

literal

Latin American Voices



\$4.50 US \$45.00 MEX



Órbita peruana ▶ **Fernando Castro • J. E. Eielson**
• Isaac Goldemberg • Miguel Ángel Zapata

Debra D. Andrist • Carmen Boullosa • Hubert Caño • Guadalupe Gómez del Campo • Miguel Ildefonso
Nick Kanellos • C. M. Mayo • David Medina Portillo • Benito Pastoriza Iyodo • Griselle Paz Davis • Claudia Posadas
Rodrigo Rey Rosa • Consuelo Torres Burgos

L I T E R A L

Founder and Chief Editor

Rose Mary Salum

Art Direction and Graphic Design

Snark Editores S.A. de C.V.

Contributing Editors

Debra D. Andrist, Ph. D.

Malva Flores

Guadalupe Gómez del Campo

David Medina Portillo

Benito Pastoriza Iyodo

Estela Porter

Associate Editor for English-language

Bradley Warren Davis

Contributing Writers

Debra D. Andrist

Fernando Castro

Carmen Boullosa

Isaac Goldemberg

Guadalupe Gómez del Campo

Miguel Idefonso

Nick Kanellos

C. M. Mayo

David Medina Portillo

Benito Pastoriza Iyodo

Griselle Paz Davis

Claudia Posadas

Rodrigo Rey Rosa

Consuelo Torres Burgos

Miguel Ángel Zapata

Contributing Translators

Marisela Chaplin

Sharon Kerr

Angela McEwan

José Antonio Simón

Contributing Photographers

Leticia Campo

Fernando Castro

Rose Mary Salum

Editorial Offices

Literal. Latin American Voices

770 South Post Oak Lane, Suite 530

Houston, TX 77056

Subscriptions

Please fax a request: 713/ 960 0880

Phone: 713/ 626 14 33

E-mail: info@literalmagazine.com

Opinions expressed in signed articles are those of the authors and do not necessarily represent the opinions of Literal, its directors or editors. The magazine does not accept responsibility for the advertising content. The editors reserve the right to make changes in material selected for publication to meet editorial standards and requirements. No parts of this magazine may be reproduced in any manner, either in whole or in part, without the publisher's permission. Request for permission should be made in writing to the magazine. Literal does not assume responsibility for original artwork. Unsolicited manuscripts and artwork are accepted but will not be returned unless accompanied by SASE.

ISSN Number: ISSN 1551-6962

Federal Tax Exemption No. 45-0479237

A poet's voice emerges clearly when it is not interpreted through the voice of another, or when it is not constrained by the rules of an ideological space. This way the thoughts freely flow directly onto the paper, allowing us to know more of the author's philosophy. Understanding this, the second issue of *Literal* offers the original voices of our guests so that we can take part in their experiences, hear their thoughts and appreciate their work. We speak particularly of Peru's poetic voice, where J. E. Eielson, Isaac Goldemberg, Miguel Ángel Zapata and Fernando Castro express themselves through images, their poetry and their own words.

Thus, this issue also lends itself to the publication of prominent writers and artists from the United States and Latin America who stamp their voices upon these pages.



La voz del poeta emerge clara cuando no es interpretada bajo la luz de otra persona o cuando está constreñida dentro de las reglas de un espacio ideológico. Así la libertad de su pensamiento fluye directamente al papel permitiéndonos conocer más de su filosofía. Bajo ese entendimiento este segundo número de *Literal* ofrece escuchar la voz original de nuestros invitados para compartir con nosotros sus experiencias, sus pensamientos y su obra. En particular nos referimos a la voz poética de Perú, en donde J. E. Eielson, Isaac Goldemberg, Miguel Ángel Zapata y Fernando Castro, se expresan a través de imágenes, poesía y su propia palabra.

Así mismo, este número se presenta como otra oportunidad para publicar prominentes escritores y artistas plásticos de Estados Unidos y Latinoamérica que plasman hoy su voz en las páginas de *Literal*.

C O N T E N T S

Cinco poemas ISAAC GOLDEMBERG	2
Viaje a la primera casa / A Journey to the Primal House. A Conversation with Isaac Goldemberg BENITO PASTORIZA IYODO	4
La vela del cuervo. Cuatro poemas MIGUEL ÁNGEL ZAPATA	10
El ritual de la poesía / The Ritual of Poetry A Conversation with Miguel Ángel Zapata MIGUEL ILDEFONSO	12
Conjuros en la obra de Hubert Caño CONSUELO TORRES BURGOS	17
The Ideology of Color FERNANDO CASTRO	21
The Arte Público Press. Interview with Nick Kanellos DEBRA D. ANDRIST	25
Los nuevos. Fragmento CARMEN BOULLOSA	30
Una defeña en Brooklin. Entrevista con Carmen Boullosa GUADALUPE GÓMEZ DEL CAMPO	32
What Happened to Thelma C. M. MAYO	37
Street GRISELLE PAZ DAVIS	41

PAINTING



HUBERT CAÑO

17



Una escritura sin precipitaciones.
Entrevista con Rodrigo Rey Rosa
CLAUDIA POSADAS

42

Eielson: Mutatis mutandis
DAVID MEDINA PORTILLO

46

EXHIBITION



FERNANDO CASTRO

43

CINCO POEMAS

► ISAAC GOLDEMBERG

WUAYNO ZAPATEADO DE CHEPEN A SANTIAGO DE CHUCO

Ay vidita quién pudiera perder toda memoria
De mí de ti de todos nosotros ellos
Quién pudiera ay hacer que los pronombres saltaran sobre su propia cáscara
Que cruzada de piernas se abriese nuestra vida
Y entrara morado y seco doblando dúctiles campanas
El pene del olvido chichesco y choclo
Ay memoria tan virgen tú en tus encajes blancos cavando ardiente fosa
Al borde de la carne haces bailar injusta pala
Ay olvido sangre en retroceso imploras flojamentecuerda despacios adjetivos
Ay memoria tragaverbos y matapredicados
Háblame olvido cachero de los mudos
Cállate fría memoria de los sordos
¿No son ellos mancos cojos
los que al fuego meten pies y manos y aúllan lobos por nombrarlos?
El grito primero del olvido nombró al fuego
La memoria dio su primer soplo por borrarlo
Olvido pisa con taco fino nuestro cajón de muerto
Pañuelo en mano zapatea memoria nuestro clavo más flaco

SONETO INEXACTO DEL JUDÍO

*Jesús, te has olvidado de mi América,
ven a nacer un día sobre estas tierras locas.*
Carlos Pellicer

Por Dios, Jesús, ni en sueños se te ocurra
nacer en mi otra tierra prometida.

Te lo ruega este judío de rodillas.
Lo mismo este peruano que me zurra

por hijo de camello. No, ¡de burra!
De burra ofertada a tu cruz de palo
con que me zurra este judío, en vano,
por hijo inexacto de camello y burra.

Jesús, no oigas al vate que te invoca
desde el abismo de su ser cristiano
a que nazcas sobre estas tierras locas.

Por el Dios de Abraham de ti me fío
que no le ofrendarás a mi peruano
lo que con creces le has dado a mi judío.

LECCIÓN

La historia me enseñó hace algún tiempo
que el dios Wiracocha
envió a Manko Cápac
a fundar un imperio en la cima de un cerro

La historia me enseñó más tarde
que Jehová creó al hombre
a imagen y semejanza de Wiracocha
quien a su vez creó a Manko Cápac
a imagen y semejanza de Jehová

VALS CRIOLLO

Como un banquete al que se va vestido
corbata michi y terno azul marino,
pasa la procesión —en ómnibus de madrugada
y haciendo garabatos— sin Cristo ni Virgen de
[domingo.

Como una cometa que vuelve sin sentido,
viento que hace volar el cielo en hábitos
[morados,

otra vez el puente del hilo de la pesca
anzuelo que del tiempo muerde hilachas,
pasa el mismo chorro de sangre
con sus mil cuchillos

Como si la memoria fuese un fardo ajeno
jalando arriba abajo el mismo sol eterno
de espaldas a un muro al pie de los Olivos,
puerta tapiada para un Mesías que no asoma
ni por asomo su cara de siete ojos

Mi corazón es ese muro: ruina
que no contenta con ser ruina se hace añicos.

MAIL DE DIOS A LOS PUEBLOS ELEGIDOS

El primer fundamento de la fe es el Nombre,
El primero de las demás existencias.
Ser que no crea ello
habrá perdido su vértebra principal.
Establézcase con firmeza en el corazón
Que esta verdad no es intercambiable
Con ninguna otra verdad.
Y ni siquiera ante la muerte
Admitirá sustituto alguno.
Cumplid con la palabra.
Convertidla en práctica.
Todo esto fortalece la fe del corazón
en la indiferencia del Nombre.

VIAJE A LA PRIMERA CASA

A JOURNEY TO THE PRIMAL HOUSE

A CONVERSATION WITH ISAAC GOLDEMBERG

► BENITO PASTORIZA IYODO

TRANSLATED TO ENGLISH BY SHARON KERR AND MARISELA CHAPLIN

Isaac Goldemberg nació en Perú en 1945 y reside en Nueva York desde 1964. Ha publicado tres novelas, once libros de poesía, tres obras de teatro y una antología. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. En el 2001 su novela *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* fue seleccionada como una de las 100 obras más importantes de la literatura judía mundial de los últimos 150 años. Actualmente es Profesor Distinguido de Hostos Community College (CUNY), donde también dirige el Instituto de Escritores Latinoamericanos y la *Hostos Review*.

BENITO PASTORIZA IYODO: Al leer su obra poética, el lector lleva la sensación de que la misma embarca al individuo por un gran viaje. ¿Hacia dónde va ese viaje?

ISAAC GOLDEMBERG: Va hacia los orígenes, hacia la primera casa, hacia el inconsciente individual y el colectivo. A ese punto donde el ser, si llegara, sería capaz de presenciar el acto mismo de la Creación, de la Creación con mayúscula. Es un viaje jalado por el deseo que tiene todo ser humano por reencontrarse consigo mismo en plenitud. Un viaje proyectado también hacia los futuros, en un eterno retorno.

B. P. I.: En sus poemarios parece haber una conversación con el pasado. ¿Qué se intenta rescatar de ese pasado?

I. G.: Intento rescatar una historia personal y colectiva. Si en mis poemas y en mi narrativa, no cejo de referirme a un pasado familiar y comunitario, es porque lo que me interesa de mi pasado y del pasado en general, es rescatar mi identidad como individuo y como ser histórico. Por eso es que tanto en mi poesía como en mi narrativa

Isaac Goldemberg was born in Peru in 1945 and has lived in New York since 1964. He has published three novels, eleven books of poetry, three plays and an anthology. His work has been translated to several languages. In 2001, his novel *La Vida a Plazos de Don Jacobo Lerner* was selected as one of the 100 most important works of Jewish literature in the past 150 years. He is a distinguish professor at the Hostos Community College (CUNY), where he is also the director of the Institute of Latin American Writers and the *Hostos Review*.

BENITO PASTORIZA IYODO: Upon reading your poetic works, the reader has the sensation that s/he is about to embark on a great journey. Where does this journey go?

ISAAC GOLDEMBERG: It goes to the origins, to the primal house, to the individual and collective unconscious. To that point where the self, if it were to arrive, would be able to perceive the very act of Creation, Creation with a capital C. It's a journey drawn by the desire that every human being has to find him or herself fulfilled. It is also a journey projected toward the future, constantly returning.

B. P. I.: In your poetry collections, there seems to be a conversation with the past. What are you trying to reclaim from that past?

I. G.: My intent is to reclaim a personal and collective history. If, in my poems and narratives, I continue to refer to a familiar and common past, it's because what interests me about my past and the past in general, is to reclaim my identity as an individual and as a historical being. So in both my poetry and narrative I constantly

recorro constantemente al mito, intentando a menudo lograr una síntesis entre los mitos peruanos y los judíos. En este nivel, podría decir que mi obra es la reactualización de una vivencia que es al mismo tiempo histórica y mítica: el exilio judío. El primer exilio se refiere, por supuesto, a la expulsión del paraíso: esos orígenes, esa primera casa de la que hablábamos hace un rato. Lo que se da en mi obra es el deseo de experimentar profundamente el exilio judío, no sólo como acontecimiento histórico sino también como un suceso mítico. Al referirme constantemente al pasado, sobre todo en mis poemas, lo que intento es recuperar una serie de mitos todavía latentes en el judaísmo. Y trato de hacer lo mismo al ocuparme de los mitos peruanos para explorar esa otra parte de mi ser. Es decir, viendo la historia no como una mera sucesión de eventos sino como un conjunto de hechos que se despliegan a partir de una cosmovisión cosmológica compartida. Por eso mis novelas o mis poemas no deben tomarse como una autobiografía, ni como una historia real de la comunidad judía peruana, ni de cierta vida provinciana en el Perú. Todo eso sólo sirve de telón de fondo para presentar una experiencia en la cual lo histórico vuelve a participar de ciertas memorias míticas.

B. P. I.: Su poesía parece extenderse en las páginas de sus novelas. El mismo acto ocurre en sus poemarios donde la poesía casi se vuelve prosa o una extensión de sus novelas. ¿Cómo se entiende esa dualidad?

I. G.: Una vez, en otra entrevista, dije que cuando escribo poesía me siento poeta y que cuando escribo novela me siento novelista, pero la verdad es que siempre me ha resultado imposible crear una ruptura clara y tajante entre el poeta y el novelista. En realidad esa dualidad de la que hablas se da como una suerte de esquizofrenia controlada, controlada en el sentido de que en todo momento el poeta debe estar consciente de que está fabricando un poema y no un relato: ni siquiera un poema en prosa. Lo mismo ocurre con la narrativa: el narrador debe estar plenamente consciente de que está fabricando un relato o una novela. Prefiero el término fabricar a escribir porque el poema, el relato y la novela son objetos artísticos que tienen exigencias muy propias, exigencias que a su vez exigen ser transgredidas si el propósito es crear una obra de arte —es decir un objeto que responda a una visión particular y única del mundo— y no sólo repetir un modelo preestablecido. El ser humano reacciona ante la realidad, ante una situación vital haciendo arte y pienso que la finalidad de todo arte —incluida la escritura— es proporcionar una cierta idea del mundo, pero

turn to myth, often trying to achieve a synthesis of the Peruvian and Jewish myths. At this level, it could be said that my work is the rewriting of an experience which is both historical and mythical: the Jewish exile. The first exile refers to, of course, the banishment from paradise: those origins, that primal house that we talked about a while ago. What comes out of my work is the desire to deeply experience the Jewish exile, not only as a historical occurrence but also as a mythical event. In referring constantly to the past, especially in my poems, what I try to do is reclaim a series of myths still present but dormant in Judaism. And, to explore that other part of myself, I try to do the same with the Peruvian myths. That is to say, looking at history not as a mere succession of events but as a collection of facts that unfold from a shared cosmological cosmovision. That's why my novels or my poems shouldn't be taken as an autobiography, nor as a true history of the Jewish Peruvian community, nor about a particular provincial life in Peru. All of that only serves as background to present an experience in which the historical participates once more in certain mythical memories.

B. P. I.: Your poetry seems to flow over into the pages of your novels. The same thing happens in your poetry collections where poetry almost becomes prose or an extension of your novels. How do you explain this duality?

I. G.: One time, in another interview, I said that when I write poetry I feel like a poet and when I write novels I feel like a novelist, but the truth is that it's always been impossible for me to create a clear and emphatic split between the poet and the novelist. In reality, the duality you're talking about happens like a controlled schizophrenia, controlled in the sense that at every moment the poet must be aware that he is fabricating a poem and not a story: not even a poem in prose. The same thing happens with the narrative: the writer must be fully aware that he's fabricating a tale or a novel. I prefer the term *fabricate to write* because the poem, the story and the novel are artistic objects that have very particular demands, demands which at the same time demand to be transgressed if the purpose is to create a work of art — that is to say an object that responds to a particular and unique vision of the world — and not only to repeat a pre-established model. Human beings react to reality, to a vital situation, by making art and I think that the aim of all art — writing included — is to provide a certain idea of the world, but an idea that cannot be repeated, his/her own. And the artist makes art, or tries to make it, through transgression.

una idea irrepetible, propia. Y el arte se logra, o se intenta lograr, mediante la transgresión. Por eso en poesía mi yo transgresor es el novelista y en novela mi yo transgresor es el poeta.

B. P. I.: En sus versos hay una sensación fantasmagórica que recuerda a Ramón López Velarde y César Vallejo. ¿El trayecto es distinto o hay una intertextualidad poética implícita aquí?

I. G.: Bueno, no lo había pensado antes, pero sí hay algo en mi poesía que recuerda a López Velarde, pero sólo por coincidencia, por el hecho de que ambos hemos trabajado con elementos que son propios de la provincia, de la peruana y de la mexicana. Lo fantasmagórico es parte natural del ámbito poético de López Velarde porque la provincia mexicana es así de manera natural. Recuerdo que en su poesía hay guantes que vuelan, esqueletos bailando por el universo, etc. Incluso, puede notarse un elemento rulfiano en sus poemas y esto es lo que de algún modo nos emparenta. Con Vallejo es distinto: ahí sí hay una intertextualidad poética implícita. A nivel inconsciente o consciente, yo tengo un diálogo perenne con Vallejo, sobre todo en aquellos poemas que tienen que ver con mi condición de mestizo. Sí, hay bastante de fantasmagórico en la poesía de Vallejo, poemas donde por ejemplo el hablante lírico regresa a su casa y ya no existe nadie de su familia, sólo el eco de lo que fue y ya no es más. También yo he trabajado con estos elementos, con un pasado poblado por fantasmas, que son padres, que son hijos, tal y como digo, precisamente, en un poema, que si mal no recuerdo, se titula "Crónicas". Pero además de lo fantasmagórico, mi diálogo intertextual con Vallejo está insuflado por otro fuelle: el de la fuerza telúrica, por sentirme fruto de un mestizaje cultural y sanguíneo. Entonces, también yo he creado hablantes líricos que muestran por ejemplo una sed religiosa a modo de los profetas bíblicos, o he escrito poemas donde prima el simbolismo numérico, o donde intento expresar el sentir y el pensar de mi raza mestiza. Pero, a diferencia de Vallejo, casi siempre con su buena dosis de ironía. Más bien de nostalgia e ironía. Aunque, bien pensado, también Vallejo, además de nostálgico, podía ser irónico. Pero mi ironía no es vallejana: a mí la ironía me llega por los cauces de la cultura y la literatura judía.

B. P. I.: ¿Se propone en su poesía una teología de un Dios común olvidado por el hombre?

I. G.: Más que olvidado, de un Dios reconfigurado. Y sí, de un Dios común también, tanto en su calidad de entidad ordinaria, corriente —en el mejor sentido de la palabra— como en el no ser propiedad particular de ninguno. En muchos de

That's why, in my poetry, my transgressor self is the novelist and in my novels my transgressor self is the poet.

B. P. I.: Your verses have a phantasmagoric feeling that reminds us of Ramón López Velarde and César Vallejo. Is this a different direction or is there an implicit poetic intertextuality here?

I. G.: Well, I hadn't really thought about it before, but there is something in my poetry that is reminiscent of López Velarde, but only by coincidence and the fact that we have both worked with elements that belong to the countryside, the Peruvian and Mexican countryside. The phantasmagorical is a natural part of López Velarde's poetic environment because the Mexican countryside is naturally like that. I remember that in his poetry there are flying gloves, skeletons dancing through the universe, etc. You can also note a Rulfian element in his poems and this is what, in some way, makes us alike. With Vallejo it's different: here there is an implicit poetic intertextuality. At an unconscious or conscious level, I have an ongoing dialogue with Vallejo, especially in those poems that have to do with my condition as a *mestizo*. Yes, there is a lot of the phantasmagorical in Vallejo's poetry, poems where, for example, the narrator returns to his house and no one in his family exists anymore, only the echo of what was and no longer is. I've also worked with these elements, with a past populated by ghosts – parents, children – as I say, precisely, in a poem, if my memory is correct, titled "Crónicas". But besides the phantasmagorical, my intertextual dialogue with Vallejo is fanned by another bellows: that of the telluric force, which comes from feeling that I am the product of a cultural and racial *mestizaje*. So I've also created narrators who show, for example, a religious thirst like the biblical prophets, or I've written poems where the numeric symbolism has priority, or where I try to express the thoughts and feelings of my *mestiza* race. But, as opposed to Vallejo, almost always with a good dose of irony. Rather, of nostalgia and irony. Although, now that I think about it, Vallejo can also be ironic as well as nostalgic. But my irony is not his: irony comes to me from the channels of culture and Jewish literature.

B. P. I.: Does your poetry offer a theology of a common God forgotten by man?

I. G.: More than forgotten, a reconfigured God. And yes, also a common God; common in its sense of a current ordinary entity – in the best sense of the word – as much as not being anyone's private property. Many of my poems make reference to God; in others God plays a leading

mis poemas se hace referencia a Dios, en otros Dios ocupa un papel protagónico, pero nunca con el propósito de conocer su esencia divina, sino para cuestionar el papel que ha desempeñado como agente activo —agente creado por los seres humanos— dentro de la historia de la humanidad en general y de la historia del pueblo judío en particular. De este modo, Dios aparece como una especie de ser “común”, de personaje histórico que desde el Génesis ha tenido un papel importante en la historia del pueblo judío y que, como tal, pasa a convertirse en extensión de la conciencia de dicho pueblo.

B. P. I.: ¿Existe una batalla contra el olvido en su obra?

I. G.: Claro, no olvidar el pasado: ésa es la consigna. Mi identidad se sostiene en la memoria colectiva. Es a través de la memoria que puedo inscribirme en el flujo histórico: soy, en tanto recuerdo de dónde vengo y adónde voy. La memoria es ese reducto donde logro reorganizar y dar un nuevo significado al pasado. Para mí recordar es re-crear. No es un mero regreso al pasado sino la adaptación del pasado a las circunstancias del presente.

B. P. I.: ¿Por qué regresa a la poesía en un ámbito donde ésta parece haber perdido prestigio ante la novela?

I. G.: Bueno, no creo que la buena poesía haya perdido prestigio. Lo que pasa es que ahora existe mucha poesía mala y eso hace que la poesía en general sea menos popular y que esté menos prestigiada que la novela. Claro, también existen novelas malas, absolutamente huecas, que dicen nada o muy poco. Mucha gente las lee, es cierto, pero esto no quiere decir que estas novelas gocen de prestigio. Me preguntas por qué regreso a la poesía y, como nunca la he dejado, supongo que te refieres a por qué la escribo. No es algo voluntario. Es algo que se me impone de manera natural sin que yo sepa cómo. Veo, escucho cualquier cosa y de repente empiezan a surgir imágenes y palabras que inmediatamente —sin proponérmelo y como por arte de magia— adquieren forma de poema. Claro que en esto no todo es inspiración: luego viene el trabajo de fabricación del poema.

B. P. I.: ¿Cómo ve usted la poesía producida por los latinos en Estados Unidos?

I. G.: En primer lugar, se trata de una poesía de tendencias múltiples y heterogéneas. Constituye un fenómeno tan rico en manifestaciones que no se puede hablar de una sola corriente estilística, ni de una sola temática. Cada nacionalidad, cada grupo étnico cuenta con un número considerable de poetas valiosos, de poetas que están haciendo una obra importante no sólo en términos de lo

role, not with the purpose of grasping His divine essence, but rather questioning the role He has played as an active agent – an agent created by human beings – within the history of humanity in general and the history of the Jewish people in particular. In this way, God appears as a type of “common” being, as a historical character who has had an important role among the Jewish people since the Genesis and, as such, becomes an extension of the consciousness of those people.

B. P. I.: Is there a battle against forgetting in your work?

I. G.: Of course, of not forgetting the past: that’s the watchword. The collective memory sustains my identity. It is through memory that I can register myself in the flow of history: I am, therefore I remember where I come from and where I’m going. Memory is that shelter where I can reorganize and give new meaning to the past. For me, to remember is to re-create. It’s not merely returning to the past but adapting the past to present circumstances.

B. P. I.: Why do you return to poetry in an environment where poetry has lost prestige to the novel?

I. G.: Well, I don’t believe that good poetry has lost prestige. What happens is that there’s a lot of bad poetry now and this makes poetry in general less popular and less prestigious than the novel. Of course, there are also bad novels, completely hollow, that say little or nothing. Many people read them, true, but this doesn’t mean that these novels deserve any prestige. You ask why I return to poetry and, as I’ve never left it, I suppose you’re referring to why I write it. It’s not a voluntary thing. It’s something that imposes itself in a natural way without my knowing. I see, I hear anything and suddenly images and words start to come up which immediately – without meaning to and as if by magic – take the shape of a poem. Of course, inspiration is not all of it: then comes the work of fabricating the poem.

B. P. I.: What’s your opinion of poetry produced by Latinos in the United States?

I. G.: In the first place, it’s a poetry with multiple and heterogeneous tendencies. It’s a phenomenon so rich in its manifestations that you can’t talk about one particular style, nor one particular theme. Each nationality, each ethnic group, has a considerable number of valuable poets, poets who are producing an important body of work not only in terms of what they’re producing on this side of the river but in their own countries as well. If we were to mention

que se produce desde esta orilla sino en sus propios países. Si nos pusiésemos a mencionar nombres —cosa que no haré porque son muy numerosos y porque siempre se corre el riesgo de olvidar alguno — la lista sería interminable: hay poetas de todas las nacionalidades, y cada día aparecen más; poetas que escriben acerca de una gran variedad de temas en español, en inglés, en ambos idiomas o en esa criatura híbrida llamada espanglish. No todo lo que se escribe es bueno, por supuesto, pero en su conjunto el nivel es de mucha calidad. Lo importante es que el diálogo poético entre los poetas de aquí y los de allá, así como entre los poetas que viven en Estados Unidos, siga siendo constante y fructífero.

B. P. I.: ¿Se podría ver Estados Unidos como la nueva patria hispánica para muchos latinos que vienen a fundir sus culturas e idiosincrasias en este país?

I. G.: Sí, en cierto modo sí. Lo de fundir nuestras culturas e idiosincrasias en el tan mentado e histórico “crisol de razas” me parece acertado, pero eso habríamos que lograrlo sin que signifique la incineración de nuestras diferencias. Pienso que la consigna debe ser la siguiente: ser iguales a los demás y ser, a la vez, diferentes. Pienso que sobre este telón de fondo, de idas y venidas con nuestra identidad y la nueva *American identity*, con el propio idioma y el nuevo idioma, con la propia historia y la historia de Estados Unidos, debe ir haciéndose esa nueva patria hispánica en los Estados Unidos. Una patria donde los latinos podamos ver reflejada nuestra propia latinidad y donde los “americanos” no latinos puedan ver reflejada su “americanidad”, pero en un espejo que les ofrezca la imagen de una “americanidad” no unidimensional, sino multifacética.

B. P. I.: ¿Podría surgir de Estados Unidos una literatura ya propia de los hispanos que represente una realidad multifacética más completa de lo que somos?

I. G.: Pienso que la literatura latina en Estados Unidos está siguiendo un derrotero parecido al de la literatura judía en América Latina. Al igual que ésta, la literatura latina ya ha desarrollado un discurso “latino” “americano” en Estados Unidos. Como escritura con estatus marginal de discurso minoritario, la literatura latina —al igual que la literatura de otros grupos étnicos—, cumple una función importante como contravoz del discurso oficial. En este sentido, la literatura latina ofrece un desafío al canon establecido como la “voz auténtica” de Estados Unidos. Es decir, se trata de una literatura que cuestiona el proceso por el cual las verdades aceptadas se han establecido de esa manera. Así, el punto de vista latino no aparece

names – which I won’t do because there are many and you always run the risk of leaving somebody out – the list would be endless. There are poets of all nationalities, and more appear every day; poets that write on a wide variety of subjects in Spanish, in English, in both languages or in that hybrid creature called Spanglish. Not everything that’s written is good, of course, but as a whole there’s a high level of quality. What’s important is that the poetic dialogue between the poets from here and from there, as well as between poets living in the United States, continue to be constant and fruitful.

B. P. I.: Could the United States be regarded as the new Hispanic homeland for many Latinos who come to blend their cultures and idiosyncrasies in this country?

I. G.: Yes, in a certain way. Blending our cultures and idiosyncrasies in the so-called and historical “melting pot” seems accurate to me, but we should be able to accomplish this without it meaning that we incinerate our differences. I think that the watchword should be the following: to be equal to others and, at the same time, different. I think that the new Hispanic Homeland in the United States should be built on a background of the comings and goings of our identity and the new “American identity”, with our own language and the new language, with our own history and the history of the United States; a homeland where Latinos can see our own Latin identity reflected and where “Americans” who aren’t Latinos can see their “Americanism” reflected, but in a mirror that offers the image, not of a one dimensional “Americanism”, but of a multifaceted one.

B. P. I.: Could a Hispanic literature representing a multifaceted reality come out of the United States?

I. G.: I think that Latino literature in the U.S. is following a similar course to that of Jewish literature in Latin America. In the same way, Latino literature has already developed a “Latino” “American” discourse in the United States. Latino literature, as a writing with the marginal status of a minority discourse – like the literature of other ethnic groups – serves an important function as the counterpoint to the official discourse. In this sense, Latino literature offers a challenge to the canon established as the “authentic voice” of the United States. That is to say, a literature that questions the process by which the accepted truths have been established. Therefore, the Latino point of view is not divorced from the social environment; rather it offers the possibility of a dialogue-discourse of change.

divorciado del medio ambiente social, sino que proporciona la posibilidad de un discurso dialógico de la alteridad. Otro fenómeno curioso de este proceso es que la población latina de Estados Unidos es tan vasta, especialmente en ciudades como Nueva York, Miami, Chicago o Los Angeles, que los escritores ya no sienten que están viviendo “totalmente” en el exilio, como ocurrió en épocas anteriores con los escritores que se radicaron en Europa, por ejemplo. Esto hace que los escritores latinos puedan explorar con más libertad y desde nuevas perspectivas cuestiones como qué significa ser latino y “americano”. Es decir, explorar al mismo tiempo la identidad heredada y la nueva *American identity*, fruto del mestizaje de dos Américas y de dos o más idiomas. Y para ello se valen del español y del espanglish, e incluso del inglés standard, un inglés hecho impuro no sólo por la infusión de palabras y frases castellanas, sino por los cambios sintácticos que recibe una lengua cuando quienes la hablan tienen otra manera de pensar y ver el mundo. Por todo esto y para volver a tu pregunta, sí pienso que existe ya una literatura propia de los latinos y que ésta representa una realidad más multifacética. Pienso que los latinos en general, y los escritores en particular, están fundando una patria colectiva del habla, a sabiendas de que fundar una patria colectiva del habla implica poner distancia —y/o tender puentes— entre lo viejo y lo nuevo, entre las tierras de expulsión y la nueva tierra prometida. Y saben que para esto hay que fundar un idioma, un idioma —puede ser el castellano, el inglés o el espanglish— que exprese la experiencia colectiva de los latinos en USA. Un idioma que les sirva de espejo para verse ellos mismos y para ver al otro. Un idioma que sea un reflejo del esfuerzo de autointerpretación en que se halla empeñada la comunidad latina de este país. Los escritores latinos saben que el tema de la identidad étnica, en vez de convertirse en un tema pasado de moda, continúa siendo de actualidad para la vida cultural, social y política de Estados Unidos. Por eso, un gran número de ellos se encuentra escribiendo acerca de cuestiones relacionadas con sus orígenes, su cultura y su idioma. Y es precisamente esta búsqueda, emprendida desde una perspectiva pluricultural y plurilingüística, la que sigue impulsándolos a diseñar una realidad latina no monolítica sino multifacética. 🇺🇸

- La *Société des Poetes Francais*, organización centenaria y por la cual han pasado los más renombrados poetas del mundo, recientemente invitó a Isaac Goldemberg a leer sus poemas.

Another odd phenomenon in this process is that the Latino population in the U.S. is so vast, especially in cities like New York, Miami, Chicago and Los Angeles, that writers no longer feel that they're living “totally” in exile, as happened in the past with writers who moved to Europe, for example. This gives Latino writers the chance to explore more freely, and from a different point of view, issues such as what it means to be Latino and “American”. That is to say, explore the hereditary identity and the new “American identity” at the same time, fruit of the *mestizaje* of the two Americas and of two or more languages. And to that end they make use of Spanish and Spanglish, and even standard English, and English made impure not only by the infusion of Castilian words and phrases, but also by the changes in syntax that a language is subject to when those who speak it have another way of thinking and seeing the world. Because of all of this, and to get back to your question, I do think that a literature particular to Latinos already exists and that it represents a more multifaceted reality. I think that Latinos in general, and writers in particular, are building a collective homeland of the spoken word, knowing that to build a collective homeland of the spoken word implies stepping back – and/or building bridges – between the old and the new, between the lands of banishment and the new promised land. And they know that for this a language has to be built, a language – it could be Castilian, English or Spanglish – that expresses the collective experience of Latinos in the USA, a language that serves as a mirror to see themselves and to see the other. A language that is the reflection of the determination of the Latino community of this country to interpret itself. Latino writers know that the subject of ethnic identity, instead of becoming outdated, remains current for the cultural, social and political life of the United States. That's why a large number of them are writing about issues related to their origins, their culture and their language. And it's precisely this quest, undertaken from a multicultural and multilingual perspective, which keeps driving them to design a Latino reality that is multifaceted and not monolithic. 🇺🇸

- The *Société des Poetes Francais*, an ancient organization that has welcomed the most important poets of the world, recently invited Isaac Goldemberg to read his poems.

LA VELA DEL CUERVO

(CUATRO POEMAS)

► MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

LA LLUVIA SIEMPRE SUBE

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?

César Vallejo

Ahora comprendo porque la lluvia
siempre sube por el corredor del cielo
para encontrarte.

Hoy quiero salir a caminar y volver
cuando sea necesario.

¿Por qué siempre hay que volver?

¿Por qué no esperar a que la lluvia se
suspenda como una acróbata en el malecón
para que nosotros podamos contarle nuestras
perlas al mar?

¿Y cuando la lluvia suba, por qué no retornar
a la casa que te espera?

Y allá arriba pareciera que todo ha muerto,
hasta el faro de la playa que te llama
con la neblina de la noche.

Abajo los perros soñolientos beben agua de
las calles, y los cuervos solitarios acampan
temerosos en la pradera de la playa.

Mi casa está sola: su luz amarilla se niega
a desaparecer en el pasillo.

VOY A ESCRIBIR ALGO

Imagino que voy a escribir algo sobre el perro que mira extasiado los cristales o sobre el blancor intenso del árbol que permanece de pie como un enorme ángel con espadas. Imagino que voy a subirme a los pinos para tomar fotos de los copos de nieve que se van deshaciendo sobre la arena. Pienso en pedir al cielo la gracia de la lluvia fresca. Desnudo, rezo. Los cerros desesperados se agarran del sonido de la luz del sol que nos derrite, y las rosas amarillas susurran en el patio con mi perro.

YA NO TENGO ÁNGEL DE LA GUARDA

Ya no tengo ángel de la guarda. Un día inesperado se perdió en la llanura buscando la plenitud y el reposo. A pesar de todo, el movimiento del cielo no cesa todavía. Sigo caminando por el bosque con los ojos abiertos, y a veces siento en el aire una breve eternidad. Pienso que mi ángel de la guarda —por ese inmenso cariño por las islas— está de custodio de las profundidades del mar, que después de todo, es la otra cara del cielo. Sé que no está en el monte Nebo contemplando el tiempo que vendrá. Mi ángel tenía una larga cabellera negra y sus ojos te seguían por todas partes. Cuando iba de paseo en mi bicicleta su cabello era una llamarada de fuego negro que llamaba la atención en todo el vecindario. Nadie la podía ver, excepto mi perro que agachaba la cabeza cuando volaba por encima de los geranios. Ya no tengo ángel de la guarda. Ahora camino solitario por las oscuras calles de los pinos y presiento que alguien todavía me vigila.

MI PERRO OBSERVA

Parece que finalmente llegará la lluvia: mi perro observa atento como van llegando las nubes gordas por detrás de los cerros. Escribo con las patas de mi perro penetrando la arena del árbol más grande del jardín. Cuando la lluvia llega hay una mezcla de alegría y tristeza, algo que no se puede explicar con palabras. De pronto cambia el tono del paisaje, las astillas de la luna se clavan en la ventana que da a la sala, el árbol alumbra el patio sin hojas, y los geranios cambian el color del cielo. El cielo rojo envejece con las nubes y mi perro le saca la lengua a los pájaros muertos.

EL RITUAL DE LA POESÍA

THE RITUAL OF POETRY

A CONVERSATION WITH MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

► MIGUEL ILDEFONSO

TRANSLATED TO ENGLISH BY ANGELA MCEWAN

Con la publicación de *El cielo que me escribe* (México, 2002) Miguel Ángel Zapata se ha convertido en una presencia necesaria e innovadora en la nueva poesía hispanoamericana, y al mismo tiempo una autoridad en los estudios de la poesía hispanoamericana contemporánea con la publicación de *Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002. He aquí una conversación con el poeta piurano.

MIGUEL ILDEFONSO: En sus libros se va decantando una voz mediante la contemplación del mundo. ¿Cuáles han sido los momentos más importantes en su vida para que su poesía vaya adquiriendo esa voz? No me refiero a influencias literarias, sino a sucesos que lo han marcado. ¿Cómo ha sido su proceso de formación de poeta?

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA: El polvo y el mar surgieron como un vendaval cuando era niño. Mis primeros seis años transcurrieron en un pueblito llamado Bellavista, en Piura. Mi padre era un hombre que amaba los libros y la cultura. Mi madre amaba y ama la poesía. El silencio de los pueblos pequeños se parece al silencio en la poesía. El estar callado a la fuerza era una pauta a seguir en la noche de los ventarrones. En el campo, cada ruido lo oye hasta el más sordo, y los animales raros que ves, los insectos y el río que cruzas por primera vez, los papayos, las norias, no se parecen en nada a los espejismos de las ciudades. Mi encuentro con la palabra se me dio en mi primer contacto con el mar, el campo, y el río salado que está cerca de mi pueblo. Siempre recuerdo el polvo de Bellavista, el postigo de mi casa

With the publication of *El cielo que me escribe* (Mexico, 2002), Miguel Ángel Zapata has become a needed and innovative presence in the new Hispanic American poetry, and at the same time, he has also become an authority on the study of contemporary Hispanic American poetry following the publication of *Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002. The following is a conversation with the poet from Piura.

MIGUEL ILDEFONSO: In your books the voice flows from the contemplation of the world. What were the most important moments of your life that influenced that voice in your poetry? I'm not referring to literary influences, but rather to events that have left their mark. What was the process in your development as a poet?

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA: The dust and the sea were like a whirlwind when I was a child. My first six years were spent in a little town called Bellavista, in Piura. My father loved books and culture. My mother loved and still loves poetry. The silence of small towns resembles the silence in poetry. To be forced to be silent was the norm on nights of stormy winds. In the country, even the deaf can hear every noise, and the strange animals one sees, the insects and the river you cross for the first time, the papayas, the water wheels do not bear any resemblance to the mirages of the cities. My encounter with words came to me in my first contact with the sea, the countryside, and the salty river near my town. I always remember the dust of Bellavista, the wicket gate of my large house, the open sky and the bright

grande, el cielo abierto y el sol fuerte de la tarde. Hay una fuerza que te abre el corazón: es la fuerza de expresar lo inexpressable, ese sueño real que es la poesía. Después, a los siete años, cuando mi familia se mudó a Lima, y con ellos yo llegué a una ciudad grande, pero hermosa para mí. Entonces, desde muy niño pude jugar con la memoria de los objetos, y las cosas agradables del campo donde antes había vivido. Siempre quise describir a mi caballo colorado, en el que comencé a aprender a montar desde muy pequeño. El cielo entre gris y azulino, los duendes de que hablaba mi hermana Carmen, y mis primas que me enseñaron a sentir la felicidad de otra manera. Así comenzó, me parece, mi primera contemplación del mundo, con todos sus objetos, hasta los más mínimos son importantes.

M. I.: La primera pregunta viene porque encuentro en esa voz una actitud en constante anhelo de trascendencia, una voz sosegada que, a su vez, se aproxima al estado místico. En *El cielo que me escribe* (Ediciones El Tucán de Virginia, 2002) ha reunido poemas con este tono. ¿Cuáles han sido los criterios de esta reunión?

M. Á. Z.: Los reuní porque mi amigo, el poeta y editor mexicano Víctor Manuel Mendiola, quería publicarme un libro, y en ese momento no tenía tantos poemas inéditos. Entonces me senté una noche a juntar poemas que tuvieran, según mi criterio, la misma actitud contemplativa sobre las cosas y la vida. Quería mostrar de alguna manera algo que celebrara la vida, que dijera que la vida es hermosa, y también el dolor, y los sueños. En el proceso selectivo, tal vez inconscientemente, seleccioné poemas que les tenía cariño porque marcaban una etapa feliz o dolorosa de mi vida. Sabía que la poesía había sido un escape trascendente para una etapa difícil durante 1995 y 1996. En esa época había escrito mis primeros poemas que tenían alguna relación con lo invisible, ya que había tratado de hablar con el gran silencio mudo. Por otro lado, no creo que todos los poemas de *El cielo que me escribe* tengan un corte místico. Pero eso es cosa de los lectores, cada uno tiene un criterio distinto, y eso hay que respetarlo porque es saludable. Uno no escoge las experiencias, los acontecimientos, sólo pasan por tu vida, quieras o no.

M. I.: No es por nada que el acto de escritura se señale en el título, puesto que es una constante en sus poemas. ¿Es un ritual? ¿Es una vía? Cito apenas unas frases: “brisa de ningún árbol donde no se escribe el poema”, “Escribe con su pico la soledad de la noche”, “Escribo en la ventana”. ¿Son las correspondencias?

M. Á. Z.: Escribir es un ritual. El gozo es tal que sólo lo puedo comparar con el gozo sensual y sexual. El acto de escribir está en todos los actos cotidianos

afternoon sunlight. There is a force that opens your heart: it is the force of expressing the inexpressible, that waking dream which is poetry. Later, at the age of seven, when my family moved to Lima, I arrived with them and found the city big, but beautiful. Then, from the time I was a small child I could play with the memory of the pleasant objects and things of the countryside where I had lived before. I always wanted to describe my roan horse, which I learned to ride at a very young age, the gray-blue sky, the elves my sister Carmen talked about, and my cousins, who taught me other ways of being happy. I think that was the beginning of my first observations of the world and everything in it—even the smallest things are important.

M. I.: The first question was because I find in that voice a constant yearning for transcendence, a subdued voice which, at the same time, approaches a mystic state. In *El cielo que me escribe* (Ediciones El Tucán de Virginia, 2002) you have collected poems with this tone. What were the criteria for this collection?

M. Á. Z.: I collected them because my friend, the Mexican poet and editor, Víctor Manuel Mendiola wanted to publish one of my books, and at that moment, I did not have many unpublished poems. So I sat down one night to put together poems that seemed to me to have the same contemplative attitude toward things and life. I wanted to show in some way a celebration of life, something that would say that life is beautiful, as well as pain and dreams. In the selective process I chose, perhaps unconsciously, poems which I liked because they marked a happy or sad stage of my life. I knew that poetry had been a transcendental escape during a difficult stage of my life during 1995 and 1996. At that time I had written my first poems that were in some way related to what is invisible, since I had already tried to speak with the great mute silence. On the other hand, I don't believe that all the poems in *El cielo que me escribe* have a mystic slant. But that is up to the readers, each of whom has a different point of view, which should be respected because it is salutary. One does not choose the experiences, the events, they happen in your life whether you like it or not.

M. I.: It's not for nothing that the act of writing is featured in the title, since it is a constant theme in your poems. Is it a ritual? Is it a path? I am quoting just a few phrases: “breeze from no tree where the poem is not written,” “With his beak he writes the loneliness of the night,” “I write at the window.” Is there a relationship?

M. Á. Z.: Writing is a ritual. The pleasure is so intense I can only compare it to sensual and sexual pleasure. The act of writing is in all the

de nuestra existencia: el cuervo escribe, el cielo te escribe sin querer, y la ventana, que es el limen entre la felicidad y el dolor, es también el espacio por donde pasa la palabra, y se va quedando contigo.

M. I.: En el poema "La ventana" encuentro una imagen que resume esa actitud de la que hablaba antes: "Voy a construir una ventana en medio de la calle para no sentirme solo". Esto es la poesía, ¿cierto? El poema habla de la construcción del poema, del poeta, del hogar del poeta y, a su vez, del mundo. Usted vive hace muchos años en Estados Unidos, ¿Cómo ha mantenido su relación con Perú? ¿Aquella "ventana" en qué calle está?

M. Á. Z.: Hermoso comentario. La ventana es el lugar donde sucede lo imposible. Una ventana en medio de la calle es un escape hacia la soledad, y una alegría, al mismo tiempo, ya que tú la construyes y puedes escribir lo que gustes aunque "la lluvia golpee los cristales", y la tienes ahí a tu lado para reír y escribir sobre lo que quisieras ver en este mundo. He visto muchas ventanas, y creo que *la ventana* es un objeto indispensable desde la antigüedad de los tiempos. Es un mirar hacia la *otredad*, hacia el no lugar, hacia el infinito para encontrar otro aire y otro cielo. Emily Dickinson conoció ese otro cielo. Emerson y Rilke lo vieron en los bosques sagrados.

Hace muchos años que vivo en Estados Unidos, y mi relación con el Perú es cada día más fuerte. De alguna manera, me quedé con el Perú cuando salí de Lima. Siempre vuelvo a ver a mi madre, a mis hermanos, a mis amigos, a recorrer las calles y las noches de Lima, que para mí es una ciudad inusual, viva, fugaz, tremendamente entrañable y hermosa. Cada ciudad tiene su horror y fascinación pero no todo es horroroso ni fascinante. Para mí Lima es fascinante, por eso vuelvo. Por eso mi ventana está en muchas calles, no sólo en Lima, también en la ciudad de México, en Buenos Aires, en Nueva York.

M. I.: La presencia de niños ("te ofrezco estas rosas anacoretas que tú sembraste cuando dejé en tu frente mi abecedario de niño entusiasmado..."), de seres de la naturaleza que escriben, así como el cielo, me incita a preguntar ¿cuál es el anhelo de la poesía, por ende del poeta?

M. Á. Z.: El ser demasiado arrogante con la poesía te lleva a la destrucción. La inocencia es más fuerte que la sabiduría, así como *la imaginación es más importante que el conocimiento*, como quería Einstein. Es una inocencia que tiene que ver con la absorción de un mundo puro y contaminado. Ese niño entusiasmado era yo cuando tenía diez años en Lima. Volver a la niñez es algo maravilloso, siempre hay que ser niño. Hay miles de maneras de serlo. La poesía es justamente una manera de soñar que el buen tiempo vendrá, y que el cielo y el pan llegarán

daily acts of our existence: the crow writes, the sky writes to you without meaning to, and the window, which is the threshold between happiness and pain, is also the space where the word enters and stays with you.

M. I.: In the poem "La ventana" I find an image that sums up that attitude I was talking about before: "I shall build a window in the middle of the street so as not to feel alone." This is poetry, right? The poem talks about the construction of the poem, the poet, the poet's home and, at the same time, the world. You have lived in the United States for many years. How have you maintained your relationship with Peru? On what street is that "window?"

M. Á. Z.: A beautiful commentary. The window is where the impossible happens. A window in the middle of the street is an escape to solitude and a joy, at the same time, since you build it yourself and you can write what you want, even though "the rain beats on the windowpanes," and you have it there at your side to laugh and to write about what you would like to see in this world. I have seen many windows, and I believe that the window has been an indispensable object since ancient times. It is a look toward otherness, toward nowhere, toward the infinite to find another air and another sky. Emily Dickinson knew that other sky. Emerson and Rilke saw it in the sacred woods.

I have lived in the United States for many years, and my relationship with Peru gets stronger every day. Somehow, I kept Peru when I left Lima. I always return to see my mother, my brothers and sisters, my friends, to wander the streets and the nights of Lima, which for me is an unusual city, alive, fleeting, tremendously heartwarming and beautiful. Every city has its horrors and fascination, but not everything is horrifying or fascinating. For me, Lima is fascinating, which is why I return. That is why my window is on many streets, not just in Lima, also in Mexico City, in Buenos Aires, in New York.

M. I.: The presence of children ("I offer you these solitary roses which you planted when I placed on your forehead my alphabet of childish enthusiasm..."), of natural elements that write, such as the sky, give rise to the question: What are the aspirations of poetry and the poet?

M. Á. Z.: Arrogance with poetry leads to destruction. Innocence is stronger than wisdom, just as imagination is more important than knowledge, as Einstein would put it. It is an innocence imbued with a pure and uncontaminated world. That enthusiastic child was me when I was ten years old in Lima. To return to childhood is a wonderful thing. One should always be a child, and there are thousands of ways to be one. Poetry is precisely a way to dream that

a la ventana y a la mesa. Por eso el anhelo de la poesía es llegar a penetrar el corazón del otro, de la otra que busca algo para ver al otro lado de la ventana, y sentir un poco de fe en el horizonte de mañana. El anhelo de la poesía es hacer que todos hablen: los animales, los árboles, los ríos como lagos, y el cielo que nos mira todos los días mientras seguimos con nuestras viditas saltando sobre la grama del tiempo.

M. I.: Ahora sí viene la pregunta típica, ¿cuáles han sido los autores que lo han influido? ¿Y con qué poetas de la actualidad encuentra afinidades?

M. Á. Z.: Todos tenemos influencias en la literatura. A mí me pasa que cuando leo un gran poema de inmediato me siento contagiado y escribo algo que deviene sólo de alguna palabra o de una oración. Así me sucedió una vez que leí un poema de Paul Celan que hablaba de las rosas susurrando, ¿no es eso hermoso? El poema se llama "Cristal". A veces pasa de otra forma: escucho a alguien decir algo lindo, por lo general a mujeres o a niños, y me robo esas palabras y las devuelvo en el poema. Hace poco estuve con mi familia en la casa de Robert Louis Stevenson, donde vivió durante siete meses tratando de curarse de la tuberculosis que padecía, en *Saranac Lake*, al norte del estado de Nueva York. En ese momento, justo al frente de la casa, había un campo verde enorme rodeado de casas, de repente vimos unos cuervos merodeando por ahí. Mi hija dijo: "Papi, mira esos cuervos acampando en la pradera". De inmediato busqué un lapicero para escribir la primera parte de un poema sobre estos cuervos que habían venido siguiéndonos hasta la casa de Stevenson. La poesía, como se puede ver, está en todas partes, y los cuervos saben de lo que hablo.

Me interesa Vallejo, también Emerson, sobre todo su poema "Bosques, un soneto en prosa", Theodore Roethke, todo Paul Celan y Kafka. Hay muchos muros y ventanas en Kafka. Una influencia importante en mi trabajo es la música, desde la lírica del rock, el tango, los vals criollos peruanos, hasta las canciones de Vivaldi, Elgar, Bach, y Arcangelo Corelli. Yo toco el cajón peruano, como se dice en Lima, soy "criollo" y me gusta la jarana. El ser criollo de verdad es un arte. Cualquiera no puede ser "criollo", lo digo en serio. La música te da algo que las palabras no pueden darte: la fuerza directa de la turbina que mueve el corazón y los sentidos. Algo inexplicable pasa cuando vibra el pentagrama. El chelo es un instrumento que me llega al corazón, y pareciera que mi corazón habla cuando oigo una suite para chelo. La música está en el corazón, tiene la fuerza de la vida y es el lenguaje de los pájaros. Igual que Bach se puede ser objetivo y apasionado. Escuchar la *Sinfonía concertante para violín y viola* de Mozart me ha dado más que cien novelas. Me siento afín con los poetas actuales que trabajan la

good times are coming and that the sky and bread will arrive at the window and at the table. That is why the aspiration of poetry is to enter the heart of the other, of the other that searches for something in order to see through the window, and feel a little faith in tomorrow's horizon. The aspiration of poetry is for everything to speak: the animals, the trees, the rivers and lakes, and the sky that watches us every day, while we continue our little lives, running on the grass of time.

M. I.: Now for the typical question: which authors have influenced you? And with which contemporary poets do you feel affinity?

M. Á. Z.: We all have literary influences. What happens to me is that when I read a great poem, I immediately feel caught up by it and I write something that comes from only one word or one line. That is what happened to me once when I read a poem by Paul Celan that spoke of roses whispering. Isn't that beautiful? The poem is titled "Crystal." Sometimes it happens another way: I hear someone say something lovely, generally to women or children, and I steal those words and return them in the poem. Recently I was with my family in the house where Robert Louis Stevenson lived for seven months, recovering from tuberculosis in Saranac Lake in upstate New York. At that moment, just in front of the house, there was a large green field, surrounded by houses. Suddenly we saw some crows congregating there. My daughter said: "Papa, look at those crows camping on the lawn." I immediately looked for a pencil to write the first part of a poem about those crows which had followed us to the Stevenson house. Poetry, as you can see, is everywhere, and the crows know what I am talking about.

Vallejo interests me, as well as Emerson, especially his poem, "Woods, A Prose Sonnet," Theodore Roethke, all of Paul Celan and Kafka. There are many walls and windows in Kafka. Music is an important influence in my work, from the lyrics of rock, the tango, and Peruvian waltzes, to the music of Vivaldi, Elgar, Bach and Arcangelo Corelli. I play the Peruvian drum. And, as they say in Lima, I am a true native son (criollo), and I like partying. To be a real criollo is an art. Not just anyone can be criollo, and I mean it seriously. The music gives you something that words cannot give you: the direct force of a turbine that moves the heart and the senses. Something inexplicable happens when the musical staff vibrates. The cello is an instrument that touches my heart, and it is as if my heart speaks when I hear a suite for cello. Music is in the heart, it has the life force and is the language of the birds. Like Bach, one can be objective and passionate. Listening to Mozart's *Concertante Symphony for violin and viola*

relación con el espíritu, la naturaleza y el lenguaje. Aquéllos poetas que sólo se preocupan por el lenguaje no son ni mi presente ni mi futuro.

M. I.: Usted también es crítico literario. ¿Cómo ve la poesía hispanoamericana actual?

M. Á. Z.: La poesía actual sigue con sus transfiguraciones y rupturas, que al final nos conducen al mismo camino: la vuelta al origen, es decir a Homero, Horacio y después Dante. La poesía hispanoamericana seguirá siendo atractiva y novedosa mientras no se aleje del ciclo clásico, y de los poetas fundadores no sólo de Hispanoamérica sino de todo el planeta que nos respira. Venimos de Darío, el poeta de *Azul...* y *Cantos de vida y esperanza*. Su obra poética aún está presente entre nosotros. Hay que estar abierto al mundo como Darío. Por otro lado, hay una poesía que aún no termino de entender, aquella que trata de jugar con el lenguaje y el sinsentido sin haber leído bien a Góngora. Hay ciertos poetas que están escribiendo poemas impresionistas, juegos exagerados que sólo llevan a la confusión y al vacío. Ellos, engañados, buscan una apariencia en el lenguaje, lo sorprendente de lo externo, y no dicen absolutamente nada. Vallejo logró en *Trilce* decir lo indecible, pero lo dijo bien, lo mismo Quevedo, y San Juan. Algunos poetas hispanoamericanos lo logran y lo hacen bien: Carlos Germán Belli, Jorge Eduardo Eielson, Alvaro Mutis, Ida Vitale, Eugenio Montejo, Óscar Hahn, Francisco Hernández, Raúl Zurita, y Víctor Manuel Mendiola.

M. I.: ¿Cómo está la poesía norteamericana en la actualidad?

M. Á. Z.: La poesía norteamericana pasa por uno de sus mejores momentos. Lo mejor de Estados Unidos son sus escritores y sus artistas, aparte de sus museos, bibliotecas y grandes ciudades. Aquí por Nueva York leen sus poemas John Ashbery, Charles Simic, Billy Collins y Louise Glück. Este país produjo un raro en la poesía mundial del siglo XX: Theodore Roethke. A él hay que leerlo bien con todos sus cormoranes y la serenidad de sus estanques y sus peces.

Ahora mismo estoy terminando una antología selecta de la poesía norteamericana contemporánea traducida al español. También termino un libro con mis nuevas versiones al español de la poesía de Billy Collins. Uno de los faros más importantes de la poesía en el mundo está aquí en Estados Unidos, y aunque la mayoría de los norteamericanos no lo sepan, mejor aún, ya que los poetas que llegamos de afuera nos bebemos todo como una gran copa de vino tinto. 🍷

has given me more than a hundred novels. I feel a kinship with contemporary poets who work with the relationship of spirit, nature and language. Those poets who care only about language are not my present or my future.

M. I.: You are also a literary critic. What do you think of contemporary Hispanic American poetry?

M. Á. Z.: Contemporary poetry continues with its transfigurations and ruptures, which in the end lead us to the same road: a return to the origin, that is to Homer, Horace, and later Dante. Hispanic American poetry will continue to be attractive and noteworthy as long as it does not distance itself from the classical cycle, and from the founding poets, not only of Hispanoamerica, but from the whole planet which gives us breath. We come from Darío, the poet of *Azul...* and *Cantos de vida y esperanza*. His body of poetry is still with us. We have to be open to the world, like Darío. On the other hand, there is a poetry I still do not understand, one that tries to play with language and nonsense without having carefully studied Góngora. There are certain poets who are writing impressionist poetry, exaggerated games that only lead to confusion and emptiness. They mistakenly look for the appearance of language, the surprise of the external, and they say absolutely nothing. In *Trilce* Vallejo was able to say what could not be put into words, but he said it well, as did Quevedo and San Juan. Some Hispanic American poets are able to do it well: Carlos Germán Belli, Jorge Eduardo Eielson, Alvaro Mutis, Ida Vitale, Eugenio Montejo, Oscar Hahn, Francisco Hernández, Raúl Zurita, and Victor Manuel Mendiola.

M. I.: What is the current state of North American poetry?

M. Á. Z.: North American poetry is going through one of its best periods. The best of the United States is found in its writers and artists, aside from its museums, libraries and large cities. Here in the New York area John Ashbery, Charles Simic, Billy Collins and Louise Glück read their poetry. This country produced a rarity in world poetry of the twentieth century: Theodore Roethke. His work, with all of its cormorants and the serenity of its ponds and fishes, should be read carefully.

Right now I am finishing an anthology of selected contemporary North American poetry in Spanish translation. I am also finishing a book of my new versions of the poetry of Billy Collins. One of the leading lights of world poetry is here in the United States, and although most North Americans do not know it, he is even better, since poets who arrive here from elsewhere drink in his poetry as if it were a large goblet of red wine. 🍷

Conjuros en la obra de Hubert Caño



Las once mil vírgenes, 2003. Óleo sobre tela

► Consuelo Torres Burgos



“La función decisiva del arte era, evidentemente, ejercer poder —poder sobre la naturaleza, sobre un enemigo, sobre el compañero en la relación sexual, sobre la realidad, poder para fortalecer el colectivo humano. En el alba de la humanidad, el arte tenía muy poco que ver con la “belleza” y nada en absoluto con el deseo estético: era un instrumento mágico o un arma del colectivo en la lucha por la supervivencia”.¹

Las obras de Hubert Caño remiten al origen del arte como magia, como una ayuda mágica para dominar al mundo, como una forma de poder del ser humano sobre la naturaleza (que incluye al ser humano), que se convierte a su vez en instrumento de transformación y dominio de sí mismo.





Hubert Caño: Natural de San Juan, Puerto Rico, Hubert Caño es egresado de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico y de la City University of New York. Ha expuesto en decenas de colectivas desde 1984 en Puerto Rico, Venezuela, Estados Unidos y República Dominicana. Sus más recientes exposiciones individuales incluyen: *Mujeres grandes, grandes del corazón*, 1993; *Cuerpo grande*, 1995; *Alma y cuerpo grande*, 1999; *Corazón de plomo*, 2001; *Virgenes gordas, gordas en un hilo*, 2004.

«*Barcos de papel*, 2004. Medio mixto sobre tela

Los corazones de plomo se convierten en un conjuro (a través de la imagen y la palabra) contra el dolor del amor traicionado, no correspondido o el amor dolorosamente vivido.

Sin entrar en el vital problema sobre la interacción entre el contenido y la forma, donde la forma generalmente se privilegia sobre el contenido como el elemento esencial y superior del arte, al punto de considerar a la música como la más perfecta de las artes, ya que la forma se ha convertido en su propio contenido, señalaremos aquí que al interpretar la función mágica en la obra de Hubert Caño, nos referimos tanto a la forma como al contenido.

La representación sub-realista mágica se convierte desde esta óptica en el contenido formal idóneo para la expresión, intención o función artística de la obra de Caño.

La figura de la mujer gorda omnipresente en esta obra adquiere la importancia del símbolo que, a través de la repetición, es el medio de expresión del tema artístico; desde la rebelión contra la hipocresía religiosa, pasando por la rebelión más íntima de experiencias vividas hasta llegar al humor burlón de situaciones ridículas. Al punto de que el propio artista se confunde y se funde en la forma – contenido de mujer gorda en muchos cuadros.

Esta forma y estilo se valida en la medida que exista un público que des cifre este lenguaje como experiencia individual y a la vez del otro o de los otros, de la humanidad. En la sociedad del futuro y en ésta, la propuesta de la coexistencia de la multiplicidad de los estilos como válidos promueve la libertad del arte alcanzada por su capacidad de unir al ser humano con el mundo y consigo mismo, en su capacidad de alcanzar la totalidad en la producción y expresión más individual y específica. La obra de Hubert Caño ha sido clasificada muchas veces como casi confesional. Aún así, recordemos que el contenido o tema de una obra de arte nunca se expresa directamente. La ubicuidad del significado artístico permite que el espectador se convierta en creador añadiéndole su propio significado. ♪

• La autora es Profesora de la Universidad de Puerto Rico. Posee una maestría en artes de la Universidad de Harvard. Actualmente realiza la investigación para su tesis de Doctorado en Filosofía y Letras del Centro de Estudios de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, Puerto Rico.

NOTA

¹ Fisher, Ernst. *La necesidad del arte*, Editorial Península, Barcelona, tercera edición, 1973, Pág. 41



Depresión tropical, 2004. Medio mixto sobre tela



Fotografías de la obra de Hubert Caño: Leticia Campo

The Ideology of Color

► Fernando Castro

Many of the works of *The Ideology of Color* arose from Texas' history class when one of my Mexican students of Native-American descent asked me when white people first arrived. Any artist who ever painted people knows that white is perhaps the only color **not** to be used for human skin – unless you are painting dead people. Even the ghostly skin of Giovanna Cenami in Van Eyck's *The Arnolfini Marriage* (1414), is conspicuously different from the truly white headpiece she is wearing. After this two-second thought I blurted out, "There are no white people."

Noticing the skeptical expression on my student's face I took out a piece of white paper and added, "There is nobody this color." In order to show my young students how white people would look like if they existed, I decided to make photographs of truly white people. I went through my negatives to see which ones I could use for what would become the *White People* series. Back in 1988 I had taken pictures of people and their dogs in a canine competition in Peru. These images were fitting because some of the ideas behind the motivation of many people to call themselves "white" are connected to the project of selectively breeding dogs to obtain Dobermans, French Poodles, etc. I painted the skin in the black-and-white negatives with an opaque medium so that they printed totally white.

The *White People* series is made up of peculiar portraits of dogs and their masters at a canine competition. Each portrait bears the name of the dog's breed rather than their master's name: "English Sheepdog", "Komondor", "Great Dane", etc. In fact, I do not know the name of these dogs' masters. My yet-unfulfilled hope is to show these pictures in Peru so that people might recognize themselves in them – in spite of having had their faces whitened out – and come forth claiming, "That's my dog ergo that is I."

After my students saw these pictures of truly white people they were finally persuaded that people who claim to be white are not really white. Not trusting her eyes, one student asked, "What color are they then?" "They are usually

some shade of pink." "Are we pink too?" asked another student. "Some of us are pink and some of us are some shade of brown: light brown in winter, darker brown after we tan in the summer." "Are there black people?" "No, nobody is the color of my black shoe. There are only pink people and brown people." Realizing that we all had skins of slightly different colors, I went to Home Depot and picked up a stack of pink and brown color swatches of wall paints by designer Ralph Lauren. I brought them back to my classroom so that my students and I could match the color of our skins to the swatches.

The search for the color of our skins led me to produce collages about skin color using these paint swatches. I did a few about the color of my skin and about the color of my girlfriend's skin (She is Polish). *Group Portrait* is a depiction of Tupac Amaru, Mahatma Gandhi, Nelson Mandela, Geronimo, Martin Luther King Jr., Benito Juarez, Cesar Chavez, Malcolm X, and Gamal Abdel Nasser. I did collages about larger crowds; like *Democratic Convention* and *Republican Convention*. I realized that a kind of system of representation had ensued from the conjunction of paint swatches and the handwritten text.

The paint swatches began to suggest to me more than just samples of skin color. Doing *Looking for the Color of my Eyes* and *Looking for the Color of her Eyes* liberated me from the self-imposed constraint of not altering the swatches. Real human situations took form: love, hatred, difference, power, etc. Seeing the

Fernando Castro-Ramírez (Lima, 1952) is an artist, art critic and curator. He has written for *El Comercio*, *Lima Times*, *Photometro*, *Art-Nexus*, *Cámara Extra*, *Zonezero.com*, *Artlies*, *Spot*, *Aperture*, *Visible Magazine* and other publications. One of his essays is featured in the award-winning book *Image and Memory: Photography from Latin America 1867-1994*. His works are in the permanent collections of the Houston Museum of Fine Arts, The Dancing Bear Collection, Lehigh University and Museo de Arte.



English Sheep Dog, 1999. Black and white selenium toned print



Komondor, 1999. Black and white selenium toned print



Group Portrait, 2000.
Collage of wall paint samples

1	2	3
4	5	6
7	8	9

color of ice blue eyes on pink skin brought me back to certain personal experiences I have had in the United States when I have come upon racist people who are obviously upset about sharing this space with me. I made *He Looked at me Under the Mistaken Impression That it Was I Who Did Not Belong Here so I Stared Right Back at Him*. On the positive side I also made *Lovemaking*: two squares of contrasting skins, one overlapping the other.

These experiments in collage-making and the interactions with my students led me to the question: why do people who are pink call themselves “white”? More specifically, why do so many Europeans and their descendants value whiteness so much? I do not have definitive answers but I have a few grounded speculations. For the first question it is important to consider that skin color is one of the least successful European attempts at painting the world white. The most successful one in the New World is the project to rid cotton of its many colors. That such a project even existed was first revealed to me in 1988, when I visited an anthropologist who had recovered cotton seeds from ancient Pre-Columbian tombs on the northern coast of Peru. After germinating these seeds, the cotton that bloomed turned out to have different colors: tan, pink, violet, gray, etc.

When I came to the United States my mother used to complain that she could not find purple maize, yellow potatoes, and other ingredients that were essential for making Peruvian delicacies. Most corn and maize sold in this country was evenly light in color, whereas in the Andean world corn and potatoes come in a multitude of colors. The monochromatic supply in this country is not an accident. Plants have been selectively bred to make homogeneity of the preferred sort possible. This is not the speculative part of my answer, it is factual.

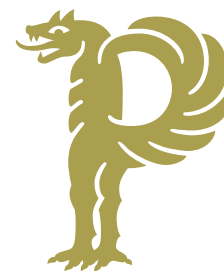
My speculation is that the European obsession for whiteness probably has a theological basis. White is associated with purity, purity with truth and goodness, and truth and goodness with the divine. In the European mind darkness is usually associated with impurity, impurity with evil, and evil with the devil. However, the rhetoric of “evil darkness” in some Christian sects works contrary to personal attire. In these sects bright colors are associated with sensuous sinfulness and consequently, the pious wear dark clothes (absence of color) to establish their devotion to divine luminous truths. So even though there is a negative bias towards dark skin, there is also a positive bias favoring dark clothes.

Talk and depiction of “white skin” are usually at odds. Medieval depictions of European skin are never intentionally white. One of the few pieces of evidence for white skin in European visual arts are Renaissance marble sculptures; e.g., Michelangelo’s *Pieta*. But this latter sculpture also shows white clothes that could not possibly be interpreted as white. So the whiteness of the skin is not a similitude but a convention that needs to be interpreted. However, an aesthetic of whiteness did exist in Renaissance and Neo-Classical art by which white objects irradiate a certain luminosity that somehow enhances them.

In fact, the rebirth of classical pagan art during the Renaissance had at least one crucial misunderstanding. As those early “moderns” unearthed Greek statuary and architecture, they internalized an accidental aesthetic of whiteness of art objects that had been discolored by a millennium of aging. It was only in the nineteenth century that new archaeological discoveries like that of the Mausoleum at Halicarnassus in 1862 made Europeans aware that Greek temples and statuary depicting humans were brightly painted. “For during the first half of the nineteenth century archaeologists throughout Europe and Scandinavia had come to realize more and more that Greek architecture and sculpture had indeed been painted and in the most vigorous way.” In fact, the skin of ancient Greeks was painted in an earthy color closer to brown than to pink.

The descriptive use of the word “white” in reference to skin has led to the invention of the racial classification of “white race.” The findings of the Human Genome Project invalidate all notions of “race” as a scientific classification. These works from the *Ideology of Color** series also provide an argument against racism from the more empirical realization that there are no white people. 🇺

- In July 2004, *The Ideology of Color* exhibit was shown at the Centro Cultural Borges in Buenos Aires. A virtual on-line exhibition is currently in production by Lehigh University.



THE ARTE PÚBLICO PRESS

INTERVIEW WITH NICK KANELLOS

► DEBRA D. ANDRIST

Nick Kanellos is a hero—*es un héroe, un salvavidas*—he saved that which was disappearing beneath the waves of neglect and prejudice. He jumped into the shark-infested waters of publishing and public opinion, risking his own professional life, to save not only individuals but a collective identity. He has been the life preserver of dual access between writers and readers, buoyed up by the words and voices of nearly 300 bodies (of work) on a 25-year-old mission, not to mention those countless bodies heartened and inspired not to give up on themselves as their own heroes and *she-roes*.

Make no mistake, Nick Kanellos is no one-mission wonder as founder and director of Arte Público Press in Houston. He also holds advanced degrees from prestigious universities, is author of prize-winning works, and has been a distinguished professor at the University of Houston since 1980. He was a pioneer in the field of Hispanic studies, establishing a literary magazine, *Revista Chicano-riqueña*, in 1973 in Gary, Indiana. It is still published as *Américas*. Kanellos founded Arte Público in Gary in 1979 and brought it with him to Houston the following year.

Kanellos' impact cannot be overemphasized. The Press receives a couple of thousand submissions per year and selects about three dozen of the best to publish in Spanish, English and Spanglish. Arte Público is one of the few to still accept unsolicited manuscripts in addition to agent-submitted ones. About 30-40% of its production comes via each path, respectively. The

books are affordable, accessible and stay in print. The authors are largely of Mexican American, Cuban American, and Puerto Rican descent, and the subject matter and intended audiences continue to grow, but always with Hispanic identity as the theme. Furthermore, the Press sends its authors on school tours nationally, some four dozen annually in Houston alone.

Debra D. Andrist: Nick, you're a hero in the Latino community. Literally you've been a 'salvavidas', a lifesaver, for many Hispanic heritage writers who had no other avenue for publishing their works. Historically, how did it happen that you started such a unique enterprise?

Nick Kanellos: I had been involved in the Civil Rights Movement of Latinos in the 1960's and while I was in graduate school at the University of Texas and working with what was called back then, Chicano theatre, we dramatized the struggle for the workers' rights, for unions, for voting rights and what have you. We popularized all these political issues through theatre. In that struggle, I got to know lots of artists and writers from all over the country, Latinos who were involved in using their art to further the civil rights of Latinos in the United States: educational rights, working for bilingual education, for integration in all areas from public accommodations to integrating the university and the schools. It became evident that all these writers had a tremendous talent and no place to publish.

So, in 1973, we founded a literary magazine for national distribution, *Revista Chicano-riqueña*. That magazine did quite well introduc-

Make no mistake, Nick Kanellos is no one-mission wonder as founder and director of Arte Público Press in Houston. He also holds advanced degrees from prestigious universities, is author of prize-winning works, and has been a distinguished professor at the University of Houston since 1980.

ing many of the writers of today in Latino literature to common household names. By 1979 we had been doing special issues of the magazine and one of these issues was a nice fat volume, an anthology, *Nuevos Pasos*. We also published a special anthology of Latina literature and others, so we knew that we could publish books.

By '79, we decided to grow the magazine into a publishing house and we founded Arte Público as an extension of *Revista Chicano-riqueña*. The publishing house grew during the 1980's and especially during the 1990's. That's where we are, that's how we got involved in this, out in areas where we were not in the center of the publishing industry so we had to invent a lot of what we were doing. We didn't have access to consulting and people who were knowledgeable and experienced in publishing but during the 80's a lot of that changed because we were able to get funding. As we became better known, we were able to bring in people from publishing industries to help us out and give us advice and consultancy.

D. D. A.: You mentioned in a newspaper interview that a pivotal event for Arte Público was the book *Rain of Gold*. How did that change where Arte Público was going or what it was doing?

N. K.: By the mid 80's, the movement for curricular reform at universities throughout the United States was growing and some leadership institutions, such as Stanford, were beginning to incorporate "Third World" type literature into their curriculum. Through that, more and more work by minorities became known. In fact, one of our books was one of the books that was chosen for that curriculum and it was word about the book that got around through academia and finally was breaking into the general public.

Quite often that was discussed negatively because when our book, *The House on Mango Street* (by Sandra Cisneros), got into Stanford, *The Wall Street Journal* published a banner headline in its editorial page, "The Great Books Replaced by the Not So Great," and they were talking about our books. But that helped because

then more of the general public got to learn about our books. Then we started to be able to sell our books to bookstores. Up to that point, the mid 1980's, we basically grew up within academia and we were supplying the whole movement for studying Latino literature in colleges. Our books were going into Spanish departments, English departments, ethnic studies courses, women's studies, but basically, it was a campus deal. By the mid' 80's that began to change and people outside of academia began to hear about our books and we were able to start touring writers to bookstores and doing promotions in bookstores and to get more and more into the general public.

But what really, *really* took us to the general public was when around 1990 a very, very important book, an autobiography, a non-fiction work by Victor Villaseñor, was signed up by a publishing house in New York, a very big house. The publishing house tried to change the nature of the book, from a non-fiction work, something that was true, a true family autobiography into a fiction work, a romance of the west. They even wanted to change the title from *Rain of Gold* to *Río Grande*. The author revolted, bought his contract back, and brought the book to us.

We had never published a book in hard cover and we had never attempted to compete with the large industry for newspaper attention, for best-seller classification, for widespread distribution through all the major bookstores in the United States. This was our experiment and this was the first time we ever did that. We were able to publish *Rain of Gold* in hard cover. Through lots of promotion and lots of newspaper stories about the book and the whole experience, the book became a bestseller. To even to make it a best seller, we had to go and hit up our distribution system, start up a distribution system. We had to get sales reps, commissions sales reps for all the bookstores. We had to find out about all the nature of reviewing media because as a rule we were not interested in that, all of the newspapers in the country that reviewed books, because the bookstores were not going to be

buying our books that way. We were mostly in the college market. We did that and the book became a bestseller.

Not only did it become a verified bestseller in the West, we were also able to sell the rights. We had an auction in the big commercial industry for the rights of the book and it was bought by one of the biggest publishing houses in the United States and the world, called Bantam Doubleday Bell. They reissued the book in paperback and we are still receiving royalties, the author is, from that because the book has sold well over 200,000 copies today. We published other books by this author and then we also sold those to Bantam Doubleday Bell.

That was the beginning of what we call in the industry, “front-list publishing.” That means competing with new books for major attention in newspapers and bookstores for big sales and to do that you have to sustain author tours to bookstores and to get interviewed around the country. It entails a lot of investment, a lot of money, and it entails a product that is more commercially-oriented, something that is not so elite.

Since then we have been doing that. A certain number of books every year vie for attention in that market and we have had a number of best sellers since then. That also has led to us selling rights to movies. We have sold many rights to movies on TV. To date, we have only had productions by the Corporation for Public Broadcasting. We had some of our books made into movies but we are still waiting for big a commercial release. Who knows? One of the contracts that we may have, that we have out there, may eventually become a big film release. That has also helped sustain our foreign rights, all our foreign rights that we sell around the country. Since then, we have been able to maintain national distribution to the general audiences to the extent that this has become the major market for Arte Público Press. We sell more books to the general audience, people we don't know, we have no idea who is going and buying the books, we don't even know how they find them there, than we do to academia or to libraries or to secondary and primary education schools. So it's a pretty rags-to-riches story there. Although we are not rich...but we had nothing before.

D. D. A.: We might also mention that Arte Público has now gone into grocery stores and the children's books section.

N. K.: It has always been one of our dreams that this literature, which has very strong grass roots ties that come from Latino communities in

the United States, would have the capability of reaching back into those communities and be the reading matter for just everyday people. So with that idea in mind, with that idealism, we said that we wanted to get to the everyday working people. Where would we find them? We would find them in the Latino supermarkets! We had a 66% sell-through rate, which is right up there with *Time* magazine. That means that two thirds of what we put on the rack sells. In those racks we heavily place children's literature, children's books, because we know that the priority among Latinos is the education of their kids, and reading and literacy is very important. But our message also is that they should have the opportunity to read from within their culture and that our books will serve as a bridge between the home and the schools, so that they can start learning to read with things about which they are familiar. However, one third of the rack is adult literature, literature written in Spanish, and the people pick it up and read it. Well, let me say that all of those books are books that are quality and elite books. They're not really *novelas*, photo *novelas*; they're not genre books like westerns or romances or anything else. We are dealing with books that are written by some of the most outstanding writers of Latino literature and they are being consumed. People are buying them. It's really a wonderful experiment; it's proving that everyday people can read this literature and enjoy it.

D. D. A.: I noticed that on your children's literature books the titles are in English and in Spanish.

N. K.: It's for learning, it's for people who either read Spanish or English and for bilingual education. But it's also for kids to take home and have their parents read to them and if their parents don't read English, they can read it to them in Spanish. Now my son, who is bilingual, he reads both versions on the page before he turns the page. So he'll read the English and then he'll read the Spanish, then he'll turn the page. So he reads it twice.

D. D. A.: Do you publish all your books in both languages?

N. K.: No. We just select the text that we have available in both languages. Usually we prefer to publish the Spanish original or the English original. Now what happens is that we have to publish most of our adult literature books in English because in the United States there aren't adequate systems of review and distribution of books in Spanish. So if we published more books in Spanish at this point, we'd be suffering financially.

D. D. A.: It'd be for a very limited audience.

N. K.: It'd be for a very limited audience, yes. We get at least 40% of our submissions in Spanish but at this point at least 80-85% of our books are in English.

D. D. A.: So if you had anything submitted in Spanish, would you have to translate it into English?

N. K.: Sometimes, in fact, there has been a strategy for some of our more recent books in Spanish. We issue the English translation first. It gets reviewed around the country and it establishes a track record for itself. Then we will publish the Spanish. Then the librarians and the bookstores will know what it's about and it's gotten all this credit so then they'll order it. Just an unknown Spanish title could just be plowed under; get lost in the market place. Because, you know, just think about it: *Houston Chronicle* doesn't review books in Spanish.

There's really one Spanish language general bookstore in Houston and there are probably some hundred or so bookstores in Houston that mainly deal with English materials. So those are the odds you're working on, not to mention all the wholesalers and distributors and librarians who don't know Spanish, don't have the least inkling about what the book is about. That's why in our catalogs as well, even though a book may be in Spanish, the description in the catalog will be in English. So that the librarian, the buyer at the bookstore, the bookstore chain will know what the book is about. It's hard but they know that it's changing. There'll be more and more opportunities for distribution in Spanish, yearly. Everything is changing very fast.

D. D. A.: You also published Latin American classics known by Anglo-American literature in the U.S?

N. K.: Just books on Hispanic culture and history in the U.S. It depends how you define Latin American culture and literature. Because the literature of Latinos in the United States is transnational, there are inputs and outputs. We share writers with the Spanish-speaking world. For instance, one of our "Recovery" books is a bilingual edition of *Versos sencillos* by José Martí who is a great, great figure of the U.S.-Latino literature and a major figure of Cuban literature. But most Cuban literature of the nineteenth and early twentieth century was produced outside of Cuba. And as part of "Recovery," we published the first translation of the complete *Versos sencillos* that was ever done. Incredible that it had never been done before and, in a bilingual edition, it has done very, very well. He is a U.S.-

Hispanic author, he lived in the United States for more than ten years, he produced much of his major work here in the United States. But he is also Cuban, he is a Cuban national author. He is the canonized author of Cuba, probably the top author ever canonized by Cuban culture. We have other figures like that. There are more novels of the Mexican Revolution written and published in the United States than there were in Mexico and most of them were written by political refugees. So that is part of our concern.

But you can see how this literature is transnational because the literature is made up of three main groups. It's made up of people who consider themselves natives from, not time immemorial but at least from the colonial period, the period of exploration and colonization, and whose roots trace all the way back from here to there. Or people who at one point—the eighteenth, nineteenth, early twentieth century, or just ten years ago—became naturalized citizens, or the children of immigrants. Then there's the literature of exiles, political refugees, and the literature of immigrants. Immigration into the United States by Spanish-speaking people began in more or less 1635 with the Sepharim (Jewish immigrants expelled or exiled from Spain). They went up into the northeast and then were followed by Cubans and Spaniards that ended up all along the coast from Georgia to Massachusetts and then continued. The first really economic refugees, wholesale, were during the Civil War.

Immediately after the Civil War, the South—what became the Southwest—was looking for a way to replace slavery as a basis for their agricultural industry and they began importing Mexican labor, in the 1860's. That system spread all the way to the West and it's still in effect today, of importing poor people from rural areas to do the service and the agriculture and the hard labor in the United States. So for more than half a century, that has become the largest sector of Latinos in the United States. They are working class people that have been recruited or drawn to the United States to make a living from the Caribbean, Mexico, from Central America. Immigrant literature is a very, very important part of all this tradition and it also has been the basis for the creation of more and more native literature: their children, and their children's children, and what have you.

D. D. A.: Not only have you and Arte Público been pioneering in the publication of Latino content, Latino-themed works but by Latino authors as well. Now you are involved in this new project, Recovery, which exploits technolo-

gy and uses it as well. Will you comment on that direction?

N. K.: A cohort of scholars, about my age, weathered the pitfalls of our careers in academia for some twenty years before we were able to do something like this. I'm part of a generation of scholars that got their Ph.D.s at the end of the '60s/beginning of the '70s in literature who always knew that there was a strong historical/literary/cultural presence of Latinos in the United States but it was nowhere to be found in academia and in libraries and in other institutions. Needless to say, it was never in our textbooks and in our classrooms.

So over the years, for some twenty years easily, those of us who were not fired because we didn't have tenure and survived our way to becoming senior professors had all along been researching this literature. In around 1990, I brought scholars together from around the country, some twenty-five scholars, who had been working on this literature. I proposed a project for all of us to work on: finding the literature, saving it, and making it accessible. We could only do this at this point in history because, first of all, we now had a core of scholars who were secure in their careers. They had all gotten tenure and had all become senior professors. Therefore, their careers were no longer at risk because they were doing Latino stuff that was unknown and disparaged.

Second, at this point in history, technology had progressed so much that we could effect a lot of the search electronically. We had a lot of the search engines, we had the hardware, we had the know-how, and we could put it in the service of research in the humanities which was still is still very new when it comes to how you use technology when doing humanistic research.

The third element that we needed was money. And we have gotten support from numerous foundations but the main support and the vision came from the Rockefeller Foundation, from the beginning, which made a commitment of ten years to the project to the tune of over three million dollars and so we began. We began doing the research, having the conferences, publishing the books, microfilming material wherever it had to be saved, bringing scholars together in one form or another to work on all of these aspects, involving graduate students. Along the way we also made this program "Recovery," the U.S. of *Familia* Heritage, and Arte Público as kind of the centerpieces of our masters and Ph.D. programs here at the University of Houston. That has worked out quite well. We are one of the few

areas that produces the complete scholar in Latino literature and language in the United States. But we work with scholars and graduate students around the country and our archives are open to their work on their subjects. We in fact included in the project to provide money for them to do research on a competitive basis. We offer grants-in-aid and we offer all other kinds of support: travel support and material support to do this research. We are in our eighth year and I believe we have accomplished a great deal although the greatest proportion of the work that is to be accomplished, that will be accomplished, is electronic. And that will be putting those hundreds of thousands of manuscripts at the fingertips of people from around the world over the internet.

D. D. A.: What do you want to do next?

N. K.: We want to become fully interfaced with students and teachers around the country through the internet. We want to be able to deliver not only books but all the other kind of peripheral, teacher's guides, sound files, visual files, everything that will expand on Latino literature and culture. That will also be accessible to students and teachers around the country through our web sites. So we are working on that now and of course we want to deliver all the "Recovery" material over the internet.

I guess that is a big enough project for now. We do not kill ourselves to become bestsellers and buy with the large industry. We know that we are very specialized but we have a lot of emphasis now on expanding in education, in primary and secondary education. So we are devoting a lot of energy and finances towards getting the books in the hands of students around the country. It's a hard nut to crack because education is so decentralized in the United States and every school system has its own way of ordering things, has its own rules and regulations, and its very costly and very intense trying to reach them.

D. D. A.: *But, that's an exciting challenge!* 🐾

• Reprinted in part, by permission of *South Central Review*



LOS NUEVOS

(FRAGMENTO)

► CARMEN BOULLOSA

Me detengo un instante antes de subir al subway.
Las torres de las iglesias hacen un bosque en Brooklyn,
¿Por qué hay tantas? ¿Ni siquiera en Cholula,
Donde los conquistadores levantaron una sobre cada templo
Del centro ceremonial del depuesto imperio,
Para demostrar su poder en tierras indias!
En cada construcción creían acallar
Las voces altisonantes de los dioses náhuas.
Creían con las piedras enterrar los poderes
*(¡Ay! Entristezcámonos porque vinieron, porque llegaron los
grandes amontonadores de piedras, los grandes amontonadores de vigas para
construir... los de reatas para ahorcar a los señores!)*
Creían poner con las naves un bozal a Netzahualcóyotl
*(Este dios verdadero que viene del cielo
sólo de pecado hablará,
sólo de pecado será su enseñanza).*
¡Levantaron una iglesia sobre las ruinas de cada templo
Y los artesanos indios elaboraron una reproducción
De su mundo en sobrevivencia,
Vivo sobre cada centímetro de las adornadas construcciones!
¡Resistir! ¡Levantar sobre la superficie de la construcción
lo nuestro, triunfar sobre el triunfante!
Los conquistadores alzaban a tambor batiente grandilocuencias,
Las manos de los artistas constructores oponían resistencia
Dejando visible testimonio de su mundo.
La crueldad de los soldados españoles al saquear Amberes
Suena dulce al lado de lo que hicieron en tierras mexicanas.



Los Andes peruanos / Foto: Rose Mary Salum

En Brooklyn no hay saqueo, sólo hacer orden
En los clósets por la llegada del verano, los vacían,
Arrojan a la calle lo que hace poco fueron tesoros.
En los patios del frente, la gente expone
Sin pudicia sus trebejos,
“please take whatever you want”,
dicen los letreros.
Hay bicicletas de niños, casas de muñecas,
Zapatos negros de charol,
Impecables, terminados en pico,
Suéteres de colores extravagantes.
Un escritorio. Un ropero cubierto con espejo,
Donde me reflejo hecha en ondas, distorsionada.
Suenan con la hora las campanas de las iglesias,
Como hacen 24 veces cada día.
Suenan ordenadas, partiendo con su serrucho en porciones
La vida, con sus ordenanzas. Suenan
Tan diferente a la sirena del barco que entra al puerto.
El remolcador pasa guiando, una y otra vez,
Sin obedecer la ríspida estructura del reloj.

UNA DEFEÑA EN BROOKLIN

ENTREVISTA CON CARMEN BOULLOSA

► GUADALUPE GÓMEZ DEL CAMPO

Carmen Boullosa (México, 1954) es poeta, novelista y dramaturga. Sus novelas han sido traducidas a varios idiomas. En 1989 recibió el Premio Xavier Villaurrutia por *Antes* (novela), *La salvaja* (poesía) y *Papeles irresponsable* (varia invención), publicados ese año. Ha sido becaria de la Fundación Guggenheim y del Centro Mexicano de Escritores. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores del Conaculta. Fue visitante distinguida de la Universidad Estatal de San Diego y actualmente imparte cursos en la Universidad de Georgetown, en Washington D.C.

Ofrecemos a continuación una entrevista realizada recientemente para *Literal*.

GUADALUPE GÓMEZ DEL CAMPO: En algún momento ha señalado que —amén de escribir desde la inteligencia y el distanciamiento—, lo ha hecho también desde el desarraigo. Hace años que vive en Nueva York, de modo que el desarraigo ya no es sólo una figura que concierne únicamente a la experiencia de la escritura, sino a la experiencia de la vida cotidiana. ¿Cómo resuelve, tanto en su poesía como en su prosa, estas dos experiencias?

CARMEN BOULLOSA: La neta es que vivir en Brooklyn es para mí un lujo, no me atrevo a clavarle encima una palabra como *desarraigo*. No es México, no tiene un pelo de México y yo soy toda pelos mexicanos, pero estar aquí es para mí no un “des”, sino un “plus”. No crucé la frontera como una mojada, no llegué sin papeles a hacer trabajos de miseria, como pasa con cientos de miles de paisanos en esta ciudad —todas las cocinas de Manhattan están llenas de mis connacionales, los más varones; viven en

malas condiciones, ahorran hasta el último céntimo para regresarlo a la patria, no están aquí porque tengan otras alternativas y sea un gusto—. Yo estoy aquí por elección y gusto. (Como pasa en todos los placeres de la vida, hay un porcentaje de dolor. Ni qué decirlo. Prefiero no hablar de eso).

Mi desarraigo interior no es una elección, no lo fue nunca. No me quedó de otra.

En mi barrio —que no tiene nombre pero sí leyenda, Dean Street, donde ocurre la novela de Jonathan Lethem, “The Fortress of Solitud” (un tiempo se llamó “Pantsy Patch”, fue un famoso enclave gay en los setentas)— no hay mexicanos, pero no soy la única forastera. Vivo a bordo de un navío a la-bio cargado de raíces. No son mis raíces, pero son raíces. Si trazo un círculo con un radio de dos cuerdas, y lo recorro hacia la izquierda, topo primero con territorio árabe, con su mezquita y sus altoparlantes, sigue territorio haitiano, luego una pequeña isla puertorriqueña; luego a Fort Green, donde jamaicanos y afroamericanos han desplazado a los judíos centroeuropeos, luego Carroll Gardens —no hay crimen, la mafia limpió de pillos, ahí viví antes de mudarme a Dean Street; a veces voy a comer a Ferdinando, “auténtica comida siciliana”, si lo permite el clima, las viudas enlutadas se sientan en sus mecedoras frente a sus casas, a conversar y revisar todo movimiento. Cada segunda cuerda hay una funeraria. Los peores helados del mundo, por cierto, y eso no me lo explico: en México la mejor heladería es de un italiano, un ex-luchador, el señor Chiandonni (favor de hincarse



El puente de los suicidios. Lima, Perú / Foto: Rose Mary Salum

cuando se diga el nombre: son helados excepcionales) —.

No hay una traición, un abandono, una fuga, sino que todos parecen estar llegando. Insisto: no lo vivo precisamente como un desarraigo. Ya llegué. Soy una extranjera. Mi extranjería me hace casa, me iguala, me homogeneiza.

La otra neta es que no estoy muy segura de que la vida “cotidiana” y la “literaria” estén divorciadas o vivan en compartimentos separados. O no para mí. Tal vez porque soy una solemne y no sé eso de ser frívola, no se me da.

Contestando a su pregunta: resuelvo muy diferente mi experiencia brooklinesa en esos dos géneros, poesía y prosa. Acaba de publicar el FCE, en México, adentro del libro *Salto de mantarraya y otros dos*, el poema largo que es mi hijo

brooklinés. Es en verdad extenso, algo como 100 cuartillas, en su mayor parte narrativo, confesional, en lengua directa, todo lengua *verbal* y no conformado por la que intenta tocar el silencio. He sentido la necesidad de sociabilizar mi lengua.

Pero por otro lado, junto con la necesidad imperiosa de hablar, casi incontrolable, escribiéndolo me convencí de que las palabras estaban bajo mi gobierno. Fueron Mías, así, con mayúscula. Se las arrebaté al coro, me pertenecieron. Exagerándola, diría que sentí que el español era de mi propiedad. Lo cual es un mentira más grande que un kuinelisabet, por todos motivos, e incluso porque en Nueva York se habla en español, pero eso sentí.

En cuanto a las novelas, también me ha ocurrido una revolución brooklinesa. Soy menos

consciente de esto, tal vez porque no he podido tomar la distancia al ver las páginas ya impresas en un libro. He terminado dos desde que vivo aquí, y tengo dos a medio hacer. La primera está por salir. Ya diré cuando lo vea en vivo y a todo color. Ahora no abro la boca. O casi no abro la boca: tienen también más necesidad o compulsión narrativa. Son más literarias al mismo tiempo que más literales... No sé cómo expresarlo porque lo veo aún sin distancia. Ya sabré verbalizarlo. Sé que he tenido esta revolución adentro de mí, eso que ni qué. Mi estancia neoyorkina me ha convulsionado.

G. G. C.: Como poeta, narradora y dramaturga, su obra se ha caracterizado por invitar a la reconsideración de la fabulación y de la máscara poética como mecanismos de escritura, entre otros. Desde su perspectiva, ¿cómo se inserta en la generación literaria a la que pertenece?

C. B.: Siguiendo un instinto generacional, procuro nunca insertarme, pero cuando ya no me queda de otra, me ayudo con un calzador y tengo que forzarle bastante para entrar. Ya que pasa y estoy dentro, me siento cómoda, y más que cómoda: felicísima, sólo que en cosa de un tris, sin darme cuenta, ya estoy afuera, y esto sin calzador ni jalneos. Eso me pasa no sólo a mí, también a los otros de mi camada: Roberto Bolaño, Daniel Sada, Coral Bracho, José Luis Rivas, Juan Villoro, Fabio Morábito, Francisco Hinojosa, Francisco Segovia, Verónica Volkow, y Adolfo Castañón. Somos la generación de los Ininsertables, los hechos por la ciudad de México de los setentas (colé a José Luis Rivas de pura admiración, porque él es jalapeño: pero por algo es nuestro también).

Tenemos los pies muy grandes. ¿O no nos cortamos nunca las uñas de los dedos de los pies?

¿Que si tenemos “estéticas” comunes? Somos distintísimos, pero las tenemos. Los admiro, los amo, los leo; el rey es Bolaño, si me permiten usar una impropia corona. Me hubiera gustado —y esto lo he hablado con Villoro más o menos recientemente— que hubiéramos tenido el talento de hacernos ver como una generación ante el ojo público, porque todos habríamos salido ganando. Pero somos una colección de vanidosos, por usar la palabra más fácil (a Coral no le va, ni a Hinojosa; ¿a alguien como anillo al dedo?, ¡a mí!; y no es insulto: a veces hasta es virtud), una colección de raros (ésta tampoco le va a Villoro) que no aceptan ser coleccionables.

Somos una generación sin generación: Coral Bracho y Daniel Sada con su obsesión formal, Hinojosa y Villoro con la narrativa, Bolaño con la

memoria y la narración, Volkow y Segovia conservando la antorcha poética en tiempos del videoclip.

Mis obsesiones, la verdad, son muy distintas. Durante años trabajé muy de cerca con artistas de otras artes. Ellas son mi generación: Jesusa —teatro—, Magali Lara —artes plásticas—, Liliana Felipe —música—. Hicimos varias obras de teatro juntas, con Magali algunos libros; compartimos obsesiones, hablamos hasta morir, nos pasamos el chicle de ida y vuelta. Luego ocurrió eso que ocurre cuando se vive largo: nos fuimos por distintos caminos. A uno, o se lo lleva la peste, o se lo lleva la vida, el estar vivo mata y separa, no hay de otra. Igual nos volveremos a juntar algún día de estos, espero, porque fue una cosa deliciosa trabajar con ellas. Son magníficas y creo que nos sentaba muy bien el “juntas”, según yo, aquel *Trece señoritas* que montamos, previo parte de nosotras el legendario “Vacío” — Fassbinder usó una escena para su última peli—, el libro *Lealtad*, la convocatoria colectiva a la exposición *Libros y otros libros* que acogió el Museo de Arte Moderno... No hace mucho, Magali hizo nuevos dibujos para poemas recientes, aparecieron en la edición de *Voz Viva* de la UNAM. Sí, estoy segura de que esa puerta no está sellada. O quiero creerlo para no sentirme demasiado *yatevasparanovolver*.

G. G. C.: Usted ha mencionado en algunas ocasiones que *Treinta años* es una obra sencilla. Aparenta ser sencilla por la edad del personaje que la narra. Sin embargo, en otras de sus obras, como *Cielos de la Tierra*, la estructura se vuelve más elaborada, con diferentes planos de realidades coexistiendo. ¿Cómo concibe el nacimiento de las obras, y qué factor determina el nivel de profundidad de su trabajo? ¿Cuál es su experiencia personal con respecto al proceso creativo?

C. B.: Lamento haber usado una palabra tan poco precisa. *Sencilla*. Pero al margen de esto, no, no creo que sea *sencilla* por la edad de quien la narra, tengo otras novelas muy distintas con narradores niños, *Antes* y *Mejor desaparece*, y creo que son todo menos, en el más amplio sentido de la palabra, “sencillas”; tienen o estructuras o tramas complejas y menos evidentes. *Treinta años* es de un armado más fácil, más plano, más obvio. No tengo nada en contra de esto.

Otra objeción: profundidad es contraria a sencillez. Todos sabemos que hay relatos limpios, “sencillos”, directos, que son de una complejidad acojonante. Sí he dicho que *Treinta años* es sencilla, nunca quise decir que sin profundidad. Para bien o para mal, no se me da lo *light*.

Lo que sí tienen ustedes toda la razón es en que he escrito novelas que no se parecen, aunque tengan las mismas obsesiones; el trato formal es muy diferente. Cada historia exige su propio molde. No tengo una “fórmula”. Las novelas tienen que respirar para estar vivas, y la trama, los personajes, el tono, las situaciones, el ambiente, modifican el armado.

Contestando a su pregunta: un buen número de mis novelas son pastiches. Citaré otra que tampoco conoce el lector español, *Son vacas, somos puercos*. Es un libro con la voluntad de ser pastiche de picaresca, una reescritura del libro de Exquemelin, el médico de los piratas, y al mismo tiempo tal vez mi novela más “personal”. *Antes* juega con la novela gótica de fantasmas. *Cielos de la Tierra* es un circo. Una pista: es de ciencia ficción; la segunda pista: es algo así como “novela histórica” —o con escenario histórico—; y la tercera: una especie de diario confesional de un personaje ficticio contemporáneo, que es el trampolín para saltar a las otras dos historias. Vi tres personajes de tres tiempos históricos que compartían un piso resbaladizo: a los tres se les está acabando su mundo. Conté sus historias intercaladas.

Treinta años es pastiche de novela sesentera.

Pero lo que el autor controla (decidir tres pistas, por ejemplo) es en mi caso lo más aparente y menos interesante de mi obra. Si se pueden leer es porque cobran vida, sea a pesar (o porque) las he armado de esa manera. Mis novelas no son cerebrales. Quiero contar una historia, o dos, quiero narrar: estoy segura de que la trama es la depositaria magnífica de eso que llamamos alma, que la fábula es su mejor espejo, que la narración es lo que importa: lo que se cuenta.

Concibo la novela, encuentro (sin la cabeza, sin poderlo controlar) el tono: es como una posesión, que se provoca por la vía intelectual, pero que se consigue quién sabe cómo. Esto es para mí muy obvio cuando leo un libro lleno de “mentiras”, con anécdotas ahí nomás aventadas sin ton ni son aunque estén bien armadas, tramas que no responden, que no son espejo, que buscan sólo satisfacer o la demanda del mercado o la ambición del autor.

Trabajo primero en silencio, hasta que creo saber dónde está el blanco y comienzo a escribir hasta dar en el centro. Ahí continúo, ya con un plan previo. Cuando llega la primera frase, llega también la idea de dónde estará el final, donde terminará por acabar el vuelo de la flecha.

Por último: mi experiencia personal en cuanto al proceso creativo: escribo todos los días. Misma rutina, diferentes hallazgos o no hallazgos. No puedo contestar esta pregunta porque me obliga-

ría a resumir un diario, un *record* de vida. Cuando era únicamente poeta, escribía de mis hallazgos vitales. Como novelista es diferente. Pero escribir no ha dejado de ser mi vida, es la vida.

G. G. C.: En el año de 1997, Alfaguara publicó *Todos los amores*, una antología de poesía amorosa en donde recopila los mejores poemas de amor de diversos poetas que han trascendido y que van desde Cátulo hasta Alejandra Pizarnik, Jaime Sabines o Gonzalo Rojas. En el prólogo usted afirma que, de haber leído una antología de amor como ésta, cuando usted tenía 15 años, “una venda habría caído de mis ojos”. ¿Por qué? ¿Cuál es la importancia de la poesía para el ser humano? ¿En qué medida la poesía devela la verdad o verdades de su propia naturaleza?

C. B.: Dejo por un momento al lado lo de la venda, que es bastante problemático —y que usé, sospecho, como una provocación—. No sé si son los “mejores” poemas de amor de estos poetas, pero sí algunos de los que me “gustan” más a mí y que me sirvieron para pintar un abanico de posibilidades amorosas. En estricto honor a la verdad, no hay derecho de “usar” la poesía. Pero el derecho del lector le roba el suyo a la verdad.

Hay en ese libro también poetas de otras lenguas, algunas veces en versiones de la antologadora, escogidas con el mismo criterio (gusto, utilidad) que no creo que sea uno malo como lector. Elegí traducir para que fuera más evidente la “utilidad” que yo quería dar a los poemas —y para subrayar mi lectura de los poemas—. El lector joven tiene en el libro una paleta con los posibles tonos de la experiencia amorosa.

Y lo de la venda: los poemas no sólo develan, sino re-inventan. Cada vez se usan menos para esto —o los usan un menor número de personas, el lugar lo ocupan ahora canciones, videos, pelis, pero de que los “usamos” los que los usamos, qué duda cabe—, y la nueva poesía se presta también mucho menos para esta nominación develadora, pero tenemos antigüitos que todavía tanteamos el área pantanosa del corazón cargando poemas como lámparas, bulldozers y tijeras.

Fui una inepta amorosa. No por los poemas que leía, ni por mi modo de leer, por supuesto. Pero yo me he tomado tan en serio esto de leer poemas que, por lo menos en mi caso, no me veo ser lo que soy sin ellos. Y si algunos me hubieran caído —como cae el veinte— antes, pues todo hubiera sido mejor.

G. G. C.: De *Ingobernable* a *La bebida* han pasado ya 23 años. ¿Cómo juzgaría ese trayecto y, hacia dónde se dirige?

C. B.: De *Ingobernable* a *Salto de mantarraya*, que acaba de publicar el Fondo de Cultura

Económica, han pasado, gulp, 25 añotes. Y desde *La memoria vacía* que imprimió Juan Pascoe —por sus manos y prensas pasaron los primeros poemas de Roberto Bolaño, Verónica Volkow, Francisco Segovia, José Luis Rivas—, y *El hilo olvidado* que publicó Federico Campbell —él editó a buena parte de mi generación en unas *plaquettes* (La Máquina de Escribir) que pagaba de su bolsillo: Juan Villoro, Bárbara Jacobs, María Luisa Puga y David Huerta (quienes ya eran entonces muy conocidos, no como nosotros), Coral Bracho, y más—, han pasado, doble gulp, más años. Mis poemas sí han cambiado. Se han vuelto más verbales, más narrativos, menos concretos, más habladores. Desde que comencé a publicar tenía poemas largos, pseudoépicas, y poemas cortos, a la manera del relámpago, como han evocado otros poetas. Con los años me he ido menos por los relámpagos y más por la épica falsa. No sé si el género relámpago me vuelva a atrapar. No lo creo.

Hay poetas que escriben en redondo, como Blanca Varela: tienen un tono y continúan en el mismo registro, fieles a una obsesión, a un modo, a una sola voz, a un tono. Otros tienen varias —como Tomás Segovia—, las visitan de vez en vez. Me acerco más a lo segundo, con esta diferencia: mis poemas han sido arrastrados por dos tensiones: la novela y la memoria. Se han vuelto intergénero, pero creo que por lo mismo más poemas.

G. G. C.: La pregunta obligada ¿Cuál es su opinión sobre el estado actual y el futuro de la literatura hispanoamericana en Estados Unidos? ¿Qué recepción se le da a la literatura post-chicana y post-boom latinoamericana?

C. B.: Del futuro no tengo ni idea. En el mejor de los casos, si el Señor Bush no cae fulminado por un rayo —sería prueba de que existe la justicia divina—, quién sabe si quede mundo para conocer la respuesta.


Me da pánico lo que ocurre. Está muy en chino. Es una situación peligrosa, literalmente temible, y muy deprimente. No hace falta ser paranoico para temer que en cualquier momento estallemos como castañas gringas en el comal, hechos polvo. El reinado de Bush hijo (e hijo de la fregada, como diríamos en mexicano) ha conseguido un grado de inestabilidad en el orden internacional que ni imaginamos años atrás. Los cristianos que han vuelto a votar por él temen la llegada del fin del mundo, y es el único punto en el que les doy toda la razón. Lo que no saben es que ellos lo están invitando con sus votos, porque Bush es un peligro.

Así las cosas, Hispanoamérica se ha vuelto pequeñita en la atención pública. No estamos en el ajo, no somos noticia, no hay mayor interés por lo que pasa allende el Río Bravo. Somos la inmigración más numerosa en E.U., en Nueva York, pero de alguna manera, somos invisibles. Especialmente por la magnitud del problema internacional.

Lo mismo en literatura, claro. Otro ingrediente, y no reciente, es el provincialismo de los gringos. Son tremendamente provincianos. Éste país es demasiado grande, demasiado poderoso, demasiado autocentrado. Desconocen otras tradiciones. Hay excepciones, por supuesto, pero la masa lectora sólo sabe de Hawthorne y los suyos, no de Lope de Vega o Quevedo o Juan Rulfo o Arreola o Luis Cernuda. Poetas en lengua hispana hay tres, de todos los tiempos y geografías: Octavio Paz, Pablo Neruda y García Lorca. Últimamente Sor Juana parece nacer a su vista.

Nuestra invisibilidad literaria viene de atrás.

Y dije provincianos, aunque tal vez debí usar otro adjetivo. Es la mecánica del imperio: devorar sin ver. Como es un imperio capitalista y va armado de las innovaciones sigloveinte, el devoramiento es incontinente, de un ciego que escalda.

Pero supongamos que sí hay futuro: no sé si el *mainstream* simplemente absorberá la “sensibilidad” hispanoamericana, diluyéndola hasta hacerla totalmente “gringa” en silencio o con regurgitamientos espléndidos. Somos la inmigración masiva más reciente. Los centroeuropeos entraron a este país con todo, los judíos con todo. Nosotros estamos llenando los Estados Unidos con todo también. Hay las masas iletradas, los que, como buenos gringos, no saben quién es Quevedo o Lope de Vega. Más los preparados, las fugas de cerebros. Estamos introduciendo a Estados Unidos una sensibilidad, una cultura. Huntington no tiene un ápice de razón: no ve más allá de la cocina, tiene cabeza de pinche y miedo que le roben su rol de pelador de rábanos. Nuestra gente es de primera, y la medalla se la llevan los jodidos. Las masas iletradas nuestras que entran aquí, comparadas con las aplastadas por la indigencia norteamericana —también sin acceso a una educación decente— resplandece en su vigor moral y en su capacidad de trabajo y devoción por la vida. Son sangre nueva para el cañón de la sociedad norteamericana, y sangre nueva que dura nueva mientras va y viene. Antes que la agarre el monstruo. La miseria de los pobres de este país —que no son pocos— tiene una cara siniestra, la cara del monstruo. 

WHAT HAPPENED TO THELMA

► C. M. MAYO

Thelma did not have one single vice, Gilda insisted. Not one. Thelma did not smoke, she did not chew her nails, she did not gossip, and no doubt she'd only had sex (if she had sex, and Gilda wasn't going to bet the co-op on it) with Dr. Chavez the gastroenterologist, who was her husband, but he was dead (as of seven months ago, heart attack on the golf course in Jupiter, Florida) — so, how could she? Thelma probably climbed into bed in cotton pajamas, the kind with cornflowers printed on them and little mother-of-pearl buttons all the way up to the chin. OK, Gilda allowed, Thelma *did* drink, though it was always only one drink — a glass of white wine neatly sipped (Gilda had seen her at intermissions at the Kennedy Center), a taste of champagne to make a toast at the Watergate West New Year's Party. And yes, she dyed her hair ("Autumn Auburn" — Gilda had seen her with the box at the check-out register of the CVS Pharmacy downstairs) to cover the gray. Was that a vice?

"Don't forget the face lift", Jacki said, because it was a famously bad one.

"You could see the scars around her ears", Gilda said. And to think of it — the little half-moons cut deep in the skin beneath poor Thelma's earlobes, still red and healing — Gilda burst into loud, sniffling sobs.

"I'll hold while you get a Kleenex, honey", Jacki said.

Meanwhile, Jacki went on painting her toenails Very Vermillion, one blue-veined foot up on the rim of her marble Jacuzzi. Jacki was sixty-five years old, though she didn't look it. Every morn-

ing she did an hour of hatha yoga ("breathe", she would tell herself at odd intervals through her day, "*breathe*"). An ex-golfer from Dallas, Jacki had been the type to wear pearl clip earrings, but five years ago, when she turned sixty, a niece dragged her to Arizona for a meditation retreat; ever since she'd taken to wearing dangly earrings, the kind with silver feathers and chips of turquoise. Today she wore earrings with tiny strings of silver beads that hung down in a fringe, and as she leaned over — touching her toes with the ease of a cat — they tickled her knee. Not that she didn't care about Thelma Chavez. It was terrible what had happened to her, truly terrible.

"You know what I was thinking?" Gilda said when she came back on the line.

"Hm", Jacki said. She was aiming the brush at her little toe.

"I should get a face lift".

"You'd look more rested", Jacki offered.

"You *really* think so".

"Hm".

"I'd love to get my eyes firmed up, you know? Maybe a brow-lift, but I'm worried about looking too tight". Gilda bit into an apple, making a loud *crunch*.

"Are you eating peanut brittle?"

"Of course not, I'm on a diet!"

"You know", Jacki said, "Thelma never once went on a diet".

"Don't tell me", Gilda said.

"Thelma read about bacon back in 1981", Jacki said, "and, bingo, she stopped eating it".

"Thelma", Gilda said, though she wasn't



Machu Picchu, Perú / Foto: Rose Mary Salum

sure what she really wanted to say about Thelma. The thought of Thelma stuck in her throat like cotton.

* * *

It was true, Gilda suffered from peanut brittle binges. Gilda lived alone — Dr. Chavez had divorced her five years ago (it was April 2, 1994, and it wasn't for Thelma, not yet; though Thelma was already living in Watergate West, in unit 502) — and so, who was to see her? The only one who would come by her apartment without an invitation was Jacki. Jacki lived in the three bedroom penthouse with a view of the river. Just to ride the elevator up there made Gilda feel small, as if, with each passing floor, she were shrinking. When she stepped off, it seemed her voice had become tiny too, high and flightly. In the kitchen — Jacki would brew a pot of sage tea — Gilda couldn't help comparing her own cracked linoleum to Jacki's gleaming oak floor, her own original "Harvest Gold" (more aptly, "Congealed Kraft Mustard") formica countertops to Jacki's perfectly fitted slabs of Moroccan green and mocha-speckled granite. Even Jacki's dishes were prettier, her napkins color coordinated. When the sage tea was brewed, they would sit in Jacki's livingroom on Jacki's white

leather sofa, surrounded by walls covered with Jacki's niece's paintings, huge canvases of purples and desert yellows and soft rose pinks, all variations of the one over the sofa which was titled "Sedona at Sunrise". Far below lay the Potomac, a shimmering belt of silver. Seabirds whirled by, and geese, and flocks of starlings. Sometimes, as if it were just another bird, the Presidential chopper would roar by, its tail ruddering in the wind. (Hiya Bill", Jacki would always say, with a vague nod over the rim of her mug). And so it depressed Gilda to ride the elevator back down to the second floor to her own one bedroom with a "city view" — which meant cars whizzing by and the boring beige slab of the Howard Johnson's. Always her apartment lacked light and it smelled stale, of cigarette butts and the "Carpet Fresh" powder her maid shook out too much of on the carpets. As for the peanut brittle, it was the cheap kind from the Safeway downstairs that tasted of imitation butter and made her fingers slippery with grease. Gilda would sit in her ex-husband's armchair with the box open on her lap, the TV on loud so she could hear it over the crunching. Such a bliss of oblivion: the sugar coursing into her veins like opium, the peanuts all mealy in her mouth. *Crunch crunch crunch crunch.*

But now Gilda was on a diet — apples, lettuce, skinned boiled chicken, and can after can of Diet Coke. She had been on a diet since the last time she saw Thelma, which was two weeks ago in the elevator — one week before

it happened. Thelma had just had her hair done, and she was coming back down to check her mail. Gilda could tell, because Thelma did not have her coat on — all Thelma wore was a baby-blue St. John knit dress and a string of pearls. Outside (Gilda had seen it from her balcony), a freezing rain was driving down like darts.

“Oh”, said Gilda. She suddenly felt very fat in her belted raincoat. She drew her teeth back in a smile. “How *nice* your hair looks”.

Indeed, Thelma’s hair looked smooth, a perfect helmet of Autumn Auburn. Her face was also smooth, and if the skin was drawn too tightly over the bones, no matter: Thelma owned an expression as serene as a minor saint. On her hand — she held her keys with simple grace, as if they were a rosary — the modest band of gold. (Seven months his widow, and Thelma still wore it, Gilda thought. Her own she’d dropped down the trash chute).

“Thank you”, Thelma said.

And then, when the elevator came to the lobby, Thelma said, “Goodbye.”

* * *

Jacki saw Thelma more often, because she went to the Health Club in the basement of the Watergate Hotel next door. You saw everybody there: Senator Kelly on the LifeCycle, Liz Dudley on the rowing machine, Mrs. Edelman (bless her, she’d suffered a stroke) in her bathing cap with the ruffles and the chin strap, walking slowly, her chicken-thin arms making angel wings from one side of the shallow end to the other. Dr. Chavez had been keen for the StairMaster. Right up until his final golf vacation in Jupiter, Florida, he used to pump away from 6 to 6:30 pm every Monday, Wednesday and Friday. Toward the end of his half hour he’d be half slumped over like a sherpa with big triangles of sweat on his “GO GEORGETOWN” T-shirt; but when the timer hit 30, *pum!* he’d punch the STOP button and fling his little towel around his neck. “StairMester Time”, Dr. Chavez liked to say, his eyebrows bouncing up and down like Groucho Marx’s, “it ez de slowest time known to man”.

It gave him firm glutes, Gilda would allow; otherwise it didn’t do him any good. As soon as she said this, however, she felt like a big rock had dropped into her stomach. (How could she say such a thing?)

“But now Thelma”, Jacki said. “she started lifting weights with the trainer, and you could see her skin just glowing”.

They were on the phone again. Jacki clamped the receiver between the vise of her shoulder and

one ear. She was standing naked in her bathroom. For a sixty-five year old, Jacki didn’t look bad. She would have liked to but she couldn’t see herself, because her bathroom was billowing with steam.

“I’ll bet Thelma never strained”, Gilda said. Gilda was sitting in her kitchen, tipping her cigarette ash into an empty can of Diet Coke. On the “Harvest Gold” counter, by the telephone, was a large burn mark. She’d made it the week they’d moved in, in 1972.

“She never built up that stringy muscle”, Jacki said.

“I hate stringy muscle”, Gilda said.

“Hm”, Jacki said, knowing that her own were not stringy. How she adored her bathroom, all mirrors and cool, cream-colored marble. Her Jacuzzi was filled now, just above the nozzles. (“Gosh”, Gilda had marveled when she first saw it, “you could drown your elephant in that”.) The towels, piled high in a hand-woven Hopi basket, were white and fluffy, fresh from the dryer. The Vita Bath — Jacki squeezed in the entire bottle (Gilda heard it, *plipilyplipily*) — smelled like newly mown grass.

“I should start going again”, Gilda said. Gilda was 40 pounds overweight. All of her exercise clothes were tight.

“Hm”, Jacki said. She dipped her hand in the water. (The Jacuzzi, the contractor estimated, weighed 2,000 pounds when full. “I ain’t making no guarantees”, he’d said, and he made it plain, he didn’t want to install it).

“My doctor says my blood pressure is high”, Gilda said. She tapped some more cigarette ash into the Diet Coke can.

“Hm”, Jacki said. (She reminded herself, *breathe.*)

“I guess I’d feel better if I made myself walk on one of those treadmills”, Gilda said.

“You would,” Jacki said. (Just *breathe.*)

“I don’t want to have a stroke or anything”, Gilda said.

“Hm”, Jacki said. She was fond of her neighbor, she really was. But sometimes she just wished Gilda would shut the flippetydoodah up.

* * *

A little while later, Jacki’s niece called from Arizona. Her voice — a high-pitched flute-like voice of a child, though she was nearly thirty — sounded so clear she could have been calling from the next room. In fact, she was calling from her studio on the outskirts of Sedona, a strange fire-colored place of red rock and cactus and

quick slithering things. (And, Jacki thought, too many kitchy art galleries.) It would still be light there. Here, in the night, Jacki lay floating in her Jacuzzi, her knees two glistening islands in a sea of warm, pale green bubbles.

Her niece wanted to tell her about her new meditation teacher, a woman who also happened to channel a Light Entity named Zeldklar. "Zeldklar says your mind can see everything. When you meditate, you can learn to make your mind, like, fly all around the universe".

"Well", Jacki said. "You don't say". There was something hard and slicing in her voice — but she was trying, she really was. Other than this niece, no one else in her family would still speak to her.

"Anybody can learn to do it", her niece said.

"You really think so", Jacki said, but of course she didn't think so, and only partly because she had her doubts about this new meditation teacher. The last meditation teacher — the one who'd led the retreat Jacki had attended with her niece — had such a kind face, soft and round like a doe-eyed Buddha. "Your mind expands with your compassion", the teacher had said and then — *ting* — rung a little silver bell. It did make sense — yes, Jacki had realized as she sat there in the "lotus" position, her eyes closed and hands pressed lightly together — yes. But the problem was, in her heart, Jacki was still the little girl who thrilled to tell lies and steal things (Marcy McFilbert's stuffed Easter bunny, the teacher's change purse). One time — how can it possibly have been almost sixty years? — Jacki had plucked the legs off a daddy longlegs spider one by one by wriggling one until there was nothing left in the palm of her hand but a dot. "Whatchit!" she'd flicked it with her thumb at Marcy McFilbert — and then told the whole class it was Marcy's booger.

"Zeldklar says that time and space are an illusion", her niece said.

"You don't say", Jacki said, though she wondered for a moment if this might be true; after all, her own life seemed to her packed and warped and pulled into tight, painful knots. Dr. Chavez (no one called him Ermenegildo, not even Gilda when she was married to him) Jacki remembered as if she'd seen him last night: his breath like hot coffee, the sandpaper feel of his face, the muscled weight of him as he rolled over the coolness of her sheets. Dr. Chavez might as well have collapsed on the golf course in Jupiter, Florida this morning as seven months ago; he might as well have been sitting in his livingroom watching TV with Gilda; for that matter — Jacki felt it like a certainty — he could have been

dressed for the Kennedy Center, riding down in the elevator with Thelma. "Oh", Jacki sighed suddenly. "Poor Thelma".

"What happened to Thelma?" her niece asked.

"What happened to Thelma?" Jacki sent the question hurtling back across the continent as she slipped down until her knees disappeared into the warm, pale green water and she could feel the water lapping at the hairs on the back of her neck. She had to turn her cheek to keep the telephone above the suds. *Breathe*, she told herself, as she took a long deep breath that, let out, sounded like another sigh.

"Well?" said her niece.

"Well", said Jacki. "Why don't you ask Zeldklar?"

* * *

There are so many bizarre ways to die, Gilda thought. This was later, when she was lying in her bed still thinking about what had happened to Thelma. In college Gilda had read a short story about a man whose father died when a pig fell on top of him. The father really suffered, because though his pelvis was crushed into his abdominal cavity, it took a long time for him to die. And then the son suffered too because he was so embarrassed about the way his father had died. In the story everyone asked, or maybe — Gilda couldn't remember — the story ended when someone finally asked, "so, what happened to the pig?" And how about the Indonesian sushi chef who swallowed 696 goldfish and one of them popped out his nose but anyway he died of bloat. (She'd read about that just the other day at the Safeway check-out.) Once she saw a TV show — it was *The Twilight Zone* — about a man who drove out by himself to a remote villa. No one was there; all the furniture was draped with sheets. He stepped into the elevator. The doors shut; with a loud grinding it began to rise, and then with a clank it stopped. He punched all the buttons, he slammed at them with his fist. And then he screamed and screamed — because he knew no one would find him, not for months. Well, Gilda decided as she tucked the blanket up just beneath her chin, *some* things you *could* avoid. If you had the sense. 🍷

• This story was published in *Chelsea*, issue 70/71, December 2001, Special issue on "VICES".

STREETS

► GRISELLE PAZ DAVIS

The journey of a brief period of time showed me passages of life and passions.
It was a sense of caring and carrying on as usual.
There was affection veiled in the masks of carnevale and phantoms of the like.
Phantoms that come as paupers reeling our destruction.
The product of our time, be it now or yesterday in search of the ethereal sushi bar.
To ride the moon, to be at the pinnacle of it all.

Tell me all the lies.
Tell me about the honey and the caviar.
Tell me about its addiction.
Tell me of its bonded slave.
Tell me of the prince of darkness.
Tell me I know it exasperated Lorca.
I know it brought Julia to death, stranded in the bedlam of the streets.

You've had it all. You've seen it all.
Tell me why the allure, why the destruction?

Deal your cards as you wish, play your dirty hand.
Play to win.
Play to play a game.

Between what cracks will I fall?
Between what cracks shall we fall?

Hooray for the many splendors.
Hooray for your blood.
Hooray because it's you who remains strong.

Copyright © 1991 Griselle Paz Davis—Velvet Memoirs. Written 1985-1991 submitted to Library of Congress Under Hilda Latorre

UNA ESCRITURA SIN PRECIPITACIONES

ENTREVISTA CON RODRIGO REY ROSA

► CLAUDIA POSADAS

La austeridad en la narrativa de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958) ha sido un camino ganado a través del oficio. La llaneza y precisión que caracterizan sus novelas (*El cojo bueno* —1996—, *Que me maten si* —1997—, *La orilla africana* —1999— y *Piedras encantadas* —2001—), son consecuencia de sus primeros cuentos, textos muy breves, casi *snapshots*, y sobre todo herméticos, incluidos en *El cuchillo del mendigo* y *El agua quieta* (1992). En dichos volúmenes (traducidos al inglés por Paul Bowles —*The Beggar's Knife*, 1985; *Dust on her Tongue*, 1989—) y editados en México en la antología *Con cinco barajas* —1996—) destaca una literatura perturbadora, plena de sugerencias, que en algunos casos buscaba una forma más definitiva, la cual llega con *Cárcel de árboles* (publicada junto con *El salvador de buques*, 1992 —*The Pelcari Project*, 1997, traducida por Bowles—), su primera novela corta, y el texto que marca la transición que lo llevó a su reciente estilo.

Así, la actual escritura del autor, incluidos sus libros de cuentos (*Lo que soñó Sebastián*, 1994; *Ningún lugar sagrado*, 1998), es una especie de *plain song* que corre sin precipitarse (lo cual es más evidente en las novelas), escrita a partir de una estructura compleja basada en una trama detectivesca, pero sobre todo, en cierto *suspense*, en un hilo narrativo pleno de sutilezas y omisiones.

Un factor importante (que se observa más en los cuentos), y consecuencia del anterior planteamiento, es la existencia de un elemento inquietante que aparece de repente, mínimo, cuyo misterio va *in crescendo*. Pero en general destaca un final ambiguo y abierto, como si la *plain song*, al

terminar, capturara un momento estático en una trama que bien podría continuar. Todo esto da como resultado una atmósfera de incertidumbre, acaso herencia de sus primeros relatos.

La sobrevivencia física y existencial del individuo en un sistema hostil que lo margina, y la violencia interior y exterior que esta circunstancia genera, podría ser el motivo general de su obra. Sin embargo, estos asuntos son construidos y transformados en cada libro a partir de la variedad de escenarios de sus historias los que, más que geográficos, son existenciales (Tánger, Guatemala, Madras, Nueva York) en la medida que implican largas estancias en los mismos, y meditaciones en torno a sus atmósferas y particularidades.

Su reciente libro, *El tren a Travancore* (2002) consta de una serie de cartas que el autor-personaje escribe a diversos interlocutores, en las que varias de sus preocupaciones se diluyen en una especie de divertimento.

Actualmente Rodrigo Rey Rosa vive en Guatemala.

Claudia Posadas: Llama la atención que su primera escritura sea radicalmente distinta a la que cultiva en la actualidad. ¿Cuál era la intención estética o necesidad expresiva? Al mismo tiempo, es un estilo que a veces ha vuelto en su literatura, sobre todo en *El tren a...*; sin embargo, hay más experiencia vital en estos últimos, que simbolismo. ¿Le sigue interesando?

Rodrigo Rey Rosa: Tal vez el carácter hermético y subjetivo de esas primeras "narraciones" tenga más que ver con las limitaciones de un escritor sin experiencia, que con una intención



estética determinada. En cualquier caso, nunca quise escribir en clave simbólica. Yo diría que se trataba de ejercicios de prosa narrativa, que quizá habría sido más prudente no dar a la imprenta.

C. P.: En *Cárcel...* si bien se rescata algo de su primer universo simbólico, la anécdota es central y se presenta su crítica orwelliana al sistema. Más adelante, con *El cojo...*, entra de lleno al estilo que hasta el momento lo ha caracterizado. ¿Cómo fue la transición?

R. R. R.: Probablemente me equivocó, pero creo que fue simplemente el hecho de intentar escribir textos más extensos lo que me hizo ensayar un estilo distinto, o buscar un tono diferente del que había empleado en las piezas breves. Los textos muy breves tienden al poema en prosa, y en muchas ocasiones se benefician de cierta oscuridad o de cierto hermetismo. En cambio, en textos más extensos la oscuridad parece un

Machu Pichu, Perú / Foto: Rose Mary Salum

defecto. Entonces aspirar a la claridad se vuelve una obligación.

C. P.: Los relatos herméticos de sus primeros libros mostraban, en algunos casos, una preocupación o un planteamiento "místico" que aparece posteriormente de una manera más directa, por ejemplo, en ese cuento-entrevista a una santa ("Desventajas de la santidad"). ¿Hay una trayectoria personal?

R. R. R.: Como decía, las piezas breves creo que eran ejercicios de principiante. Como tantos jóvenes, yo era o me creía un poco místico. El problema con dichas experiencias es que son comunicables (el problema para un escritor de ficción, quiero decir). Para convertirlas en materia literaria, bueno, habría que ser místico realmente, algo que me temo que no se puede ser si uno

es o se cree novelista. Pero estoy convencido de que ese joven que todos fuimos, que tenía aspiraciones a místico, a poeta, a revolucionario o a lo que fuera (los jóvenes pueden serlo todo y nada al mismo tiempo) representa lo mejor que pudimos ser. Sólo que uno deja de ser joven y no puede repetirse perpetuamente. La experiencia mística es siempre idéntica a sí misma.

C. P.: ¿Hay un planteamiento o un impulso en esta reciente escritura que la crítica ha definido como “una combinación de sequedad y lirismo”? ¿Fue una de las enseñanzas de Bowles?

R. R. R.: No cabe duda de que la claridad y la economía son características del estilo de Bowles. Características que, al dedicarme a la tarea de traducir sus textos, yo deseaba apropiarme. La precisión me parece que puede lograrse por el trabajo; creo que la falta de ésta en materia narrativa suele deberse al descuido, a la pereza. Pero la ambigüedad y lo complejo creo que son cuestión de carácter, algo que tiene que ver con la personalidad del narrador.

C. P.: La consecuencia de este estilo, en sus novelas y en varios cuentos, es un final abierto, resultado de una serie de omisiones. ¿Por qué la omisión y la ambigüedad como técnica?

R. R. R.: De nuevo, creo que la ambigüedad es espontánea, o inevitable. Y además, en mi caso, es algo aun deseable. Yo disfruto con las narraciones “ambiguas”, como tantas de Bowles, como casi todas las de Henry James (narrador ambiguo por excelencia). En cuanto a las omisiones, supongo que en la mayoría de los casos son innecesarias, pueden ser trucos, o frutos de la pereza. Soy bastante perezoso.

C. P.: En relación con lo anterior, hay un aspecto que en muchas ocasiones es la clave y en otras, sobre todo en sus novelas, es un elemento que remueve el relato: un misterio que va *in crescendo*. ¿Qué le interesa explorar?

R. R. R.: Muchas veces empiezo a escribir con la ilusión de hallar ese elemento inquietante que usted dice, algo que sólo puedo encontrar por medio de la escritura misma. Claro que los misterios son misterios porque es imposible explorarlos, y una vez explorados dejan de ser misterios. Pero uno puede intentar acercarse al misterio (eso ya puede ser suficiente, puede dejarnos satisfechos) aunque nunca o casi nunca logremos en realidad resolverlo.

C. P.: Sus principales novelas y algunos cuentos se construyen a partir de cierta trama detectivesca. En *El tren...* dice que le interesa crear tramas, y que éstas no son arte, sin embargo, usted ha engarzado dichas tramas

con los elementos vistos anteriormente. ¿Concibe lo detectivesco como la factura de una trama?

R. R. R.: No creo que lo policiaco en sí sea esencial para la trama, pero sí que el suspenso lo es. Y el género detectivesco es de los más aptos para el suspenso. En la narrativa moderna el lector, muchas veces sin saberlo, suele jugar el papel de detective, como decía Bowles. Yo no digo que “las tramas no son arte”, digo que la mayoría de los críticos “serios” contemporáneos (y sobre todo en Centroamérica) muestran cierto desprecio por las novelas con argumento.

C. P.: Hay una crítica al sistema desde una voz marginal proveniente de quienes viven en estados mentales límite, como en *Ningún lugar...*, y de quienes viven fuera del sistema, como en *Piedras...* ¿Qué implica esta reflexión desde estos puntos de vista?

R. R. R.: Los puntos de vista marginales me parece que tienen la ventaja de ayudar al narrador a ver su entorno como si estuviera fuera de él, o de manera más “objetiva”. ¿Quién podría estar a favor del sistema? Eso me parece una postura vital. El “sistema” es algo ante lo cual el individuo tiene que rebelarse. La rebelión puede ser interna solamente. Aunque claro, ideologías aparte, lo que me interesa es que el texto sea eficaz narrativamente.

C. P.: Llama la atención que su crítica al sistema se hace desde cierta ficción orwelliana. *Cárcel de árboles* es el ejemplo más relevante de este aspecto, mismo que se observa en algunos planteamientos de *Piedras...* y en *Ningún lugar sagrado*. ¿Qué implica esta visión? ¿La habría agotado con *Cárcel...*?

R. R. R.: Supongo que es la manera como la gente de mi generación aprendió a ver ciertos aspectos del “orden político” contemporáneo. Desde luego, ningún régimen real ha logrado el grado de control descrito en esas ficciones, pero creemos que para los políticos y gobernantes sería un ideal. En cualquier caso, hoy en día el grado de control de las poblaciones parece mayor que nunca, de modo que sin querer agotar el tema, parece lícito referirse a él aquí y allá, y a mí me resulta tentador exponer sus consecuencias más siniestras, aunque sea sólo como una especie de recordatorio. Por ejemplo, en *Piedras...*, hay una máquina en manos del gobierno que tiene todos los datos de la gente. La descripción de dicha máquina la tomé casi tal cual de un informe muy conocido en Guatemala, el REMHI (Recuperación de la Memoria Histórica), que da cuenta de muchos de los estragos causados por el “conflicto armado” en Guatemala, y

hace revista de los mecanismos estatales de represión. La ubicación de la máquina en la novela es ficticia.

C. P.: Esta visión crítica se vierte en el propio país, en *Piedras...*, y *Que me maten...* ¿Qué le significaron esta especie de “autos de fe”? ¿Cómo fueron recibidos en Guatemala y qué significan, con el tiempo, para su país?

R. R. R.: Me parece que en general la reacción aquí es defensiva. Es comprensible en un país de tradición “patriótica” y “nacionalista” (me refiero a los capitalinos, entre los que me temo que cuento a la mayor parte de mis lectores). La gente se toma las críticas de manera personal, como si se sintieran atacadas. “Eso no es así”, te dicen. “Las cosas no están tan mal. Son exageraciones”. Pero sabemos que las cosas están todavía peor.

C. P.: Un tema que inquieta es el del secuestro o el de la persecución, la amenaza de muerte, que ha vertido en pocas, pero significativas ocasiones: en uno de sus primeros cuentos, *La entrega*, y en *El cojo bueno*, sólo que en este último, llama la atención la decisión del protagonista de no tomar venganza. ¿Estos matices significarían una trayectoria sobre el asunto?

R. R. R.: El tema del secuestro es recurrente en la vida de los guatemaltecos, lo mismo que la amenaza de muerte y la persecución. Además de representar una preocupación constante, son como nuestra materia prima. Y lo mismo ocurre con el odio y el deseo de venganza que resultan de los secuestros, las persecuciones, las amenazas y las muertes violentas. Si en *El cojo...* la historia quiere resolverse por medio del perdón, es porque en el momento de cerrar la trama me pareció más interesante sondear el impulso de no venganza que el deseo de venganza, que es el más natural. Por otra parte, la violencia es una inclinación natural. Desde mis primeras narraciones, me interesa narrar la violencia. No es que yo sea especialmente violento. Creo que hay una violencia mental, o interior, en todo el mundo.

C. P.: Su escritura tiene variados escenarios que han transformado su escritura. ¿Qué sería de la literatura de Rey Rosa sin esta experiencia vital?

R. R. R.: Creo que es imposible saber cómo sería uno mismo con el cambio de una sola circunstancia de su historia personal; cuando se cambia de paisaje, de cielo, de lengua y cultura (como ocurre con los viajes) parece inevitable que ocurra alguna transformación. Por ejemplo, en los cuentos de *Ningún lugar...*, que se sitúan en Nueva York, donde pasé bastante tiempo, tuve un problema técnico más que vital. Para mí era un experimento el situar mis textos en esa ciudad y no en Guatemala. Nueva York es una ciudad

llena de estímulos visuales, difícil de “narrar”. El paisaje urbano no podía ser un simple telón de fondo. El paisaje es algo que debe afectar, que afecta, la conducta de los personajes, de los hombres. Yo quería que se manifestara de manera indirecta en los cuentos, sin que el texto fuera simplemente descriptivo.

C. P.: Sin embargo, pese a estos recursos y el contexto común, las atmósferas de cada cuento son distintas...

R. R. R.: En cada cuento por separado no hay una visión global. Los cuentos se escribieron contrastando uno con otro en forma, extensión, tono, lugar. Uno es la reacción de otro. Los cuentos se reflejan, se comentan uno con otro o quieren corregir los errores del anterior.

C. P.: En *El cojo...*, narra lo que parece su primer encuentro con Bowles. En visión retrospectiva, ¿cuál ha sido la impronta de este autor para usted?

R. R. R.: Supongo que soy responsable de que ese episodio de *El cojo...* sea interpretado como la narración de ese “primer encuentro”, pero es pura ficción. Es lo que yo imaginé que pudo ser, de no haber conocido a Bowles años antes y en el contexto de un taller de narrativa, o sea, de una manera más trivial. Aparte de las lecciones de precisión y claridad implícitas en sus textos, y lo que de ellos pude aprender mediante la traducción, por él me di cuenta de que era posible organizar la existencia, la vida, alrededor de la práctica de la escritura.

C. P.: En *El tren a Travancore* desarrolla aspectos que si bien están en sus novelas, ahí los muestra a nivel más personal: cierta ternura, el delirio narrativo a partir de la búsqueda de una trama, lo amoroso, el interés en el aspecto místico. ¿Qué significa este libro en este sentido?

R. R. R.: Yo pensaba que podía ser leído en clave de picaresca de modo que me parece divertido que se pueda interpretar como una biografía interior. Quien escribe las cartas engaña constantemente a sus correspondientes con el fin de conseguir dinero, ¿no? 🙄

• Entrevista realizada con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fonca / Conaculta, México.



EIELSON: MUTATIS MUTANDIS

► DAVID MEDINA PORTILLO

Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) forma parte de una generación de poetas peruanos que reúne, entre otros, a Javier Sologuren, Blanca Varela y Sebastián Salazar Bondy. Se trata de un grupo en cuyos inicios desempeñó un papel importante la experiencia surrealista de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, dando por cierto otro magisterio, el de dos figuras tutelares indiscutibles en el Perú de los años cuarenta: José María Arguedas y César Vallejo.

Testimonio de una trayectoria vertiginosa, de las más sorprendentes en hispanoamérica por su variedad de registros, la bibliografía de Eielson podría resumirse en un solo título genérico, aquel que el poeta ha adoptado para las diversas ediciones que reúnen todo su trabajo: *Poesía escrita*. Dicha poesía “escrita” ha tenido, en este orden, tres momentos, los que difieren entre sí de acuerdo con los poemas inéditos que se incorporan según las fechas de la nueva publicación. Así, el primer intento de reunir las sucesivas ediciones de libros independientes bajo aquel título fue gracias a la aparición en México, en 1991, de una primera *Poesía escrita* publicada por la Editorial Vuelta. Vinieron después una presentación bilingüe, español-italiano, preparada por Martha L. Canfiel y publicada por Le Lettere en Florencia en 1993, así como la preparada también por Canfiel en colaboración con el autor y publicada por la colombiana editorial Norma en 1998.

Después de esta última Eielson nos ha entregado tres volúmenes independientes más. El primero se editó en 2001 en Valencia, España, con

el sello de Pre-Textos y bajo el enigmático título *Sin título. Escrito en Milán (1994-1998)*; otro fue *Celebración* (2001), publicado en Lima por Jaime Campodónico Editor; más “Nudos”, largo poema aparecido en Italia en el 2002 dentro del libro *Canto visible* (Galería Gli Ori) como contrapunto poético a una muestra significativa de la obra plástica del autor. Dichos volúmenes se han integrado, previsiblemente, a un nuevo recuento de toda su “poesía escrita”, aunque ya con otro nombre: *Vivir es una obra maestra*, publicado en 2004 por la española Ave del Paraíso.

Una vez señalado lo anterior podemos decir que el poeta de *Vivir es una obra maestra* ya no es el mismo que leímos en *Poesía escrita*. En efecto, más allá del hecho de que esta reunión transcribe casi íntegramente la última edición de su *Poesía escrita*, los poemas más recientes de Eielson dan constancia de una nueva evolución en el trabajo poético del autor. Se trata, para ser precisos, de un cambio de mirada antes que de una transformación formal, tan importante ésta para quien se ha caracterizado por la inquietud constante en el terreno del lenguaje, la palabra escrita y la página entendida —dice él— como “un fragmento del universo”. En este sentido, los poemas más recientes de Eielson acompañan a esta nueva reunión de su poesía no sólo como un testimonio cronológico de sus últimos textos sino que, al integrarse al cuerpo de lo que conocíamos como su *Poesía escrita*, le otorgan una nueva dimensión.

¿Pero cuál es esta nueva dimensión de la que hablamos? Hay que señalar que, en principio, el cambio de título tiene una connotación colocada



más allá de la simple decisión editorial. Eielson ha sido siempre muy cuidadoso a la hora de caracterizar su particular concepción del fenómeno poético, de modo que el adjetivo preciso (poesía “escrita”) con la que encabezaba su producción hasta antes de *Vivir es una obra maestra*, debía entenderse como algo más que un detalle léxico. En este orden, no deja de ser desconcertante que un poeta como Eielson haya dicho —en alguna página de *El diálogo infinito* (Entrevista con Martha L. Canfield, Artes de México/UIA, 1995)— que la poesía jamás ha sido realidad exclusiva de lo escrito. Sin embargo, las cosas se aclaran cuando tenemos en cuenta que Eielson, además de ser uno de los grandes poetas latinoamericanos vivos es, asimismo, un artista plástico de amplia trayectoria y, como se dice, de reconocido prestigio. Mi memoria es corta en este sentido y quizá por ello no recuerdo un caso similar de pintor y hombre de letras cuyo trabajo, en ambas expresiones, sea indiscutible ante el juicio de los enterados (¿Michaux, Tomlinson?). Esta observación sirve para introducir un concepto caro para Eielson, que nutre tanto a su pintura como su poesía. Me refiero a la *gracia* concebida en términos de *pneuma*, de hálito o energía

Vista superior de la ciudad abandonada. Machu Picchu, Perú / Foto: Rose Mary Salum

trascendental viva y, por lo mismo, omnipresente y en perpetuo cambio: “Lo mejor de un poema, como lo mejor de un cuerpo, no son sus elementos [...] sino la gracia que los visita y los une en una sonrisa, un movimiento armonioso...” Se trata, como podemos ver, del impulso original, del *fiat* genésico cuya manifestación se da —entre otras de sus posibles formas—, en aquello que llamamos poesía. Dicho lo cual, cabe la siguiente pregunta: ¿por qué lo “escrito” habría de ser la única realidad tangible de la poesía? Esta pregunta resulta pertinente tratándose de alguien que ha precisado, a este respecto, lo siguiente: “la poesía es el estado permanente del universo”.

Volviendo al asunto de *Poesía escrita* como título de sus anteriores reuniones y el actual recuento, ya bajo el apelativo de *Vivir es una obra maestra*, me parece que dicho cambio tiene que ver con un propósito explícito de acentuar el vínculo entre vida y poesía, máxima estética y vital para un poeta que siempre ha defendido la importancia de la experiencia individual sobre el

cauce del lenguaje y la tradición. De ahí su profundo romanticismo —qué duda cabe— en la única manifestación que hoy nos es posible, la de una modernidad escéptica que busca, no obstante, su reencuentro con la gracia. Dicha raíz romántica hace suyas, desde luego, las claves que han dado cuerpo a la tradición del arte y la poesía contemporáneas, desde Rimbaud y Lautreamont, las vanguardias históricas y el surrealismo, hasta Martín Adán y César Vallejo. Claves de la creación en una modernidad que, a grandes rasgos, ha oscilado entre la acción de un “arte total” y la contemplación tocada, en sus extremos, no sólo por la expresión lacónica sino, también, por un mutismo asaz nihilista. En efecto, como artista plástico Eielson ha experimentado desde hace décadas con aquello que, por ejemplo, el expresionismo abstracto norteamericano denominó en su momento como la “acción pictórica”, es decir, la identificación del acto creativo como elemento estructural de la obra misma. Por su parte y en tanto poeta, Eielson ha hecho de la experimentación rítmica uno de los ejes en torno de los cuales gira toda su expresión poética. Por supuesto, el ritmo tiene para él una connotación más que técnica. Se trata, para decirlo de alguna manera, del ritmo entendido como una especie de “corriente subterránea en constante mutación”; de esa energía primordial, digamos, que anuda y desanuda al mundo poblándolo de formas. O para expresarnos con un vocablo de connotaciones clásicas podríamos decir, también, que la razón poética del ritmo en Eielson es la de *religar* el mundo anudando su vasta y consanguínea pluralidad.

Y ha sido este ritmo, justamente, el que ha determinado que en la evolución poética del autor se dé el fenómeno de la experimentación (equivalente de la acción), seguida por periodos de calma en los que Eielson busca cierta serenidad contemplativa, ese otro polo necesario de lo que él llama la *armonía opositorum*. El hecho es particularmente visible, creo, en los últimos libros del autor. No tanto en los que se recogían en *Poesía escrita* como en aquellos que aparecen en las secciones finales de esta edición de *La vida es una obra maestra*, es decir, en los poemas que marcan el cambio de título en el nuevo recuento de su obra poética. Por lo mismo, no me parece insignificante que una de dichas secciones se llame “Nudos”, nombre por lo demás con el que Eielson ha bautizado a muchas de sus creaciones plásticas en las que esta *armonía opositorum* se manifiesta por otras vías. Ahora bien, la serenidad contemplativa de la que hablamos posee un rasgo que quiero destacar. Me refiero a cierta raíz

panteísta que se diferencia, expresamente, del ascetismo desencantado común en tantos experimentantes de la experimentación posmoderna. En efecto, más que nunca el Eielson de sus últimos poemas se interna en aquello que expresara en la citada entrevista con Martha L. Canfield a propósito de la contemplación vivida como actitud vigilante: “concentración de todo el ser en cualquier aspecto de la vida, sea triste o feliz o sencillamente rutinario. [...] Es mi manera de poner en práctica el *wu-wei* taoísta, de seguir la corriente sin oponer resistencia”. En este sentido, frente a los poemas de “Noche oscura del cuerpo”, por ejemplo, *Vivir es una obra maestra* nos ofrece con nitidez la voz de un poeta que celebra el mundo y sus dones. Formalmente se trata del mismo Eielson, según dijimos más arriba, pero la mirada y la voz del autor de *Poesía escrita* han cambiado: “Camino entre mi sombra/ Y la sombra de los pinos. Mi cuerpo/ Es un puñado de hierba a la deriva/ Y el bosque azul que me rodea/ Soy yo mismo que respiro. Ya no distingo/ Entre el abeto y mi barba crecida. Camino/ Y cada resplandor cada penumbra/ Cada cereza esmaltada/ Son una sola con mi paladar/ Y con mi sexo. Gotas brillantes aparecen/ Entre mi pupila y los verdes frutos/ Del naranjo. Surgen abanicos/ De frescura y diamantes que no duran/ Sino el tiempo de un suspiro/ La mariposa nace alegremente/ Donde el gusano muere y nada crece/ Sin haber sido antes otra criatura”.

“Celebración”, “Sin título” y “Nudos”, secciones que constituyen la novedad de *Vivir es una obra maestra*, reúnen poemas que el autor ha venido escribiendo desde 1990. En este lapso se ha experimentado un cambio en la poética de Eielson similar, digamos, al que se dio con la publicación de “Tema y variaciones” en 1950. En este sentido, si “Tema y variaciones” representa una crítica de la tradición, según el mismo Eielson ha dicho, los últimos textos de *Vivir es una obra maestra* son una crítica de su propia obra: voz que se reúne consigo misma en la contemplación y, por gracia de la poesía, nos devuelve el asombro de aquella primera vez del mundo, de los seres y las cosas. 