writers, among them Shakespeare, Creeley, and Komunyakaa; his new work includes multilingual and English-language poems, such as the four texts in this issue. He lives and works in Havana. • **Graham Foust** trabaja en Saint Mary’s College of California. Su cuarto libro, *A Mouth in California*, será publicado por Flood Editions en el otoño de 2009. • **Claire Becker** es autora de las plaquettes *Untoward*, publicada por Lame House Press, y *Get You*, publicada por Duration Press. Vive en Oakland y trabaja en un colegio para niños y adolescentes ciegos, la California School for the Blind. • **Gabriel Andrés Eljaiek Rodríguez** está por terminar su tesis doctoral para el departamento de Español y Portugués de la Universidad de Emory, en Atlanta. Psicólogo de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, trabaja sobre literatura fantástica latinoamericana y sobre museos y colecciones; en 2006 editó el libro *La tras escena del museo: Nación y objetos en el Museo Nacional de Colombia*. • **Jorge Camacho** es catedrático de Literatura Latinoamericana y de Estudios Comparados en la University of South Carolina-Columbia. El es autor de *José Martí: las máscaras del escritor* (2006) y del libro (en proceso) *Signo de Propiedad: Etnografía, Política y Poder en José Martí*.



Crayon

Crayon 5

On Beauty

Beauty, ethics, and the political body

How does the work of poetry heal the sanctity of life itself? How address our current crisis in fiscal and monetary policy, the two wars and counting, energy, and the general malaise of the body politic? Can we create a space for an emotional bailout? How do we live with (out) beauty in a state of disrepair? Can a world separated by vastly different personal and communal stories remember the shared story of human life?

26 essays, 17 book reviews,
and 11 new works of poetry.

Edited by Andrew Levy & Roberto Harrison
<http://www.durationpress.com/crayon/>

Contributors to Crayon 5 include:

Beverly Dahlen, Kristen Gallagher, Joe Amato, Chris Daniels, C. Vicuna, Nicole Brossard, Rob Halpern, Julie Patton, Robert Kocik, Sawako Nakayasu, Brenda Iijima, Steve Benson, Laynie Browne, Diane Ward, Thom Donovan, Alan Davies, Lisa Robertson, Peter O'Leary, Peter Inman, Andrew Klobucar, Alan Prohm, Linh Dinh, and others.

Crayon 5 is available at Small Press Distribution (\$25)
spdbooks.org . 1341 Seventh St. Berkeley, CA 94710

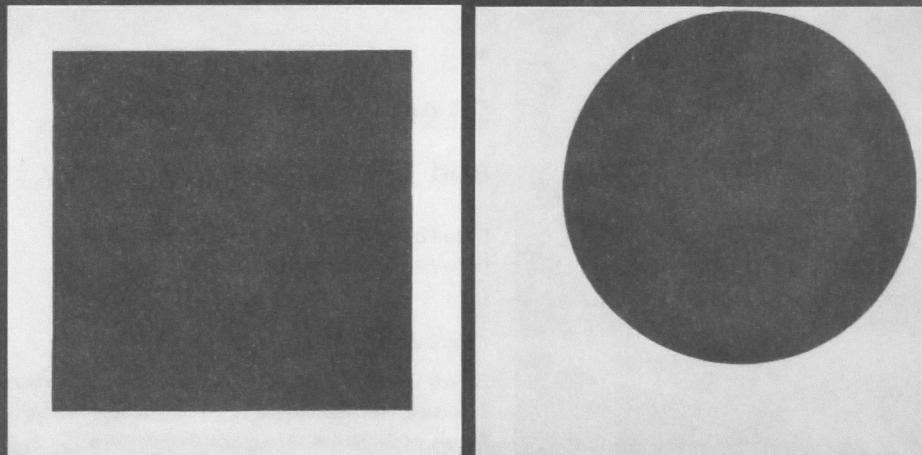
A ltd. no. of Crayon #1 & #4 are available @ SPD Books:
+ Issue 1, 1997: Festschrift for Jackson Mac Low's 75th Birthday; ISSN 1093-4677, 313 pages; \$20.00
+ Issue 4, 2004: ISSN 1093-4677, 139 pages; \$12.00

1913

A JOURNAL OF FORMS

ISSUE 3

\$13



**AVAILABLE FROM 1913:
WWW.JOURNAL1913.ORG
& FROM SMALL PRESS DISTRIBUTION**

HERETICAL TEXTS

Over Here

by Frank Sherlock

104 pages

isbn 978-1-60001-055-2 (pb \$15)

isbn 978-1-60001-056-9 (hc \$30)

Hegemonic Love Potion

by Jules Boykoff

104 pages

isbn 978-1-60001-061-3 (pb \$15)

isbn 978-1-60001-062-0 (hc \$30)

RIGHT NEW BIOLOGY

by kathryn l. pringle

80 pages

isbn 978-1-60001-057-6 (pb \$15)

isbn 978-1-60001-058-3 (hc \$30)

Censory Impulse

by Erica Kaufman

94 pages

isbn 978-1-60001-063-7 (pb \$15)

isbn 978-1-60001-064-4 (hc \$30)

Slosh Models

by Brett Evans

88 pages

isbn 978-1-60001-059-0 (pb \$15)

isbn 978-1-60001-060-6 (hc \$30)

Volume 4, 2009

factoryschool.org/ht

Small Press Distribution

spdbooks.org

HT volume 1 (2005)

Dan Featherston

United States

Laura Elrick

Fantasies in Permeable Structures

Linh Dinh

Borderless Bodies

Sarah Menefee

Human Star

kari edwards

obedience

HT volume 2 (2006)

Diane Ward

Flim-Yoked Scrim

Steve Carll

Tracheal Centrifuge

Kristin Prevallet

Shadow Evidence Intelligence

Brian Kim Stefans

*What is Said to the Poet
Concerning Flowers*

Carol Mirakove

Meditated

HT volume 3 (2007)

Heriberto Yépez

*Wars. Threesomes. Drafts.
& Mothers*

Meg Hamill

Death Notices

Nick Piombino

fair accompli

Catherine Daly

Chanteuse / Cantatrice

Ammiel Alcalay

Scrapmetal

Factory School

CANARIUM BOOKS



IS THRILLED TO
ANNOUNCE THE
PUBLICATION OF TWO
NEW POETRY TITLES,
UNION! BY ISH KLEIN
AND TOD MARSHALL'S
THE TANGLED LINE.

NOW AVAILABLE FROM YOUR
LOCAL BOOKSTORE, OR ONLINE
AT SPDBOOKS.ORG, AMAZON.COM,
AND THE CANARIUM WEBSITE:

CANARIUMBOOKS.ORG

PALABRA

A MAGAZINE OF CHICANO & LATINO LITERARY ART

ISSUE 5 • 2009

CONTRIBUTORS INCLUDE:

RANE ARROYO

ANDRÉS MONTOYA

SANDRA CASTILLO

FRED ARROYO

HARRISON CABELARIA FLETCHER

JUAN MANUEL SÁNCHEZ

OLGA GARCÍA

HOLLY IGLESIAS

EUGENIA TOLEDO KEYSER

(A PARTIAL LISTING)

ISSN 1932-7374

www.palabralitmag.com

Review: Literature and Arts of the Americas

U.S. Latino Writing and Arts

Issue 78 (Volume 42, Number 1)

Founded in 1968, **Review** is the major forum in the United States for contemporary writing in English and English translation from throughout the Americas as well as for coverage of arts in the hemisphere. **Review** is published by Routledge in association with the Americas Society.

Review 78 showcases new essays, poetry, and fiction by **Ruth Behar, Martín Espada, Cristina García, Francisco Goldman** and others; interviews with **Junot Díaz** and **Linda Ronstadt**; and features on Latino visual artists.

The special issue also features articles, developed by **Gustavo Pérez Firmat**, by leading scholars on various topics related to U.S. Latino culture.



Routledge
Taylor & Francis Group

Americas
SOCIETY

Special Single issue price: US\$26/£15
Visit www.tandf.co.uk/journals/review and follow the 'News & Offers' link
(when ordering please quote XC25801A)

SESSHU FOSTER	KATH ANDERSON
ARTURO ERNESTO ROMO-SANTILLANO	MARINA PORCELLI
MARIO ARTECA	JAMES J. PANCRAZIO
ANNE WALDMAN	ANTONIO BENÍTEZ ROJO
RAÚL ZURITA	JAMES E. MARANISS
DANIEL BORZUTZKY	ÓSCAR DAVID LÓPEZ
REYNALDO JIMÉNEZ	BHANU KAPIL
FELIPE CUSSEN	JESSICA DÍAZ
JAVIER NORAMBUENA	CHRIS PUSATERI
RODRIGO GÓMEZ	ELIOT WEINBERGER
HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTESINOS	ROMÁN ANTOPOLSKY
ACHY OBEJAS	KENT JOHNSON
MARCOS CANTELI	GABRIEL BERNAL GRANADOS
SÉRGIO MEDEIROS	SAWAKO NAKAYASU
RAYMOND L. BIANCHI	MICHELLE NAKA PIERCE
LILLIANA RAMOS COLLADO	SUE HAMMOND WEST
LAIRD HUNT	RITO RAMÓN AROCHE
ANTONIO OCHOA	MARÍA DEGUZMÁN
DOMINGO DE RAMOS	JOSÉ KOZER
URAYOÁN NOEL	MELISA MACHADO
WILLIAM CARLOS WILLIAMS	S.M. STONE
HUGO GARCÍA MANRÍQUEZ	O.M. ULLOA
RODRIGO TOSCANO	OMAR PÉREZ
REGINA VATER	GRAHAM FOUST
PAULO LEMINSKI	CLAIRE BECKER
IVÁN GARCÍA	GABRIEL ANDRÉS ELJAIK RODRÍGUEZ
JORGE CAMACHO	

\$58.00 MXP