

# literal

Latin American Voices

## visiones y revelaciones

Regina Silveira • Gustavo Pérez • Xul Solar • Sebastián Picker • Ivonne Saed

**Sergio Pitol: The Return of the Magician / El retorno del mago**  
**Eduardo González Viaña: The Literature is more than a Profession**



**Adolfo Castañón • Fernando Castro • Eduardo Chirinos • Pedro M. Domene • Álvaro Enrigue**  
**Jorge Fernández Granados • Fernando González Gortázar • Orlando González Esteva • David Huerta**  
**T. G. Huntington • David Medina Portillo • John Pluecker • Claudia Posadas • Rose Mary Salum • Marteen van Delden**

# 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.

Álvaro Enrígue

Malva Flores

Guadalupe Gómez del Campo

T. G. Huntington

David Medina Portillo

Estela Porter-Seale

## Associate Editors for English-language

Diana C. Caicedo

Ángela McEwan

José Antonio Simón

## Contributing Translators

Nick Hill

Angela McEwan

Beth Pollack

G. J. Rackz

Loris Simón

## Prensa, difusión y relaciones públicas en México

Claudia Posadas

### • 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

### • Distributors in the US and México

Ingram Distributor

Ubicuity Distributors

DeBoers Distributors

### • Distribución en locales cerrados:

Publicaciones Citem,  
Av. del Cristo 101, Col. Xocoyahualco,  
Tlalnepantla, Edo. de México  
Tel.: 5238-0260

### • Distribución en librerías:

Comercializadora Alieri,  
Censos 22, Col. El Retoño, México, D.F.,  
Tel.: 5672-0523

### • Responsable de circulación y distribución a nivel nacional:

Comercializadora Alieri,  
Censos 22, Col. El Retoño, México, D.F.,  
Tel.: 5672-0523

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.

Certificado de derechos de autor: en trámite. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite.

Este volumen con el que iniciamos el año viene acompañado por un reconocimiento que acaba de recibir nuestra revista. En los resultados del 2005 CELJ Award —premio anual que otorga el Council of Editors of Learned Journal—, *Literal. Latin American Voices* obtuvo el segundo sitio en la categoría de “Mejor revista literaria nueva”. Dicho reconocimiento (compartido en otras categorías por revistas como la *Hispanic Review* o *American Quarterly*) llega en un momento en que *Literal* amplía sus ediciones: en adelante nuestra periodicidad será trimestral y no, según veníamos haciendo anteriormente, semestral.

*Visiones y revelaciones* es el título de la muestra de la obra del argentino Xul Solar que por primera vez se pondrá en escena en Estados Unidos en el Museo de Bellas Artes de Houston. No obstante, su significado es el punto cohesivo (y acaso arbitrario) de la presente entrega: el anuncio reciente del Premio Cervantes concedido a Sergio Pitol, los aforismos de Adolfo Castañón, la poesía de David Huerta o las visiones de la brasileña Regina Silveira y del mexicano Gustavo Pérez, entre otras presencias. A su manera, todas visiones y revelaciones de éste y otros mundos...



The issue which we begin the year with is accompanied by the most recent award won by *Literal*. In the 2005 CELJ Award results given annually by the Council of Editors of Learned Journal, *Literal, Latin American Voices*, achieved the runner-up position in the “Best New Literary Journal 2006” category. Such recognition (shared with publications in other categories such as *Hispanic Review* and *American Quarterly*) comes at a time when *Literal* increases its periodicity: from now on the magazine will be published quarterly instead of biannually.

*Visions and Revelations* is the title of the exhibition of the Argentinean Xul Solar's work, which will soon be featured in an exposition at the Houston Museum of Fine Arts for the first time in the United States. In any case, its meaning is as cohesive (and even arbitrary) as the center of this issue; the recent announcement of Sergio Pitol's winning the Cervantes Award, the aphorisms of Adolfo Castañón, the poetry of David Huerta or the visions of the Brazilian Regina Silveira and the Mexican Gustavo Pérez, among other presences. In their own way, all the visions and revelations of this and other worlds.

# C O N T E N T S



4. Pedro M. Domene  
El retorno del mago. Conversación con Sergio Pitol /  
The Return of the Magician.  
A Conversation with Sergio Pitol
14. T. G. Huntington  
Pitol Is and Is Not Mexican
18. David Huerta  
Three Poems
24. Eduardo Chirinos  
Four Poems

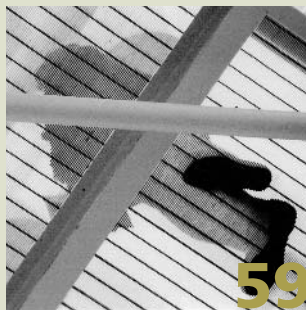
16



34



44



59

26. Marteen van Delden  
How American Is It?
30. Adolfo Castañón  
Intermezzo
31. Álvaro Enrigue  
Fin
34. Gustavo Pérez  
Las formas de la tierra
36. Gustavo Pérez: Writing with Clay /  
Escribir con tierra
39. Fernando González Gortázar  
Splendor of the Everyday / Esplendor  
de lo cotidiano

20

## Installation View of Regina Silveira

42. Jorge Fernández Granados  
Dos poemas
47. Fernando Castro  
Xul Solar, vanguardista esotérico
50. Orlando González Esteva  
Flor de mareas



51. Claudia Posadas  
Paroxitum
52. Rose Mary Salum  
Plaza de las alegrías
58. David Medina Portillo  
Dos poemas
59. Ivonne Saed  
Plano ambivalente
60. John Pluecker  
Literature is More Than a Profession.  
A Conversation with Eduardo González Viaña
64. Colaboradores

IMAGEN DE LA PORTADA: REGINA SILVEIRA: *PLUG* (SERIES ECLIPSE)

# EL RETORNO DEL MAGO


## THE RETURN OF THE MAGICIAN

### A CONVERSATION WITH SERGIO PITOL

► PEDRO M. DOMENE

TRANSLATED TO ENGLISH BY ANGELA MCEWAN

Sergio Pitol publicó recientemente en España *El mago de Viena* y *Los mejores cuentos*, con prólogo este último del barcelonés Enrique Vila Matas. Ambos títulos confirman el lugar que el autor de *Domar a la divina garza* ocupa como una de las voces mayores de la narrativa en español contemporánea.



En la siguiente conversación el escritor confiesa así sus dudas: “es posible que mi capacidad novelística se haya agotado”. Sin embargo, con la aparición este año de aquellos dos títulos resulta obvio que el fértil vínculo entre vida y obra —tan explorado por Pitol— continúa alimentando las vigias, los sueños e insomnios de esta fuerte imaginación creadora, merecedora hoy del reconocimiento más importante que nuestra lengua otorga a sus autores: el Premio Cervantes 2005.

Sergio Pitol es autor de *Tiempo cercado* (1959), *Infierno de todos* (1965), *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967), *Del encuentro nupcial* (1970); las novelas: *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1982), *El desfile del amor* (1984), y de los libros de ensayos, *El arte de la fuga* (1996), *Soñar la realidad* (1998), *Pasión por la trama* (1999), *El viaje* (2001). En 1999 obtuvo en México el Premio Juan Rulfo al conjunto de su labor literaria.



**SERGIO PITOL:** *El desfile del amor*, y la inmediata publicación de la novela en Barcelona significaron no sólo poner un pie en España, sino ser reconocido también en México. Poco después de la aparición de mi primer libro de cuentos, en una

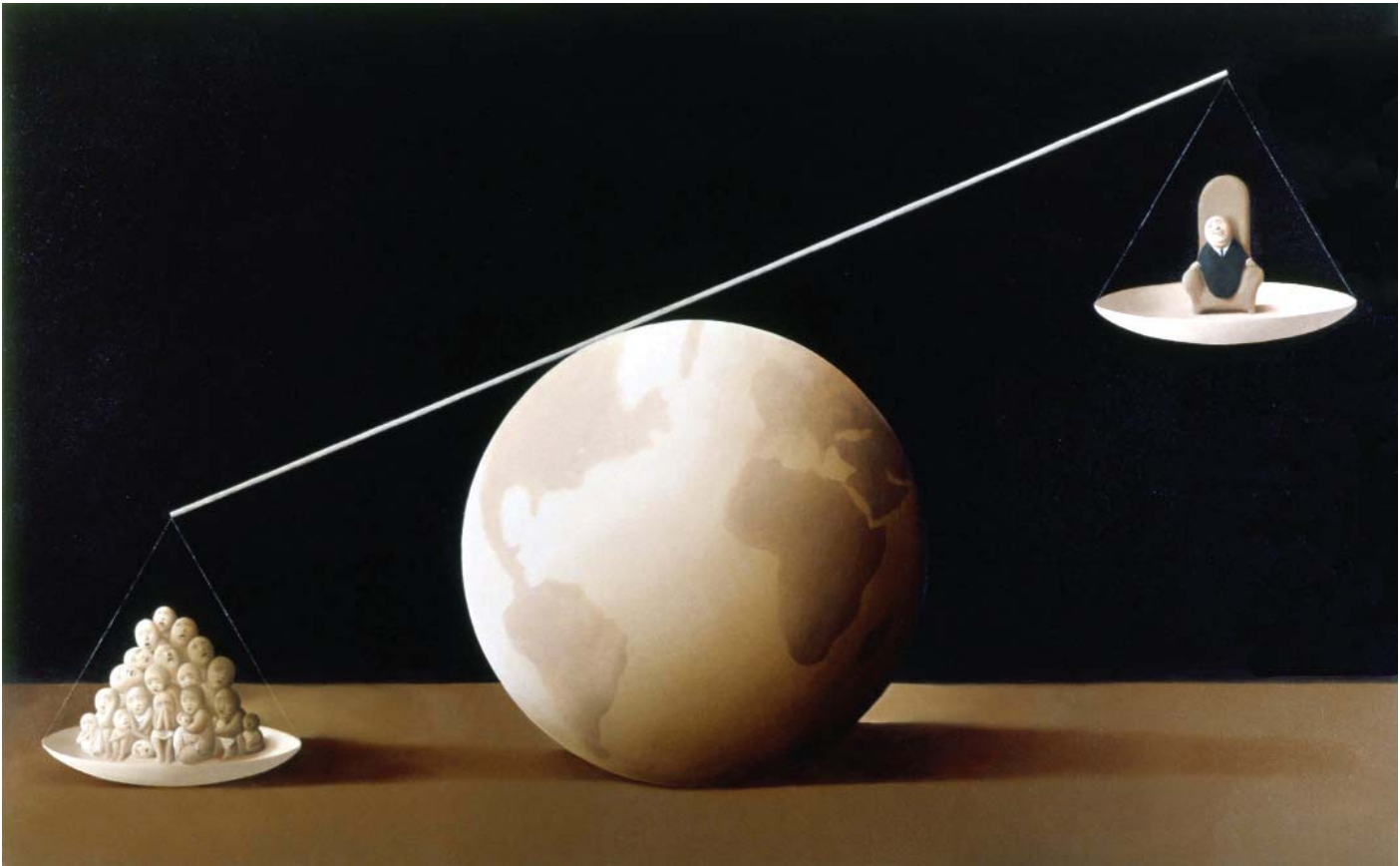
**S**ERGIO PITOL RECENTLY PUBLISHED *EL MAGO DE Viena* (*The Magician of Vienna*) and *Los mejores cuentos* (*The Best Stories*) in Spain. The latter book has a prologue written by Enrique Vila Matas of Barcelona. Both titles confirm the position of the author of *Domar a la divina garza* (*Taming the Divine Heron*) as one of the great voices in contemporary Spanish narrative.

In the following conversation, the writer confesses his doubts in this way: “It’s possible that my novelistic ability has dried up.” Nevertheless, with the appearance this year of those two titles it becomes obvious that the productive link between life and work—so explored by Pitol—continues to nourish the wakefulness, the dreams and the insomnia of his vivid creative imagination, which now has received the most prestigious recognition which our language can bestow on its authors: the 2005 Cervantes Prize.

Sergio Pitol is the author of *Tiempo cercado* (*Corraled Time*) (1959), *Infierno de todos* (*Inferno for All*) (1965), *Los climas* (*The Climates*) (1966), *No hay tal lugar* (*There is no Such Place*) (1967), *Del encuentro nupcial* (*About the Nuptial Encounter*) (1970); the novels: *El tañido de una flauta* (*The Sound of a Flute*) (1972), *Juegos florales* (*Flower Games*) (1982), *El desfile del amor* (*The Parade of Love*) (1984), and the essay collections: *El arte de la fuga* (*The Art of Escape*) (1996), *Soñar la realidad* (*Dreaming Reality*) (1998), *Pasión por la trama* (*Passion for the Plot*) (1999), *El viaje* (*The Trip*) (2001). In 1999 he was awarded the Juan Rulfo Prize for the whole of his literary achievement.



**SERGIO PITOL:** *El desfile del amor*, and the immediate publication of the novel in Barcelona meant



Sebastián Picker: *Desequilibrio (Imbalance)*, 2005, oil on canvas, 39 x 63"

edición casi secreta, salí de México, y durante cerca de treinta años viví fuera de mi país. Lo visitaba algunas veces, en dos ocasiones pasé temporadas largas, como de un año, pero con la seguridad desde el principio de que iba a partir. Tenía aquí en México pocos pero excelentes amigos; mis libros aparecieron sin estar yo presente, y arrastraban una vida fantasmal. Fuera de un puñado de lectores fidelísimos y entusiastas, para el resto de los lectores mexicanos era yo inexistente, una sombra, un excéntrico, alejado de la realidad mexicana y también de la hispanoamericana, enclaustrado en una móvil torre de marfil, fraguando historias bizarras que tenían lugar en Venecia o Samarcanda. Debo decir que no me quejo; tenía bastante chiste esa reputación. Llegar a México de repente para pasar unas cuantas semanas y ser celebrado por viejos amigos muy cercanos era formidable, como también lo era encontrar en el lugar más inesperado de la

not only to set foot in Spain, but also to be recognized in Mexico. Shortly after the appearance of my first book of stories, in an almost secret edition, I left Mexico, and for almost thirty years I lived outside my country. I visited it sometimes, on two occasions I spent long periods, like a year, but knowing from the beginning that I was going to leave. Here in Mexico I had a few excellent friends; my books came out without my being present, and carried on a phantom life. Outside of a handful of very faithful readers and enthusiasts, for the rest of the Mexican readers I was non-existent, a shadow, an eccentric, far from the reality of Mexico and Hispano-America, cooped up in a moveable marble tower, creating audacious stories set in Venice or Samarkand. I must say that I'm not complaining; that reputation was rather fun. To suddenly arrive in Mexico to spend a few weeks and be wined and dined by very close old friends was wonderful, as well

*...para el resto de los lectores mexicanos era yo inexistente, una sombra, un excéntrico, alejado de la realidad mexicana y también de la hispanoamericana, enclaustrado en una móvil torre de marfil, fraguando historias bizarras que tenían lugar en Venecia o Samarcanda.*

ciudad a un pequeño grupo de jóvenes que conocían mejor mi obra que yo mismo. A partir de esta novela fui percibido por un público más amplio.

**PEDRO M. DOMENE:** Su universo esperpéntico se acentúa aún más en *Domar a la divina garza*, ¿su mundo es realmente así?

**S. P.:** *Domar a la divina garza*, ¡qué historia! La escribí entre Madeira, Lanzarote y Marienbad, en clínicas maravillosas donde convalecía de una complicada operación vesicular. Vida de *spa*, fastidiosa, crepuscular, golosa como del cine de Von Stroheim. Fue un periodo consagrado a Gogol. Leí y releí casi la totalidad de su obra, y varios libros excelentes sobre su literatura y su estrambótica existencia. Leí entonces el libro de Bakhtin sobre Rabelais, pero más que todo sobre la cultura popular a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Esa lectura, que era un canto a la libertad, y la de Gogol, fueron integrándose a mi tema. *El desfile del amor*, la anterior, la premiada, es una historia paródica, tragicómica, desparpajada, y *Domar a la divina garza* radicaliza todo eso, lo convierte en un esperpento con aromas



S. P.: *Aquí me bajo... (Here is Where...)*, 2004, oil on canvas, 32 x 64"

*...y lo primero que hice, como todos, fue recoger algunos periódicos y revistas para hojearlas durante el viaje. Abrí la primera, ya desaparecida, busqué la sección cultural y vi de inmediato la brillante portada de mi libro*

repelentes. En estos días estoy escribiendo un librito sobre un viaje a Georgia en 1985, donde narro una experiencia personal sobre la carga excrementicia que introduje en la novela. Fue la última novela que escribí en Europa. Estuve en Barcelona para su presentación. Jorge Herralde echó la casa por la ventana en esa ocasión, y todos los días recibía en mi hotel a muchos periodistas de las secciones culturales de la prensa catalana y la de Madrid. Algunos amigos que la habían leído ya fueron muy elogiosos. Me sentía, en verdad, la divina garza. Días después, subí en Madrid al avión que me conduciría a México, y lo primero que hice, como todos, fue recoger algunos periódicos y revistas para hojearlas durante el viaje. Abrí la primera, ya desaparecida, busqué la sección cultural y vi de inmediato la brillante portada de mi libro; y comencé a leer el comentario. Los horrores que se decían de mí y de mi novela, la saña con que me daban una paliza monumental no recuerdo haberla visto nunca, no sobre mí sino sobre ningún otro autor. El comentarista

as finding a small group of young people in the most unexpected corner of the city that knew my work better than I did. After this novel a wider public became aware of me.

**Pedro M. Domene:** Your twisted universe is even more accentuated in *Domar a la divina garza*. Is your world really like that?

**S.P.:** *Domar a la divina garza*. What a story! I wrote it traveling between Madeira, Lanzarote and Marienbad, in marvelous clinics where I was convalescing from a complicated gall bladder operation. It was a life of spas, boring, crepuscular, gluttonous, like a Von Stroheim film. It was a period devoted to Gogol. I read and re-read almost his entire work, as well as several excellent books on his writing and bizarre life. At that time I read Bakhtin's book on Rabelais, but more than anything I read about popular culture at the end of the Middle Ages and beginning of the Renaissance. Those readings, which were a hymn to liberty, and those of Gogol, became an integral part of my theme. *El desfile del amor*, the



previous one, the prizewinning one, is a tragicomic, impudent parody, and *Domar a la divina garza* radicalizes all that, it converts it into something disgusting with unpleasant aromas. At present I'm writing a little book about a trip to Georgia in 1985, in which I narrate a personal experience about the excremental slant I introduced in the novel. It was the last novel I wrote in Europe. I was in Barcelona for the presentation. Jorge Herralde went all out on that occasion, and every day in my hotel I received many journalists from the cultural sections of the Madrid and Catalan press. Some friends who had already read it praised it highly. I really felt like the divine heron. Days later, in Madrid I boarded the plane that would take me to Mexico, and the first thing I did, like everyone else, was to pick up some newspapers and magazines to glance through during the trip. I opened the first, which no longer exists, looked for the cultural section and immediately saw the brilliant cover of my book; and I began to read the commentary. The horrors being said about me and my novel, the

*...and the first thing I did, like everyone else, was to pick up some newspapers and magazines to glance through during the trip. I opened the first, which no longer exists, looked for the cultural section and immediately saw the brilliant cover of my book*

declaraba que había lanzado al mingitorio mi trayectoria literaria, que había sido seducido por el oro que un autor recauda con libros tan repelentes como aquél. Que ya una vez despeñado en la cloaca me sería muy difícil salir de ella. Me decía que no era posible que eso ocurriera, que me insultaran con tanta violencia, y deduje que nada era verdad, que estaba yo soñando, sumido en medio de una pesadilla, lo cual me tranquilizó y me permitió dormir por un buen rato. Al despertar volví a leer aquella arenga y comprobé que sí, que era cierto, que era la plena realidad, pero ya el *shock* había pasado. Me había animado demasiado en Barcelona, y seguía el esquema de Bajtín sobre el carnaval: coronación, fiesta y paliza final. Fue una lección ejemplar. Lo único que me molestaba es que esa fuera la primera nota bibliográfica que recibía mi novela, y posiblemente la primera que llegaría a México. Cuando poco después me llegaron las notas de Masoliver Ródenas y de Mercedes Monmany me tranquilicé. Ambos iniciaban sus artículos con la asevera-

savagery with which I was attacked, I don't remember having ever seen, either against me or against any other author. The commentator stated that he had thrown my literary trajectory in the urinal, that I had been seduced by the money that an author collects from books as repellent as that one. That once I had tumbled into the sewer it would be very difficult for me to get out of it. I told myself that it wasn't possible that such a thing could happen, that I could be insulted with such violence, and I concluded that none of it was real, that I was dreaming, sunk in the middle of a nightmare. This soothed me and I was able to sleep for a while. When I woke up I again read that tirade and found that yes, it was true, it was real, but now the shock had passed. I had been carried away in Barcelona, and followed Bakhtin's outline of the carnival: coronation, celebration and final beating. It was an exemplary lesson. The only thing that bothered me was that it would be the first review of my novel, and might be the first one to arrive in Mexico. Shortly



S. P.: *Metamorfosis (Metamorphosis)*, 2005, oil on canvas, 31 x 39"

ción de que *Domar a la divina garza* era una obra maestra.

P. M. D.: *La vida conyugal* cierra por el momento ese tríptico y presupone su desagrado con el mundo actual.

S. P.: *La vida conyugal* es la crónica de cincuenta años de vida marital. Hay una pareja permanentemente en guerra con el fondo de una sociedad que ha perdido la energía, la vitalidad y el sentido de casi todas las cosas. Un mundo que es como un navío ebrio que se dirige al desastre. La sociedad resultante de muchas décadas de corrupción y descomposición, la flor del PRI. Siento ternura por la protagonista, por su capacidad de sobrevivencia, por su rebeldía caótica, por sus limitaciones, por todos sus esfuerzos infructuosos. Al final la pareja celebra sus cincuenta años de casados, sus bodas de oro, y lo que queda de ella son escombros, cuerpos mutilados y una iracunda vejez. Deseos de acabar cada uno con el otro lo más pronto posible. Eso han sido sus cincuenta años de casados; no hay remedio para la pareja, seguirá así hasta el final.

P. M. D.: A su vuelta definitiva a México en 1988, su fama de escritor ha ido creciendo y ahora se encuentra en un proceso de escritura, por decirlo de alguna manera, más reflexiva. ¿*El arte de la fuga* es la síntesis de este periodo o quizá de toda una vida? ¿Significa este libro una especie de educación sentimental y una educa-

thereafter when I received the reviews of Masoliver Ródenas and of Mercedes Monmany I calmed down. Both started their articles with the affirmation that *Domar a la divina garza* was a masterwork.

P. M. D.: *La vida conyugal* ends that triptych for the moment and presupposes your displeasure with the present world.

S. P.: *La vida conyugal* is the chronicle of fifty years of married life. There is a constantly warring couple with the backdrop of a society that has lost its energy, vitality and sense of almost everything. A world that is like a rudderless ship heading for disaster. A society resulting from many decades of corruption and decay, the flower of the PRI (Revolutionary Institutional Party). I feel tenderness for the protagonist, for his capacity to survive, for his chaotic rebelliousness, for his limitations, for all his fruitless efforts. At the end the couple celebrate their fifty years of marriage, their golden wedding anniversary, and what is left of it is rubble, mutilated bodies and an angry old age. The desire of each to break off with the other as soon as possible. That is what their fifty years of marriage has been; there is no cure for the couple, they will go on that way till the end.

P. M. D.: On your definitive return to Mexico in 1988, your fame as a writer has been growing and now, in a manner of speaking, you are in a process of more reflective writing. Is *El arte de la fuga* the synthesis of this period or perhaps of a whole lifetime? Does this book represent a kind of sentimental education and a civil education to show that ego and its exterior manifestation?

S. P.: In Mexico everyone says it's my best book. Personally I think that if anything that I've written survives me it will be some paragraphs of *Vals de Mefisto*. More than that I find impossible. *El arte de la fuga* contains, if not the most perfect, the most intense and most entertaining of my work. Writing some of its chapters caused me intolerable pain, others entertained me and made me feel very happy. There are essays that turn into stories and then go back to being essays. There is trivia, winks, gossip, dreams galore, digressions about Thomas Mann, but also about my dog, Sacho. It ends with an account of my trip to the state of Chiapas a few weeks before the insurrection. I think, as I already told you, that everything I write is a kind of infused biography, oblique, and in this book the flow of life erupted more forcefully and therefore is more visible than in any of my other books.

P. M. D.: In some way does *El arte de la fuga*, in a country that is facing groups of differing opinions, become a kind of commitment for the

*In Mexico everyone says it's my best book. Personally I think that if anything that I've written survives me it will be some paragraphs of Vals de Mefisto. More than that, I find impossible. El arte de la fuga contains, if not the most perfect, the most intense and most entertaining of my work.*

ción civil para mostrar ese yo y su proyección exterior?

S. P.: En México todos dicen que es mi mejor libro. Yo personalmente creo que si algo de lo escrito me sobrevive serán algunos párrafos de *Vals de Mefisto*. Más de eso me resulta imposible. En *El arte de la fuga* está, si no lo más perfecto, sí lo más intenso y lo más divertido de mi trabajo. Escribir algunos de sus capítulos me produjo un dolor intolerable, otros me regocijaban y me hacían sentir muy feliz. Hay ensayos que se vuelven relatos y terminan de nuevo como ensayos. Hay trivia, guiños, *gossip*, sueños a granel, digresiones sobre Thomas Mann, pero también sobre mi perro Sacho. Termina con la crónica de un viaje al estado de Chiapas pocas semanas después de la insurrección. Creo, te lo he dicho ya, que todo lo que escribo es una forma de biografía infusa, oblicua, y en ese libro un flujo de vida irrumpió con más fuerza y desde luego se hace más visible que en cualquier otro de mis libros.

P. M. D.: ¿De alguna manera *El arte de la fuga*, en un país que enfrenta a distintos grupos de opinión, viene a ser como una especie de compromiso por la independencia y la tolerancia del intelectual? Quizá por esa especie de "período introspectivo" del que habla Carlos Monsiváis ha vuelto a publicar un libro de marcado carácter reflexivo como *Pasión por la trama*.

S. P.: Mira, a ninguno de los grupos de *literati* mexicanos les podía resultar indigerible lo que anotaba yo sobre la escritura, la lectura y los viajes, que son los grandes apartados de ese libro. Podían discrepar, eso sí, o tal vez algún teórico de esos duros, alineados en una corriente "científica" de la literatura haya considerado prescindibles mis digresiones sobre la escritura, y hasta tirado el libro al bote de la basura por resultarle una escritura inane. Pero las verdaderas resistencias a *El arte de la fuga*, aunque fueron pocas, surgieron de parte de algunos intelectuales orgánicos, esos que se someten voluntariamente al Príncipe, lo adulan y salen siempre beneficiados. Pero a mi edad he venido a disfrutar la posibilidad de tener enemigos. Cuando uno pelea con la familia o con amigos entrañables, siempre es una

independencia y tolerancia del intelectual? Perhaps because of that kind of "introspective period" of which Carlos Monsiváis has spoken you have again published a book of markedly thoughtful character such as *Pasión por la trama*.

S. P.: You see, for the groups of Mexican *literati* none of them would have a problem digesting my comments on writing, reading and travel, which are the mainstays of that book. They might, of course, disagree, or perhaps one of those rigid theorists, aligned to a "scientific" current of literature might have considered my digressions on writing unnecessary, and even tossed the book in the trashcan because of finding the writing inane. But the real resistance to *El arte de la fuga*, although they were few, came from some organic intellectuals, those who submit themselves voluntarily to the Prince, they adore him and always receive the benefits. But at my age I have come to enjoy the possibility of having enemies. When one fights with the family or with dear friends, it is always a wound, whether one is to blame or is the victim of the event that caused the rupture. On the other hand, to be hated by someone you don't care about, someone you despise or feel indifferent toward is like winning a prize, not a big one, of course, but third or fourth place.

P. M. D.: After reading these last texts, there are two aspects which, in some way, mark a constant in your writing: friends and travel. To what degree are both aspects important in your work although the travel for you, nevertheless, does not have the sense of exploration or sightseeing, your cities are places you have experienced which appear time and again in your writing?

S. P.: I have wonderful friends with whom I disagree about almost everything, but every time I see them it gives me great pleasure, because they remind me of certain fundamental episodes in our lives, our development, or with whom I can converse about books, travels, dogs, theatre, films of the thirties and forties, preferably those of Lubitsch and Rene Clair. The friends and the cities complement each other. My curiosity about places, both known and unknown, is never satis-

*las verdaderas resistencias a El arte de la fuga, aunque fueron pocas, surgieron de parte de algunos intelectuales orgánicos, esos que se someten voluntariamente al Príncipe, lo adulan y salen siempre beneficiados. Pero a mi edad he venido a disfrutar la posibilidad de tener enemigos.*

herida, sea uno culpable o víctima del hecho que decidió la ruptura. En cambio, ser odiado por alguien no estimado, alguien por quien uno siente desprecio o indiferencia es como ganarse un premio, no uno grande, claro, sino de tercera o cuarta clase.

P. M. D.: Tras la lectura de estos últimos textos, hay dos aspectos que, de alguna manera, marcan una huella decisiva en su escritura: los amigos y los viajes. ¿En qué medida ambos aspectos son importantes para su obra aunque el viaje para usted, no obstante, no tiene ese sentido de exploración o recorrido, sus ciudades son lugares vividos que reaparecen una y otra vez en sus escritos?

S. P.: Tengo amigos magníficos con los que discrepo en casi todo, pero cada vez que los veo me da un gusto inmenso porque me hacen recordar determinados episodios fundamentales en nuestras vidas, nuestra formación, o con quienes tengo la posibilidad de conversar sobre libros, viajes, perros, teatro, cine de los años treinta y cuarenta, de Lubistch y Rene Clair de preferencia. Los amigos y las ciudades se complementan. Mi curiosidad por los lugares, los conocidos y los aún no vistos nunca se apacigua. Sin embargo, nunca he logrado describir inteligentemente una ciudad, ni siquiera las más amadas. En mis novelas me restringo a ciertos trozos del plano urbano, una plaza, una calle, la fachada de una iglesia, y me sirvo de ellas como un mero telón de fondo, quizás como los que utilizaron los dramaturgos del Siglo de Oro español o los Isabelinos en Inglaterra, meras telas pintadas que señalan sencillamente eso: una calle, el atrio de una iglesia, una plaza, un jardín, el salón de una casa, el cuarto de una posada. Trato de imprimir cierto verismo, pero no por la descripción de los lugares sino por otros detalles de atmósfera, que además apuntalan la estructura. Hace poco leí un libro de Félix de Azúa: *La invención de Caín* que me resultó fascinante y me produjo una envidia total, porque sé que jamás podría yo lograr nada que se iguale a eso cuando en algún pasaje tenga que mencionar un viaje.

[...]

fied. Nevertheless, I have never been able to intelligently describe a city, not even the ones I love the most. In my novels I restrict myself to certain parts of the urban map, a plaza, a street, the facade of a church, and I make use of them as a mere backdrop, perhaps like those used by the dramatists of the Golden Age of Spain or the Elizabethans in England, mere painted cloths that indicate simply that: a street, the atrium of a church, a plaza, a garden, the drawing room of a house, a room at an inn. I try to imprint a certain reality, not by the description of the places, but rather by other details of atmosphere, which also support the structure. Recently I read a book by Félix de Azúa: *La invención de Caín* (*The Invention of Cain*), which I found fascinating and which caused me to be totally envious, because I know I could never achieve anything that would equal it when I have to mention a trip in some passage.

[...]

P. M. D.: Is *El viaje* based on a particular immersion in the infernos of the Slavic soul?

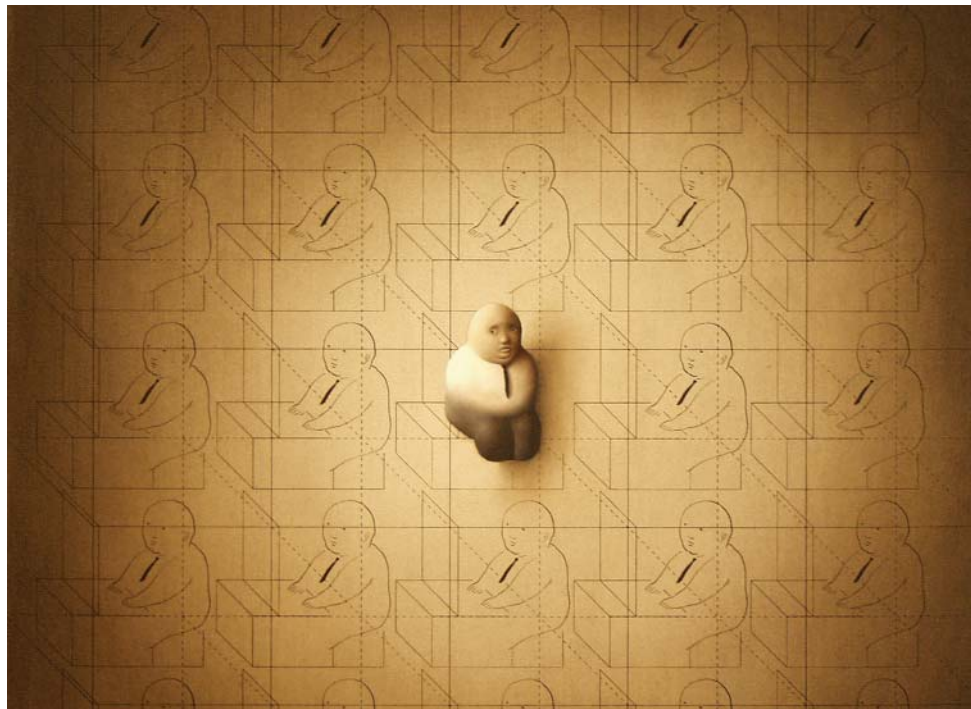
S. P.: Not totally. *El viaje* tends to be a memory of my personal relationship with the Russian culture. Its primary essence is a literary construction which seems to me to be different from the kind of books on the Communist world. I try to be a camera which photographs my emotions. I'm sick of the Soviet specialists, the political specialists, who generally situate themselves in an inflexible position of absolute rejection of the world of evil. Of course there are exceptions, among them two eminent Poles: K.S. Karol and Ryszard Kapuseynski. In addition to Soviet politics, they were interested in the society, especially Russian individuality, its eccentricity, the impossibility of fitting everyone into the same mold; and in addition to other methods of following the temper of their culture, they observed the literature, music, films and theater. Of course, what they call the Russian soul, which is very complex, is only an imitation, a parody, a temperamental explosion. Cioran wrote prodigiously about the religious feelings of the Russians, their elevated

P. M. D.: *El viaje* (2000), ¿se concreta en una inmersión particular a los infiernos del alma eslava?

S. P.: No del todo. *El viaje* tiende a recordar mi relación personal con lo ruso. Primordialmente es una construcción literaria que me pareciera distinta al tipo de libros sobre el mundo comunista. Trato de ser una cámara que fotografíe mis emociones. Estoy harto de los soviétólogos, de los politólogos, que por lo general se sitúan en una posición inflexible, de rechazo absoluto, el mundo del mal. Hay claro excepciones, entre ellas dos polacos eminentes: K. S. Karol y Ryszard Kapuscynski. Ellos se interesaban, además de la política soviética, de la sociedad, en especial de la individualidad rusa, de su excentricidad, de la imposibilidad de medir a todos con un rasero, y entre otros medios para seguir la temperatura de su cultura, observan la literatura, la música, el cine y el teatro. Claro, lo que llaman el alma rusa, que es complejísima, es tan sólo un remedo, una parodia, un estallido temperamental. Cioran escribió páginas prodigiosas sobre el sentimiento religioso de los rusos, su elevada sensibilidad. Cioran insinuaba que el “alma rusa” no es semejante a la de los otros pueblos, sino superior. Ahora, la grosería, la vulgaridad, la crueldad puede ser extrema. Hay que leer cualquier obra de Dostoievski para comprobarlo: el príncipe Mirsky, el comerciante Rogadov.

P. M. D.: ¿Quizá haya que ver en este libro un paso más en ese proceso de literaturizar la literatura?, se lo digo porque en este pequeño diario hay mucho de homenaje a la literatura rusa, ¿es así?

S. P.: Sí, tal vez intenté que no fuera igual a *El arte de la fuga*, que es un abuelo de *El viaje*. Éste es menos poderoso que su antecedente. Pero así me lo propuse. En *El arte de la fuga* el movimiento es constante y lo mueve la palanca del *pathos*. En *El viaje* restrinjo las posibilidades patéticas. De hecho, la única vez que aparece es en la terrible carta de Méyerhold, el gran hombre de teatro, cuando le describe a un alto político las torturas que le infligen en la KGB. En este libro el soporte de la obra es un diario real, el mío, y esas páginas del diario convocan otros momentos: estancias anteriores en Moscú en un cargo diplomático, lecturas de los rusos desde la niñez, pintura, amistades, la vanguardia rusa de los primeros años de la Revolución, sueños, juegos que disfrazan la realidad, la parodia, citas de apoyo a mis relatos, en especial de dos genios nacidos en los Balcanes para luego convertirse en personajes universales: Canetti y Cioran. En el fondo de todo, bajo la palabra, se desliza una corriente literaria, un anhelo de construir un gran edificio en homenaje a la literatura rusa.



S. P.: *En la Oficina (At the Office)*, 2005, oil on canvas, 32 x 32”

sensibility. Cioran insinuated that the “Russian soul” was not similar to that of other populations, but rather was superior. Now, the grossness, the vulgarity, the cruelty can be extreme. You can read any work of Dostoyevski to prove it: Prince Mirsky, the merchant Rogadov.

P. M. D.: Perhaps one has to see in this book one step more in the process of making literature more literary? I say that because this little diary expresses great homage to Russian literature. Is that it?

S. P.: Yes, perhaps I tried to make it different from *El arte de la fuga*, which is a grandfather of *El viaje*. This one is less powerful than its predecessor. But that was my intention. In *El arte de la fuga* the movement is constant and moved by the leverage of *pathos*. In *El viaje* I restrict the pathetic possibilities. Actually, the only time it appears is in the terrible letter of Meyerhold, the great man of the theater, when he describes to a high-ranking politician the tortures inflicted upon him by the KGB. In this book, the main basis of the work is a real diary, mine, and those pages of the diary bring forth other moments: previous stays in Moscow on a diplomatic assignment, readings of Russian authors since childhood, painting, friendships, the Russian avant-garde of the early years of the revolution, dreams, games which disguise reality, parody, quotations to back up my stories, especially of two geniuses born in the Balkans who later became universally famous: Canetti and Cioran. In the background

P. M. D.: Lo onírico está, de nuevo, presente en esta obra, ¿justifica así buena parte de su proceso creativo?

S. P.: El sueño es imprescindible en la escritura, aparece desde mis primeros cuentos de hace casi cincuenta años y no me fatigan. Aparece de otro modo. Es casi la parte más brillante y poderosa de un libro. El sueño puede participar en mi obra, pero siempre que participe activamente en la arquitectura y el tema de un libro. Su prosapia en la literatura es enorme. En Dostoievski el elemento onírico es indispensable. Aquel sueño de Raskolnikov muy cerca del inicio donde un niño ve aterrado cómo una multitud mata a golpes a un pobre caballo viejo, y la gente que pasa por allí se detiene a ver esa carnicería como algo normal y casi grato. En *La montaña mágica* hay un sueño magistral de Hans Castorp que da el sentido profundo a la novela. En Borges hay sueños magníficos. El sueño es una de las columnas del barroco: Los sueños de Quevedo, el teatro de Calderón, la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, etc. Yo, modestamente, me acerco a esa familia.

P. M. D.: ¿Es este, pues, el camino emprendido por usted para seguir ensayando literatura? Me explico, ¿el arte de jugar con los géneros para componer un relato, a mitad entre lo que se presupone la novela, la crónica o la autobiografía?

S. P.: De una manera sorprendente para mí, y no previamente razonada, comencé a sentir que me distanciaba de mis últimas novelas, las del ciclo carnavalesco. Me parecía que emprender una más, se volvería mecánica, y veía que cada vez que escribía un ensayo o una conferencia se me imponían unas mínimas tramas narrativas en el texto, y aun algunos personajes excéntricos que rompían el flujo del ensayo. O también me aparecía yo como personaje para contar alguna historia más bien privada. Llegó el momento que intensifiqué esos percances, los fortalecí para que fueran piezas fundamentales de la estructura y así nació *El arte de la fuga*, que tuvo más reso-

of everything, behind the words, flows a literary current, a desire to construct a great edifice in homage to Russian literature.

P. M. D.: Dreams are present, again, in this work. Is this how you justify a large part of your creative process?

S. P.: Dreams are absolutely necessary in writing, they appeared in my first stories from almost fifty years ago and they never tire me. They appear in other forms. They are almost the most brilliant and powerful part of a book. Dreams can be part of my work, but only if they form an active part of the architecture and theme of a book. Their heritage in literature is enormous. In Dostoyevski the dream element is indispensable. That dream of Raskolnikov very near the beginning where a little boy watches in terror as a crowd beats a poor old horse to death, and passers by stop to watch that carnage as if it



were something normal and almost pleasant. In *The Magic Mountain* there is Hans Castorp's masterful dream which gives the novel its sense of profundity. In Borges there are magnificent dreams. The dream is one of the pillars of the baroque: the dreams of Quevedo, the theater of Calderón, the poetry of Sor Juana Inés de la Cruz, etc. In all modesty, I align myself with that family.

P. M. D.: So, is this the path you are taking to continue trying out literature? I mean, the art of playing with the genres to compose a tale halfway between what one presupposes is a novel, a chronicle or an autobiography?

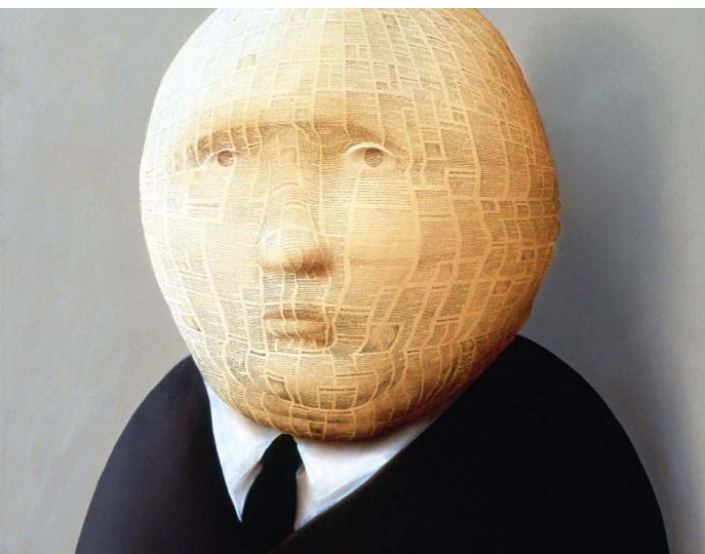
S. P.: In a surprising way for me, and not previously thought out, I began to feel that I was dis-

*Dreams are absolutely necessary in writing, they appeared in my first stories from almost fifty years ago and they never tire me. They appear in other forms. They are almost the most brilliant and powerful part of a book.*

nancia que todos mis libros anteriores, mezcla varios géneros, el autor, yo, es el protagonista de algunos textos, luego se asume como mero escribano. Es una novela, una crónica de vida, se nutre de frivolidades, pero también de pasiones. De ese libro se desgajaron otros dos títulos: *Pasión por la trama* y *El viaje*.

Ahora creo que ya debo terminar con esto. Temo que si siguiera otro libro con el mismo estilo me repetiría, o más bien, repetiría los procedimientos literarios empleados. Me siento en tierra de nadie. Dentro de poco me iré a España, a un pueblo de la Costa Brava, a encerrarme dos meses en solitario para poner la mente en claro y tratar de saber qué voy a escribir.

P. M. D.: Una pregunta obligada, ¿qué proyecto tiene entre manos en estos momentos si es que ha despertado de ese largo sueño que han supuesto sus últimos libros?



S. P.: *Retrato de una pareja informada (Portrait of an Informed Couple)*, 2005, oil on canvas, 31 x 63" (diptych)

S. P.: Tengo algunos temas, necesito rumiarlos. Es posible que mi capacidad novelística se haya apagado. El año próximo cumpla setenta años. Me digo para conformarme que dos de los novelistas que he admirado, E. M. Forster y Julien Gracq, que produjeron novelas portentosas, dejaron de hacerlas antes de los cincuenta años, sin dejar de escribir. ¡Ya veremos qué pasa!🐾

\* Agradecemos a la Universidad Veracruzana y a la revista *Batarro* de Almería, España, su autorización para la reproducción de esta conversación, fragmento de la entrevista "El universo literario y personal de Sergio Pitol" (*Batarro* 38-39-40).

*Ahora creo que ya debo terminar con esto. Temo que si siguiera otro libro con el mismo estilo me repetiría, o más bien, repetiría los procedimientos literarios empleados. Me siento en tierra de nadie.*

tancing myself from my latest novels, the ones from the carnival cycle. It seemed to me that to start another one would become mechanical, and I saw that each time I wrote an essay or a conference, some minimal narrative threads appeared in the text, and even some eccentric characters, which broke the flow of the essay. Or also, I would appear as a character to tell some rather private story. The moment arrived that I intensified those happenstances, I strengthened them so that they became fundamental parts of the structure and that is how *El arte de la fuga* was born, which was more far-reaching than all my previous books. It mixes various genres, the author, me, is the protagonist of some texts, then appears as a mere amanuensis. It is a novel, a life chronicle, nourished by frivolties, but also by passions. Two other titles spun off from this book: *Pasión por la trama* and *El viaje*.

Now I think it's time to end this. I'm afraid that if I follow with another book in the same style, I would be repeating myself, or rather, I would be repeating the same literary procedure I used. I feel as if I am in a no-man's land. Soon I'll be going to Spain, to a town on the Costa Brava, to shut myself up alone for two months to clear my mind and try to figure out what I am going to write.

P. M. D.: An obligatory question: What project are you working on now if you have awakened from that long dream implied by your latest books?

S. P.: I have some themes, I need to ponder them. It's possible that my novelistic ability has dried up. Next year I'll be seventy years old. To help me accept the fact, I tell myself that two of the novelists I have admired, E.M. Forster y Julien Graçq, who produced marvelous novels, stopped doing them before they were fifty, without giving up writing. We'll see what happens!🐾

\* We thank the Universidad Veracruzana and the review *Batarro* of Almería, Spain, for their permission to reproduce this interview.

# PITOL IS AND IS NOT MEXICAN

## ABOUT *EL MAGO DE VIENA*\*

▶ T. G. HUNTINGTON

Up until recently Sergio Pitol (Puebla, 1933) was one of the best-kept secrets in Mexican literature. However, the recent announcement that he has been awarded the Premio Cervantes—perhaps the most prestigious literary prize in the Spanish language—implies that he has now conquered Europe as well. In a sense this is only fitting, given that he began to publish literature as a member of Mexico's diplomatic corps while residing in France, Czechoslovakia, Poland, Hungary and the former Soviet Union.

Pitol has always been quintessentially cosmopolitan. During his lengthy trajectory as a translator, he acted as a portal, providing a broad public with access to the works of some of the lesser-known authors of Eastern Europe.

In fact, it is his predilection for the flower seldom seen that perhaps best defines Pitol's approximation to literature. His early works, such as *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1982) and *El desfile del amor* (1984) foreshadowed the current trend among some Latin American authors to reject the legacies of the politically committed and largely utopian fiction produced by the generation known as the "boom."

From the outside, authors such as Pitol may seem to lack ambition in comparison to the likes of Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa or José Donoso. However, looks can be deceiving: their works form part of unique literary genealogies that respect neither time nor place, carefully assembled by the authors themselves to include a wide array of diverse eras and cultures. These

eclectic spheres of influence reflect not the experience of a nation, but that of the individual writer.

To my knowledge, Pitol has not yet been recognized as one of the predecessors of a new generation of authors—one that includes David Miklos, Pablo Raphael and Tryno Maldonado, among others—who do not attempt to engineer the Great Mexican Novel. Rather, they create exquisite works of fiction for the "happy few" that could have been written anywhere, by authors of any nationality. There are no *chiles en nogada* to be found in their books. Their emphasis is more on style than structure. They defy labels. Those who, like Pitol, are ultimately successful in mastering this literary sleight of hand will perhaps not be as easy to classify within a national context or an academic curriculum or a literary canon as, for example, Carlos Fuentes. They are destined either to write the brilliant but little known books read largely by other authors or, under more favorable circumstances, to become as timeless and universal as Jorge Luis Borges.

This is not to say that Sergio Pitol is not really Mexican—it would be equally absurd to claim that the author of *Hombre de la esquina rosada* was not Argentinean. Rather, Pitol is and is not Mexican. In fact, the title of his most recent memoirs, *El mago de Viena* or *The Magician of Vienna*, summarizes this paradoxical identity rather well.

The book begins with a Borgesian *ficción* in which Pitol describes both the plot of *El mago de Viena*, a nonexistent title pertaining to the genre

*Pitol has always been quintessentially cosmopolitan. During his lengthy trajectory as a translator, he acted as a portal, providing a broad public with access to the works of some of the lesser-known authors of Eastern Europe.*

of pulp fiction—or “light literature,” as it’s known in Mexico—and its respective review, written by a controversial, flamboyant and equally nonexistent literary critic named Maruja La noche-Harris. The protagonist of this pseudonovel is not Sigmund Freud who, incidentally, was nicknamed the Magician of Vienna but a criminal mastermind dedicated to victimizing amnesiac damsels in distress. This magician of Pitol’s invention is not even from Vienna; he resides on a street named after the Austrian capital located in Mexico City. A word evocative of Old World traditions, swallowed whole by the Leviathan of a postmodern megalopolis.

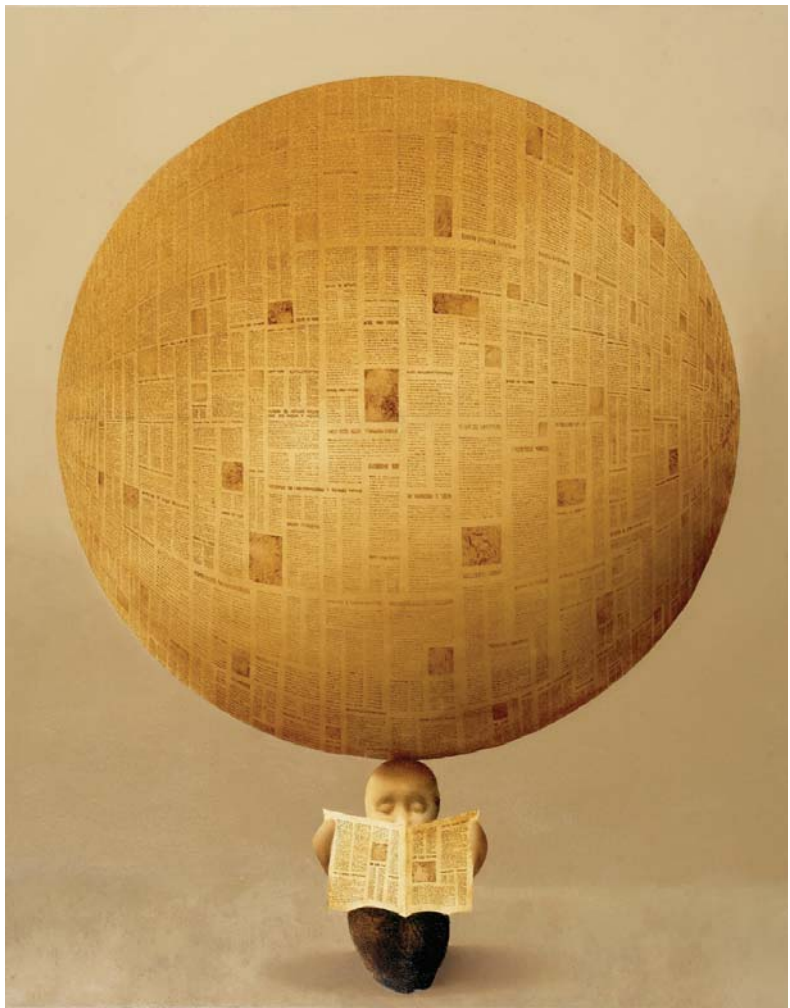
The melodrama of *El mago de Viena* exists only as one of Pitol’s false memories. On the surface, his description of a book he never read acts as a sign posted for the benefit of all those who believe in the absolute divide between fact and fiction, warning them to read no further. But it is also an affirmation of a dual identity, a declaration to the effect that authors who, like Pitol, were raised in postcolonial worlds have the distinct advantage of having fully assimilated the European tradition (the Austrian Vienna) while also dominating that of their native lands (the street of Vienna in Mexico City): the literary equivalent of having your cake and eating it too.

In keeping with the tempo of a Viennese waltz, *El mago de Viena* is the third in a series of memoirs published by Pitol. It is the final beat that both echoes and concludes the measure that began with *El arte de la fuga* (1996) and *El viaje* (2001).

In this latest compendium, what Pitol has lived is recounted strictly on a par with what he has read or what he has written. Once again, the term “memoir” is to be understood only in a non-orthodox sense. He includes lengthy quotes from his own books and those written by others, placing writer and reader on equal footing. Fiction invades autobiography and vice versa as one of many tricks the mind can play.

Pitol’s narration in *El mago de Viena* leaps from one topic to the next indiscriminately, following a pattern of associations similar to those practiced in our own minds as we try to remember. For example, through the years our recollection of a summer vacation may become less vivid than the memory of the book we read during the trip, or the travel diary we consult. In this sense, Pitol’s experience in Venice is no more or less real to him than Thomas Mann’s.

The crux of *El arte de la fuga* was Pitol’s own past; that is to say, a childhood reminiscent of



S. P.: *Las noticias y el mundo que crea en la cabeza* (*The News and the World it Creates in the Head*), 2004, oil on canvas, 40 x 32"

Greek tragedy in which he lost his mother, father, and sister in quick succession. *El viaje* was about the difficulty of establishing his identity under these tragic circumstances. In *El mago de Viena*, Sergio Pitol as author, reader and human being struggles against time to preserve his memory against the onset of a devastating illness. Its final pages reproduce a journal kept in Havana, Cuba, where, like a tropical Hans Castorp, he travels in order to acquiesce to an experimental cure.

All that remains for a quickly growing body of readers is to recognize not the fiction, but the fact that Sergio Pitol has successively won each of these lifelong battles in the pages of his own written works. ♪

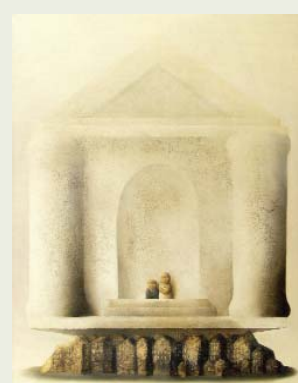
\* *El mago de Viena*, Pre-Textos, Valencia, España, 2005.

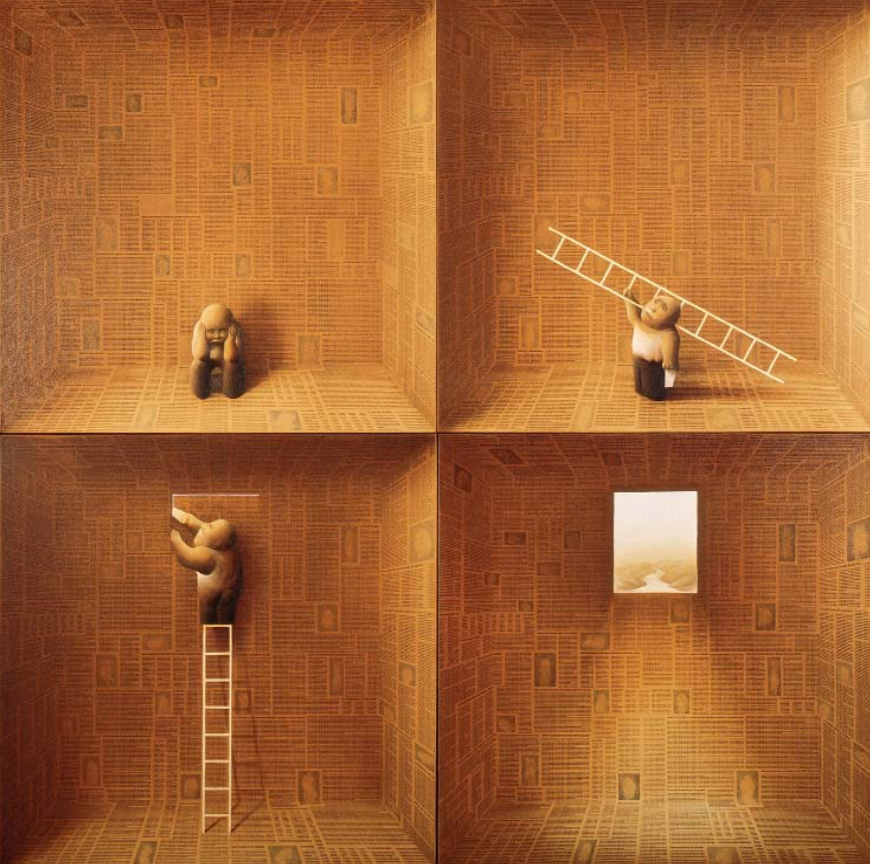
sebastián picker  
**otra realidad**

Photography courtesy of Arden Gallery of Boston



*Cómo sube todo (Everything Goes Up)*, 2004, oil on canvas, 40 x 32"





*Otra realidad (Another Reality)*, 2005, oil on canvas, 64 x 64 inches (quadriptych)



*Sobre una montaña de noticias (On Top of a Mountain of News)*, 2004, oil on canvas, 40 x 40"

La pintura de Sebastián Picker es una delicada mezcla visual; un feliz encuentro entre belleza y expresión. Contrariamente al significado semántico de su obra *Desequilibrio*, los elementos pictóricos (en especial su trabajo con la luz y el color), así como el cuidado de la forma acoplada a una constante necesidad de expresar lo inusitado a partir de lo que sucede a nuestro alrededor, hacen de Sebastián Picker un artista de armonías sumamente sugestivas, de sutiles equilibrios en donde fondo y forma se corresponden dando como resultado una obra enteramente contemporánea que, a su vez, aparece cargada de elementos cuyos trazos delatan (por decirlo así) la cercanía de cierta escuela clásica.

Desde muy joven Picker conoció la experiencia del exilio. En los años setenta y junto con su familia, el artista debió salir de Chile —su país de origen—, entonces bajo las sombras del régimen de Pinochet. Dicho acontecimiento marcó su sensibilidad determinando, más tarde, algunos aspectos de su producción: sombría a veces, casi monocromática, atravesada por elementos que surgen de una mirada escéptica, de sátira ideológica. Sin embargo, de este periodo ciertamente inicial, Picker evolucionó hacia una concepción en donde la luz, característica primordial de su producción actual, es el sustento (y casi el aliento) de las formas sobre las que se despliega toda su gama cromática.

En sus trabajos más recientes hay una preocupación constante por los medios de comunicación. Así por ejemplo, en *Metamorfosis* se presenta a una pareja leyendo el periódico, con la particularidad de que sus cabezas son un reflejo exacto del periódico que aparentemente los "informa", les da forma. Estas figuras sentadas, con una actitud pasiva y mirada vacía, carecen de pies, significativamente. En otros cuadros como *Laberinto* y *Retrato de una pareja informada* son los mismos medios informativos los que

abismal al hombre, como si dijéramos, en un infinito superficial y epidérmico cuya multiplicidad se desenvuelve o acumula siempre idéntica a sí misma, por oposición a la ausencia de identidad de sus escenarios y personajes.

Y es esta suerte de enajenación la que se refleja en estas figuras regordetas de actitud vacía, que simulan a menores de edad (acaso bebés) de cabezas redondas y cabello escaso. Todos los cuadros de Picker están habitados por personajes que parecen los mismos, tan ausentes de sí como asezuados: símil plástico de la tan reiterada despersonalización contemporánea, esto es, de todo aquello privado de alma: "siempre me ha preocupado el alma de los seres humanos —señala— aunque no soy una persona religiosa".

Con la paleta de colores sustentada sobre una indiscutible maestría técnica, Picker recrea un espacio en donde cobra vida la original intención del arte según Heidegger: la obra como *aletheia*, es decir, como el medio a través del cual se desvela la verdad. Ahora bien, en el ritmo de las imágenes de Picker se observa algo más que una temática: el espectador encuentra referencias al mundo en el que se desenvuelve pero siempre dentro de un halo ético y estético, siempre dentro del marco de la belleza y de la aparición de ésta: de esa verdad hecha de belleza de la que hablara Kant antes que Heidegger. ☺

Imágenes al calce de la página anterior

- *Laberinto (Labyrinth)*, 2005, oil on canvas, 47.25 x 47.25"
- *Civilización sonámbula (Sonambulist Civilization)*, 2004, oil on canvas, 40 x 32"
- *Una astrónoma inspirada (An Inspired Astronomer)*, 2004, oil on canvas, 40 x 40"
- *Una casa muy grande (A Very Large House)*, 2004, oil on canvas, 40 x 32"

# THREE POEMS

## ▶ DAVID HUERTA

*TRANSLATED TO ENGLISH BY NICK HILL*

### TO A ROCK SYNGER

Naked, misused, hoarse:  
will you tell me at last what's going on with us  
or are you going to lift me up, instead, without a word,  
undress me, fill my mouth with flames,  
and my flesh with cold ashes?  
I don't want to see your eyes rolled back and made into dust  
in the deluge of drunkenness; I don't want to touch  
your embittered arms, your weakened neck.  
I prefer to put my foot on your back  
and ask, threaten, darken myself  
with your unhurried mockingbird insanity.

There's the water that gushes from a soaked beastly blackbird;  
there are pieces of sky in my window;  
there's the rolling of a diadem of wolves  
through the heat of the pacific beach.  
Don't see me, don't look at what I offer you:  
these utensils of fiery ink, these crumpled  
imperfections in my clothes, these  
sweetened sparks from my quadrupled hands  
between the legs of your hollow animal made of golden light.  
Sing, again and again, so you can lovingly become:  
naked, misused, hoarse.

### SEPARATIONS

My destroyed one, don't die. I call you  
"bloodthirsty piece," "insatiable bite,"

you aren't here, you sad, burning thing.  
The root of my lips  
only has meaning in your separate breast.  
Just for myself I say to you: would it be enough?  
Just for my mouth  
that knew your womb in the night of the world.  
Would that be enough? Will that thing have one foot in life  
and the other foot on top of death's roulette?

The city is full  
of strange women who don't resemble you at all.  
The air goes black with my melancholy.  
Everything is becoming separated: my hands detached  
and my thoughts dangling.

My destroyed one. How this light  
does cultivate your name beneath my kissed heart.

#### OVER A SLOW FLAME

Your glass is pointed out Your frightful glassware  
You shrug a saintly shoulder to make drunkenness credible  
Other bodies are glass Pasture of terrestrial betrayal  
Those throats you don't see and I kiss in dreams  
Those arms raised against the ramparts of sex  
Those legs dissolved in the violet pool of sundown  
You come back return turn Your knife-man voyages begin at dawn  
Your waves slice Your remembered breath confounds  
If I were to say "I miss you" if I wrote it guiltless like that  
Because of those long strands because of that infinitesimal disarrangement  
On account of that unbidden orgasm On account of your vivified membranes  
For all that I raise my indexes to silence myself  
Cause and reason to absent myself for a second two ten a thousand  
I write over a slow flame Walls tremble I rub my knuckles  
My vertebrae fit in your hand that much I know  
And shadows forests beaches mountains lakes boats treasure you  
Languid highways give me the flavor of our rains  
Those years and those moribund rooms knew  
We knew it all it stayed there It always comes back.

**installation view**  
of regina silveira



derrapando (column) ▲  
2005, digital image and adhesive vinyl, variable

derrapando II (wall) ▶  
2005, digital image, adhesive vinyl and wood, variable

photography courtesy of:

**Sicardi Gallery**

2246 Richmond Avenue, Houston, TX 77098.

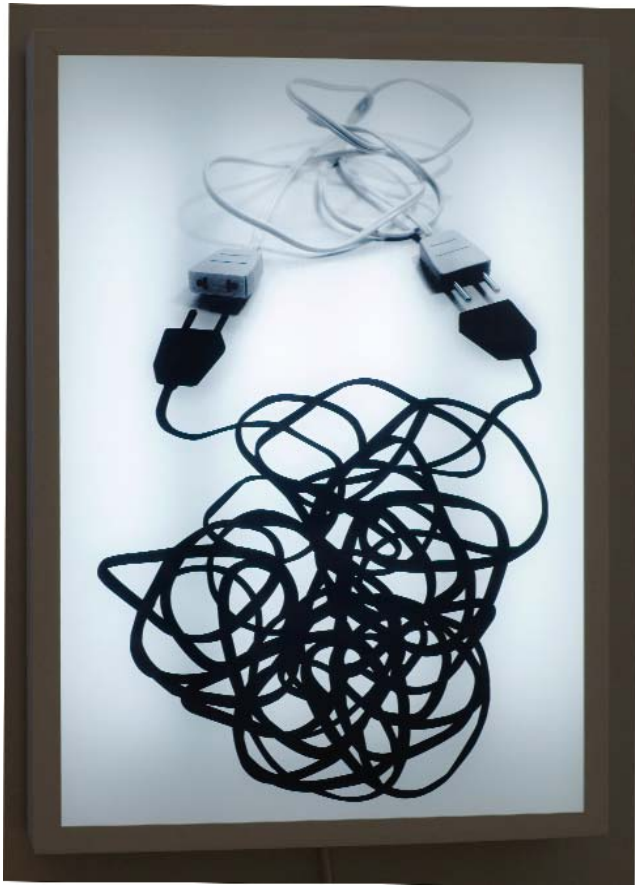
Ph (713) 529-1313

Fax (713) 529-0443

[www.sicardi.com](http://www.sicardi.com)



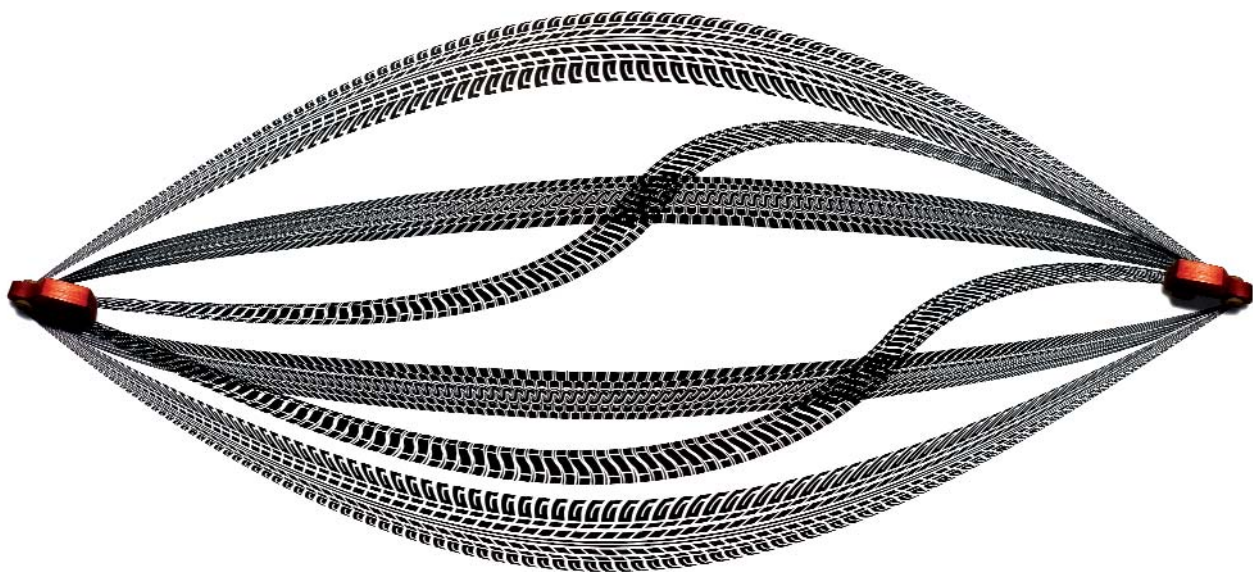
r e g i n a s i l v e i r a



▲ plug (series eclipse)  
2003, lightbox, edition 2 of 3, 28-3/4" x 20-13/16" x 3-15/16"



oculos (series eclipse) ▲  
2004, lightbox, edition 2 of 3, 28-3/4" x 20-13/16" x 3-15/16"



▲ olho (series derrapando)  
2005, overglazed porcelain, artist's proof 1/4 (edition of 50, arte naturaleza) 3-3/4" x 13-3/4" x 2"

r e g i n a   s i l v e i r a



▲ u n t i t l e d

2001, overglazed porcelain, unique 8-1/4" x 13-3/4" x 9-1/2"

# FOUR POEMS

## ▶ EDUARDO CHIRINOS

TRANSLATED TO ENGLISH BY G. J. RACZ

### HELLGATE CHAPEL

(Montana, 1863)

There it stands, ramshackle and old  
with its tilted wooden cross  
weather-beaten logs.

No one has  
ever thought to have it restored.

A faded sign recounts its history:  
church, grade school, residence  
for soldiers and trappers.

One day  
they just plucked it out of the San Miguel  
[Mission  
and built a highway.

So there it stands, in the middle of useless  
[debris,  
without a trace of its past grandeur,

the so-called “Hellgate,”  
the first church for whites in Montana.

### NEMISSOOLATAKOO

*For Hannah Vanderlan*

Around these parts the sky is red  
and desolate in the afternoon,

black and silvery at night,  
perforated by stars.  
Some people hate stars.  
“Look like spume,” they say,  
“the spume on a river when the water drops  
and the corpses glisten as if ablaze.”

A handful of Frenchmen  
saw our footprints in the mud,  
the fox’s  
blood setting the eagle’s beak on fire.  
They were merchants, not warriors.  
That’s why they called upon their gods  
and named these parts “Porte d’Enfer.”

Still, a place has got to earn its name.

In Nemissoolatakoo the sky is red  
and desolate in the afternoon,  
black and silvery at night,  
perforated by stars.

### THE BARRACKS ON THE BITTERROOT RIVER

On the banks of the Bitterroot  
soldiers built Fort Missoula.

That was in the middle of the nineteenth century  
when this region was still the “last frontier,”  
the roofless home of the Nez Perce Indians.



# HOW AMERICAN IS IT?

## THREE MEXICAN WRITERS LOOK NORTH

### ▶ MARTEEN VAN DELDEN

Sometimes as model, more often as menace, the United States looms large in the Mexican literary imagination. Mexican writers who look north of the border have responded with a mixture of horror and fascination, awe and disdain to a nation that seems astonishingly different from their own. In trying to capture the alien reality of the United States, they have offered both brutal polemics and light-footed satire. Yet the histories of the two nations are so profoundly entangled with each other that it is not unusual for the sense of contrast and opposition to turn into something very different: a feeling of unavoidable interdependence.

One of the most compelling Mexican commentators on U.S. society and culture is the poet and essayist Octavio Paz. Over the course of his long career, Paz returned repeatedly to the question of the relations between Mexico and the United States, arguing again and again that the differences between the two countries were immense and perhaps even insuperable. Paz claimed that these differences involved each culture's fundamental outlook on the world and believed that even a lessening of the vast economic disparities between the two nations would

fail to erase these civilizational contrasts. One of the most polished and forceful statements of this position appears in *The Labyrinth of Solitude* (1950; 2<sup>nd</sup> ed. 1959), a meditation on the Mexican character that uses U.S. culture and society as a foil to throw its main subject into sharper relief.

Near the beginning of his essay Paz mentions that many of his ideas about Mexico took shape during a two-year period of residence in the United States in the 1940s: "whenever I attempted to examine North American life, anxious to discover its meaning, I encountered my own questioning image."<sup>1</sup> What begins as an encounter with the Other turns into a journey of self-discovery. From this point onward Paz develops a series of observations about North American society and culture, all of which contribute to a running opposition with Mexico. Americans are a pragmatic people with an optimistic view of the future and a can-do attitude toward society. They believe in progress and in their society's ability to solve its problems and fulfill its ideals. During his sojourn in the United States Paz is struck above all by "the self-assurance and confidence of the people, by their apparent happiness and apparent adjustment to the world around them" (21). But the utilitarian, instrumentalist ethic that predominates in the United States comes at a huge cost. Paz views Americans as profoundly alienated creatures who in striving to impose their will on reality have created a world that has been emptied of its human dimension. Americans lack a sense of community, they repress the awareness of death, and they deny their own most profound instincts, especially those focused on the body. For Paz the United States is both like a desert (nothing grows there) and like a machine (everything works but nobody knows to what end).

*Mexican writers who look north of the border have responded with a mixture of horror and fascination, awe and disdain to a nation that seems stunningly different from their own. In trying to capture the alien reality of the United States, they have offered both brutal polemics and light-footed satire.*



In every possible way the Mexican, imbued with a sense of the sacred, immersed in a wider community, drenched in a tragic history, appears to be different from the American. And yet it is in the United States that Paz finds his first prototype of the Mexican. Why, one might ask, does *The Labyrinth of Solitude* open with an essay on the *pachuco*? What is the connection between the *pachuco*—a young Mexican American noted for his extravagant and eye-catching outfits—and the Mexican character? Paz describes the *pachuco* as someone who lives in an uneasy suspension between two worlds: the Mexico his ancestors left behind and the United States that rejects him for being different from the mainstream ideal. The *pachuco* is an orphan who “has lost his whole inheritance: language, religion, customs, beliefs” (15). And it is precisely this sense of abandonment and solitude that he shares with the Mexican. After all, in Paz’s account, Mexican identity consists primarily in a *search for identity*. The Mexican is someone who feels that he has been torn away from some primordial matrix (the historical source of this feeling is the Conquest) and who is constantly striving to restore the ties that once bound him to the world. In the *pachuco* Paz sees an echo—or rather, an extreme version—of this situation. This means that the United States not only provides the epistemological support for Paz’s investigation (insofar as it is the encounter with the United States that triggers the author’s insights into his own identity as a Mexican), it also harbors within its borders the social sub-group—the *pachucos*—that constitutes the most vivid embodiment of what it means to be a Mexican. In sum, Mexicans are the opposite of Americans; yet it is as if they could not exist without them.

In his 1982 novel *Ciudades desiertas* (Desert Cities, 1982) José Agustín also relies on the

metaphor of the desert to capture the American way of life. The story of Susana, a Mexican writer who travels to the United States to participate in a writer’s program at the University of Arcadia, and her husband Eligio, who eventually follows her north only to find that she has become involved with another man, *Ciudades desiertas* treats the American backdrop against which the couple’s matrimonial difficulties play out with a mixture of mockery and dismay. Again and again, the narrator zeroes in on the emptiness and sterility the Mexican characters encounter wherever they go during their American sojourn. As he drives through the outskirts of Santa Fe, New Mexico, Eligio is struck by how devoid the urban landscape is of a sense of history, a feeling for beauty, or a simple human vibrancy: “Everywhere the same wide avenues [...] as usual, no roundabouts, no dividers, no flowers, no statues, only kilometers of asphalt [...] empty parks, streets used only by cars, without pedestrians or dogs or cats or street vendors or small stores.”<sup>2</sup> In an earlier scene, as he is walking through the Chicago airport, Eligio is taken aback by how silent the terminal is: “It seemed to Eligio that there was something abnormal about the Chicago airport... It took him a long time to realize there was a very strange silence there, how could that enormous, frighteningly long hangar, with bars, restaurants, telephone booths, dull shops selling gringo curios, loudspeakers and incomprehensible machines be so silent? [...] that airport was terrifying [...] it was as if there was nothing there: a huge freezer” (51-52). Susana sums up the Mexican perspective in *Ciudades desiertas* when she observes that in the United States “nothing is sacred, everything is empty” (77).

In visiting the United States, one will, of course encounter people as well as places. In *Ciudades desiertas*, the role of the typical American is played by Becky, an assistant to the writer’s program at the University of Arcadia whose task it is to familiarize the visitors from abroad with their new surroundings. The narrator describes her as “a cold and talkative girl with large glasses and a gift-wrapped friendliness” (13). Becky tries hard to be cordial and helpful; unfortunately, she cannot help coming across as pedantic, humorless, and rigid. Oddly combining individualism and authoritarianism Becky loves telling people what to do, including telling them not to let anyone tell them what to do. Her endless chatter is a troubling mixture of p.r. (“In the elevator, Becky boasted that the Kitty Hawk had a jacuzzi, a sauna and an indoor pool, you can

swim while it's snowing outside, isn't it wonderful?" 16) and reminders to follow the rules ("Becky handed them two official-sized envelopes with the first checks which they *should by no means fold* because that's what the bank's computer required" 18). Underneath it all the reader senses a sadistic streak, as when Becky explains with an unmistakable tone of relish the possible consequences of not following proper protocol with the immigration authorities at the airport: "all travelers have to state whether they're carrying firearms and there are always some clowns who answer yes, sadly enough they're usually people from *our* program, and the security agents take them away and give them a *very hard time*" (13).

Becky is one of those self-satisfied Americans who think their country is "the navel of the world" (104). But Agustín also captures a different type in *Ciudades desiertas*: the self-critical American who repudiates his or her own country and idealizes other countries, especially those regarded as primitive or pre-modern. As he chases his wife across the country, Eligio becomes involved with Irene, a young American woman who reflects this "alternative" outlook. Irene is attracted to Eligio because of his Indian looks: "she said that Eligio looked like an *Aztec idol*, an obsidian sculpture, she had never met anyone with such a pure and handsome Indian look" (100). Her views of Mexico have been shaped by her readings of Malcolm Lowry, D.H. Lawrence, Artaud, Carlos Castaneda and other propagators of the longstanding myth of "Mexico-as-land-of-death-infernal-paradise" (176). Eligio is more than a little perplexed by Irene. He is impressed by her independence and her simple, practical sense. But he fully realizes that she is projecting her own longing for escape onto Eligio, and when one day she lectures him about the need for Mexicans to respect their indigenous roots, he becomes exasperated. In a way Irene is not so different from Becky with her conviction that she always knows best. When Eligio meets some of Irene's friends in a bar in Santa Fe, his sympathy for their ideas—they attack Reagan and support left-wing movements in Latin America—is nullified by his irritation at their attitudes: "Deep down, Eligio thought, these kids still think that this huge refrigerator is the true center of the world and that it always will be, poor idiots" (182).

So is *Ciudades desiertas* unabashedly and unremittingly hostile to the United States? In actual fact, things are not so simple. For one thing, Eligio, through whom most of the novel's perceptions of the United States are filtered, is



not an altogether reliable observer—something even he himself is aware of. Toward the end of his stay in the United States Eligio's irritation has become so intense that even the fact that Irene's friends speak in English enrages him. But a moment later we see Eligio feeling dismay at his own intolerance (183). There is always an element of performance and exaggeration in his attitudes and everything he says needs to be taken with a grain of salt. Moreover, the novel itself is suffused with references to American cultural products and traditions, in a way that implicitly calls into question the text's own anti-Americanism. Consider the fact that the epigraph to *Ciudades desiertas* comes from a song by the American rock band Cream, and that in its very narrative structure the novel is highly reminiscent of the very American genre of the road novel. True, Agustín satirizes the American counter-culture in his treatment of Irene and her friends, yet it is impossible to read this novel without recognizing that the author's own sensibility has been profoundly shaped by that same counter-culture.

It may not be entirely accurate to describe Ricardo Aguilar Melantzón (1947-2004) as a Mexican writer who looks north toward the United States, since he was in fact a U.S. citizen who for a large part of his life lived and worked north of the border. Still, the fact that he wrote in Spanish and published his work in Mexico, and that the themes he explored in his work echoed those of writers such as Paz and Agustín, means that he is very much part of the Mexican literary tradition.

In examining the contrasts between Mexico and the United States, many observers rely on broad generalizations about Catholic and Protestant cultures, or modern and pre-modern societies. One of the advantages of the novel as a genre is that its focus on concrete experience

helps bring these abstract notions about cultural difference down to earth. And when it comes to exploring the minute details of U.S.-Mexican inter-cultural relations it is hard to think of a work as rich and suggestive as Aguilar's autobiographical novel *A barlovento* (To Windward 1999; 2<sup>nd</sup> ed. 2003). Consisting of narrative fragments that read very much like entries in a diary, the bulk of Aguilar's novel describes episodes from the narrator's life during the 1980s and 1990s, as he shuttles back and forth between jobs and residences on both sides of the border in the El Paso-Ciudad Juárez metropolitan area. The novel's narrator describes the differences between the two countries in an extraordinarily direct, sensorial fashion.

He complains, of course, about American food: "it's the exact same corn, bean or chili pepper, the same fruit or whatever you want but it seems to me that over here everything tastes like a rag, the bananas are bright green, like guanabanas, the apples taste sandy, I get the impression that they confuse green lemons with yellow limes, and chili peppers taste sweet, can you believe it?"<sup>3</sup> He is troubled by the fact that there are no pedestrians in the streets of the towns and cities north of the border. When the narrator and his wife go for a little stroll after dark in Las Cruces, New Mexico, where he has just moved to take up a teaching position, the streets are empty, stripped of life: "Rosi asks me what's going on, are our countrymen over here dead or what, what are they doing at eight or nine in the evening hiding in their digs or under the mattress or wherever [...] our neighbors hide from us or stare at us as if they're wondering what we're doing going for a walk in the dark" (344). He remarks on the differences in what he calls "the physiognomies of the buildings" (389) in the two countries. In Juárez the narrator sees so many and such an immense variety of window bars on people's homes that he describes it as "a caged city" (390). On the other side of the border, of course, there is nothing of the kind. All you have to do is travel a few miles north for the connotations of certain architectural details to change completely: "over here whenever you see a window without bars you start thinking 'Gee, someone can get in through there.' Over there you see a house with bars on its windows and you say to yourself: 'Gee, that's dangerous. If there's a fire, how are they going to get out?'" (390). In Mexico, the focus is on protecting oneself against crime; in the United States, on accident prevention. Even sleeping turns out to be a completely different experience depending on which

side of the border one happens to be lying down: "because the beds are very different, the one over there is hard as a plank and we're used to sleeping each one on our own side, over there the bed is really soft and we sleep in opposite directions" (393). The narrator also contrasts American silence ("over there there's a highway a couple of blocks yet we don't hear a thing") with Mexican noise ("over here the traffic is constant and we hear everything all the time" 393); the lack of olfactory pleasures to be found in America ("Over here it's neither fish nor fowl. Yesterday I was thinking to myself in the supermarket what does it smell like here? And I had to say that it doesn't smell like anything at all") with the rich palette of smells he encounters in Mexico ("Over there I've been getting used to normal smells again, the smell of ink, of oranges both fresh and overripe, of toasted chili pepper, of newly baked bread" 407). The narrator does not express a preference for the Mexican way in every single case, yet in the end the long series of cultural contrasts in *A barlovento* resolves itself into a fundamental opposition between a Mexican world that is filled with life, where the narrator feels "saturated with human geography" (343), and an American space that lacks the same kind of sensory plenitude.

Aguilar's vision of the differences between the two countries is just as stark as Paz's and Agustín's. At the same time the sense of the interconnectedness of the United States and Mexico is even more evident in *A barlovento* than in *The Labyrinth of Solitude* and *Ciudades desiertas*. After all, Aguilar wrote most of his novel in the United States, where he himself chose to live. 🇺🇸

#### NOTES

1. Octavio Paz, *The Labyrinth of Solitude*, translated by Lysander Kemp (New York: Grove Press, 1985), p. 12. Further page references will appear in the text.
2. José Agustín, *Ciudades desiertas* (México: Alfaguara, 1995), pp. 178-79. Translations of passages from Agustín's novel are my own. Further page references will appear in the text.
3. Ricardo Aguilar Melantzón, *A barlovento* in *Que es un soplo la vida: trilogía de la frontera* (México: Eón, 2003), p. 346. Translations of passages from Aguilar's novel are my own. Further page references will appear in the text.

# INTERMEZZO

## AFORISMOS

### ▶ ADOLFO CASTAÑÓN

HAY DOS PLATONISMOS en la lengua. El de los platos y el de las ideas, el sabor y el saber.

\*

AL SEDENTARIO le queda del viaje la lengua que lleva de fuera y entonces escribe por sabor.

\*

CUANDO EL SABOR te agrie el paladar, abre la boca, saca la lengua, rómpete la cabeza.

\*

LA LENGUA o es una melindrosa nostálgica o es una aventurera. Cuando nostálgica es dogmática, provinciana y sedentaria; aventurera, va en pos del sabor al garete, ávida, nómada, curiosa.

\*

LA COCINA ES UN PLACER de diplomático frustrado. Las guerras o alianzas que no han podido impedir en la mesa de negociaciones las promueve como *delicatessen*.

\*

CUANDO UN HOMBRE trabaja con demasiada frecuencia en la cocina es que está cocinando a su mujer.

\*

PAN Y CIRCO se resuelve intra-muros como sexo y comida: el mal sexo es como harina cruda; el bueno siempre es recalentado.

\*

SI UN HOMBRE y una mujer preparan juntos una comida, al terminar pueden prescindir de comer y de copular. Pero si no la han preparado juntos, pueden comer y copular por-

que de todos modos nunca estarán satisfechos.

\*

AMAR Y COMER al mismo tiempo sólo es una modesta perversión insignificante comparada con la de acariciarse y guisar.

\*

HAY DIVERSAS CLASES de fetichismo. Ahí están, por ejemplo, quienes cocinan con guantes.

\*

QUÉ DECADENCIA: nos quejamos por un pelo en la sopa en vez de pedir más.

\*

PORQUE TE DESEO ya no te seguiré besando: un amante de veras se levanta con ganas de otro poquito.

\*

HAY QUE COMER LOS FRUTOS en temporada; la carne, en fuego.

\*

EL AVORAZADO puede empezar un banquete por el plato fuerte. Como no discrimina, le resulta fácil conciliar postres y bocadillos.

\*

LA ENSALADA es como la castidad: verduras frescas, una parte de vinagre por otra de aceite.

# FIN

▶ ÁLVARO ENRIGUE

Lo difícil es la primera hora: en parte por que hay que despertarse temprano en sábado para sacar las cosas a la calle y en parte porque nunca es deseable exponer la intimidad de manera tan articulada: vender los librereros o la caja de herramientas es una cosa, pero saldar los platos donde uno se comió tantas sopas —aunque varias hayan sido de chocolate—, o los discos cuya cadencia marcaba el momento de darle la vuelta a los hot cakes, es otra cosa. Para las ocho ya todo tiene que estar expuesto.

Mi agente llega temprano, tal como había prometido: a las siete o siete y cuarto, a tiempo para ayudarme a cargar los muebles. No se va a quedar porque tiene que llevar a sus hijas al juego de fut sabatino de la liga del condado. Me sorprende que no las traiga y se lo digo. Me responde que su esposa prefirió no decirles de Cynthia y yo. Aprovecho su notoria crisis de culpabilidad para dejarlo encargado de vigilar el tenderete en lo que manejo al *Dunkin Donuts* por el desayuno de ambos.

Los primeros que llegan son los profesionales: dueños de negocios de antigüedades que pasan los sábados estafando civiles. Casi al mismo tiempo llegan los viejos. Al parecer hay toda una fauna de retirados que pasan sus mañanas de fin de semana dando vueltas por el vecindario en coches inmensos perfectamente lavados. Todos se detienen, especulan, regatean, al final compran un colador de veinticinco centavos o una lamparita de un dólar. Se van felices: lo que estaban buscando no era un objeto, sino compañía.



Para cuando los viejos van por la segunda o tercera vuelta alrededor del vecindario —saludan amablemente desde el interior acolchado de sus dinosaurios— empiezan a salir los conocidos. Todos con su taza de café, directo a las donas. No se les desprecia: la exposición de la intimidad es tan sufrida que toda compañía la mejora.

Los de enfrente son los más comunes: fuman toneladas de marihuana que ellos mismos cultivan entre los jitomates. Larry trabajó en una aseguradora toda su vida, pero su pasión es la música de Europa del Este. Suele tener instrumentistas en casa: gitanos que no siempre le roban cosas, albaneses que obviamente han pasado la mitad de su vida adulta en cárceles, no siempre albanesas, etnicidas serbios. Se despacha una dona y se sienta en el sillón que yo usaba para ver la tele —y que no voy a poder vender si sigue sentado en él.

Nuestra conversación atrae naturalmente a Lindsey, que vive en la casa de la izquierda. Es el

*...hay toda una fauna de retirados que pasan sus mañanas de fin de semana dando vueltas por el vecindario en coches inmensos perfectamente lavados. Todos se detienen, especulan, regatean, al final compran un colador de veinticinco centavos o una lamparita de un dólar. Se van felices: lo que estaban buscando no era un objeto, sino compañía.*

*...una pareja imposible por donde se vea: ella alta, vulgar y frívola, él diminuto, exquisito y tan radical que ya no se sabe si es de derecha o de izquierda. Ninguno habla la lengua materna del otro: se comunican en un inglés que nadie más entiende. Viven con cuatro niños, al parecer cada uno de un matrimonio anterior de Annette.*

superconductor del barrio: es ella con la que hay que hablar si uno necesita alguien que le arregle el aire acondicionado, la que sabe qué mecánico es bueno y la que conoce a absolutamente todas las mamás de la escuela por nombre y oficio de sus maridos —la suburbia entre semana es un gineceo con minivanos. Es hija de alcoholicos, fue mesera y bailarina exótica, trabajó en un hospital psiquiátrico —o estuvo internada, las dos especies circulan con igual potencia—, sabe todo lo que se pueda saber sobre paraísos artificiales. También es la mejor mamá del mundo y la esposa ejemplar de Ron, que se dedica a la importación de licores.

Se sienta en una de las sillas del comedor y me pide un café. Tomo una taza de la mesa de exhibición, me meto a la cocina y se lo tiendo. Me dice, después del primer trago, que mi mujer ha de extrañar horrores mi café. Le digo que es mi exmujer, que su novio podría comprar un beneficio veracruzano con todo y pizzadores con lo que gana en una semana. Cuando platica con Larry me pueden matar de risa: ella va a doscientos cincuenta por hora, él lleva el freno de mano puesto desde que tenía 20 años.

Annette, la peluquera quebecuá de la casa de la derecha se une pronto, no sólo en calidad de conversadora —se comió dos donas— sino también en la de vendedora: tiene algunas porquerías propias que exponer y hace un tendido junto al

mío. Su marido guatemalteco, con quien converso frecuentemente, nomás la ve y se ríe antes de irse a trabajar en su negocio de construcción: arregla casas que van a entrar al mercado. Son una pareja imposible por donde se vea: ella alta, vulgar y frívola, él diminuto, exquisito y tan radical que ya no se sabe si es de derecha o de izquierda. Ninguno habla la lengua materna del otro: se comunican en un inglés que nadie más entiende. Viven con cuatro niños, al parecer cada uno de un matrimonio anterior de Annette. El Dios al que veneran —son *Moonies*, así que no tengo idea de cuál sea— no los ha podido bendecir con un vástago propio.

Pronto empiezan a aparecer los clientes que sí compran cosas y una vez que se ha vendido algo a buen precio —la laptop incompleta por treinta dólares, una silla antigua por quince—, se termina el pudor. Hay una felicidad elemental en irse desprendiendo, en avanzar hacia la luz desnuda. También ayuda que despuecito de las once el café y las donas son sustituidos por jarras de sangría.

Una pareja de recién casados se interesa por mi sillón y el marco de la cama matrimonial. Levanto a Larry, que no está muy contento de pasarse a la mesa con el resto de los vecinos. Se los llevan. El esposo de Lindsey, que acaba de unirse, lo lamenta gravemente: él había pensado en llevarse el reposet a su sótano para beber cocteles vespertinos sin que nadie lo fregara. Mala suerte, le digo. Tú haz más sangría, recomienda Larry.

Cuando vuelvo de la cocina con dos jarras —pronto vamos a tener que enviar a un comando por otras dos botellas de infumable vino chileno, hielos y Orangina— ya se fue el mueblecito del baño y hay una señora regateando por mi escritorio. Se lo dejamos en 20 dólares. Una gorda griega y su hijo se llevan el sofá cama y uno de los libreros para el departamento de soltero en que están transformando el sótano de su casa. Queda mucho todavía: una tele —cara— dos devedés —caros— infinitos platos, vasos, ollas, adornos, herramientas, juguetes —baratos—. Sube el calor.

Lindsay y Annette se lanzan por más vino y de pasada traen también papas y cacahuates. Se va la cómoda. Los discos de treinta y tres revoluciones atraen a una cantidad sorprendente de per-



sonas, que obtienen de ellos un perfil psicológico exactísimo de lo que sea que acabó con mi familia. También se va una canasta llena de muñecos de peluche y dos floreros. Una pareja de rusos atribuladísimos se lleva la litera de las niñas. Me piden los colchones, les digo que los tengo arriba, pero que las niñas se mearon en ellos por años. No les importa. Me ayudan a bajarlos. Los de la comuna jipi de a la vuelta —son ya tres generaciones de personas con estándares de higiene más bien bajos acostándose unos con los otros en perfecta armonía— se llevan mi hamaca, mis instrumentos de jardinería y los discos de Traffic. Una jovencita dominicana carga con el teléfono inalámbrico y el despertador. La griega vuelve, ahora con una hija, y se llevan parte de la vajilla. En lo que la joven empaca los platos en una caja que ella misma tuvo que conseguir —ya no estoy para atender el capricho de los clientes— la señora se sienta a despacharse una sangría. Siempre quiso volver a Macedonia, pero su marido odiaba a muerte al pueblo y ahora que se murió ya no se la da la gana de ir sola. Le digo a su hija que por qué no van juntas, me mira con una lasciva que prefiero ignorar. Larry me comenta que si el tarado de su hijo no estuviera jugando videojuegos, podría aprovechar la circunstancia para mejorar su currículum internacional.

Para las cuatro de la tarde ya sólo quedan cosas que quién sabe cómo vinieron a dar a la casa. Ya se llevaron hasta el comedor y estamos sentados en el pasto, en torno a la jarra de sangría que ahora ya sirve, más que para estimularnos, para humedecernos la garganta después del gallo monumental que Margaret, la esposa de Larry, nos trajo para ablandar la tarde.

La gente se detiene, mira, se va. Es entonces cuando a Lindsey se le ocurre hacer la oferta: si te llevas algo, uno de los vecinos, el que tú quieras, te regala una prenda. El viejo de Virginia del Oeste que no iba a comprar nada se anima con una caja de libros de cocina a cambio de su camiseta. Exitazo. De algún modo enigmático se corre la voz y la gente empieza a aparecer otra vez: con las bolsas de dormir que nunca usamos se van los pantalones de Annette, que se pregunta si será



pecado cuando los de a la vuelta piden, casi inmediatamente, su camisa a cambio de uno de los devedés. Lo dejamos ir carísimo. No les importa. Larry pierde las sandalias cuando una de sus exesposas que todavía anda por el barrio se lleva una impresora. A Ron, que es un portugués moreno de ojos claros, hay que mandarlo a casa con una toalla cuando se va la tele.

Mis propios pantalones se van con el *Monopoly* y el *Scrabble*. Al poco rato termina la fiesta. ¿Y ahora? Pregunto Larry mientras ve casi con gratitud el tatuaje de araña que remonta el filo de los calzones de Lindsey. Ella lo ve con genuina compasión y le dice: Oqueei, dale cinco dólares. Larry me los tiende y ella se quita la ropa interior.

Annette la abraza y bajan la calle tambaleándose, iluminadas por la luz anaranjada del crepúsculo. Larry me ayuda a acomodar los últimos restos de mi antigua intimidad debajo del árbol para que el lunes se los lleve el camión de la basura. Me presta unas bermudas para que no me arresten cuando vuelva al motel. 🍷

*Mis propios pantalones se van con el Monopoly y el Scrabble. Al poco rato termina la fiesta. ¿Y ahora? Pregunto Larry mientras ve casi con gratitud el tatuaje de araña que remonta el filo de los calzones de Lindsey. Ella lo ve con genuina compasión y le dice: Oqueei, dale cinco dólares. Larry me los tiende y ella se quita la ropa interior.*

g u s t a v o p é r e z

# las formas de la tierra



Sin título, 2005. Forma plegada comprimida, cerámica de alta temperatura, torno, altura: 14 cm.



Sin título, 2005. Secuencia de compresión (3 piezas), cerámica de alta temperatura, torno, altura máxima: 33 cm.



Sin título, 2004. Vaso, cerámica de alta temperatura, torno, altura: 26 cm.



Sin título, 2004. Vaso, cerámica de alta temperatura, torno, altura: 28 cm.

# WRITING WITH CLAY

## ESCRIBIR CON TIERRA

▶ GUSTAVO PÉREZ

TRANSLATED TO ENGLISH BY BETH POLLACK

**O**NE DOESN'T DO WHAT ONE WANTS BUT WHAT ONE CAN. The earthenware I've made over the last 30 years is not what I originally wanted to make. In spite of this, after so many thousand of pieces as incredible as it might appear—and may be—ceramics is not always what I wanted to do.

I remember clearly the first profession that captivated me was writing. As a voracious reader since childhood, this was understandable and I still remember those first attempts at writing that even for my ingenious criticism proved to be disastrous: I didn't have anything to say. No matter how hard I tried, I couldn't come up with anything. Many times since I have thought I needed to meet someone who could have told me that in order to write it wasn't important to have something to say, but rather, simply, to continue doing it. The time will come when there would be something interesting to say, and perhaps meanwhile I would have developed an aptitude for, let's say it: the craft.

But in short, this didn't happen. And, years later in its place ceramics appeared and immediately imposed itself on me as a perfect, inescapable path. Why? I suppose I will never know even though others always enjoy asking me. I have to admit that it is less important to me. The rest is the endless chance to look and find forms that only clay would allow, like no other material. One speaks generally of Plastic Arts, but I am convinced that in no other instance is it a better designation than ceramics: clay and plasticity are almost synonymous. The plastic expression of ceramics is unlimited, and in order to prove it, it is sufficient to see the abundance of offerings that currently can be found. There are new ones, never before seen, even though humankind has created ceramics for 25000 years, according to recent archeological discoveries.

After 30 years I admit that I'm glad that I didn't dedicate myself to literature; I continue not having a lot to say. Luckily, ceramics isn't explained with words: you see it, you touch it, you feel it. Therefore, I don't try to say anything in relation to my work, and I suppose it has been my only chance to fulfill that childish dream of writing: writing with clay. 🍴

**UNO NO HACE LO QUE QUIERE SINO LO QUE PUEDE. LA CERÁMICA QUE HAGO HACE 30 AÑOS NO ERA LO QUE ORIGINALMENTE YO QUERÍA HACER, A PESAR DE QUE TRASTANTAS MILES DE PIEZAS PUEDA PARECER INCREÍBLE QUE NO FUERA —Y SEA— LO ÚNICO QUE SIEMPRE HE QUERIDO HACER.**

Recuerdo con nitidez que la primera actividad que me fascinó fue la escritura. Como lector voraz desde la infancia, esto resultaba comprensible y aún recuerdo esos primeros intentos de escribir que hasta para mi ingenuidad crítica resultaban desastrosos: no tenía nada que decir y, por más que lo intentaba, no llegué a nada. Muchas veces he pensado después en la falta que me hizo encontrar a alguien que me dijera que para escribir no era importante tener algo que decir sino, simplemente, seguir haciéndolo. Ya llegaría el momento en que hubiera algo interesante que decir, y mientras tanto quizá hubiera llegado a tener una capacidad para decirlo: un oficio.

Pero en fin, esto no fue. Y en su lugar, años después apareció la cerámica que se me impuso de inmediato como un camino definitivo, ineludible. ¿Por qué? Supongo que nunca lo sabré y, a pesar de que a otros les interesa siempre preguntarlo, tengo que reconocer que para mí es lo de menos. Lo demás es la inagotable posibilidad de investigar y encontrar formas que el barro permite como ningún otro material. Se habla en general de las Artes Plásticas, pero estoy convencido de que en ningún otro caso es mejor la denominación que al referirse a la cerámica: arcilla y plasticidad son casi sinónimos. El potencial plástico de la cerámica es infinito, y para comprobarlo basta con ver la riqueza de las propuestas que se dan en la actualidad. Nuevas, nunca vistas, a pesar de que la humanidad practica la cerámica desde hace más de 25000 años, según descubrimientos arqueológicos recientes.

Después de 30 años reconozco que me alegra no haberme dedicado a la literatura; sigo sin tener nada especial que decir. Afortunadamente, la cerámica no se explica con palabras: se ve, se toca, se siente. No intento por lo tanto decir nada respecto a mi trabajo, que supongo ha sido la única posibilidad que tenía y tengo para realizar ese sueño infantil de la escritura: escribir con tierra. 🍴



Sin título, 2005. Forma plegada, cerámica de alta temperatura, torno, altura: 16 cm.

*...arcilla y plasticidad son casi sinónimos. El potencial plástico de la cerámica es infinito, y para comprobarlo basta con ver la riqueza de las propuestas que se dan en la actualidad.*

*Nuevas, nunca vistas...*



...clay and plasticity are almost synonymous. The plastic expression of ceramics is unlimited, and in order to prove it, it is sufficient to see the abundance of offerings that currently can be found. There are new ones, never before seen...



Sin título, 2004. Forma abierta plegada, cerámica de alta temperatura, torno, altura: 19 cm, diámetro: 17.



Sin título, 2005. Forma plegada, cerámica de alta temperatura, torno, altura: 15 cm.



Sin título, 2005. Forma plegada, cerámica de alta temperatura, torno, altura: 17 cm.

# SPLENDOR OF THE EVERYDAY

## ESPLENDOR DE LO COTIDIANO

► FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR

TRANSLATED TO ENGLISH BY BETH POLLACK

**W**hen I mention Gustavo Pérez's name, people ask me who he is. And, it may be this way in some cases, but some I assume should be aware of him.

The matter in question is ridiculous: Gustavo Pérez is one of our greatest artists. Several things explain this lack of awareness, but perhaps the most important is simply that Gustavo Pérez is a ceramist. We cannot entirely blame the public: ceramics is a field in which the boundaries between a "minor art" and simply Art are particularly obscured. Gustavo always emphasizes his position as an artisan; a great artisan, I might add, a wise and creative technician.

Faithful to this calling, delighted with the craftsmanship of his work, with working on his potter's wheel, with the skilled production of paper thin vessels, with obsessive details on his pots, plates and bowls, Pérez continues to produce magnificent utilitarian objects and I believe he will never stop making them. I have the impression that for him it is a moral imperative—Gustavo is profoundly concerned with ethical questions—giving minute magnificence to the everyday.

Splendor, yes, and beauty; Gustavo has discovered how an incised line on a clay wall can open up when pressed from inside, like an amazing feminine genitalia. His undulating vessels, furrowed with an endless variety of lines, his indispensable style, his ceaseless questioning of textures and high-temperature glazes, his status as a tireless artisan, inventive and inquiring, has brought new luster to this country's diminished ancestry of old ceramists.

ME HA HA SUCEDIDO QUE AL MENCIONAR EL NOMBRE DE Gustavo Pérez, la gente me pregunta quién es él. Y "la gente" puede ser, en ciertos casos, alguien a quien supondría enterado, quien debiera estarlo.

Se trata de algo absurdo: Gustavo Pérez es uno de nuestros mayores artistas. Varias cosas explican esta ignorancia, pero quizá la mayor es simplemente que Gustavo Pérez es ceramista. No culpemos enteramente al público: la cerámica es un territorio en que las fronteras entre "arte menor" y arte a secas son particularmente nebulosas, y Gustavo enfatiza siempre su condición de artesano; de artesano enorme, añadido yo, de técnico sapiente e inventivo.

Fiel a esa vocación, gustoso de la manualidad de su obra, del trabajo en el torno, del virtuosismo en la elaboración de cacharros delgados cual papel, de la obsesiva minucia de sus ollas y platos y tazones, Pérez sigue produciendo magníficos objetos utilitarios, y creo que jamás dejará de hacerlos. Tengo la impresión de que esto es, para él, un imperativo moral—Gustavo es un hombre profundamente preocupado por las cuestiones éticas—, el darle el menudo esplendor en lo cotidiano.

Esplendor, sí, belleza; Gustavo ha descubierto cómo una línea incisa en la pared de arcilla puede abrirse al presionarla desde dentro, como un maravilloso sexo femenino. Sus vasijas surcadas, barbechadas en pautas de una diversidad interminable, su elegancia esencial, su indagación perpetua de las texturas y los esmaltes de alta temperatura, su condición de trabajador infatigable, inteligente y curioso, han dado lustres nue-

*Fiel a esa vocación, gustoso de la manualidad de su obra, del trabajo en el torno, del virtuosismo en la elaboración de cacharros delgados cual papel, de la obsesiva minucia de sus ollas y platos y tazones, Pérez sigue produciendo magníficos objetos utilitarios, y creo que jamás dejará de hacerlos.*



Almost grudgingly and, almost under protest —fortunately of course!—Gustavo proved himself capable of avoiding all those trends and discoveries gaining autonomy and emerging in pieces in which pure creativity with the medium was the *raison d'être*; here the highest form of Art seizes the stage.

Entering Gustavo Pérez's studio, in his Coatepequean paradise, is like entering a laboratory of contemplation and play. On high shelves clean and arranged, sit the "drafts" from which this amazing artist must mine his finished pieces. Occasionally, the objects are no bigger than two or three centimeters: the clay is compressed, hollowed out, pulled, and woven into intricate three-dimensional spider webs. A pinch of the clay can bring about astonishing results, as long as Gustavo Pérez himself makes the modification. The clay of these diminutive objects is like pollen that carries the promise of mature trees.

Gustavo's ceramic sculptures proudly respect the dictates of his primary material: they can be formed only from mud. The naturalness of his crinkles, the bands that form them, his smooth or granular surfaces, irregularly or neatly covered with projections and recesses, everything speaks to the artists' understanding and absolute respect for his means of expression. Sometimes, a traditionally turned vessel breaks, it frays, it twists or it is repaired and this transformation takes us from the cupboard to the museum,

vos al menguado abolengo de este país de viejos ceramistas.

Casi a regañadientes, casi bajo protesta —¡y felizmente, claro!—, Gustavo fue capaz de evitar todas esas virtudes y todos esos hallazgos fueron adquiriendo autonomía, y apareciendo en piezas en las que el puro crear con la materia es la razón de ser; aquí el arte más alto se adueña de la escena.

Entrar en el taller de Gustavo Pérez en su paraíso coatepecano, es como entrar en un laboratorio de la reflexión y el juego. Ordenados y limpios sobre altos estantes, reposan los "bocetos" de los que este artista sorprendente ha de extraer sus piezas acabadas. En ocasiones, los objetos no tienen más de tres o cuatro centímetros: la arcilla se comprime, se ahueca, se arrastra, se teje en intrincadas telarañas tridimensionales. Un pellizco en la arcilla puede dar resultados sorprendentes, si el que pellizca es Gustavo Pérez. El barro de estos objetos diminutos es como un polen que ya tiene la promesa de los árboles maduros.

Las esculturas cerámicas de Gustavo acatan con orgullo los dictados de su materia prima: sólo de lodo podrían estar formadas. La naturalidad de sus caídas, las barras que las forman, sus caras pulidas o granuladas, o enloquecida y ordenadamente cubiertas de entrantes y salientes, todo habla de un entendimiento y de un respeto absoluto del artista por sus medios de expresión. En ocasiones, una tradicional vasija torneada se rompe, se desfleca, se tuerce o se recompone, y esa metamorfosis le hace saltar de la alacena al museo, sin dejar de pertenecer a la alacena. Con estas piezas inútiles (o inutilizadas), Gustavo se convierte en un abanderado excepcional de la reciente escultura mexicana.

En muchas de sus piezas, Gustavo Pérez se deleita —con su paciencia de benedictino— cubriendo las superficies con preciosos, multicolores y complejos dibujos. Sorprende la firmeza de su trazo, el donaire, la delicadeza y la variedad. El barro se tapiza de escarificaciones, de líneas incisas y segmentadas en las que la policromía y el ritmo son fascinantes, y hay un regodeo con la geometría que se convierte en estrellas y

*A pinch of the clay can bring about astonishing results, as long as Gustavo Pérez himself makes the modification. The clay of these diminutive objects is like pollen that carries the promise of mature trees. Gustavo's ceramic sculptures proudly respect the dictates of his primary material: they can be formed only from mud.*

*El barro se tapiza de escarificaciones, de líneas incisas y segmentadas en las que la policromía y el ritmo son fascinantes, y hay un regodeo con la geometría que se convierte en estrellas y constelaciones que parecen moverse, y un aire festivo con el que Paul Klee y Joan Miró estarían, creo, contentos.*

without impeding it from belonging to the cupboard. With these useless (or unusable) pieces, Gustavo changes them into an exceptional standard-bearer of recent Mexican sculpture.

In many of his pieces, Gustavo Pérez delights—with a Benedictine patience—in covering the surfaces with lovely, multicolor and complex designs. The firmness of his lines startles us with their grace, delicacy and variety. The clay is carpeted with scarifications, with irregular and segmented lines, with polychromy and fascinating rhythms. And, he delights in the geometry that transforms itself into stars and constellations that appear to move in the festive air which would have pleased Paul Klee and Joan Miró, I think.

Sometimes, bases are simple ceramic plates, isolated or multiples: they are truly paintings, pictorial works (or drawings or monotypic engravings) in clay. At other times the base is rolled up and holds itself, or acquires other more complicated shapes. The naturalness (again that word) with which the artisans' work melds with sculptural form and the pictorial surface is admirable. The "expressive integration", so diligently sought after in other times by our muralists, here has a radical and unusual manifestation.

His recent exposition at the Museum of Modern Art, for example, demonstrates all the resources and talent of an artist in his prime. His best is there as always, but he saved new things for us: multiple piece reliefs or straightforward superimposed ones stretching along the walls and the floor, entwined chains and unusual progressions, the precise delicateness of a material that seems to envelope us in its arms, pieces that are enjoyed in different ways when looking at them from close up and far away, when touching them, and making them ours. And, the technique, as it should be, is always in the service of poetry.

We are in the presence of an "artisan" on the one hand, and on the other, one of our finest, most original and heartfelt painters and sculptors. There it is and you must see it. 🙌

constelaciones que parecen moverse, y un aire festivo con el que Paul Klee y Joan Miró estarían, creo, contentos.

Algunas veces, el soporte son simples placas de cerámica, aisladas o en polípticos: son pues verdaderamente cuadros, obras pictóricas (o dibujos, o grabados monotípicos) sobre barro. En otras ocasiones la placa se enrolla y auto transporta, o adquiere otros cuerpos más complejos. La naturalidad (de nuevo la palabra) con que se funden la obra artesanal con la forma escultórica y la superficie pictórica es admirable. La "integración plástica", tan empeñosamente buscada en otros tiempos por nuestros muralistas, tiene aquí una manifestación radical e inusitada.

Su reciente exposición en el Museo de Arte Moderno muestra, por ejemplo, todos los recursos y todos los talentos de un artista en plenitud. Está allí lo mejor de siempre, pero nos reservaba cosas nuevas: relieves de piezas múltiples o de planos superpuestos que se extienden sobre los muros o el piso, cadenas entrelazadas y secuencias extrañas, la rigurosa morbidez de una materia que dan ganas de envolver con los brazos, piezas que se disfrutan de modos diferentes al mirarlas de lejos y de cerca, al tocarlas, al hacerlas nuestras. Y la técnica, como debe ser, siempre puesta al servicio de la poesía.

Estamos en presencia de un "obrero del arte" por un lado, y por otro, de uno de nuestros pintores y escultores más finos, más originales y más hondos. Allí está y hay que mirarlo. 🙌



# DOS POEMAS

## ► JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

### LA HIGUERA

creo que fueron los mejores años de mi vida  
los que no comprendí  
y sólo pasaron

aquel verano donde rompimos los frascos delicados de la infancia  
aquellos días de sol  
donde guerreamos y caímos  
llenos de música de ruedas de sangre en las rodillas  
ese lugar  
veloz  
donde no éramos sino velocidad

inventando vehículos para vencer  
en el camino cuesta abajo  
por esos ásperos metros de tierra negra hasta golpear con el cuerpo  
en el tronco de la higuera

la meta era la vieja higuera

metros de locomoción por ese camino de tierra acelerados sólo por la gravedad  
y el transparente combustible del sol en nuestros ojos  
fija para siempre en esas ramas nudosas y desnudas  
nuestra insignificante meta

aún tengo en la boca  
el polvo de esos vehementes metros el vertical día  
de un verano hacia el golpe de la gloria

y de algún modo inventamos vivir  
aún ahí  
en la milpa donde no éramos más que criaturas inquietas y salvajes aún ahí  
en el lugar que ya no existe  
sino en la memoria  
de gente común como nosotros  
que fuimos tanta velocidad  
aquel verano de la higuera la furia y la primera vez  
de las heridas y el vértigo y como si abriéramos allí acaso una alegría  
primitiva de rodar por la tierra y no sé es parecido a gritar es como si alguien pusiera en  
esa carrera

su juventud su miedo su amor su nombre  
con todo el cuerpo  
bajo el cielo y el torturado esplendor  
de aquella vieja higuera  
donde pintamos un verano nuestra meta

los que no paran todavía de rodar cuesta abajo los pilotos con ruedas rudimentarias de  
metal y las rodillas raspadas los que van con todo hacia el final del camino donde se  
levanta la vieja higuera esos pequeños desarrapados y sonrientes vehículos de fe me  
retan todavía a rodar  
desde los mejores años de mi vida

#### KIENZLE

daba cuerda todos los días al reloj de péndulo como quien desactiva minuciosamente el  
mecanismo de una bomba de tiempo

era su último acto de la jornada y luego se iba a dormir tranquilo no sé si por eso la noche  
en mi memoria era un silencio medido en campanadas

tan constante el contrapunto de labores bajo el itinerario de tañidos las anunciadas horas  
que los habitantes de la casa contábamos día tras día

pero el amanecer del terremoto nuestro viejo reloj fue uno más de los caídos

después murió el guardián de la llave que daba cuerda ritualmente al mecanismo (mi  
abuelo) desde entonces nadie pudo o quiso repararlo y el polvo le cayó encima como a  
cualquier cadáver

y nunca habría despertado seguramente del mutismo sin la caridad maquinal de mi  
padre que lo exhumó del cuarto de los trebejos le quitó el polvo estudió sus averías hizo  
un diagnóstico y buscó el taller especializado que reemplazara las piezas rotas

escuchar de nuevo sus campanadas solemnes en el silencio de las noches me devolvió a  
un tiempo detenido por años como sus engranes

y al rito doméstico de transmitirle fuerza de mano en mano mediante el cual pareciera  
que deseáramos prorrogar lo irreversible

ahora soy yo quien le da cuerda todos los días al reloj alemán como quien desactiva  
minuciosamente el mecanismo de una bomba de tiempo

y aún halla mi oído en esos lapsos sonoros un argumento perentorio de la fatalidad una  
premura vibrante

que mide lo cíclico de nuestra carne con el puntual canto de las campanas

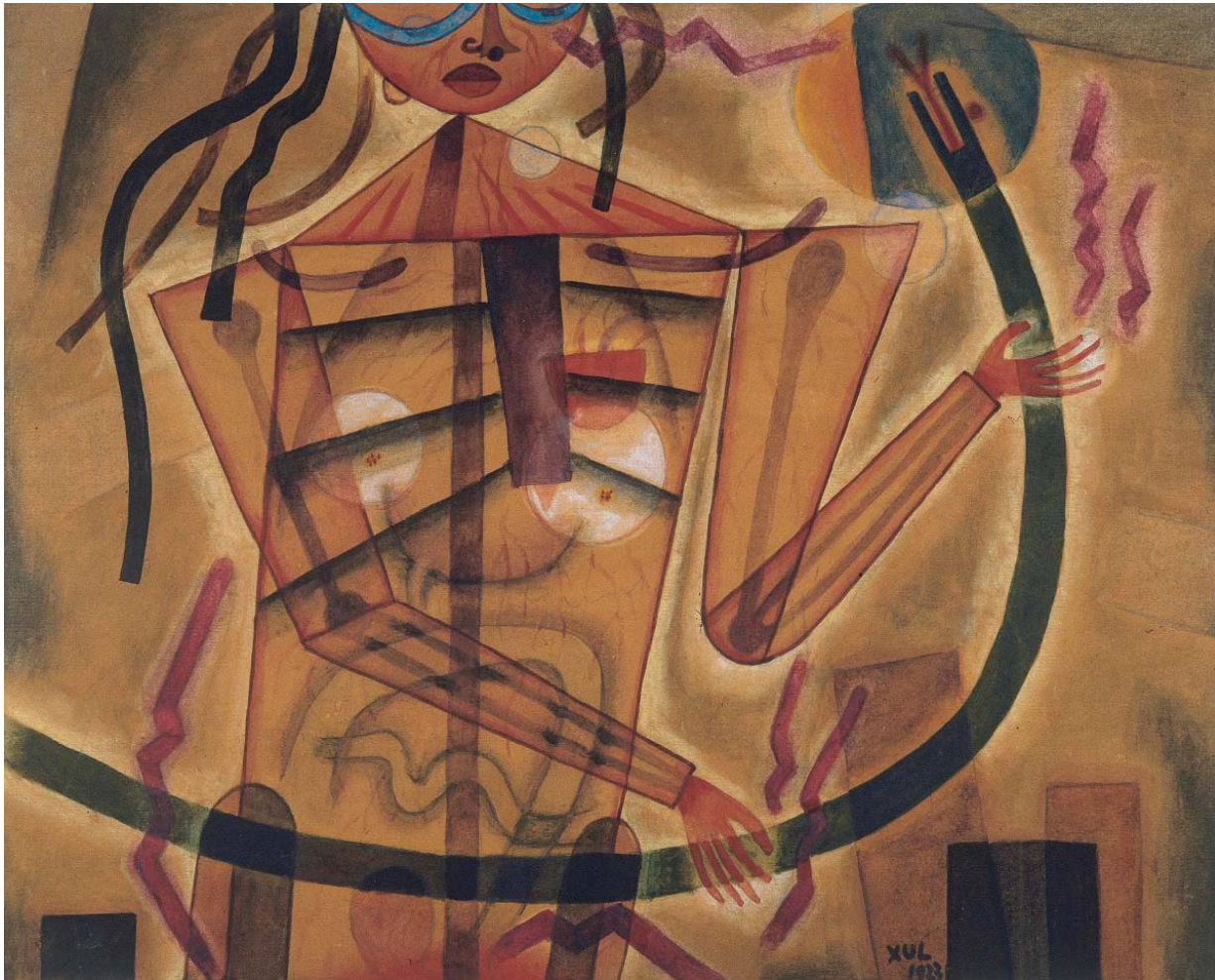
esos golpes enumerando los huesos del cielo



*Pan Altar Mundi*, 1954. Acuarela sobre madera / Watercolor on wood  
Museo Xul Solar

x u l s o l a r

**visiones y revelaciones**



*Ña Diáfana*, 1923. Acuarela sobre papel / Watercolor on paper, Museo Xul Solar



*Jefa / Patroness*, 1923. Watercolor on paper, set on cardboard  
The Museum of Fine Arts, Houston; Museum purchase with funds provided by the Latin American Experience



*Tlaloc (o Tlaloc (divo Iluvi))*, 1923. Acuarela sobre papel / Watercolor on paper,  
Colección particular / Private Collection



*Ciudad y abismos / City and Abysses*, 1946. Témpera y acuarela sobre cartón / Tempera and watercolor on cardboard, Malba – Colección Costantini

*Xul Solar: Visions and Revelations*  
The Museum of Fine Arts, Houston

January 29 – April 16, 2006

All images are © Fundacion Pan Klub, Museo Xul Solar

# XUL SOLAR

## VANGUARDISTA ESOTÉRICO

### ► FERNANDO CASTRO

*No hay suficiente amor y bondad en el mundo  
como para que nos  
permitamos dárselos a seres imaginarios.*

*Friedrich Nietzsche,  
Humano, demasiado humano*

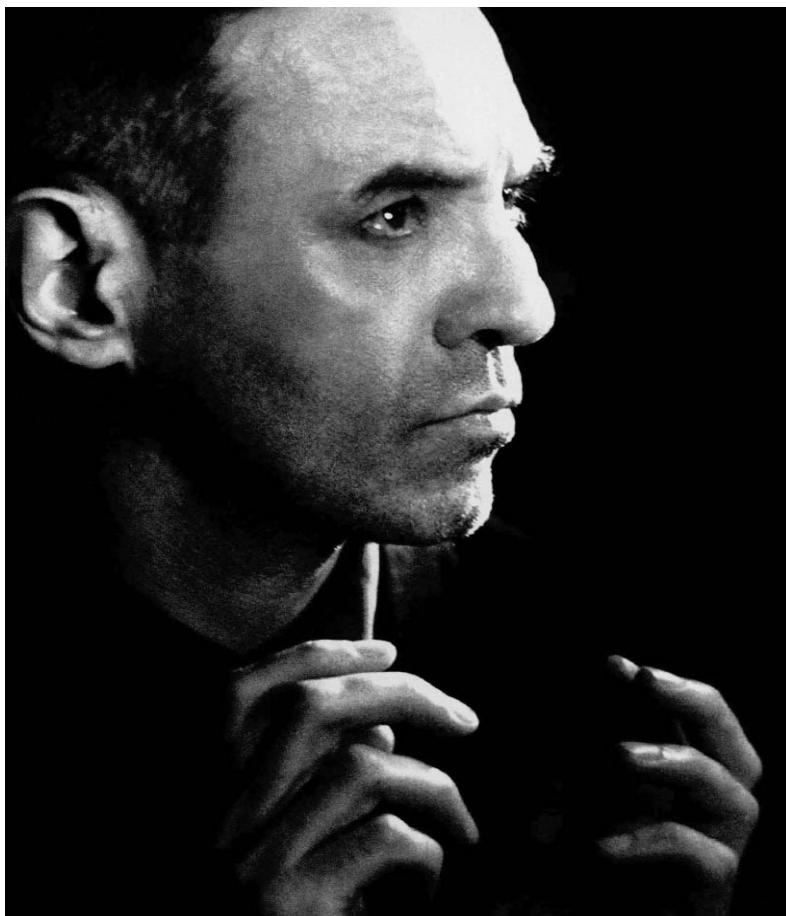
La exposición *Xul Solar: visiones y revelaciones* procedente del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires ha de mostrarse en el *Museum of Fine Arts Houston*. Se trata de la primera exposición retrospectiva del artista argentino Xul Solar (1887-1963) en Estados Unidos. Al igual que muchos otros miembros de la vanguardia latinoamericana —Joaquín Torres-García, Diego Rivera, César Moro, José Carlos Mariátegui, Anita Malfatti, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges— Xul hizo un peregrinaje cultural europeo entre 1912 y 1924. Los intereses idiosincrásicos del artista hicieron del suyo un viaje singular. Xul Solar era un esotérico interesado en el misticismo, el ocultismo y la astrología. De hecho, el objeto emblemático de la idiosincrasia esotérica de Xul en la exposición es una obra de su período tardío, *Pan altar mundi* (1954). No debe sorprendernos que Patricia Artundo, la curadora principal de la exposición, establezca que para entender la obra de Xul “resulta imprescindible comenzar por definir a Xul Solar como esotérico y ocultista”.

En Europa Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari —alias Xul Solar— no tardó en conectarse conceptualmente con grupos de vanguardia. A fines de 1912 Xul compró *Der Blaue Reiter*

*Almanac* (1912). Xul le escribió a su padre sobre este encuentro con ese grupo europeo de vanguardia: “hay cosas espantosas para los burgueses, cuadros sin naturaleza, líneas y colores sólo...” El grupo de artistas *Der Blaue Reiter* con sede en Munich incluía al pintor ruso Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Alfred Kubin y Gabriele Münter. Tenían un intenso interés por el arte medieval europeo y otras formas de arte primitivo, incluyendo el arte popular e infantil. A través de una actitud intuitiva y espontánea hacia la pintura creían poder revelar importantes “verdades espirituales”. Xul encontró en este grupo de expresionistas alemanes una manera de conciliar sus intereses artísticos y esotéricos.

En 1924 Xul viajó a Londres y conoció al ocultista Aleister Crowley (1875-1947), el hombre a quien la prensa amarilla británica llamaba “El hombre más malvado de la tierra” y quien firmaba sus textos con la cifra satánica 666 y el epíteto “La bestia.” Artundo afirma, “Sabemos que el encuentro de Xul con Crowley fue decisivo en su vida, en tanto que le dió un método (...) para tener visiones, derivado de las prácticas de la hermética orden de Golden Dawn, una técnica que ‘empleaba signos y símbolos como medios de obtener visiones astrales controladas’”. Por sorprendente que sea, estas prácticas místicas no eran infrecuentes entre artistas de la vanguardia expresionista. Alfred Kubin (1877-1959), otro miembro de *Der Blaue Reiter*, le escribió a Kandinsky: “Mis experiencias sobre cosas místicas han sido tremendas y aún lo son. He tenido experiencias de estados elevados de la mente uno tras otro, también de bastante maldad...”

*Al igual que muchos otros miembros de la vanguardia latinoamericana —Joaquín Torres-García, Diego Rivera, César Moro, José Carlos Mariátegui, Anita Malfatti, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges— Xul hizo un peregrinaje cultural europeo entre 1912 y 1924. Los intereses idiosincrásicos del artista hicieron del suyo un viaje singular.*



(Mayo 5, 1910). En 1929 Crowley le escribió a Xul, "Su registro como el mejor visionario que jamás he examinado todavía subsiste hoy, y me gustaría tener este grupo de visiones [los *San Signos* basados en el *I-Ching*] como modelo".

La reinserción de Xul en el mundo del arte argentino no fue fácil pero se facilitó gracias a la amistad que entabló con Jorge Luis Borges. En 1924 cuando Xul tuvo su primera muestra en el Salón Libre de Buenos Aires, el crítico Alfredo Chiabra Acosta (alias Atalaya) escribió: "La contribución más extraña y singular son las obras de Xul Solar... Tendríamos que remontarnos río arriba en las aguas sagradas de las civilizaciones que existían en Asia para hallar algo tan complicado y a la vez tan infantil como esa pintura". La obra de Xul

se publicó en la revista de vanguardia *Pancho Fierro*. Además, ilustró el libro de Borges, *El idioma de los argentinos* (1928). En *Memorias de mi amigo Xul Solar*, Borges anotó: "Xul fue el hombre con la capacidad para la amistad más grande que he conocido. Creo que le debo las mejores horas de mi vida, leyendo y discutiendo, y sobre todo, permitiéndole que me enseñara".

El interés de Xul por crear un lenguaje que unificara Latinoamérica comenzó alrededor de 1920. Lo llamó Neo-Criollo y era una mezcla de español y portugués con fragmentos de inglés y alemán. La idea de un lenguaje artificial que mejora la adquisición del conocimiento y la comunicación entre humanos es un proyecto moderno y utópico por excelencia que puede ser rastreado desde el siglo XVII. En 1905 había tenido lugar en Boulogne-sur-Mer, Francia el primer congreso mundial de Esperanto, el lenguaje internacional inventado por Ludovic Lazarus Zamenhof. Xul promocionaba activamente su Neo-Criollo y él mismo lo utilizaba para comunicarse por escrito y verbalmente. Con frecuencia Borges era el principal interlocutor en Neo-Criollo de Xul. Por cierto, Xul aparece en el cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) traduciendo al Neo-Criollo (upa tras perfluyue lunó) la frase en el idioma tlönés inventado por Borges "hlör u fang axaxaxas mlö" (Ascendiendo, detrás de la corriente, apareció la luna).

Sin embargo, hay evidencia que a Xul en ocasiones se le pasaba la mano tratando de promover este lenguaje simultáneamente extraño y familiar. Naomi Lindstrom anota: "Marechal y otros recuerdan la insistencia con que Xul los involucraba en sus experimentos lingüísticos hasta exasperarlos y provocar riñas". Borges recordaba la vez que Xul le sugirió que escribiera en Neo-Criollo: "Le contesté que ese idioma era una invención suya y que yo no tenía derecho a escribir en creol. El me dijo entonces: 'No, si fuera sólo una invención mía no tendría ningún valor; las invenciones deben ser colectivas'".

Lo cierto es que —en la práctica— el Neo-Criollo —al igual que otros idiomas artificiales— nunca llegaron a reemplazar a nuestros queridos

*El interés de Xul por crear un lenguaje que unificara Latinoamérica comenzó alrededor de 1920. Lo llamó Neo-Criollo y era una mezcla de español y portugués con fragmentos de inglés y alemán. La idea de un lenguaje artificial que mejora la adquisición del conocimiento y la comunicación entre humanos es un proyecto moderno y utópico por excelencia...*

*Con frecuencia Borges era el principal interlocutor en Neo-Criollo de Xul. Por cierto, Xul aparece en el cuento de Borges Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (1940) traduciendo al Neo-Criollo (upa tras perfluuye lunó) la frase en el idioma tlönés inventado por Borges “hlör u fang axaxaxas mlö” (Ascendiendo, detrás de la corriente, apareció la luna).*

e imperfectos idiomas naturales. Esto es en parte debido a lo que Xul casi sin querer vislumbró en su diálogo con Borges: su lenguaje inventado carece de valor si no es realmente usado por una comunidad de hablantes. En las *Investigaciones filosóficas* Ludwig Wittgenstein describiría el lenguaje como un conjunto de juegos lingüísticos jugados por comunidades de hablantes con ciertas formas de vida. Los cambios y mejoras del lenguaje que han probado ser viables son aquellos que ocurren en regiones limitadas y bastante modestas de nuestros lenguajes naturales; por ejemplo, dentro de las matemáticas trans-finitas, la jerga de cada generación de adolescentes o el mundo cibernético.

En 1940 una nueva serie de obras de Xul llamadas *Grafías* basadas en la estenografía emergió en una muestra de *Amigos del arte*. Uno podría verlas como la realización del proyecto de ciertos expresionistas; es decir, usar las obras de arte como vehículos hacia ciertas verdades espirituales. En sus pinturas Xul había ya introducido palabras en Neo-Criollo, mitos y símbolos esotéricos. Con las *Grafías* había de negociar significados mediante una mezcla de taquigrafía e ideograma. Pese al atractivo formal de obras como *Grafía antigua* (1939) y *¡Xamine todo retene lo bon!* (1961), el espectador no-iniciado no puede sino sentir que la obra no es solamente hermética sino también innecesariamente críptica. De hecho, Gradowczyk afirma cándidamente que el significado de la primera *Grafía* (1935) “no ha sido aún decodificado”.

Desde su regreso a Buenos Aires las actividades esotéricas de Xul habían continuado *in crescendo*. En 1929 la Logia Keppler, parte de la Fraternitas Rosicruciana Antiqua, le había otorgado el título de “instructor”. En la década de los treinta condujo sesiones de meditación y astrología con amigos y adeptos que duraban hasta el amanecer. De hecho, fue en una de esas sesiones que conoció a su futura esposa, Micaela Cadenas (Lita). En 1940 tradujo *La Voz del silencio* de Helena Blavatsky y se hizo miembro de la Orden Martinista con el nombre de “Hermano Nulo”.

En ocasión de la exposición de Joaquín Torres en la Galería Muller de Buenos Aires en 1942, Xul preparó su carta astrológica. En 1943 dio conferencias de astrología en la Universidad Espiritualista Americana de Rosario.

En la década de los treinta y hasta 1946, Xul pintó numerosos paisajes que discutiblemente son su legado más duradero. Gradowczyk los ha llamado “paisajes místicos” y los ha comparado con los *Carceri* de Giovanni Battista Piranesi y con las viviendas pétreas de Cappadocia, Turquía. En algunas de estas pinturas, objetos, seres y símbolos subsisten en un espacio pictórico plano –como es el caso de *País* (1931) y *Bosque y yogui* (1931). En otras, hay grados diversos de claves de perspectiva que colocan la imagen en una dimensión semi-abstracta o imaginaria no muy distinta a la de nuestro mundo. Ejemplos de lo primero pueden ser *Un yogui* (1932) o *Paisaje* (1933). A lo último pertenecen obras tales como *Vuel villa* (1936), *Valle hondo* (1944), *Cavernas y troncos* (1944) y la obra que Borges compró, *San Monte Lejos* (1938). Los paisajes místicos recuerdan también a paisajes chinos y japoneses donde “los iluminados” obtienen sabiduría a través de la meditación, el ascenso y el aislamiento.

En 1957 Xul se describió a sí mismo como “...pintor, escritor y pocas cosas más. Duodecimal y “catrónico” (ca –cabalista, tro –astrólogo, li –liberal, co –coísta o cooperador). Recreador, no inventor y campeón mundial de un pan-ajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega; padre de una “Pan-lengua” que quiere ser perfecta y casi nadie habla y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plasta útiles que casi nadie lea, exegeta de doce (+una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha”. Si bien su auto-descripción refleja cierto escepticismo sobre sus propios proyectos utópicos, Xul (“lux” al revés) nos revela luminosamente por lo menos esta verdad: los caminos de las vanguardias son los caminos de la libertad de expresión. 🐾

# FLOR DE MAREAS

## [BITÁCORA DE TRADUCCIONES]

### ► ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA

La luna es tal  
que el ladrón se detiene,  
rompe a cantar. (BUSON)

\*

Aquella nieve  
que una vez contemplamos,  
¿es ésta? ¿Vuelve? (BASHO)

Ah, crisantemo,  
ante ti la tijera  
duda un momento. (BUSON)

\*

En la distancia  
hay un espantapájaros  
que si ando, anda. (SAN-IN)

\*

La primavera  
también da a la baja  
flor de mareas. (BASHO)

\*

En la ventana,  
la luna que el ladrón  
dejó olvidada. (RYOKAN)

\*

No tiene miedo  
la luciérnaga al agua;  
sí, a su reflejo. (SUTE JO)

Ante el farol,  
crisantemo amarillo  
pierde el color. (BUSON)

\*

Noche invernal.  
Tras matar a la araña,  
¡qué soledad! (SHIKI)

\*

Justo al momento  
del alba, la luciérnaga  
se torna insecto. (AON)

\*

Cerezo en flor.  
La primavera duda  
si se va o no. (BUSON)

\*

Tarde de niebla.  
Las cosas que pasaron,  
¡qué lejos quedan! (KITO)

\*

Brrrr. ¡Mi edredón!  
¿La cabeza o los pies?  
¡Qué indecisión! (BUSON)

\*

Ante la luna,  
la peonía blanca  
¡ah, se desnucan! (SHIKI)

# PAROXITUM

► CLAUDIA POSADAS

El gesto cotidiano con que reconozco el día  
y que disipa la ambigüedad de la noche,  
la fulguración con la cual recupero los nudos de mis actos,  
el manto protector de mis conformaciones,  
de pronto carecen de sentido.

Cuanto habría de decir me es ajeno. No comprendo las palabras  
y ni siquiera las recordaría si alguien las nombrara por mí.

El ave altísima del significado es una ráfaga sin forma.

Cuanto habría de enfrentar es inalcanzable;  
se quiebra la sangre en este forcejeo con el viento.

Me abandona la tibieza de cuanto habría de creer. Lo incierto  
me jala como una caída irreversible,  
todo signo se convierte en vértigo.

Porque había decidido callar  
y desertar de los puentes. Puentes de razón,  
puentes de lenguaje,  
puentes de poder,

puentes,  
insondables puentes que se fueron tendiendo bajo una extraña  
vigilancia.

Porque había decidido abandonar la sombra y no cumplir sus  
votos  
en cualquier acto o pensamiento,  
no ser para intuir hasta dónde me tomaron las venas de inmisericordia  
y dejar entonces lo que no me pertenece  
y encontrar lo hermosamente mío.  
Y todo en nombre del corazón recóndito,  
del abisal latido en el que sostengo la invocación.

Y todo en contra del absurdo,  
todo por reconstruir los tejidos de esta espesura  
a imagen y semejanza de la transparencia.

Pero inmóvil,  
en esta absoluta orfandad,  
nada existe sino el miedo.

¿Qué sería de la carne sin su altar de la conciencia,  
una forma estéril,  
imprecisa,  
inerte ante los hilos a los que había atado su  
[memoria?

Y si todo es apariencia,  
una construcción de la mirada,  
¿podría permanecer sin asidero pensando que esto  
[no es real?

¿Qué es lo real,  
dónde su verdad que me es negada?

¿O debería guardarme en la locura y fundirme  
[en astros invisibles?

El salto, la caída. Cómo aterrera el paso decisivo.

Y todo por saberme, encontrar un fundamento,  
un orden contra este invierno antiguo,  
inalterable,  
donde el corazón recóndito es sólo un abisal latido  
porque es el fantasma de una luz que fue  
[arrancada por el tiempo.

# PLAZA DE LAS ALEGRÍAS

► ROSE MARY SALUM

*A Pita y Estela*

Iba de prisa y sus senos, mallugados por tantas manos anónimas, ahora oscilaban de arriba abajo golpeando su pecho. La casa donde trabajaba no estaba tan lejos del lugar del accidente. Desde niña sus padres soñaron con otro futuro para ella pero las circunstancias propiciaron un viraje en su fortuna que finalmente la colocó en el lugar en el que se encontraba. Si era feliz o no, jamás se lo había preguntado, no cabía dentro de su espectro imaginativo. Se quejaba a diario por la falta de lujos, por lo caro que estaba todo, porque su cuarto era rentado y no propio, porque no tenía un auto, porque Marusita siempre se llevaba los condones de su cajón, pero afirmar que era infeliz tampoco podía aseverarse. Ella vivía y se acabó. Sin dobleces, como dicen algunos, atendida tan sólo a sus impulsos.

Siguió corriendo por la banqueta y supo que estaba cerca cuando vio a aquél tumulto de gente rodeando a un cuerpo atropellado. Empujó a los curiosos para abrirse camino y asegurarse de que Marusita estaba bien, apurar las cosas para salir de dudas, para que le dejara de latir

con tanta violencia el corazón. Llegó hasta donde estaba el cuerpo tendido, escurriendo sangre y empapado en sudor. Yacía en el piso profanado de cristales rotos y gasolina. Quiso limpiarlo, retroceder los engranajes del día para no verlo así, no descubrir quién era la persona que ahora yacía enfangada en el pavimento media muerta, quizá ya muerta.

Entonces recordó a la bruja y a su sentencia: algo malo se avecina. ¿Quién iba a pensar en esto? esa gente siempre dice lo mismo, dizque predice y sólo pasa lo de siempre, lo que a todos nos sucede. Aquél martes cuando se reunieron como siempre a tomar sus copas, ella le dijo nerviosa, es la muerte ¿la ves? y vendrá pronto mira, aquí se ve en las cartas. ¡Ay hija! reza para que se alejen los malos espíritus y ponle una veladora al santo patrono de todos los cielos. Bebieron las dos hasta la madrugada, hasta que sus voces se opacaron por los efectos del licor, hasta la salida del sol.

Un hombre vestido de policía le gritó que no se acercara. La ambulancia estaba cerca, casi encima de ellos, lo supo por el escándalo de la sirena, por eso no la dejaban acercarse, pero ella debía hacerlo, estar allí, confirmar que la persona accidentada no era su Marusita, su niña adorada, su compañera de pobreza, de carencias y de prostitución. Ella era su consuelo, siempre lo fue desde aquel día triste y gris cuando Marusita apenas tenía quince años y llegó a donde ella a pedirle dinero. Tenía la tez sucia y el pelo rojizo, pero no fue eso lo que le despertó un sentimiento de atracción sino su idea de ir al norte, de cruzar el río y olvidar la pobreza, buscar la aventura, ganar dinero y vivir como la gente, por primera vez en su vida. Al menos así decían, que allá si había dinero, sólo había que tener cuidado con la cruzada, lo demás era pan comido.

Comenzó una amistad dispareja, nada coincidía más que la ilusión de ambas por buscar nuevas tierras. Se encontraban a veces en la calle, en la plaza de armas, cuando Ramona salía a comprar algo de comida y Marusita a pedir limosna.

Ivonne Saed: *En la alberca*



Dicen que está bien duro, que mucha gente se muere, me lo dijo Cayetano, hoy fue a verme y mientras se desvestía me lo contó. Dice que cuando él se fue, primero tuvo que cruzar el desierto, que le llaman el camino del diablo, que el calor era espantoso, dice que te vuelve loco. A unas personas les afectó tanto que primero se empezaron a encuear, luego ya nomás avanzaban sin dirección. Al final caían muertas. Yo no le creo, no creo que sea tan difícil, acá hace un calor endiablado y nadie se muere. Ese pinche Cayetano exagera, me cae que es pura mentira, si no ¿cómo le hizo él pa' no morirse?

Ramona le pidió a gritos al policia que le dijera si la mujer que estaba tirada en el piso era su Marusita. Gritaba como si estuviera endemoniada, poseída por un dolor maligno que ella misma no entendía, hasta que comenzó a sentir que ya no era dueña de sí, que su vida era un gemido, una dolencia permanente, un desear fabricado, constante, eterno, pero frustrado, siempre insatisfecho. Deseaba y no saber si esa persona allí tendida era su niña, su compañera de viaje hacia la opulencia. Había mucha gente y sentía más bien que se alejaba, que llegar hacia el cuerpo iba a ser imposible, tan imposible como lograr sus sueños. Aún recordaba sus reuniones en la banca de hierro forjado de la plaza de armas. Allí se sentaba, mientras la esperaba veía pasar al boleador de zapatos, al globero y a la vendedora de las alegrías. Así fueron maquinando su partida. Cada vez se veían más seguido y hablaban; todo siempre en secreto, en voz baja, como confabulando contra el destino. Tendrás que trabajar tú también Marusita, a pura limosna no juntaremos ni el mínimo. Vente a talachar conmigo, estás fresca y eso les gusta a los hombres. Podrías cobrar más que yo y así nos iríamos más rápido. Dicen que allá los dulces son más ricos y que los globos tienen más colores. ¿Te lo puedes imaginar?

Llegó el día. El camión era viejo y estaba perforado por la corrosión, había que subir con cuidado para no cortarse los dedos. Todos iban en silencio, quien sabe si por la modorra o por el temor. Sólo se oía la radio entrecortada por la interferencia: *Te vas porque yo quiero que te vayas, a la hora que yo quiera te detengo, yo sé que mi cariño te hace falta, porque quieras o no yo soy tu dueño.*

Pasada la media noche, entre susurros, se empezó a oír un ¿pa' dónde vas? Fue entonces cuando Ramona reconoció a su vecino. Apenas se hablaban. Lo observó mientras el vaivén del camión mecía su cabeza como dando una negativa eterna. Marusita venía dormida, entonces



I. S.: *Homenaje a Kafka*

Ramona se pasó al asiento vacío y se acercó a él. La música había cesado, tan sólo persistía el ruido del motor. Por qué se va usted, dijo ella. Pos ya sabe, pa' qué pregunta, ¿y usted? Por lo mismo. Al cabo de un rato él se volvió hacia ella y le dijo, mire usted, ni se le ocurra irse por el río, es muy peligroso. No se preocupe, yo y Marusita sabemos nadar. ¿Es su hija? No, es mi amiga. No importa, no se vaya por el río, dicen que hay muchas patrullas, con muchos aparatos que agarran a la gente aunque sea de noche. Es mejor darle pa' el desierto. Y entonces ¿pa' dónde jalamos? no me haga dudar oiga, porque además dicen que por el desierto la gente se muere. Mire, por allá no hay patrullas, ni un alma pa' que me entienda, mejor allá usted decida, el camión hace una parada en dos horas. Los dos volvieron a arrullarse por el ritmo del motor, por sus pensamientos, por el recelo, por el temor a lo desconocido. Después de dos horas el camión paró y sólo ellos y tres personas más bajaron.

El frío era intenso, nadie hablaba, quizá el saber que se acercaba el momento de cruzar la frontera generaba una especie de ansiedad. Llegó el otro camión y todos subieron. El camino era oscuro, aún era de noche y el vaivén volvió a adormilarlos. Las horas se cubrieron de sombra y en esta ocasión ni la luz de las estrellas iluminó la carretera. El tiempo transcurrió entre sueños, en



I. S.: *La silla de Martín*

una dimensión donde el día y la noche ya no se distinguen, como en un estado intermedio en donde la realidad y los deseos se confunden. A la distancia, una luz esclarecía, quizá el día ya se originaba. Pasaron algunas horas más hasta que el sol intenso de la mañana caló las venas y el vaho de los cuerpos dormidos se extendió por el espacio. El camión comenzó a disminuir la velocidad y todos sacudieron sus cabezas como para espantar el sueño y averiguar en dónde estaban. Finalmente, después de muchas horas de recorrido el camión llegó a un pueblo. Marusita y Ramona se miraron a los ojos, jamás pensaron que en verdad algún día lo lograrían. Una vez que descendieron, caminaron pueblo adentro para buscar un lugar en dónde comer. Una especie de excitación y de alegría las animaba. Llegaron a una fondita, a uno de esos lugares donde venden comida corrida, era barato y eso las motivó a entrar. En el fondo se oía una canción: *Dios dice que la gloria está en el Cielo, que es de los mortales el consue-*



*lo al morir, Bendito Dios porque al tenerte yo en vida, no necesito ir al cielo...* Comieron con precipitación. Tenían más de 24 horas con el estómago vacío y todo les pareció apetitoso. Estaban felices de poder estar allí, sentían como si estuvieran de paseo, un largo y placentero paseo. El sol seguía brillando a pesar de estar cerca la tarde. Decidieron pasar al mercado de enfrente antes de reiniciar su camino. Allí en medio de la gente el optimismo reinaba. Un marchante les ofreció algo de tomar. Si van pa'l norte van a necesitar mucha agua, allá todo está muy seco y se van a morir de sed. Ellas se miraron sorprendidas ¿cómo se había enterado de sus planes? Todo seguía desarrollándose en un ambiente festivo, incluso el coyote que más tarde se les acercó parecía feliz. Al fondo se escuchaba una tonada: *Es la historia de un amor, Como no hay otro igual, Que me hizo comprender, Todo el bien, todo el mal.* Les preguntó si iban para el norte y ellas asintieron; les ordenó que lo siguieran. Ellas tenían la inquietud de seguir visitando y pidieron unos momentos más para recorrer el lugar. No, ordenó, pronto caerá la noche y hay que aprovecharla: si no cruzan entonces, el sol las dejará exhaustas. Estamos acostumbradas al calor, contestó Marusita. No señito, usted no sabe el tipo de calor que yo le digo. Mire, ahorita no queremos saber nada y se voltearon para seguir hablando con el marchante. De veras, váyanse ya antes de que empiece la noche, recomendó el marchante, ellos saben. Salieron del mercado buscando al hombre que anteriormente les había ofrecido el servicio, pero otro de inmediato las interceptó. Ya sé a quien buscan, no digan nada y síganme. Las llevaron a un taller mecánico. El sol se empezaba a ocultar, pero el calor aún caía incisivo sobre las sienes. Los perros se protegían, sedientos, debajo de los coches. Al entrar sintieron un ambiente frío, como el de una hielera. La música estaba en todo su apogeo: *Solamente una vez amé en la vida, Solamente una vez y nada más...* Pasaron entonces a una oficina no menos sucia pero sí menos ruidosa. El coyote volteó para ver si alguien los seguía y cerró la puerta. Ustedes van pa'l norte ¿verdá? Ellas asintieron. Son dos mil quinientos dólares por persona y las dejamos ya casi pa' llegar; aún así tienen que seguir caminando unas dos horas más, pa'l norte, siempre pa'l norte; le entran ahorita mismo o desalojan. El hombre hablaba con prepotencia, con voz déspota. Ramona sintió todo el peso de la situación como un trancazo en el estómago. Marusita la miró, como para que decidiera porque ella se había quedado muda. Es que no traemos tanto, alcanzó a decir Ramona, nunca pensamos que,

Cuánto traen, escupió el coyote. Tres mil seiscientos, eso es todo. Dámelos ahorita mismo y apenas los estaba sacando cuando el otro hombre se los arrebató y se lo entregó al jefe. Éste contó el dinero cuidadosamente, sus ojos corrosivos, ni siquiera parpadeaban. Cuando acabó de contar les dijo, se van en el coche aquél, no las van a poder dejar donde quedamos, así que mejor se apuran para que no las agarre el calor. Súbanse al coche blanco ahorita mismo. Ramona quiso decirle que siempre no, que mejor se regresaban a su pueblo, a la plaza de las alegrías y de los globeros pero el hombre que las sacó del mercado, las sacó también de la oficina y les indicó con un gesto de la cabeza que subieran a una camioneta destartalada. Allí, amontonados, estaban seis hombres y un joven como de 17 años. La parte superior del respaldo de los asientos estaba roída y mostraba hoyos por los que salían los resortes. El calor era infame y el resplandor cegaba los ojos. No las hicieron esperar demasiado, apenas subieron ellas en la parte delantera, un hombre sudoroso cuyo estómago protuberante y brillante se asomaba por su camisa sucia y desabotonada, arrancó el vehículo. Abra las ventanas, dijo uno de los señores, aquí atrás nos estamos ahogando. Pos jálale con cuidado porque luego se zafa la ventana y se nos mete todo el polvo del desierto. Marusita venía sentada en una orilla, aún su cuerpo no podía aguantar la quemazón; después de un rato, se resignó al calor y se recargó en el respaldo. Entonces todos miraron a la ventana, otra vez callados como si el silencio fuera la olla en donde se cocina el arrepentimiento. Iban apretados, hombro a hombro como si esa posición les diera los ánimos y la valentía para continuar por un camino incierto.

El día había concluido y la polvareda del camino quemaba los pulmones. Los baches complicaban el trayecto, la camioneta avanzaba penosamente. Finalmente paró, habían llegado al desierto. El gordo se bajó y abrió la puerta. Bajen, ya llegamos. Marusita y Ramona obedecieron de inmediato, pero los hombres no. Uno de ellos comenzó a quejarse. Eso no había sido lo convenido, argumentó, les prometieron dejarlos ya casi para llegar. ¿Qué esperaban por la mierda que pagaron? se burló el gordo, ¿que los dejara en un hotel de lujo? Comenzó una discusión que por acalorada, espantó a Ramona y Marusita. El gordo, al verse cercado por la rabia de los hombres sacó una pistola, mientras gritaba encolerizado, ¡aquí se bajan y aquí se quedan hijos de la chinagada! Y en ese mismo instante disparó un tiro al aire. El próximo va pa' ustedes, ¿quien se anima? Subió a la camioneta,

encendió el motor y se alejó del lugar sin detenerse siquiera a mirarlos.

Ramona y Marusita comenzaron a avanzar desierto adentro, estaban alteradas por lo recién sucedido, intoxicadas por su misma adrenalina y eso aceleraba su marcha. El calor era apabullante pero ellas continuaron caminando sin rumbo, alejándose de todos y de todo, el miedo era el motor de sus cuerpos y ya no había espacio para quejas. Pasaron algunas horas, al principio todo el camino se les fue en hablar del incidente con el gordo, pero después fueron absorbiendo el silencio del ambiente. La noche fue dejándose caer sobre el desierto, con una pesadez lenta. Soplaban un viento ardiente arrastrando cúmulos de arena en su trayecto. La penumbra comenzaba a sembrar pavor dentro de ellas. Marusita se recostó en el suelo, estaba exhausta. Temblorosa buscó abrir la botella de agua pero Ramona la detuvo. Aguántate, todavía nos falta mucho y nos tiene que rendir. Ya debemos estar cerca, dijo la más joven, llevamos muchas horas caminando, ya se hizo de noche y dentro de poco se deben ver las luces a lo lejos. Ignorando la sugerencia de Ramona, tomó agua hasta saciarse y se recostó sobre una piedra. Estaban las dos empapadas en sudor. A pesar de entrada la oscuridad, el calor continuaba muy fuerte, daba la impresión de que la arena se evaporaba del piso como el humo de

I. S.: *La silla de David*





I. S.: *Pasos translúcidos*

una taza de café hirviendo. El suelo les quemaba el cuerpo y se jalaban la ropa para no tocarlo con la piel desnuda. Durmieron vencidas por el cansancio. Pasaron muchas horas y mientras tanto, la luna hacía su recorrido astral sobre la noche. Amaneció y las mujeres seguían dormidas, pero no por mucho tiempo porque Ramona comenzó a sentir que algo se desplazaba por su cuerpo lamoso, como un hielo ardiente. Era una culebra de aspecto repulsivo y seguro. Ramona abrió los ojos y el pánico le provocó una descarga de adre-



nalina que le nubló la razón y la paralizó de miedo. El corazón le latía con violencia y de un salto se incorporó alejándose de las piedras. Marusita también se incorporó alterada por los gritos de su amiga y comenzó a llorar desesperada, aún sin comprender lo que sucedía. Escuchó la explicación de Ramona quien con voz trémula y cansada le relató lo sucedido. Marusita no la dejó terminar y con la cara llena de lágrimas, la tomó de la mano y la jaló hacia ella, para abrazarla, para pedirle que partieran. Continuaron la caminata, lerda, monótona, desconsolada. Esta vez iban tomadas de la mano, la cercanía les daba un sentimiento de seguridad. El sol seguía su ascenso por el cielo limpio de nubes, sus rayos calaban sus frentes y nuca, era como una daga áspera que se les metía por el cráneo y les lastimaba el cerebro, pero aún así siguieron avanzando. La arena brillaba y al final del horizonte la luz simulaba la existencia de un charco enorme, se veía como un lago blanco y brillante. Marusita en un principio se entusiasmó, pero Ramona le aclaró que era sólo un reflejo. Sudaban copiosamente y el sol aumentaba sus temperaturas. Cada vez su caminar era más lastimoso, más torpe y cuando una se atrasaba, la otra le ponía la mano en la espalda para motivarla a continuar. Tomaron las últimas gotas de agua, pero ya nada aliviaba sus bocas acartonadas, sus lenguas partidas. Se veían ojeras y cubiertas de un polvo fino. Su piel se veía lacerada, las ojeras se les habían puesto oscuras y el pelo estaba chorreando en sudor. Así prosiguieron, paso a paso, cada vez más lánguida, más alucinante, más aturdidamente. Marusita se echó a la arena y ésta se le pegó al cuerpo cubriéndola con una capa muy gruesa. Ramona se acercó y trató de levantarla, pero ella seguía rendida en la arena. Así estuvieron mucho tiempo, quizá un día, jadeando, quemándose, sintiendo su organismo encharcado en agua. Estaban exhaustas, pero Ramona no se quejaba porque el sol la tenía muda, adormecida y meciéndola al ritmo de sus ondulaciones. Ramona quiso llorar, le dolían las articulaciones y sentía la espalda con brasas ardientes, pero no pudo brotar ni una lágrima de sus ojos, entonces se quedó dormida.

Tuvo un sueño sudoroso, alucinante, unas palomas se reclinaban y veía como su pecho se llagaba hasta dejarles la carne viva. La arena se les pegaba a las llagas y ella intentaba sacudírsela pero al hacerlo las raspaba. Lloraba, lloraba mucho por el dolor del arrepentimiento, lloraba como si las hambrunas de su pueblo triste se hubieran confabulado en su persona, lloraba por el regreso frustrado y por Marusita caída. Quiso

despertar, pero le faltaba fuerza para abrir los ojos. Comenzó a ver las autopistas de su pueblo y a Marusita atravesando la calle. Ella se iba desvistiendo, se iba quitando prenda por prenda, tengo calor, le decía, mientras iba dejando su ropa por todo el pavimento brillante. Un coche venía a toda velocidad pero ella no se percataba de eso, entonces se sobresaltó y trató de abrir los ojos en vano. Vio muchos hombres, figuras masculinas que rodeaban a Marusita sigilosos, mujeres con las manos en la boca y cabezas inclinadas. Cada vez las personas se apretaban más al rededor del cuerpo de su amada, de su amada Marusita, la luz de su vida, la vida de su vida. Dejó de verla. Un temor empuñaba su corazón. Debía asegurarse que estaba bien, entonces corrió con prisa y su cabeza se contraía y se expandía como una paloma herida. Quería abrirse camino, asegurarse que ella estaba bien. Se tropezó contra unas piedras astillosas y desde el suelo, arrastrándose, continuó mirando la escena. Las figuras femeninas ahora también se desvestían por el calor, sus prendas estaban mojadas. Ella se incorporaba y seguía corriendo por las montañas de arena y supo que estaba cerca cuando vio el tumulto de gente a unos pasos de ella. Empujaba a los curiosos desnudos para abrirse camino y asegurarse de que Marusita estaba bien, apurar las cosas para salir de dudas, para que le dejara de latir con tanta violencia el corazón. Llegar hasta donde estaba el

cuerpo tirado, embarrado de sudor y arena del desierto. Quiso limpiarlo, relamerle el polvo y la tristeza, retroceder los engranajes del día para no verlo así, no descubrir que la persona que ahora yacía desnuda enfangada en la arena era la persona amada, la cómplice de sus sueños, el único ser querido que le había hecho eco a sus quimeras, a su deseo de abandonar el oficio y a la pobreza. No quería descubrir que estaba media muerta, o quizá ya muerta y por eso lloraba con un llanto quedito y doloroso, la llamaba, Marusita, Marusita despierta, abre los ojos, Marusita no te mueras, mira que yo te amo Marusita, no te vayas, no me dejes sola, Marusita, despierta ¡No me dejes! Las sirenas subieron su volumen. La luz del coche parpadeaba agresiva, rompiendo la unanimidad ocre del desierto. La patrulla fronteriza se acercaba a los cuerpos desnudos de las mujeres caídas. Dos hombres descendieron del auto y se acercaron a ellas, en su camino iban pisando las prendas aún húmedas. Allí yacían dos cuerpos desfallecidos, tomados de la mano, casi fríos por la presencia de la muerte. El radio tocaba una canción triste: *Dicen que por las noches nomás se le iba en puro llorar. Dicen que no dormía nomás se le iba en puro tomar. Juran que el mismo cielo se estremecía al oír su llanto. Como sufrió por ella que hasta en su muerte la fue llamando. Cucurru cu cú paloma.* 🐦

I. S.: Azrieli Towers



# DOS POEMAS

## ► DAVID MEDINA PORTILLO

Que una palabra y otra se acomoden  
para animar al árbol. Eso quiero:  
un árbol.

Tronco y ramas habitados y en el centro  
de un idioma familiar. Un árbol para decirle manto,  
fresno decirle cielo al pino del animal  
doméstico.

Allá estará, alto  
tras un declive plantado al fondo que el sol  
divide. Cielo al pino le diremos  
múltiple, aparición que nace y en cada palabra  
crece.



De qué  
esta rama solitaria,  
fuego blanco que aún me alumbraba. Esta rama  
que al árbol transfigura y en la noche el día  
todavía  
me habla de algo que no sé,

no entiendo  
mi mano en la corriente del agua como un pájaro  
que lava el viento, el sol creciendo  
las agujas y el oro alimenticio  
del ciprés.

Ave tal vez imagen con raíz  
entre mis venas, rastro que puedo apenas  
seguir.

# plano ambivalente

i v o n n e s a e d



Para mí, la fotografía artística es como una jornada en la que el objeto cambia su subjetividad, pasando de un estado original de totalidad a un fragmento plano y ambivalente de sí; un *souvenir* óptico elegido al azar, al entrometer mi mirada, al observar lo que de otra manera pasaría inadvertido, al emplazarme y recolocarme en distintas perspectivas en búsqueda de nuevos significados. Una fotografía es una partícula diminuta de un segundo, inmortalizada por un click que abstrae lo irreal de una lenta y finita realidad, confiriéndole una significación múltiple y perenne. Como Julio Cortázar señala, la fotografía recorta momentos de la realidad para que ésta explote en una realidad más amplia.

# LITERATURE IS MORE THAN A PROFESSION

## A CONVERSATION WITH EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

► JOHN PLUECKER

*SPECIAL THANKS TO ARTE PÚBLICO PRESS*

**E**duardo González Viaña was born in a small coastal town in northern Peru, and in all his writing the deserts, rivers, animals and shamans of this land find a way to reemerge. This is despite having moved from Peru to the United States in 1990. He came to the U.S. to teach a course on Latin American culture at the University of California at Berkeley, but decided to stay, eventually becoming a tenured professor at Western Oregon University and a naturalized US citizen.

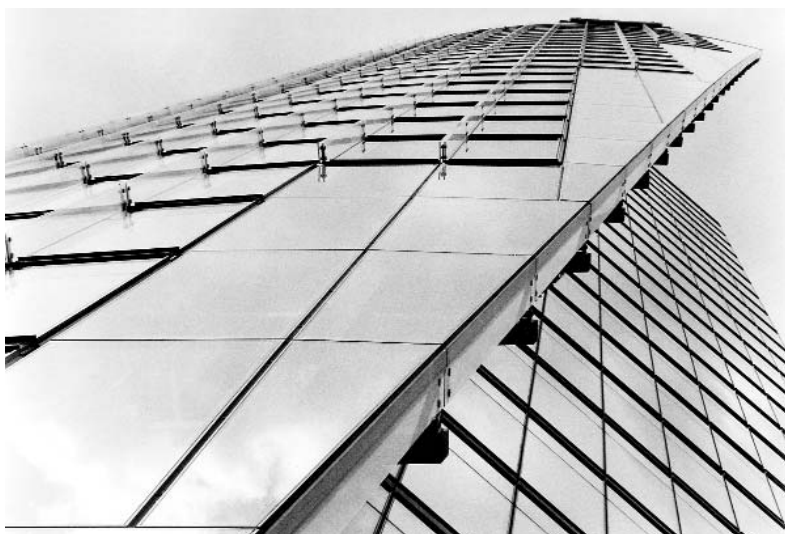
González Viaña is the author of twelve books—among them novels, poetry, short stories and essays. His most recent book, a collection of short stories called *American Dreams* (translated from the original Spanish *Los Sueños de América* by Heather Moore Cantarero) revolves around the theme of Latin American immigration to the United States. This mass movement of people is, according to González Viaña, “the largest, most

significant since the time when the Jews walked towards the Promised Land.” The characters of the stories include a weary Lady Death who finds a place to rest on an immigrant’s porch, a mystical donkey that crossed the border “illegally” and an elderly Guatemalan woman taking her cancer-stricken son to the U.S. with all their life savings on a search for a doctor. One of the stories from the collection, “Seven Nights in California,” received the prestigious Juan Rulfo Prize in 1999.

For González Viaña, “Literature is more than a profession, it is a mission that converts you into someone committed to your *pueblo* and to your roots.” Currently, from his home in Oregon, he spreads the word of his mission through his *Correo de Salem*, a series of journalistic commentaries available on his website of the same name.

I had the opportunity to speak with González Viaña first by phone and then in an extended email dialogue. He was more than gracious, excited to discuss his work and full of insight. What follows is a translation of our e-conversation.

I. S.: *Arquitectura envolvente*



**JOHN PLUECKER:** What inspires you to write? And when you are inspired, how do the stories come?

**EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA:** This morning I realized why I write. I’m pushed to write by an obsession. I’ve spent the better part of the night dreaming about a chapter of the novel I’m writing. Finally, I had to jump out of bed and come to the computer. I’ve been writing without stopping for an hour and I have transcribed some of what I was dreaming.

It always happens to me this way. In today’s case, it was a novel that I’ve spent several months on without being able to deal with any-

thing else but the novel itself. I was afraid to write in this more journalistic style, because I thought that it would prevent me from reaching the state of concentration that I need. At times, I'm not even able to respond to emails. Recently, just in this moment, I'm able to answer the question that you asked me. . . and I think that I cannot go back to bed despite the fact that it has only just turned five o'clock on this Sunday morning.

**J. P.:** You write essays, short stories, poetry and novels . . . perhaps other forms as well of which I am not aware. What draws you to each one of these disparate forms? Do you prefer one over the others?

**E. G. V.:** I would like to be writing short stories all the time. . . if I was the complete master of my time. I am a university professor, and because of this, I have to dedicate part of my life to that work. But yesterday, I was asking myself what I would do if I won the lottery and I said to myself: write short stories.

To write novels is practically the same, only the obsession lasts longer and it consumes you more.

I write essays, poems and journalistic articles because of the necessity to express myself. Writing is the one thing that I do with less clumsiness.

**J. P.:** You were born, raised, and have lived the majority of your life in Peru. How does the writing you did in Peru differ from the writing you have done since coming to the U.S.? Are you pleased with the changes?

**E. G. V.:** Writing is communicating with someone. In the United States, I write for an international public. I cannot take for granted the references to space, time or history that I allude to when I write in Peru. Not even the language is the same. Everything is transformed by the magical perception that you are getting to know your new reader. It's as if you were reading over the shoulder of someone that is reading your work.

**J. P.:** You have said that you have decided to stay in the United States to write and to work. What influenced your decision to do this? What do you think you have gained and what has been lost?

**E. G. V.:** In 1990 I was invited by the University of California at Berkeley to be a Visiting Professor for one semester. At the end of this term, they invited me back for another year. And it was the same from then on. . . The moral here is that I should not be invited for coffee, because I could stay for dinner.

My decision to stay in this country was influenced greatly by the political situation of my country. During this decade, Peru was governed



*I. S.: Atrapado en el puente*

by an infamous dictatorship. Perhaps it was the most hateful of the century because they made use of all the technological means available to them to enter into the lives of all its citizens.

What have I gained by staying? The complete conviction that I am a writer and that I must live as such. What have I lost? Perhaps some local slang or regional slang in my Spanish. I must write and speak a more Standard Spanish. . . but I also have a feeling of freedom that I have never experienced previously.

**J. P.:** I notice that Porfirio, the donkey from *American Dreams*, reappears in your new novel, *Dante's Corrido*. What has Porfirio come to mean to you in your writing? Who is this donkey?





**E. G. V.:** Perhaps Porfirio is an expression of my nostalgia. . . I am from the north of Peru, a desert in which we only have rivers in the summertime. Donkeys are very common there. In some villages, the image survives of a man meditating while seated beside a donkey. I have always thought that the donkey was also deep in thought. . . This is what I have brought from my land.

**J. P.:** Many of your stories have a magical element to them. I am thinking in particular of "Shadows and Women" from *American Dreams*. What is the role of the fantastic or the magical in your writing?

**E. G. V.:** I know where all of [the fantastic in my work] comes from, but I cannot explain what its role is because it is nothing I have planned. It is an unconscious process. It also comes from the coastal North of Peru where there are whole villages full of *brujos*<sup>1</sup> and where pre-Hispanic cosmogonies still persist. Although I am an "educated Peruvian," all of this has entered me through my pores.

I. S.: *Museo Guggenheim*



At one time, I was an assistant to a *brujo*. Because of this experience, I wrote a book. The *brujo* asked me why I had returned to Peru. (At this time, I was studying in Paris.) I responded to him that I returned simply because I returned. No, he told me. Your hill has called you back.

And that is true. There is a hill near my village that is the oldest one in that area. My parents are now deceased. This hill will last. I must have something from this hill. Don't you think?

**J. P.:** How do you find your own personal story emerges in your writing? Do you see any of your work as autobiographical?

**E. G. V.:** All of my work is autobiographical. I cannot write except starting from the experiences and the dreams that make up my daily life.

**J. P.:** Many of your stories are written from a first person perspective. Do you prefer a particular voice in your writing?

**E. G. V.:** That first person is autobiographical. Sometimes I long to make an exasperated confession, and so I do it in first person. I am thinking of the story "Death Confesses" from *American Dreams*. Death speaks with me. She's very tired from all the work that my country has given her. She doesn't enjoy taking people away, except in effect she takes them away without taking them away completely. When the army or the police enter a man's house, they take him by force, dragging him to their barracks, they torture him and on the following day, they say that that same man has disappeared. I had to tell what has happened, make it known and condemn it. My denouncing it has broken the structural circle of the story, but I felt good.

**J. P.:** Do you consider yourself a Latin American writer living in the United States, a Hispanic author, a Peruvian or Peruvian-American writer, or perhaps something else? How have your experiences coming to this country and deciding to stay here influenced your writing?

**E. G. V.:** There are many people that spend their time debating that problem. Many very interesting books have been written about that. I do not have much time to dedicate to that discussion; it seems to me to be a little metaphysical. I only write. I accept with gratitude all the names that are given to me.

**J. P.:** What are your thoughts and feelings on the process of translation? Do you find that anything is lost in the process? Do you take an active role or do you view the translation as somehow separate from the original work?

**E. G. V.:** Translation is a fascinating process in which I feel tremendously happy to be included. Translation is about much more than the transfer

of one language to another. In addition, it is communication between two different cultural worlds. I am always interested to know how willing the other side of the world is to accept the flight of my metaphors. What's more, the translation can suggest a change to me in the original version. When my publisher, Arte Público Press, asked me to suggest a translator, I tried out a few. What they presented me with was correct from a formal point of view, but not excellent. Finally, I found Heather Moore, a poet in English, and I discovered that she could go far beyond the mere meaning of the word and recognize the rhythm of my prose. Hers is really a very beautiful translation.

**J. P.:** What contemporary writers of the Americas do you find inspiring or influential personally?

**E. G. V.:** At one time, I left my land never to return again. I packed into my suitcase all the clothes I needed and two books. There were the complete works of Pablo Neruda and Jorge Luis Borges. I don't know if these authors are reflected in my work, but I've learned with them the happiness of reading and the alchemy of writing. I can also indicate names of prose authors like Juan Rulfo, William Faulkner, Gabriel García Márquez and Alejo Carpentier.

**J. P.:** What was your family like growing up in Peru? Academic? Literary? Did they help you to find your voice as an author?

**E. G. V.:** My father was a great lawyer and in addition the owner of a country estate where rice was grown. . . . At fifteen years old, I wrote my first short story. It dealt with the abject exploitation of the peasants in the sugar haciendas.

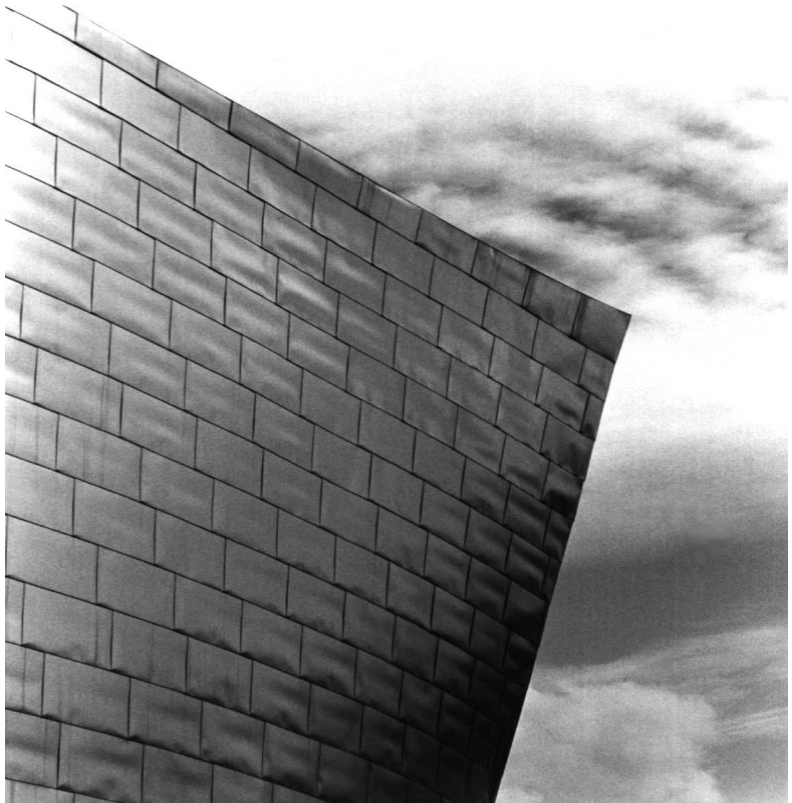
When my father read it, he said, "It seems that you have chosen to be a writer and also a redeemer. I say one can't live from these things, rather one dies from them in this country."

"Thank you, Dad, for saying this to me. . . . One always has to pay a high price in order to be happy."

"I am proud of you, son, and you will always be able to count on me," he told me. After this, he picked up a little bit of mud off the ground and put it on my face.

"Kiss the earth," he told me, "and love it because you are going to live from it."

My maternal grandmother read Dante to me in Italian when I was only ten years old. According to her particular theory, children can understand all languages. I always wanted to write a novel using the structure of the Divine



I. S.: *Metal ondeante*

Comedy. I'm very happy for my family that I've been lucky enough to write this novel [to be published as *El corrido de Dante* in Fall 2006].

**J. P.:** Do you ever write in English? Would you ever attempt to write in English or do you prefer to write in Spanish?

**E. G. V.:** I have written poems in English a few times. I have still not considered the possibility of writing a short story in English. First, I am going to finish saying what I have to say in Spanish. And then, I'll see. . . .

**J. P.:** What are you working on now?

**E. G. V.:** Today, I am living one of the happiest days of my life, because today is my birthday and last night I finished writing a novel that has been my obsession. Its main character is César Vallejo. I want to spend at the very least three days without obsessions. . . . even though I am already tempted to go get the recorder and dictate a story about immigrants.🙄

#### NOTE

<sup>1</sup> Traditional shamans or witches.

# C O L A B O R A D O R E S

**Adolfo Castañón** (México, 1952). Poeta, traductor, ensayista y editor. Entre su vasta obra se encuentran los libros *Arbitrario de la literatura mexicana*, *La gruta tiene dos entradas*, *Por el país de Montaigne*, y *La campana y el tiempo*, última reunión de su poesía. Forma parte del consejo editorial *Letras Libres* y es miembro de la Academia mexicana de la lengua. Ha obtenido el Premio Mazatlán y el reconocimiento como Caballero de la Orden de las Letras y Artes que otorga el gobierno francés.

**Fernando Castro** es fotógrafo, poeta y escritor. Ha sido curador de varias muestras fotográficas. Sus obras son parte de colecciones permanentes de varios museos en Estados Unidos. Ha escrito para *Art-Nexus*, *Visible Magazine*, *El comercio de Lima* y *Spot*, entre otras publicaciones.

**Eduardo Chirinos** (Lima, 1960). Poeta y ensayista. Autor de 14 libros de poesía. Entre las recopilaciones que reúnen su obra destacan *Naufragio de los días* (1999) y *Derrota del otoño* (2003). En el 2001 recibió el Premio Inaugural de Poesía Americana Innovadora de la Casa de América en Madrid por sus aportaciones a la poesía latinoamericana. Su último libro de ensayos es *Los largos oficios inservibles* (2004). Actualmente es profesor asociado de la Universidad de Montana en Missoula.

**Maarten van Delden** is Associate Professor and Chair of the Department of Hispanic Studies at Rice University, in Houston, Texas. He is the author of *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity* (1998), editor of *Latin American Intellectuals* (a special issue of *Annals of Scholarship*, 1996), and co-editor (with Kristine Vanden Berghe) of *El laberinto de la solidaridad: Cultura y política en México (1910-2000)* (2002).

**Pedro M. Domene**. Profesor de literatura en el IES Albujaire de Huércal Overa (Almería, España). Es editor de la revista literaria *Batarro*. En el 2003 su novela *Después de Praga nada fue igual* obtuvo el premio de Narrativa Joven convocado por Algaida Editores de España.

**Álvaro Enrique** (México, 1969) es escritor y editor. Su libro más reciente es *Hipotermia* (Anagrama, 2005). *La muerte de un instalador* ganó el Premio de Primera Novela Joaquín Mortiz de 1996. Su segunda novela, *El cementerio de sillas* (Lengua de Trapo, 2005) fue elegida por la revista *La Tempestad* como el mejor libro de narrativa mexicana de ese año. Trabaja como editor en *Letras Libres*.

**Jorge Fernández Granados** (México, 1965). Poeta y ensayista. Entre sus libros se encuentran: *Resurrección* (1995), *Los hábitos de la ceniza* (2000) por el que obtuvo el Premio de Poesía Aguascalientes, y *La fábula del tiempo (antología de poemas de José Emilio Pacheco)*, 2005). Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 2001.

**Fernando González Gortázar**. Arquitecto y escultor mexicano nacido en 1942. Su obra se ha expuesto en la Fundación COAM (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), Kévé Studio Gallery (Budapest), así como en el Museo Rufino Tamayo, el Palacio de Bellas Artes y la Galería Juan Martín de la Ciudad de México, entre otros. Ha recibido el Gran Premio Henry Moore del Hakone Open-Air Museum, junto con el reconocimiento del Utsukushi-Ga Hara Open-Air Museum de Japón.

**Orlando González Esteva** (Cuba, 1952). Poeta cubano que reside en Estados Unidos desde 1965. Entre sus libros se encuentran *Mañas de la poesía* (1981), *El pájaro tras la flecha* (1988), *Fosa común* (1996), *Escrito para borrar* (1997), *La noche* (2003), *Elogio del garabato* (2004) y *Casa de todos* (2005). Como traductor ha publicado *Hoja de viaje* (2003), libro que recoge sus versiones de haiku del japonés Kobayashi Issa.

**Eduardo González Víaña** nació en Chepen, Perú, en 1942. Sus cuentos han sido merecedores del Premio Internacional Juan Rulfo y el Premio Nacional de Fomento a la Literatura. Es el autor de cuatro novelas y dos colecciones de ensayos. Es profesor en la Universidad de Oregon.

**David Huerta** nació en México en 1949. Poeta, traductor y ensayista. Entre sus libros más importantes se encuentran: *Cuaderno de noviembre* (1976), *Versión* (1978), *Incurable* (1987), *Historia* (1990), Premio de Poesía Carlos Pellicer), *La sombra de los perros* (1996) y *El azul en la flama* (2002). Fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1970-1971) y de la Fundación Guggenheim (1978-1979).

**David Medina Portillo** (México, 1961). Poeta, ensayista y editor. Ha sido editor y redactor de *La gaceta del FCE* y de la revista *Vuelta*. Becario del Fonca y de la Fundación Octavio Paz. En el 2000 publicó su libro *Sentidos de orientación* (Ditoria). Miembro del consejo editorial de *Literal*. *Latin American Voices* y editor de Eldorado. Snark Editores.

**Gustavo Pérez** (México, 1950). Desde 1994 es miembro de la Academia Internacional de la Cerámica. Su obra se ha expuesto en la Galerie Fusion (Toulouse), Galerie Handwerk Koblenz (Koblenz), Garth Clark Gallery (New York), Frank Lloyd Gallery. (Los Angeles), Danmarks Keramikmuseum Grimmerhus (Dinamarca), la Galerie Besson (Londres) y la Galería Sjukando de Kyoto, Japón.

**Santiago Picker** (Chile, 1956). He was awarded the Massachusetts Artist Fellowship Program, Boston, MA in 1991, and The Massachusetts Council On The Arts and Humanities Grant in 1988 among others. His paintings are in the Fundació Vila Casas, Barcelona, Spain, Musuem of Latin American Art, Longbeach, CA, Albuquerque Museum, Albuquerque, NM and Museo Cultural de Santa Fe.

**Sergio Pitol** es autor, entre otras novelas, de *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1982), *El desfile del amor* (1984), y de los libros de ensayos, *El arte de la fuga* (1996), *Soñar la realidad* (1998), *Pasión por la trama* (1999), *El viaje* (2001). En 1999 obtuvo en México el Premio Juan Rulfo al conjunto de su obra y en el 2005 recibió el Premio Cervantes. Sus libros más recientes son *El Mago de Viena* y *Los mejores cuentos*.

**John Pluecker** lives, works and writes from Houston TX. His literary work has been published in *Clamor Magazine* the *Julie Mango Journal*, *Multikid*.

**Claudia Posadas** (Ciudad de México, 1970). Poeta, periodista y promotora cultural. Becaria del FONCA/CONACULTA en Jóvenes Creadores en la rama de poesía (2005-2006). Compiló el libro *En el rigor del vaso que la aclara el agua toma forma. Homenaje de poetas jóvenes a Gorostiza* (2001, prólogo de Julio Ortega).

**Ivonne Saed**. Diseñadora, fotógrafa, narradora y ensayista, trabaja en las áreas de comunicación y diseño gráfico. Como ensayista ha publicado en los periódicos *Reforma* y *Crónica*, entre otros. En 2003 obtuvo una beca Fulbright como profesora invitada en Oregón, EU. Publicó su primera novela *Triple crónica de un nombre* en 2004.

**Rose Mary Salum**. Narradora, ensayista y poeta. Fue coeditora de *Visible Magazine* y es autora, entre otros, del libro de cuentos *Entre los espacios*, traducido al inglés recientemente. Ha recibido diversos reconocimientos por su labor editorial y su poesía como el Special Congressional Recognition by the Government of The United States, una nominación del Willie Velásquez Hispanic Excellence Award y dos Premios Lone Star Award entre otros. Actualmente dirige *Literal: Latin American Voices*.

**Regina Silveira** (Brazil, 1939). She was awarded grants from The John Simon Guggenheim Foundation in 1990 and from The Pollock-Krasner Foundation in 1993. Her international group exhibitions included the 7th Triennial of India, in New Delhi (1991); Brazil Body and Soul, at the Guggenheim Museum, New York. In 2005 she exhibited Lumen at Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, in Madrid, Spain.

**Xul Solar** (Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari) nació en Buenos Aires en 1887 y murió en su casa del Tigre, en la provincia de Buenos Aires, en 1963. En 1912 viajó hacia Hong Kong en el buque inglés "England Carrier" trabajando como peón de a bordo, pero desembarcó en Londres. Con esta travesía inicia un largo peregrinaje que le permitió el contacto con nombres destacados del mundo cultural europeo y americano del siglo XX. Gran parte de su obra se encuentra actualmente en la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar de Buenos Aires.