

# literal

Latin American Voices

G r a c i e l a L i m ó n

## Storytelling With Intellectual Honesty

Painting: Liliana Porter • Exhibition: The Art of the War • Photography: María Martínez-Cañas

Alberto Ruy Sánchez: La imaginación erótica / Erotic Imagination

Adolfo Castañón: Introducción al método de Salvador Elizondo

\$4.50 US \$45.00 MEX



Sealtiel Alatríste • Gabriela Baeza Ventura • Jorge Brash • Fernando R. Casas • Fernando Castro • Malva Flores  
Marek Keller • Fabio Morábito • Myriam Moscona • Gloria Posada  
Rose Mary Salum • Socorro Venegas

# 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

Dara Salem

José Antonio Simón

## Contributing Translators

Debra D. Andrist, Ph. D.

Rhonda Dahl Buchanan, Ph. D.

T. G. Huntington

Angela Mc Ewan

Toshiya Kamei

## Assistant Graphic Designer:

María Fernanda Oropeza

## 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](mailto: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. Xocoyahuac,

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 número de verano ha quedado marcado por dos ausencias: Salvador Elizondo y Juan Soriano. Decía Proust que hay dos tipos de muertes: la física y la que llega con el olvido. Sin embargo, este volumen de *Literal* viene acompañado por dos artículos que buscan propiciar otras formas de la presencia de aquellos aún entre nosotros. Así, presentamos un ensayo de Adolfo Castañón sobre el "método" de Elizondo y una carta-homenaje a Juan Soriano escrita por su compañero Marek Keller.

"Storytelling with intellectual honesty" es el título de nuestra entrevista con Graciela Limón, la que da nombre a la presente edición. Historias honestas que encuentran su expresión en las palabras de Alberto Ruy Sánchez, el relato de Fabio Morábito, los poemas de Myriam Moscona, Malva Flores, Gloria Posada y Jorge Brash o las voces jóvenes de Socorro Venegas y Toshiya Kamei. En artes visuales presentamos a la argentina Liliana Porter, a la fotógrafa cubana María Martínez-Cañas, más una exhibición sobre "el arte de la guerra" curada por Fernando Casas y Fernando Castro.



This summer issue has been marked by two absences: Salvador Elizondo and Juan Soriano. Proust used to say that there are two kinds of deaths: the physical and the one that comes when we fail to remember. However, this issue is accompanied by two articles by the ones still around us and that are in search of other forms of presence. Therefore, we present an essay by Adolfo Castañón about "the method" of Elizondo and a letter of homage to Juan Soriano written by his partner Marek Keller.

*Storytelling with Intellectual Honesty* is the title of our interview with Graciela Limón, and that of this issue. "Honest" stories that find their way through the voice of Alberto Ruy Sánchez, the short story of Fabio Morábito, the poems by Miriam Moscona, Malva Flores, Gloria Posada and Jorge Brash or the young voices of Socorro Venegas and Toshiya Kamei. In the visual arts we present the Argentinean Liliana Porter, the Cuban María Martínez-Cañas and an exhibit of The Art of the War curated by Fernando Casas and Fernando Castro.

w w w . l i t e r a l m a z i n e . c o m

# C O N T E N T S

Huellas	4
<b>Fabio Morábito</b> >	4
La imaginación erótica / Erotic Imagination	
A Conversation with Alberto Ruy Sánchez	
<b>Rose Mary Salum</b> >	6
The Garden of Fire	
<b>Alberto Ruy Sánchez</b> >	13
The Quoted "Wor(l)d" of Liliana Porter / El "mu(n)do"	
citado por Liliana Porter	
<b>Fernando Castro</b> >	17
Soy un león americano	
<b>Sealtiel Alatríste</b> >	22
Cirkula	
<b>Myriam Moscona</b> >	24
Dos poemas	
<b>Malva Flores</b> >	25
The Art of the War	
<b>Fernando R. Casas / Fernando Castro</b> >	26
Mi vida con Juan Soriano / My Life With Juan Soriano	
<b>Marek Keller</b> >	30
Dos poemas	
<b>Jorge Brash</b> >	31
Storytelling With Intellectual Honesty	
A Conversation with Graciela Limón	
<b>Gabriela Baeza Ventura</b> >	32
Introducción al método de Salvador Elizondo	
<b>Adolfo Castañón</b> >	36
Dicen	
<b>Gloria Posada</b> >	44
The Whitest Death	
<b>Socorro Venegas</b> >	46



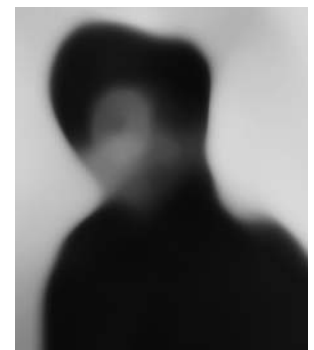
Liliana Porter

14



The Art of the War

26



María Martínez-Cañas

41

PORTADA: MARÍA MARTÍNEZ-CAÑAS, *LOOKING (LIES SERIES)*

# HUELLAS

## ► FABIO MORÁBITO

*A Diego, quien me dio la idea*

**E**stá lejos de la parte más concurrida de la playa y, como de costumbre, mientras camina, mira las huellas de los bañistas en la arena. Le gustan los sitios apartados, donde las huellas son escasas y puede observarlas mejor. Mira el rastro de una madre y de su niño, que va en sentido contrario al suyo. Son pisadas de dos o tres horas atrás. Piensa que una mujer no se habría aventurado sola cargando a su niño hasta ese punto de la playa, así que también debió de acompañarlos el padre, cuyas huellas han desaparecido porque seguramente caminaba más cerca de la orilla y han sido borradas por el agua. Las del pequeño, que aparecen y desaparecen a intervalos regulares, indican que su madre lo cargaba, lo bajaba durante un rato y volvía a cargarlo. Donde sus huellas están ausentes, las de la madre se ven más delineadas por el mayor peso que sus pies soportaban en ese momento y el arco dactilar de ella se observa dilatado a causa del movimiento instintivo para proporcionar al cuerpo una mejor base de equilibrio. Él nunca se cansa de ver las alteraciones que tienen lugar en la anatomía del pie de una madre cuando ésta carga a su crío; incluso ha observado que la dilatación del arco dactilar se da espontáneamente en muchas mujeres con sólo mirar a un bebé.

La arena se ha enfriado y eso lo pone nervioso. Le gustaría alcanzar el extremo de la bahía, pero piensa que debe regresar, pues dentro de poco se hará de noche. Está a punto de darse media vuelta para volver, cuando se fija en otras huellas, un rastro que avanza hacia el final de la playa, formado por las pisadas de dos hombres y una mujer que caminan juntos. La mujer va en medio, probablemente cogida del brazo de los dos hombres, porque los tres pares de huellas están muy próximos entre sí. Él mira a lo lejos para ver si alcanza a ver a los tres individuos y, en efecto, distingue tres puntos aparentemente inmóviles y se pregunta por qué se habrán alejado tanto. A la distancia en que se encuentran, no puede saber si están de regreso,

pero supone que sí, porque va a anochecer dentro de poco.

Advierte en las pisadas de los dos hombres y la mujer una leve contracción de los dedos, que conoce bien. Sabe que suele ser fruto de alguna tensión o malestar. Es como si temieran cortarse con algo puntiagudo, un clavo o un trozo de vidrio. Pero hay algo más en sus huellas que lo desconcierta. Es un rastro demasiado regular, desprovisto de esas ondulaciones que suelen tener las pisadas de quienes caminan en la orilla del mar. Al contrario de la mayor parte de los bañistas, que se retiran de un salto cada vez que una ola particularmente fuerte los alcanza, los dos hombres y la mujer parecen haber hallado la línea que transcurre más cerca del agua sin ser afectada por las olas, como si tuvieran el poder de predecir con exactitud el alcance de la marea sobre la arena, lo que hace que su rastro sea extrañamente parejo. Nunca había visto un rastro tan en consonancia con el oleaje. Vuelve a preguntarse si no estarán de regreso. Si estuviera seguro de que vienen de regreso se sentaría a esperarlos, para verlos de cerca.

Piensa que debe volver al hotel, pero esas huellas lo intrigan. El hombre de la derecha es el de más edad, porque en sus pisadas se nota una mayor proximidad de los dedos al metatarso, y observa que al lado de sus huellas se ven las marcas de algo puntiagudo, quizá un palo o un bastón, aunque el hombre no parece tan viejo como para necesitar un bastón. El de la izquierda es el más joven, pero no tanto como para no ser el esposo de la mujer. Sin embargo, él cree que el marido de la mujer es el otro, el más viejo, porque ella invade constantemente su línea de pisadas, como si lo empujara o se recargara en él, lo que indica un grado de confianza que la mujer no tiene con el hombre más joven, cuyas huellas nunca llegan a morder las suyas. De hecho, las pisadas del hombre más joven se encuentran ligeramente rezagadas con respecto a las de sus acompañantes. Parecería que la mujer, tomándolo del brazo, lo estuviera jalando para que se emparejara con ella y con el

hombre mayor, sin conseguirlo completamente, ya que el joven se resiste, lo que se advierte por su manera de pisar con el lado externo del pie, que es como se camina cuando no se quiere hacer ruido o se está nervioso. Es, pues, como si hubiera entre la mujer y el hombre más joven una pugna sorda. Piensa que la mujer no lo tomaría del brazo si el hombre más joven no fuera amigo de ella y del otro hombre. El hombre joven, así, es alguien cercano a los dos, pero más cercano a la mujer, a juzgar por aquel forcejeo sutil, como si entre él y la mujer existiera algún entendimiento del cual se halla excluido el hombre más viejo...

Se pregunta si no lo adivinó desde el principio; si no fue esto lo que percibió oscuramente desde que se fijó en el rastro de los tres. Imagina al hombre más joven, renuente a esa caminata en compañía de su amante y del marido de ésta, y a la mujer que toma a su joven amante del brazo para darle ánimo o, quizá, para tenerlo bajo control. Tal vez, incluso, lo sujeta de ese modo para que no desfallezca ante lo que han *planeado* hacer en esta hora extrema en que no hay nadie en la playa.

Se ha detenido, horrorizado por esta idea. La playa luce completamente vacía en la luz moribunda del ocaso. Sabe que debe volver. Han pasado más de diez minutos desde que descubrió aquel rastro y los tres siguen siendo unos puntos casi invisibles en la distancia. Comprende que no vienen de regreso, sino que avanzan hacia el extremo de la bahía, donde la playa se adelgaza y termina en un roquedal que divide el mar abierto de las aguas relativamente tranquilas de la ensenada. Un sitio inhóspito, donde la corriente encajonada entre los riscos forma rápidos remolinos. En veinte minutos más, con la celeridad de los atardeceres del trópico, las tinieblas se tragarán la playa, lo que hace más inexplicable que los tres sigan caminando en dirección al roquerío de la punta.

Ha visto en su vida decenas de miles de pies. No hay nada probablemente que conozca mejor que los pies. Las pisadas le indican no sólo las características físicas de un individuo sino su personalidad, incluso su estado de ánimo, o eso cree él. ¿Para qué le sirve todo eso? Para nada. Hasta es posible que lo haya perjudicado, alejándolo de sus semejantes. Porque no es tan tonto como para ignorar que la información que proporcionan las huellas de unos pies no dice nada verdaderamente decisivo acerca de su dueño. A lo mejor, en el fondo, busca liberarse de esa obsesión, forzando sus dotes inductivas para que algún día la realidad lo desmienta rotundamente y, así, lo cure. Pero por primera vez su vicio detectivesco le parece providencial. Se ha olvidado del hotel y camina sin despegar los ojos de aquel rastro, buscando algún

indicio de violencia ejercida sobre el hombre de más edad. Se concentra en las marcas del bastón, las observa minuciosamente y advierte que son más tenues que las que dejaría un bastón de viejo, como si el hombre no lo usara para apoyarse sino para trazar señales en la arena, y se pregunta si el tipo, al verlo a él en la lejanía después de voltear en algún momento, consciente del peligro que corre, no le estará mandando con el bastón un mensaje de socorro. Las señales, en efecto, parecen sucederse en una alternancia regular de rasgos largos y rasgos breves. Luego, la súbita revelación lo obliga a pararse y a observar de nuevo los tres puntos a lo lejos. ¿Cómo no lo comprendió en seguida? Todo, en un instante, encaja en su sitio. La ansiedad que muestran esas pisadas, que él interpretó erróneamente como un forcejeo cómplice entre la mujer y el hombre más joven; la extraña capacidad de los tres de predecir el alcance del oleaje; la nerviosa intermitencia del bastón del hombre de más edad; todo, de golpe, le parece de una claridad casi obvia, al comprender que las marcas intermitentes son de un bastón de ciego. Los tres, cogidos del brazo, caminan hacia el lado equivocado de la playa porque no pueden ver, y él, a un par de kilómetros de distancia, es el único que se ha percatado de su error. Empieza a correr y conforme cobra conciencia de que tiene que darse prisa antes de que la marea nocturna alcance a los dos hombres y a la mujer entre las rocas de la punta, aumenta el ritmo hasta encontrar una cadencia sostenida, demasiado sostenida para sus escasas aptitudes de corredor. Piensa que lo que aprendió en toda una vida de extirpar callos y juanetes, de aplicar pomadas y extraer uñas enterradas, de lijar talones y atacar los hongos bajo los dedos de los pies, se justifica por esta única carrera para alcanzar a los tres individuos que caminan en la dirección equivocada. Sigue corriendo, la vista fija en los tres puntos delante de él, reprochándose su escasa condición atlética, y diez minutos después se le acaba el aire y tiene que pararse. Mira el primer mar nocturno, su extensión acerada y fría que da miedo, mientras pone sus manos sobre las rodillas para facilitar en esa posición el paso del aire a los pulmones. Cuando se ha recuperado, reanuda la carrera a un ritmo más bajo. Le parece extraño que no haya acortado la distancia que lo separa de ellos, cuyas siluetas no se han agrandado en lo más mínimo, y sigue corriendo durante otros cinco minutos, luego vuelve a pararse, desalentado al ver que los tres puntos, ahora casi borrados por las tinieblas, parecen estar a la misma distancia de antes. Baja la vista, fijándose otra vez en las huellas, y entiende por qué no puede alcanzarlos. Ellos también han empezado a correr.

# LA IMAGINACIÓN ERÓTICA

## EROTIC IMAGINATION

### A CONVERSATION WITH ALBERTO RUY SÁNCHEZ

#### ► ROSE MARY SALUM

TRANSLATED TO ENGLISH BY ANGELA MCEWAN

Con la reciente publicación de *Nueve veces el asombro* (Alfaguara, México), Alberto Ruy Sánchez enriquece el mundo imaginario del deseo: Mogador, el escenario por el cual circula la imaginación erótica del lector, es una mujer descrita como ciudad y una ciudad que ya es símbolo de la sensualidad poética. Desde la publicación de su primera novela *Los nombres del aire* (1987), Ruy Sánchez también inicia una carrera que estará repleta de reconocimientos tanto por su labor de escritor como de editor. Su obra ha sido traducida a varios idiomas y distinguida por la Fundación Guggenheim en Nueva York, el Premio Xavier Villaurrutia (el reconocimiento más prestigioso de narrativa en México), la Universidad de Louisville en Kentucky, la Fundación Tinker a través de la Universidad de Stanford. El Gobierno de Francia lo condecoró como *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*.

A continuación una conversación con el escritor mexicano.

**Rose Mary Salum:** La numerología está presente en su trabajo, específicamente, el número nueve ha ido cobrando presencia en su narrativa hasta ser parte de la estructura formal del último libro *Nueve veces el asombro*. ¿Por qué el nueve?

**Alberto Ruy Sánchez:** Mi elección del nueve tiene su origen en la estética, no tiene nada que ver con la Esoteria. Por eso aflora naturalmente en la estructura de los libros. Ese es su lugar. El primero de ellos. Es una elección proporcional. Como un pintor que elige hacer un cuadro de dos por dos en vez de diez por catorce o cualquier otra cifra. Cada elección proporcional conduce a una forma con consecuencias estéticas distintas. No es lo mismo una obra rectán-

WITH THE RECENT PUBLICATION OF *NUEVE VECES EL ASOMBRO* (Alfaguara, Mexico), Alberto Ruy Sánchez enriches the imaginary world of desire: Mogador, the setting where the reader's erotic imagination lingers, is a woman described as a city, and a city that is already a symbol of the most poetic sensuality. Since the publication of his first novel *Mogador: The Names of the Air* (1987), Ruy Sánchez begins a career full in decorations for his work, both as a writer and as an editor. His books have been translated to many languages and have been recognized by the J.S. Guggenheim Foundation of New York, the University of Louisville in Kentucky, the Tinker Foundation through Stanford University, he has won the Xavier Villaurrutia Prize, the most prestigious literary recognition in Mexico, and the French Government honored him as *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*.

The following is a conversation with the Mexican writer.

**Rose Mary Salum:** Numerology is present in your work, specifically speaking, the number nine has increasingly been a part of your narrative work, even to the point of forming part of the formal structure of your latest book, *Nueve veces el asombro* (Nine Times Amazed). Why nine?

**Alberto Ruy Sánchez:** My choice of the number nine has its origin in aesthetics; it has nothing to do with Esoterics. For that reason it develops naturally in the structure of the books. That is its place. The main one. It is a choice of proportion, as when a painter chooses to make a painting that is two by two instead of ten by fourteen or any other size. Each choice of proportion leads to a form with different aesthetic consequences. For example, a rectangular work is not the same



gula que una cuadrada, por ejemplo, una pequeña que una grande.

Ahora bien, esa elección tiene muchas implicaciones distintas. La primera es que desde el comienzo asumo que la extensión o la brevedad de un libro es siempre producto de una elección. Cuando hablo con escritores me doy cuenta de que la mayoría ni se preocupa por el número de capítulos que tendrá su libro. Como si diera lo mismo. Muchos siguen creyendo que un relato es reflejo de una realidad y que esa realidad determina la extensión del libro. Otros creen que escribir es como hablar y que hay una "naturalidad" que se va dando al avanzar en su relato. Pero no hay ninguna habla natural. Todos hablamos con un acento y un léxico regional distintos. ¿Cuál es más natural que otro? Yo parto del principio de que ser escritor es crear una composición. Soy un compositor narrativo y en cualquier composición la forma, la proporción, es fundamental.

Cuando decidí hacer una exploración del deseo en varios volúmenes, tuve que encontrar una retícula interna, un principio estructural ordenador que me permitiera, a lo largo de los años, ensamblar materiales distintos y seguir en la dinámica de la misma composición. Buscando en el

as a square one, nor is a small one the same as a large one.

Now that choice has many implications. The first is that at the beginning I take it for granted that the length or brevity of a book is always the result of making a choice. When I talk with writers I realize that most of them don't worry at all about the number of chapters their book is going to have. As if it were all the same. Many continue believing that a story is a reflection of a reality and this fictional reality determines the length of the book. Others believe that writing is like speaking, and that there is a "naturalness" created as the story progresses. But there is no such thing as natural speech. We all speak with different regional accents and lexicons. Which one is the most natural? I start from the basis that to be a writer is to create a composition. I am a narrative composer and in any composition the form, the proportion, is fundamental.

When I decided to explore the nature of desire in several books, I had to find an internal framework, a basic organizing structure which would allow me, over the course of years, to assemble different materials and continue the same dynamics of the composition. Searching in the world of

mundo de las estructuras anatómicas de los animales encontré que el nueve ayuda a generar la espiral en ciertos animales como el caracol *nautilus* y que está presente en la estructura interna y el crecimiento de muchos otros. Y en el mundo artesanal marroquí, que inspira en gran parte mi concepción del trabajo artístico, encontré que los grandes maestros azulejeros, los *maalems*, para hacer tableros de azulejos ensamblando noventa y nueve formas geométricas y de colores distintos usan una retícula muy antigua basada en el nueve y que se llama "cuadrado védico". Desde *Los nombres del aire*, la estructura de mis libros usa el nueve como principio armónico, como elemento ordenador. Hay otras implicaciones pero ya es demasiado larga esta respuesta. Hiciste una pregunta fundamental para mi obra.

R. M. S.: De *Los nombres del aire* a *Nueve veces el asombro* han pasado 18 años. Desde su punto de vista ¿existe aún terreno por explorar en la temática del deseo y cuáles serían esas áreas?

A. R. S.: Mis libros apenas atisban en el mundo del deseo que es cambiante y tiene mil caras. Dentro de mi plan, me queda por escribir todas aquellas observaciones que he ordenado bajo el signo del fuego: el deseo tan ardiente que ya no puede ser dicho, que consume la vida. Pero cada uno de mis libros avanza no sólo recorriendo más temas sino ampliando el punto de vista del narrador. Me falta una dimensión narrativa que añade a lo sublime del deseo un ámbito de ironía, de burlarse de sí mismo. Eso está un poco ya en *En los labios del agua*, pero vendrá con más fuerza en el siguiente libro, el del fuego. También me hace falta reescribir el último libro, el que cuenta el origen y crecimiento del deseo de escribir estos libros que en un principio se llamó *ARS de cuerpo entero* y que se llamará *Mi palma en la arena*. Me faltan algunos relatos laterales y breves y un libro de poemas que cuentan los sueños eróticos de los sonámbulos: *Espiral de sueños*. Será una exploración del delirio amoroso que se tiene cuando se hace el amor. Un libro experimental más que imaginativo, aunque todo parezca como un sueño. Y aún terminado mi proyecto no cubrirá todos los temas del deseo que es posible explorar.

R. M. S.: Según Rougemont el erotismo sólo accede al nivel de la conciencia en occidente a comienzos del siglo XIX. Desde entonces ¿en qué lugar se colocaría a sí mismo dentro de la literatura erótica mexicana?

A. R. S.: Lo que Denis de Rougemont analiza y describe a partir del "Amor Cortés" ya existía en muchas otras tradiciones y notablemente en la árabe con un libro que parece hecho para ilus-

anatomic structures of animals, I found that the number nine helps to generate a spiral in certain creatures, such as the chambered *nautilus*, and is present in the internal structure and growth of many others. Additionally in the Moroccan artisan world, which greatly influences my concept of artistic work, I found that the master tile makers, the *maalems*, would make mosaic designs by assembling 99 geometric forms of different colors, using a very ancient layout based on the number nine called the "Vedic square." Starting with *Los nombres del aire* (*The Names of the Air*), published in English as *Mogador: The Name of the Air* the structure of my books makes use of the number nine as a harmonic principle, an organizing element. There are other implications, but this answer is already too long. You asked a question that is fundamental to my work.

R. M. S.: Eighteen years have passed between *Los nombres del aire* and *Nueve veces el asombro*. From your point of view, are there still areas to explore on the theme of desire, and what would those areas be?

A. R. S.: My books barely offer a glimpse into the world of desire, which is changeable and presents a thousand faces. Within my plan, I still have to write all those observations that I have organized under the sign of fire: desire which is so burning that it can't be spoken, which consumes one's life. But each one of my books progresses by not only covering more themes, but also widening the point of view of the narrator. I still don't have a narrative dimension that would contribute to the sublimity of desire an element of irony, of making fun of oneself. There is a little of that in *En los labios del agua* (*On the Lips of Water*), but it will appear even more noticeably in the next book, the one of fire. Also, I need to rewrite the last book, which tells of the origin and growth of the desire to write these books (which as a whole at the beginning was called *ARS*) and which will be called *Mi palma en la arena* (*My Palm in the Sand*). I am missing some short related stories and a book of poems which describe the erotic dreams of the sleepwalkers: *Espiral de sueños* (*Spiral of Dreams*). It will be an exploration of the amorous delirium one experiences when making love. A book that is more experimental than imaginative, although it all seems like a dream. And even when I finish my project, it won't cover all the themes of desire that could be explored.

R. M. S.: According to Rougemont, eroticism only entered Western consciousness at the beginning of the nineteenth century. With that in mind, where would you place yourself within Mexican erotic literature?



trar sus teorías pero que fue escrito varios siglos antes: *Majoun, el loco de Lieila*. ¿Cómo me sitúo? Desde luego no me pienso a mí mismo como ajeno a la tradición árabe andaluza que marcó ocho siglos de la vida de España antes del descubrimiento de América, es decir de nuestra lengua y nuestra literatura. Esa es mi tradición, no la renacentista. México es extremo occidente, no occidente. Y el mundo árabe no es oriente. Especialmente el mundo árabe andaluz. El norte de África se llama a sí mismo Magreb, que quiere decir Occidente. No me considero parte de la literatura erótica mexicana sino de la literatura amorosa de nuestra lengua, la que se habla ahora mayoritariamente en el continente americano. El español peninsular, el de España, se ha vuelto una lengua regional.

R. M. S.: En la geografía de la imaginación, en ese lugar en donde se ubica Mogador y el deseo, el erotismo encuentra tierra fértil ¿es el erotismo, otro camino para acceder a lo espiritual?

A. R. S.: En la tradición árabe andaluza, en un Islam que no era el fundamentalista que ahora domina al mundo árabe como su caricatura, se llegaba Dios a través del sexo. Libros fundamentales como *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm, del siglo XII, son manuales amorosos llenos de espiritualidad a través del cuerpo y sus posibilidades de goce. Gozar nos mejora y el amor es una forma de conocimiento en varias dimensiones que incluye la mística, la tendencia a una trascendencia, a ir a través de quien amamos y con quien amamos hacia algo que nos rebasa.

R. M. S.: En una descripción geográfica y no menos poética en *Nueve veces el asombro* Mogador deja de ser el escenario del deseo para convertirse en el personaje de la obra. ¿Podría ahondar más en esta idea?

A. R. S.: Desde el primer texto que escribí sobre Mogador, "La Inaccesible", la ciudad se convirtió en metáfora de una mujer deseada. Eso está presente en *Los nombres del aire* y en todos los libros de la serie. A una ciudad como Mogador nunca se le posee aunque se esté dentro de ella, siempre hay algo más que entender. Hay que apagar el motor para acercarse y entrar en ella si sus mareas nos invitan. Hay que escu-

A. R. S.: What Denis de Rougemont analyzes and describes starting with "Courtly Love" already existed in many other traditions, notably in the Arabic, with a book which seems made to illustrate his theories, but which was written several centuries earlier: *Majoun, el loco de Lieila* (Majoun, the Crazy Man of Lielia). Where do I place myself? Of course, I don't consider myself as separate from the Arabic-Andalusian tradition, which left its mark on eight centuries of Spanish life before the discovery of America, that is, on our language and literature. That's my tradition, not the Renaissance tradition. Mexico is far west, not western. And the Arab world is not eastern, especially the Arabic-Andalusian world. North Africa calls itself Magreb, which means the West. I don't consider myself part of Mexican erotic literature, but rather the romantic literature of our language, which is now spoken mainly on the American continent. Peninsular Spanish, the language of Spain, has become a regional language.

R. M. S.: In the geography of the imagination, in that place where Mogador and desire are located, eroticism finds fertile soil. Is eroticism another road to spirituality?

A. R. S.: In the Arabic-Andalusian tradition, in an Islam that was not the fundamentalism which now dominates the Arab world like a caricature of itself, God was reached through sex. Fundamental books, such as *El collar de la paloma* (The Necklace of the Dove) by Ibn Hazm, of the twelfth century, are manuals of love full of spirituality by means of the body and its possibilities of pleasure. The enjoyment of pleasure makes us better, and love is a form of knowledge in various dimensions, including mysticism, the tendency of transcendence, to go through and with the loved one toward something that fills us to overflowing.

R. M. S.: In a geographic but nevertheless poetic description in *Nueve veces el asombro* Mogador is no longer the setting of desire but becomes a character in the work. Could you expand on this idea?

A. R. S.: From the first lines that I wrote about Mogador, "La inaccesible" (The Inaccessible), the city became a metaphor for a desirable woman.

*El norte de África se llama a sí mismo Magreb, que quiere decir Occidente. No me considero parte de la literatura erótica mexicana sino de la literatura amorosa de nuestra lengua, la que se habla ahora mayoritariamente en el continente americano. El español peninsular, el de España, se ha vuelto una lengua regional.*

char las señales que vienen de la ciudad hacia nosotros mientras navegamos hacia ella. En fin, toda la descripción de la ciudad ha sido considerada una descripción erótica. Y tal vez lo sea. Cada quien lo lee en la medida de sus propios deseos de verlo. Para mí lo esencial es que el mundo está erotizado y es poético incluso en lo que tiene de terrible si sabemos verlo. Erotismo es afirmación de la vida. Si sabemos distinguir claramente esa afirmación del resto estamos erotizando al mundo en un sentido más amplio de la palabra. Y Mogador es el establecimiento de un universo erotizado, como si fuera una persona amada pero también como escenario vibrante de las pasiones entre los amantes de los libros.

**R. M. S.:** Su trabajo literario ha hecho aportaciones significativas para la cultura mexicana, pero además es un editor con trayectoria, primero en *Vuelta* y ahora en *Artes de México*. ¿Qué piensa del mundo editorial de nuestros días?

**A. R. S.:** Trabajo activamente para que las legislaciones fiscales de los últimos gobiernos de México no aniquilen al mundo editorial mexicano que se encuentra englutido por los grandes grupos obviamente. La descripción terrible del mundo editorial que hace Alain Schiffrin en su libro *La edición sin editores* es muy certera pero la realidad va siendo peor.

**R. M. S.:** ¿Cuál es su opinión sobre la nueva narrativa, la relación de ésta con los medios y la mercadotecnia a la luz de los nuevos y grandes grupos editoriales como Planeta, Mondadori, Anaya, etc.?

**A. R. S.:** “La nueva narrativa” es un mundo que no cabe en una sola descripción. Hay áreas completas del mundo que nos dan todos los días grandes sorpresas. Para mí, por ejemplo, la narrativa más nueva y fresca está en la literatura actual de los Balcanes, escritores serbios como Goran Petrovic alegran mis días. Por supuesto no están traducidos al inglés que es la lengua a la que menos literatura viva del mundo se traduce actualmente.

Por otra parte están los agentes y los grandes grupos editoriales. Creo que con frecuencia en ellos la calidad se deja de lado por libros que dejen ganancias más inmediatas. Eso es lógico en el mundo de los negocios. Lo malo es que tiende a uniformar ciertas escrituras cuando los autores anhelan más el éxito económico y de prestigio mediático que el deseo de hacer una obra de arte literario que sea significativa para el artista y sus lectores, muchos o pocos. De vez en cuando coinciden los dos mundos, el de la calidad y el del gran público. Pero la mayoría de las veces se separan.

That is present in *Los nombres del aire* and in all the books of the series. A city like Mogador is never possessed, as even when one is in it there is always something more to understand. You have to turn off the motor to come closer and enter it, if its tides invite you. We have to listen to the signals coming to us from the city as we sail towards it. That is, the whole description of the city has been considered an erotic description, and it just might be true. One reads it according to their own desire to see it. For me, what is essential is that the world is eroticized and poetic, even in what is terrible, if we know how to see it. Eroticism is an affirmation of life. If we can distinguish that affirmation clearly from the rest, we are eroticizing the world in a wider sense of the word. And Mogador is the establishment of an eroticized universe, as if it were a beloved person, but also as the vibrant setting for the passions of the lovers in the books.

**R. M. S.:** Your writing has contributed significantly to Mexican culture, but you are also an editor with a track record, first at *Vuelta* and now at *Artes de México*. What do you think of today's editorial world?

**A. R. S.:** I work actively to keep the fiscal legislation of the recent governments of Mexico from annihilating the Mexican editorial world which is obviously being swallowed up by the large groups. The description of the terrible state of the editorial world given by Alain Schiffrin in his book *La edición sin editores* (Editing Without Editors) is very accurate, but the reality is getting worse.

**R. M. S.:** What is your opinion on the new narrative, its relationship to the media and marketing in light of the new, large editorial groups like Planeta, Mondadori, Anaya, etc.?

**A. R. S.:** “The new narrative” is a world that doesn't fit in one single description. There are entire aspects of that world that surprise us greatly every day. For me, for example, the newest and freshest narrative is in the current literature of the Balkans. Serbian writers like Goran Petrovic brighten my days. Of course, they haven't been translated into English, which is the language into which less world literature is translated than any other at present. In addition, there are the agents and the large editorial groups. I think that often they leave quality to one side in favor of books that offer more immediate profits. That's logical in the business world. The bad part is that it tends to homogenize certain writing when the authors are motivated more by the desire for financial success and media prestige than by the desire to create a literary work of sig-

R. M. S.: La migración del último siglo ha introducido el idioma inglés al discurso literario latinoamericano. ¿Qué piensa de este fenómeno y en su opinión cuál es su importancia?

A. R. S.: El español está vivo y tiene que impregnarse de todo lo que lo rodea, incluyendo el inglés. Mientras no se empobrezca sino que se vuelva más rico, será un fenómeno positivo. El problema no es el inglés, que es una lengua rica y viva. El problema es que nuestra cultura se impregne de concepciones derivadas de una mentalidad estrecha muy común en el mundo de los negocios dominante mundialmente: por ejemplo esa tendencia a creer que los libros se dividen entre ficción y no-ficción. Es una cosa tan extraña desde otras culturas y se deriva claramente de sectas lectoras de la Biblia que creen que la verdad es una realidad simple cuando es una de las realidades más complejas que tienen los humanos. Uno de esos libros considerados de no-ficción puede ser menos real y verdadero que una novela. Como aquello que los soviéticos llamaban "Realismo Socialista" y que ahora incluye novelas tan claramente alejadas de la realidad pero conformes con una ideología del momento. Por otro lado, una buena novela del siglo XIX nos habla de cómo se sentía y se pensaba en ese siglo con mayor fuerza que muchos de los ensayos históricos o reportajes escritos entonces. La lengua no es un peligro, la retícula mental angloprotestante, en el sentido descrito por Max Weber, sí lo es.

R. M. S.: ¿Podría compartir con nosotros alguna anécdota que recuerde especialmente de su trato con Octavio Paz?

A. R. S.: Son tantas que me cuesta trabajo elegir una. Él era siempre sorpresivo y lúcido, cordial y apasionado.

Un día le dieron un premio importante y lo felicité. Se pasó media hora diciéndome que no merecía la felicitación porque todos los reconocimientos, o la falta de reconocimiento, eran un equívoco. Nunca se premia verdaderamente aquello por lo que se hizo el libro o la obra. Siempre es por otra cosa que se sobrepone. Al día siguiente me dieron un premio, el Xavier Villaurrutia. Y Octavio me habló para felicitarme. Me quedé sorprendido y sonriendo le pregunté si había olvidado todo lo que me dijo el día anterior sobre los premios y el hecho de que siempre son un equívoco. Si lo recordaba ¿por qué me felicitaba entonces? Él me respondió: "Claro que lo recuerdo y lo reitero. Pero te felicito porque más vale un equívoco feliz que uno infeliz".

R. M. S.: La pregunta obligada: ¿se encuentra trabajando en algún proyecto nuevo?



nificance for both artist and readers, whether many or few. Once in a while both worlds coincide, that of quality as well as the marketing aspect. But most of the time they are separate.

R. M. S.: The migration of the last century has introduced the English language to Latin American literary discourse. What do you think of this phenomenon and in your opinion what is its importance?

A. R. S.: Spanish is alive and absorbs everything around it, including English. As long as it doesn't become poorer for it but is enriched, it will be a positive phenomenon. The problem is not English, which is a rich, living language. The problem is that our culture absorbs concepts derived from a narrow-minded mentality, very common in the business world and dominant throughout the world: for example the tendency to believe that books are divided between fiction and non-fiction. It's a very strange thing for other cultures and clearly comes from those Bible-reading sects which believe that truth is a simple reality, when it is one of the most complex human realities that exists. One of those books considered non-fiction could be less real and true than a novel. Like what the Soviets used to call "Socialist Realism," which now includes novels very clearly removed from reality, but conforming to the ideology of the moment. On the other hand, a good nineteenth century novel tells us how people felt and thought in that century more powerfully than many of the historical essays or news reports written at the time. Language itself is not a danger; the anglo-protestant mindset, in the sense described by Max Weber, is.

R. M. S.: Could you share with us some anecdote you particularly remember about Octavio Paz?



A. R. S.: Estoy terminando la novela del fuego en el ciclo de Mogador donde cada libro está vinculado a un elemento: *La mano del fuego*. Mi mayor influencia literaria, Samuel Beckett, escribió que el arte literario tiene sentido sólo si examina su propia posibilidad de ser dicho. Algo terriblemente válido para el amor extremo, el que nos consume. Tengo un personaje que es una especie de místico erótico, un hombre barroco que vive plenamente su religión donde las mujeres son sus diosas y que logra acariciarlas hasta con la mano que no tiene, la izquierda. Hay un narrador que es redactor de una revista erótica excéntrica, *El jardín perfumado*, especie de *Play Boy* alternativo con menos rubias y más costumbres amorosas de otros pueblos. Este redactor odia la literatura erótica, el concepto mismo le causa repugnancia. Pero la vida le da ocasiones eróticas literarias todo el tiempo que lo desconciertan y lo hacen reconocerse ridículo. El ridículo de los enamorados cuando su pasión es vista desde fuera. El redactor antierótico es hijo del místico erótico, pero él no lo sabe. Todavía.

También escribo continuamente ensayos sobre artistas y sobre cultura mexicana en general a través de *Artes de México*.

Trabajo desde hace años en un ensayo largo sobre la condición ritual de la escritura poética.

*I have a character who is a kind of erotic mystic,  
a baroque man who lives his religion to the fullest.*

*The women are his goddesses  
and he manages to caress them even with the left  
hand that he does not have.*

A. R. S.: There are so many, it's hard for me to choose one. He was always surprising and enlightening, cordial and passionate. One day he received an important award and I congratulated him. He spent half an hour telling me that he didn't deserve the congratulations, because all recognition or the lack of it was mistaken. Awards are never given for that for which the book or the work was created. It's always for something else that is superimposed. The next day I received a prize, the Xavier Villaurrutia. And Octavio called to congratulate me. I was surprised and asked him with a smile if he had forgotten all he had told me the day before about prizes and the fact that they are always a mistake. If he remembered it, then why was he congratulating me? He replied, "Of course I remember it and I reiterate it. But I congratulate you because a happy mistake is better than an unhappy one."

R. M. S.: And now, the obligatory question: are you currently working on some new project?

A. R. S.: I'm finishing the novel of fire in the Mogador cycle in which each book is linked to an element: *La mano del fuego* (The Hand of Fire). My major literary influence, Samuel Beckett, wrote that the art of literature makes sense only if it examines its own possibility to be stated. This is so very true for extreme love, the consuming kind. I have a character who is a kind of erotic mystic, a baroque man who lives his religion to the fullest. The women are his goddesses and he manages to caress them even with the left hand that he does not have. There is a narrator who edits an eccentric, erotic magazine, *El jardín perfumado* (The Perfumed Garden), a kind of alternative *Playboy* with less blondes and more amorous traditions from other countries. This editor hates erotic literature, the concept itself is repugnant to him. But life gives him literary erotic moments all the time which he finds disconcerting and which make him feel ridiculous, the way lovers appear when their passion is seen from outside. The anti-erotic editor is the son of the erotic mystic, but he doesn't know it. Not yet, at least.

Also, I constantly write essays about artists and Mexican culture in general in *Artes de México*.

I have been working for years on a long essay on the ritual condition of poetic writing.

# THE GARDEN OF FIRE

▶ ALBERTO RUY SÁNCHEZ

TRANSLATED TO ENGLISH BY RHONDA DAHL BUCHANAN

• From *The Secret Gardens of Mogador: Voices of the Earth*.  
2006 NEA Translation Project

It smells of smoke and its pleasure has no bounds, as if it were the perfume of a rare flower, new to his garden, obtained with infinite patience. Many years ago, during a forest fire, this gardener discovered that roots continue burning beneath the ground long after the fire has supposedly been extinguished. It was then he decided to cultivate a garden of highly flammable roots, controlling their subterranean fire beds with buried channels of water in such a way that the flames sprout to the surface like bouquets of fire flowers igniting the thicket or trees he designates.

He walks in his garden of underground fires, sensing through his skin the heat that flows slowly beneath the ground. He designs routes and controls them, irrigating here and there the contours of his channels. And when at last the blazing flower opens where he wished, he recognizes in the burning plant the ephemeral perfumed blossom of his ardent fancy.

The network of roots, which he cannot see, contributes a great number of unforeseen fires to his harvest. Heat runs through unsuspected beds, surprising him when it breaks out where he least expects it. Then the beauty of his flowers becomes convulsive, brutal. A sudden elation comes over the gardener at that moment and the gleam of the flames in his eyes is kindled by the combustion in his mind.

When the sun kisses the horizon, the gardener sometimes imagines he planted that fire in the sky, that an unforeseen and invisible aerial root guides his fire to the clouds, converting them into flickers, embers, and finally charcoal.

He discovered that the night is actually endless coal and that the stars are tiny souvenirs of fire imbedded in the great carbon vault. Fossilized flowers. Then it occurs to him that it takes millions of years and millions of gardeners to tend his garden so that his blazing flowers may shine each night on their own. Meanwhile, when darkness falls over the garden, its master draws a celestial map with his radiant flowers, a geometry of shooting stars. At first he wanted to mirror the sky exactly, but later he was moved to sketch his own constellations.

Some come at night to read their destiny or that of their loved ones in the stellar drawing of this fiery field. And the curator of the Great Underground Library of Mogador proposes that more than a few revolutions, what he calls "fire in the human mind," began as one of the glimmering flow-

ers in this garden, and likewise, the roots of uprisings in China, Iran, or Patagonia extend back to this place.

Whenever the gardener sows, waters, and illuminates, he knows he is planting an unexpected spark in the world, that the beauty of his garden shakes empires, perhaps even burns stars in the firmament, dries rivers on other continents, demolishes skyscrapers in flames, and beheads kings.

There are also those who believe that each sudden blaze in this garden corresponds to a tragic passion. That neither Romeo nor Juliet, neither Abelard nor Heloise escaped the power of these roots that in a mysterious but sure manner reach all the way to the heart of certain people.

The other day the gardener was walking down the street and noticed two strangers, a man and a woman, staring at each other with desiring eyes. There were simultaneous sparks in their pupils, and judging from their intensity, the gardener knew in what part of his garden that fiery passion had originated because not all plants burn the same. So he ran to the southern orchard of dry palm trees to observe from his terrace the splendor of that spontaneous blossoming. And watching his garden, he knew in what moment the desire between that couple overflowed, how long they made love, and when their passion extinguished.

I think about this garden when I feel on your skin the warmth surging through your veins, when you slowly cross, intently, the few inches that separate us, as if you came from very far away. When your entire body guides me to the most intense heat within you, which little by little consumes me between your legs, those two great flames that, like an uncontrollable fire kindled by the wind, seize me, binding me to you.

I think about the happiness of this gardener when time and time again the joy of mutual possession burns in your eyes, when your mouth barely emits a crackle, the sound of a sudden flare. When you embrace me and you are embers, when you kiss me and you are that one who lets your entire body be filled with roots of fire, keeping alive forever the promise of a shining flower that ignites us.



l i l i a n a   p o r t e r  
**i n v e n t a r i o**



▲ for instance III / por ejemplo III  
2005, archival digital prints mounted on aluminum & laminated

“Porter has put Lichtenstein’s  
next to the ‘real’ Mickey.” The task at hand is therefore to  
coincide with Pop Art, someh

l i l i a n a p o r t e r  
**i n v e n t o r y**

Photography courtesy of Sicardi Gallery of Houston



▲ for instance VII / por ejemplo VII  
archival digital prints mounted on aluminum & laminated

s comics or Haring's Mickey  
understand how Porter's *oeuvre*, whose visual antecedents  
now manages to subvert it.

only one figurine and one dimension



▲ minnie  
1995, cibachrome

only one figurine and one dimension



# THE QUOTED “WOR(L)D” OF LILIANA PORTER / EL “MU(N)DO”

## CITADO POR LILIANA PORTER

### ► FERNANDO CASTRO

One of the most curious and paradoxical facts about Liliana Porter’s seemingly infantile *oeuvre* is the often complicated and obscure language that many critics use in order to discuss it. On the one hand, this peculiarity reflects the current state of critical language; but on the other hand, it also evidences the challenge of providing a serious interpretation for an *oeuvre* that at times appears to amount to nothing more than playing with dolls, while at others it poses true intellectual riddles.

Photography has been the central vehicle of Liliana Porter’s work since the seventies. Since the nineties the objects she photographs are plastic or porcelain figurines of political or religious personalities or part of the inventory of children’s toys and/or comic-book literature. On occasion the figurines are paired so that the viewer is enticed to imagine a dialogue between them. A seminal piece is *Dialogue* (1996) in which Pinocchio (the deceitful wooden marionette who—after making amends—“becomes” a “real” boy) engages in an imaginary conversation with Gregorio Hernández, the Venezuelan “physician of the poor,” who came to be regarded as a popular saint. Who is lying to whom? Some find a resemblance between the latter and Charlie Chan, the Chinese character of detective movies. Porter herself likens him to the self-portraits of René Magritte, the Belgian Surrealist painter—master of the visual lie—. In works such as *The Explanation* (1991) she has used Gregorio Hernández qua Magritte, but in *To Go Back* (2001) it would seem that the figurine has to be Charlie Chan returning to China and to a flat world. The representational lie is a constant in Porter’s *oeuvre*.

Two important critics, Gerardo Mosquera and Luis Camnitzer, have interpreted Liliana Porter’s photographic work by alluding to Jorge Luis Borges’s literature and René Magritte’s paintings.

UNO DE LOS HECHOS MÁS CURIOSOS Y PARADÓJICOS ACERCA de la obra aparentemente infantil de Liliana Porter es el complicado y oscuro lenguaje que muchos de sus críticos emplean para discutirla. Por un lado, esta peculiaridad refleja las tendencias actuales del lenguaje crítico; por otro, evidencia también el desafío de proveer una interpretación seria a una obra que a veces parece sólo un juego de muñecos mientras que otras veces plantea verdaderos retos intelectuales.

Desde los años setenta la fotografía ha sido el vehículo principal de la obra de Porter. Desde los noventa los objetos que fotografía son figuritas de plástico o porcelana que representan personajes religiosos, políticos, o parte del inventario de juguetes infantiles o de las tiras cómicas. En ocasiones Porter aparea las figuritas para que el espectador se imagine un diálogo entre ellas. Un caso ejemplar es *Diálogo* (1996) en el que aparece Pinocho (la marioneta mentirosa quien—al enmendarse—“llegó a ser” un niño “real”) en una imaginaria conversación con Gregorio Hernández, el “médico de los pobres” quien es considerado santo popular en Venezuela. ¿Quién le miente a quién? Hay quienes encuentran un parecido de este último con Charlie Chan, el personaje chino de películas de detectives. La propia Porter lo asemeja a los autorretratos de René Magritte, el pintor surrealista belga —maestro del engaño visual—. En obras como *La explicación* (1991) ella ha usado a Gregorio Hernández o a Magritte, pero en *Regresar* (2001) la figurita tiene que ser Charlie Chan en su camino de vuelta a China y a un mundo plano. La mentira en la representación es una constante en la obra de Porter.

Dos críticos importantes, Gerardo Mosquera y Luis Camnitzer, han interpretado la obra de Liliana Porter aludiendo a la literatura de Jorge Luis Borges y a la pintura de René Magritte. El interés de Porter por Magritte tiene un largo historial; lo

Porter's interest in Magritte has a long history; she has quoted him in works like *Magritte's 16th of September* (1975), *The Great War* (1975), *La Luna* (1977) and more recently, in *La Clairvoyance* (1999). As far as the relationship of Porter's work with Borges' literature, it cannot be visual but conceptual. Although in 1983 Porter produced the work *Fragments with Borges' Book* depicting a sample of a book is not tantamount to representing the literary work in the book, whereas depicting a painting is to somehow represent its contents. In spite of the clues in Porter's works that sustain the interpretations of Mosquera and Camnitzer, it seems counterintuitive that her photographs of kitschy porcelain figurines could fit in the aesthetic horizon of Borges' cerebral *oeuvre* or even in Magritte's Surrealism. Mosquera himself readily recognizes that "Porter has put Lichtenstein's comics or Haring's Mickey next to the 'real' Mickey." The task at hand is therefore to understand how Porter's *oeuvre*, whose visual antecedents coincide with Pop Art, somehow manages to subvert it.

A work like *Dressed Penguin* (1996)—which depicts an imagined dialogue between the photographic image of a clay figurine of a humanized penguin and the real figurine of a yellow bird sitting on a little stool—hides subversive traits in its innocent appearance. Porter subverts the genres of representation. Her figurines are already representations, her photographs are representations of representations, and her assemblages are a symbiosis of the former and the latter which forms a set as arbitrary as Borges' category of animals that "can be drawn with a fine brush."

Camnitzer's use of Borges for interpreting Porter's *oeuvre* seems more tangential and reflects his own view of Magritte's work. Camnitzer writes that "Porter decided to confront reality more directly, either by using the objects themselves or through photography as a means to document them." In this process, "what was refined was the quality of the dialogue of her objects. It was literally a question of establishing what things one object had to say to another and/or to the viewer." Camnitzer's main analogy of Porter's works with Magritte's *oeuvre* is that the dialogue between her figurines is reflected in Magritte's works as "one image turns into the context for the other." Although Camnitzer does not mention specific works by Magritte, one could propose the paradoxical *Ceci n'est pas une pomme* (1964), where the text in the painting truthfully denies what the picture verily depicts. Moreover, there are Porter works



▲ please don't move

ha citado en obras como *El 16 de septiembre de Magritte* (1975), *La gran guerra* (1975), *La luna* (1977) y más recientemente, en *La clairvoyance* (1999). En cuanto a la relación de la obra de Porter con la obra literaria de Borges, ésta no puede ser visual sino conceptual. Si bien es cierto que en 1983 Porter produjo la obra *Fragmentos con libro de Borges*, representar un ejemplar de un libro no es lo mismo que representar la obra literaria en el libro; mientras que representar una obra pictórica sí es representar su contenido. No obstante las evidencias en las obras de Porter que sostienen las interpretaciones de Camnitzer y Mosquera, *prima facie* pareciera improbable que sus fotografías de figuritas *kitsch* de porcelana calzaran en el horizonte estético de la cerebral obra de Borges o incluso del surrealismo de Magritte. El propio



por favor no se muevan ▲  
2005, duraflex

like *Untitled with Fire* (1989) that seem to follow Magritte's surrealist agenda.

According to Camnitzer, for Magritte as well as for Porter, "it does matter who the characters are. (...) Porter's art does not work with just any object. Her selection is careful and reflects not only the world delineated by Borges, by *Alice in Wonderland*, and by Magritte, but also by her very personal blend of astonishment, childishness, and humorous distancing." Camnitzer only mentions two items from Borges' literary repertoire, and it is not clear how they are reflected in Porter's selection of figurines. One of the items is the aleph, the extraordinary sphere containing all other points in the universe; and the other is one of the protagonists of the story *El Aleph*, Carlos Argentino Daneri, who sets out to write a poem

Mosquera admite que "Porter ha puesto los *comics* de Lichtenstein o el Mickey de Haring junto al Mickey 'real'". El desafío es entonces entender cómo la obra de Porter, cuyos antecedentes visuales coinciden con el arte Pop, de alguna manera lo subvierte.

Una obra como *Pingüino vestido* (1996) —que representa un diálogo imaginado entre la imagen fotográfica de una figurita de cerámica de un pingüino humanizado y la figurita real de un pájaro amarillo posado sobre un banquito— esconde rasgos subversivos en su aparente inocencia. Porter subvierte los géneros de representación. Sus figuritas ya son representaciones, sus fotografías son representaciones de representaciones, y sus ensamblajes son una simbiosis de las primeras con las últimas que forman un conjunto tan arbitrario como la categoría borgesiana de animales que "pueden ser dibujados con un pincel fino".

El uso que Camnitzer hace de Borges para interpretar la obra de Porter pareciera más tangencial y refleja su propia visión de la obra de Magritte. Camnitzer escribe: "Porter decidió enfrentarse a la realidad más directamente, usando ya sea los mismos objetos o a través de la fotografía como medio para documentarlos". En este proceso, "lo que se refinó fue la calidad del diálogo de sus objetos. Era literalmente cuestión de establecer qué cosas podía un objeto decirle a otro o a un espectador". La analogía principal de las obras de Porter a la obra de Magritte es que el diálogo entre sus figuritas refleja la manera como en las obras de Magritte, "una Imagen se convierte en el contexto para otra". Aunque Camnitzer no menciona obras específicas de Magritte, uno podría proponer la paradójica "Ceci n'est pas une pomme" (1964), donde el texto de la obra verdaderamente niega lo que la pintura verosímelmente representa. Es más, hay obras de Porter como *Sin título con fuego* (1989) que parecieran seguir la propia agenda surrealista de Magritte.

De acuerdo a Camnitzer, para Magritte tanto como para Porter, "importa quiénes son los personajes.(...) El arte de Porter no funciona con cualquier objeto. Su elección es cuidadosa y refleja ya no sólo el mundo delineado por Borges, por *Alicia en el país de las maravillas* y por Magritte, sino también su mezcla muy personal de asombro, añañamiento y distanciamiento humorístico". Camnitzer menciona sólo dos casos en el repertorio literario de Borges, y no queda claro cómo se reflejan en la elección de figuritas de Porter. Uno de los casos es el Aleph, la extraordinaria esfera que contiene todos los puntos en el universo; y el otro es uno de los protagonistas del cuento de *El Aleph*, Carlos Argentino Daneri, quien se propone

about every place on this planet. Nothing of the sort appears in Porter's work—not even by analogy. Giving Camnitzer massive amounts of foreign aid, one might point out that the split between Borges the author and Borges the character in his dialogue with Carlos Argentino in some relevant way resembles those imagined dialogues between Porter's figurines. That suggestion may be interesting enough, but how can a written dialogue resemble an imagined one? My question is not rhetorical but sincere.

Mosquera's use of Magritte in interpreting Porter's work is more radical. He considers Porter as "Magritte's natural continuator." According to Mosquera, Porter "plays with the irony that the work of the Belgian artist goes on to be part of the reality that he is questioning." However, "there is a typical tone in her work that mixes humor and cynicism with loving warmth." In *La Clairvoyance* (1999), she depicts an actual stone and a postcard of one of the Belgian artist's paintings in which he paints an egg as a bird. The work insinuates that Porter has represented (if the act may be thus called) the potentially airborne postcard as an egg-like stone, or vice versa. Such are the ways of symbolization, as arbitrary as Borges' animal classification in his Chinese Encyclopedia.

In spite of the parallels to Borges and Magritte pointed out by Camnitzer and Mosquera, Porter may be doing something that is simultaneously simpler and perhaps more interesting. She is letting her characters have the life that their iconic personalities have determined for them. This strategy may lead to all sorts of results depending on the figurine and the mix of representational media. In works where there are mixed media (photography/assembly) the dialogue between two characters might be imagined to be about their ontological predicaments; like the Square talking to the Sphere about their kinds of existence in Edwin Abbott's *Flatland*. This diversity in ways of existing is even impacting, as in the case of *Stone* (2000), or intriguing as in *To Go Back* (2001). In works where there is only one figurine and one dimension like in *Minnie* (1995), the represented space induces the viewer to feel the *angst* of a graphic and iconic existence.

Porter's triptych *Untitled Out of Focus Che* (1991-1995) has received surprisingly little attention by the above-mentioned critics. The work shows a plate with Alberto Korda's famous image of Che Guevara, the Communist revolutionist, and a figurine of Mickey Mouse. What could they talk about? In the early seventies, a

escribir un poema sobre cada lugar del planeta. Nada similar aparece en la obra de Porter—ni siquiera por analogía—. Dándole a Camnitzer cantidades masivas de ayuda extranjera, uno podría argüir que el cisma entre Borges el autor y Borges el personaje en su diálogo con Carlos Argentino muestra una similitud relevante a los diálogos imaginados entre las figuritas de Porter. Esta sugerencia es bastante interesante, pero ¿cómo puede parecerse un diálogo escrito a un diálogo imaginado? Mi pregunta no es retórica sino sincera.

El uso que Mosquera hace de Magritte para interpretar la obra de Porter es más radical. Considera a Porter "la continuadora natural de Magritte". De acuerdo a Mosquera, Porter "juega así con la ironía de que la obra del belga pasa a integrar la realidad que está cuestionando". No obstante, "hay un tono típico de su obra que mezcla tiernamente humor y cinismo con una calidez amorosa". En "*La clairvoyance*" (1999), Porter representa una piedra real y la tarjeta postal de una pintura del artista belga en la que pinta un huevo como un ave. La obra insinúa que Porter ha representado (si así se le puede llamar al acto) una tarjeta postal potencialmente aérea como una piedra con forma de huevo, o viceversa. Tales son las rutas de la simbolización, tan arbitrarias como la clasificación animal en su Enciclopedia China.

No obstante los paralelos a Borges y a Magritte señalados por Camnitzer y Mosquera, Porter podría estar haciendo algo simultáneamente más simple y quizás más interesante. Ella les permite a sus personajes llevar la vida que sus personalidades icónicas les han fijado. Esta estrategia puede conducirnos a todo tipo de resultados dependiendo del personaje y la mezcla de medios de representación. En las obras de medios mixtos (fotografía/ensamblaje), el diálogo entre dos personajes puede imaginarse como una conversación sobre su disímil condición ontológica; como el cuadrado que le habla a la esfera sobre sus tipos de existencia en *Flatland* de Edwin Abbott. Esta diversidad de maneras de existir es incluso impactante como en *Piedra* (2000) o intrigante como en *Regresar* (2001). En obras donde hay una sola figura y una sola dimensión como es el caso de *Minnie* (1995), el espacio representado induce al espectador a sentir el *angst* de la existencia gráfica e icónica.

Es sorprendente que el tríptico de Porter *Sin título che fuera de foco* (1991-1995) no haya merecido la atención de los críticos antes mencionados. La obra muestra un plato con la famosa imagen del Che de Alberto Korda, el legendario revolucionario comunista, y una figurita del ratón Miguelito. ¿De qué podrían hablar? En los setenta, un libro de Ariel Dorfman y Armand Mattelart

...sin embargo,  
pone al ratón  
Miguelito y al Che  
en el mismo  
plano, mostrando  
a ambos como  
agentes de  
penetración



ideológica. Quizá  
el ratón Miguelito  
está explicando al  
Che que en  
manos de  
Lichtenstein él  
también fue un  
revolucionario...

▲ untitled with out of focus che /  
sin título con che desenfocado

Triptyc, 1991-95. Silver gelatin print

book by Ariel Dorfman and Armand Mattelart called *How to Read Donald Duck* accompanied and fueled the controversy about cultural alienation in Latin America. One of the issues of the controversy had to do with the way the values of capitalism were inculcated in the minds of the young through comic book characters like Mickey Mouse or Donald Duck. Porter's triptych conflates by means of the photographic effect of out-of-focus two characters that stood on opposite sides of that controversy. The out-of-focus technique, however, puts both Mickey and Che on the same plane, rendering them both agents of ideological penetration. Perhaps Mickey Mouse is explaining to Che that in Lichtenstein's hands he too was a revolutionary in the struggle against elitist art.

Porter's almost childish images bear a visual and playful resemblance to Pop Art works like those of Jeff Koons, Keith Haring and Roy Lichtenstein. Unlike the latter, however, the former show a speculative penchant for dealing with problems of ontology and paradoxes of representation. It is precisely this penchant that Borges, Magritte and Porter's works share. However, Porter clearly gives her viewers the freedom to fill in the space between the quotation marks that surround her characters' dialogues or monologues—in spite of Borges, Magritte and Porter herself—.

titulado *Para leer al pato Donald* acompañó y alimentó la controversia sobre la alienación cultural en América Latina. Uno de los temas de esta controversia tenía que ver con la manera como los valores del capitalismo eran inculcados en las mentes de los niños por medio de los personajes de las tiras cómicas como el ratón Miguelito o el pato Donald. El tríptico de Porter reúne por medio del artificio fotográfico del fuera-de-foco dos personajes que se situaban en polos opuestos de esa controversia. El fuera-de-foco, sin embargo, pone al ratón Miguelito y al Che en el mismo plano, mostrando a ambos como agentes de penetración ideológica. Quizá el ratón Miguelito está explicando al Che que en manos de Lichtenstein él también fue un revolucionario en la lucha contra el arte elitista.

Las imágenes casi infantiles de Porter guardan una similitud visual y lúdica con las de artistas del Pop Art como Jeff Koons, Keith Haring y Roy Lichtenstein. Pero a diferencia de éstas, las primeras muestran un afán especulativo de incursionar en aporías ontológicas y paradojas de la representación. Es precisamente este afán que las obras de Borges, Magritte y Borges comparten. No obstante, Porter claramente le da al espectador la libertad de completar el espacio entre las comillas que encierran los diálogos o monólogos de sus personajes—independientemente de Borges, de Magritte y de la propia Porter.

# SOY UN LEÓN AMERICANO

## ▶ SEALTIEL ALATRISTE

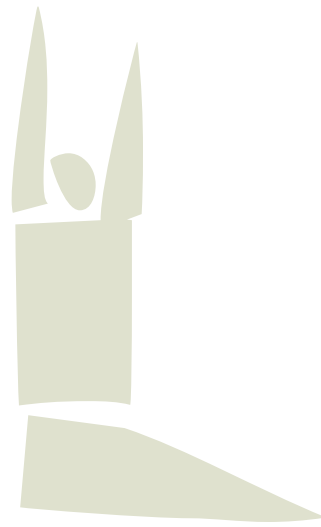
Soy el tercero, contando de izquierda a derecha. El de las barbas y bigote blanco, que con ese gesto tan fiero parece oligarca de la dictadura que tiene sojuzgado a mi país (de la que prefiero omitir cualquier comentario), y a quien la Patria, o quien sea esa señora de gorro frigio que está a la izquierda, quiere colocar una corona de laureles. Nunca supe por qué el señor Henri Rousseau, mejor conocido como el Aduanero, me escogió como personaje. El cuadro se llama *Los representantes de los poderes extranjeros llegando a saludar a la República como signo de paz*, y reproduce una escena que nunca ocurrió. El Aduanero la pintó con fines imprecisos, quizá para celebrar el esplendor colonial francés (del que parecía tan devoto como de la Torre Eiffel) y retrató a supuestos representantes de países que en algún momento pertenecieron a Francia. Es mi caso, soy mexicano y hace décadas mi país formó parte del imperio de Napoleón III, un episodio que por fortuna todos hemos olvidado. Todos, menos el Aduanero Rousseau, que presumía que en su juventud había participado en el ejército que anexó a México. Era su leyenda favorita, pero también una mentira vil. Todo el mundo sabe que lo pescaron robando, un robo menor es cierto, y que recibió sentencia de cárcel. Prefirió enlistarse en el ejército durante siete años a pasar treinta días en prisión. Corría el año de 1863, cuando México enfrentaba las fuerzas invasoras, y aunque Henri

Rousseau se quedó en Angers, aprovechó la coincidencia de fechas para que la gente creyera que había sido un héroe napoleónico (de tercera, claro está, como su monarca), y no el hombre apacible que al salir del servicio militar entró a trabajar en la Aduana de París.

¿Cómo fue que llegó a ser un genio de la pintura?, ¿de dónde sacó el conocimiento para elaborar sus telas si todos creían que era un pobre oficinista que cuando más tenía aficiones musicales? Nadie lo sabe, es un misterio sin resolver. Fue autodidacta, ignoraba hasta las leyes de la perspectiva, y todos se limitan a aceptar su genio, el genio que un remoto día del año de 1886, a la edad de 42 años, exhibió en el Salón de los Independientes para maravillar a los espectadores con la originalidad de *Una noche de carnaval*, su primea tela, en la que retrata la ronda nocturna de Pierrot y Colombina en una especie de selva tropical, su ambiente favorito. Gauguin se tuvo que ir a una isla de los mares del sur para ver la naturaleza en todo su esplendor, pero al Aduanero le había bastado con soñarla. Pero no es de eso de lo que quiero hablar, sino de mi retrato, o más bien, de mis dos retratos, que pintó en 1907, y de los cuales quedé tan a disgusto. Habíamos convenido, al menos eso creía yo, que nunca los exhibiría, y sin embargo le llevó a regalar a Picasso en el que aparezco como representante de mi país. Es cierto que Pablo ofreció en su estudio un banquete en su honor, que so pretexto de exhibir el retrato de su mujer, *Le Portrait de Mme M* se trataba de recolectar fondos para el pobre viejo, y que a todos nos pareció muy bien que le regalara una tela menor (un gran cuadro hubiera sido un exceso), pero por qué escogió precisamente ésa, si sabía que yo iba a estar presente y que probablemente me ofreciera a comprar una de sus pinturas en signo de que no le guardaba ningún resentimiento. No lo sé, es un misterio tan grande como el surgimiento de sus dotes con el color, esa facilidad innata con la que creó la pintura que ya se conoce como *Arte Naive*.



Lo conocí en su estudio, en una de esas agradables reuniones que él llamaba, *soirées musicales y familiares*, en las que se trataba de beber (cuando había alguna bebida), ver al panadero y al tendero departiendo con gente extravagante, y escuchar al anfitrión tocar el violín. Me llevó el joven pintor mexicano Diego Rivera, con quien comparto el odio a la dictadura que mantiene sojuzgado a nuestro país. Vivo exiliado en París desde hace varios años, mi padre fue Cónsul de la República, pero después de la última reelección del tirano prefirió renunciar y nos quedamos a vivir en Francia. No tengo ninguna habilidad artística pero me ha sido fácil contactar con la bohemia del Bateau-Lavoir. Rivera, tengo que reconocerlo, ha sido un excelente guía en este mundo de genialidades y envidias. Hacía tiempo que quería asistir a las veladas del Aduanero, y conseguí que Diego me diera una de las invitaciones adornadas con el programa musical que ofrecería. El Aduanero tiene cerca de sesenta y cinco años y la apariencia de un viejo digno, pero vivía, no tan a su pesar, de forma miserable, aunque conservaba cierta distinción de su juventud. Tenía fama de ingenuo y hacía bromas a propósito de cualquier cosa. “Yo visité su país”, me dijo Rousseau cuando nos presentaron, “fui un sargento que se batió en Puebla con el ejército mexicano”. “Cuando nuestras armas se cubrieron de gloria”, le respondí. Era verdad, derrotamos al mejor ejército del mundo el 5 de mayo, fue una sola vez, pero lo derrotamos. “Efectivamente”, aceptó el Aduanero, “pero después los masacramos”. No dije nada más y me limité a observar el gesto de felicidad del pobre viejo. Rivera, no sé a cuento de qué, le dijo que yo era hijo de un político mexicano, pero no agregó que estaba en contra de la dictadura. Si lo hubiera hecho quizá no me hubiera tomado como modelo para la tela donde hace escarnio de mi posición. Me lo dijo el mismo Diego soltando una carcajada: “Te retrató como oligarca”. Me presenté nuevamente a su estudio de la Rue Perrel, y le pedí una explicación. Se limitó a verme como si no entendiera mi enfado, me enseñó la tela y me explicó que había necesitado un modelo mexicano, tenía particular cariño por mi país, agregó, por eso la Diosa iba a colocar en mis sienes la corona de laureles. “¿Pero no se da cuenta del ridículo en que me ha puesto? Yo soy un león de la libertad y usted me ha retratado como servidor de una de las dictaduras más viles”. Me siguió observando sin entender, y me dijo que si quería, para congraciarse conmigo, haría otro retrato donde podría aparecer con toda mi dignidad. Me pareció un trato justo y acepté.



Posé para él martes y jueves, de cuatro a siete, durante tres semanas. El último día me enseñó mi retrato. Cuál no sería mi sorpresa cuando me vi con cara de león, destrozando un leopardo con mis poderosas mandíbulas. No pude articular palabra. “Ahí está usted como el paladín de la libertad, haciendo pedazos a la dictadura representada por el pobre leopardo”. ¿Valía la pena discutir con él? “Aparece como las bestias de los tapices medievales, revestido de símbolos. Fíjese bien, en eso que llaman primitivismo de mis telas hay mucho de la emblemática de la Edad Media”. No, no valía la pena decirle nada, era imposible saber si esas payasadas eran fruto de su incapacidad o de un talento consumado para la comedia. Le pagué la cantidad que convinimos, y agregué una generosa propina para que guardara la otra tela, la de mi escarnio. Me dijo que no me preocupara. “Nadie compra mis telas”, concluyó. “A lo mejor, como dice Picasso, él y yo somos los dos grandes pintores de esta época, pero nadie se ha dado cuenta, posiblemente ni yo mismo”.

Ese fue el trato, repito, pero él no cumplió y le regaló su pintura a Pablo. Nadie pareció descubrir el parecido que tiene conmigo el personaje que está a punto de recibir los laureles, el tercero de izquierda a derecha, pero yo me sobresalté en cuanto lo vi. Eso, sin embargo, no fue lo peor. Al poco salió a subasta (pues de eso se trataba), una pintura en que aparece mi retrato en medio de la selva. Yo tengo el original pero el Aduanero lo había reproducido de nuevo. *El almuerzo del león*, lo tituló. El poeta Guillaume Apollinaire hizo una alabanza, y el comerciante Vollard lo compró por una suma ridícula. Rousseau, con su pequeño sombrero en la cabeza, el bastón en la mano derecha y su violín en la otra, se regocijaba de mi estupor. “Tu obra”, concluyó el poeta, “es el mejor ejemplo de lo que el exotismo americano ha aportado a la plástica”. Frase lapidaria que tal vez defina el arte del Aduanero Rousseau, pero que a mí me dejaba en ridículo. En esa tela magistral, con todos los emblemas que se quiera, no parezco un oligarca, sino que soy un león americano.

# CIRKULA

## POEMA EN LADINO

### ► MYRIAM MOSCONA

si keresh saver algo nuestro  
Dibusha un cirkulo  
Mete lapiz a l'oriya izkiedra  
cirkula cirkula  
dale volta sin deshar de dar cirkulazion  
no alevantes nunca la punta  
agora dimanda si el tiempo es kastigo o bendizion  
kualo kres tu?  
keresh saver algo nuestro?  
mira el osho vazio  
blanko ke si topa  
al centro de lo kreado  
avre se avre  
komo si un kompaz  
trazara lo redondo  
ondo i grande  
ondo y vazio  
creze el osho  
creze komo un tornado  
torna y dimanda  
kualo kero saver

L'amor  
no sempre es un biscuit  
no alevantes el lapiz  
y cirkula

lo mishor del amor  
es no saver la hora  
despertar a la nochada  
despegar el lapiz  
meldar lo eskrito  
echarse anriva un trapo  
y bajar la caie  
con la cabeza en blanko

si quieres saber algo nuestro  
dibuja un círculo  
clava el lápiz en la orilla izquierda

circula circula  
dale vuelta sin dejar de dar circulación  
no despegues nunca la punta  
ahora pregunta si el tiempo es castigo o bendición  
¿Tú qué piensas?  
¿quieres saber algo nuestro?  
mira el ojo vacío  
blanco que se encuentra  
al centro de lo creado  
abre se abre  
como si un compás trazara lo redondo  
hondo y grande  
hondo y vacío  
crece el ojo  
crece como un tornado  
vuelve y pregunta  
qué quiero saber

el amor  
no es un biscuit  
no levantes el lápiz  
y circula

lo mejor del amor  
es no saber la hora  
despertar en medio de la noche  
despegar el lápiz  
leer lo escrito  
echarse arriba un trapo  
y bajar la calle  
con la cabeza en blanco.

Glosario: *osho*, ojo; *meldar*, leer



# DOS POEMAS

## ► MALVA FLORES

TRANSLATED TO ENGLISH BY T. G. HUNTINGTON

He olvidado el nombre de las cosas.  
En medio de circuitos, balbuciendo  
unas cuantas palabras sin sentido,  
busco el cajón exacto del cerebro  
donde guardé algún día la voz  
con que llamaba vino al agua  
de las uvas,  
al pan,  
no lo recuerdo.

Aparece la imagen pero no tiene nombre  
y todo es ya película silente  
donde las cosas han derivado en gestos:  
—pantomima a color, la cinta  
de Moebius donde corro.

\* \* \*

Digamos ya la transparencia  
del árbol  
del paisaje  
incluyendo las vacas.

Vacas,  
sí,  
que no rumiantes u otras  
formas para decir lo mismo:

La vaca tiene prosapia y su prestigio  
no depende del nombre: sí  
de su estampa instantánea en la pradera  
como un aviso que recupera  
el orden.

I have forgotten the name of things.  
In the midst of circuits, babbling  
a few words without meaning  
I seek the exact drawer in my brain  
where one day I put away the voice  
with which I used to call the water  
of grapes wine;  
as for bread,  
I don't recall.

The image appears but has no name  
and now everything's a silent movie  
with objects drifting into gestures:  
—pantomime in color, the tape  
of Moebius where I run.

\* \* \*

Let's just say the transparency  
of the tree  
of the landscape  
including cows.

Cows,  
yes,  
not ruminants or other  
ways to say the same:

The cow has lineage and her prestige  
does not depend upon the name: but rather  
on its instantaneous mark on the meadow  
like an advertisement that regains  
its order.



War has been a theme of art since humans began to use linguistic and visual symbols in order to represent the world. It should not be surprising, therefore, to put together an exhibition that confirms this historical fact. Indeed, in a time when armed conflicts around the world abound, it would be surprising to ignore it.

The curatorial thought behind this exhibition is not to gather art works for or against war but to explore as many aspects of the phenomenon as have been intelligently addressed by artists. Thus, the methodological approach in building the exhibition has been two fold. On the topical side it has been both semantic and experiential. What are some of the important themes in the phenomenon of war? When we brainstorm about war we summon the themes of valor, fear, enemies, allies, weapons, discipline, desertion, treason, the victors, the vanquished, the dead, the maimed, those left-behind, returning home, collateral damage, the MIA, the prisoners of war, the weapons, the symbols, the wounds, the grateful, the blunders, the ruthless, the rules of war, the atrocities of war, the heroes, the war-criminals, the mercenaries, the spoils, conquest, etc. Although we do not have works dealing with all of these themes, they are ones defining the phenomenon of war.

On the artistic side, our curatorial approach has been more empirical. We set out in search of the actual art works that give us insights into the themes listed above. In order to find them, we looked at recent art history and current artistic production. The search has not been limited to any particular medium or genre. We have considered painting, photography, installation, sculpture, video, film, mixed-media, multi-media, mass media, on-line art, etc. We have not avoided points of views because to do so would have been contrary to the aim of understanding the phenome-



non of war, however, we have passed on art works that are overtly propagandistic.

“The Art of War” exhibit aims to induce the viewer to reflect upon war through art. As some works in the show are historical signposts, we would also like to instill in the viewer a sense of wonder about what happened to the parties at war before, during and after each conflict.

These and the following page’s images:

Top: Roberto Matta: *War Series*  
Etchings with Aquatint,  
on loan from the collection of Cynthia and Dimitri Hadzi

Bottom: Anonymous: *Insurgent Forces in Morazán*  
Ink on Paper  
Used by permission from Museo de la Palabra y la Imagen,  
El Salvador



# the art of the war

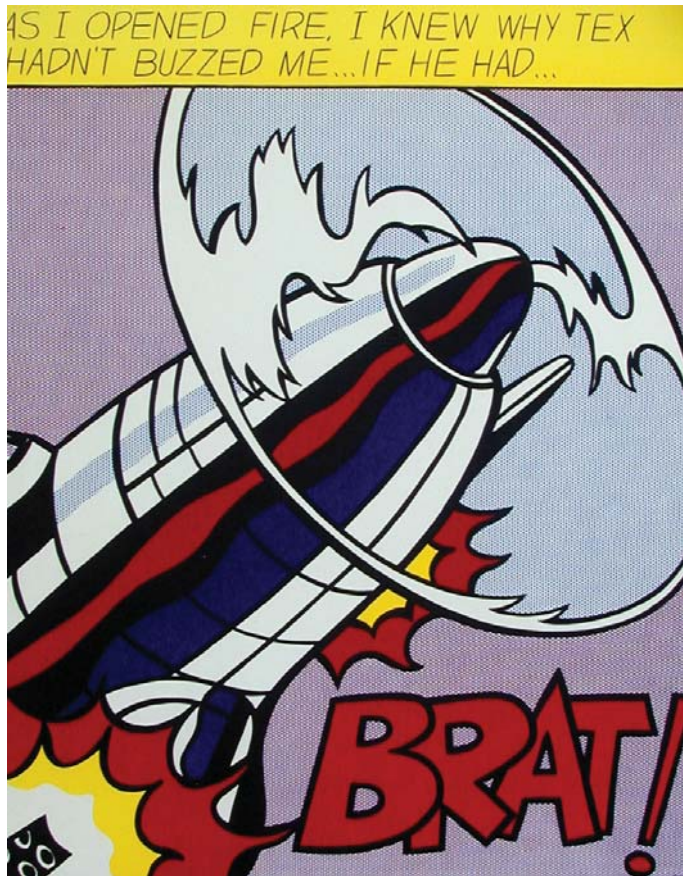
“There are only five musical notes, but melodies are so many  
we cannot possibly hear them all.” Sun Tzu



Photography courtesy of Gremillion Gallery of Houston

t h e c u r a t o r s

Fernando R. Casas and Fernando Castro

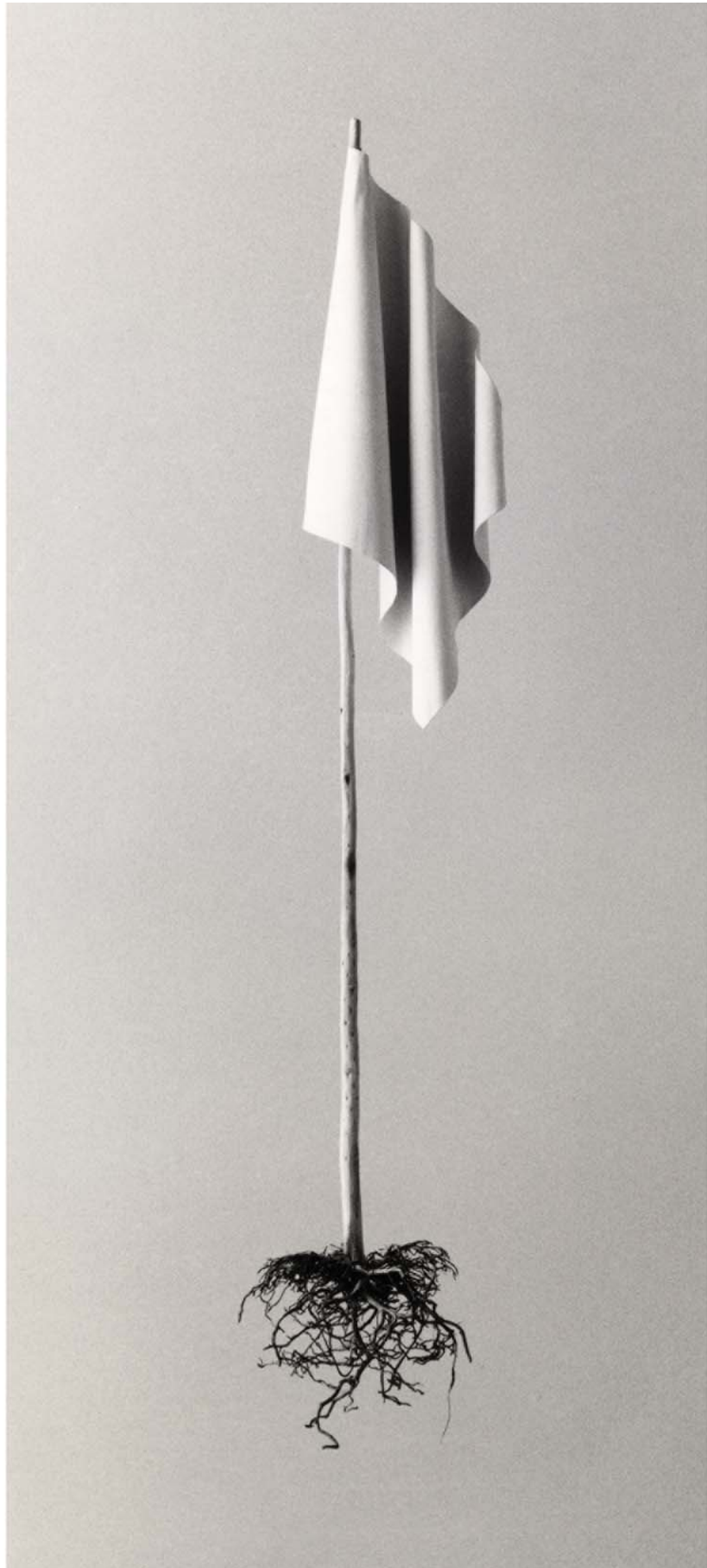


Images:

Top: Roy Lichtenstein: *As I Opened Fire*  
Triptych (Panel 1 and 3), 1964  
Offset Lithograph

Left: Ciuco Gutiérrez: *El Duelo* (ed. 2/5)  
Kodak Endora Paper Mounted on Aluminum  
On loan from De Santos Gallery

Next Page:  
Chema Madoz: *Untitled*, 2002  
Gelatin Silver Print  
On loan from Photography 414,  
Dr. López



# MI VIDA CON JUAN SORIANO

## MY LIFE WITH JUAN SORIANO (1920-2006)

### ► MAREK KELLER

TRANSLATED TO ENGLISH BY DEBRA D. ANDRIST

Carta póstuma a mi compañero:

**T**odo lo nuestro empezó entre largas conversaciones y largas caminatas por las calles de París, cuando salíamos de cenar de casa del escritor Sergio Pitol, allá por los comienzos de los años 70. Supe enseguida que pintabas y leías. Y me hablabas de tus admiraciones, de las palabras-pensamientos de Benedetto Croce y de las de tu amiga María Zambrano.

Yo me asomé a tu mundo fascinante a través de la escucha. Oía tus conversaciones con Octavio Paz, quien con tanta frecuencia nos visitaba. Y las que mantenías con Carlos Fuentes y su esposa Silvia Lemus cuando los veíamos en la Embajada de México en París. Pero también nos emborrachábamos, y no sólo de palabras, con Pedro Coronel, Pancho Corzas o Fernando García Ponce. Y me recuerdo comprándole la baguette sin sal a la inefable Lupe Marín (primera esposa de Diego Rivera), tu modelo predilecta, que ya entonces estaba a régimen. O preparándole platos polacos a los numerosos amigos que no estaban a régimen y te llamaban y acudían a nuestra casa para conversar, beber y cenar. Tus amistades me aceptaron desde el principio. Y debo reconocer que esa incursión, ese ligarme a tu mundo, hizo que me sintiera feliz.

En aquel primer periodo de convivencia, tú apenas salías de una larga depresión causada por los acontecimientos del '68, en Tlatelolco. A la par, habías pasado por una grave crisis de inseguridad en ti mismo como artista. Y, para colmo, tras vivir ocho años en Italia, tenías la sensación de hartazgo; deseabas un cambio radical: de paisaje, de trato y de manera de enfrentarte a la creación y a la vida.

Fuimos aunadamente extranjeros en París y por ello tuvimos todas las dificultades habidas y por haber a la hora de querer rentar un piso. Salimos como pudimos del paso hasta que, años después, nos resarcimos y tuvimos por fin un departamento, nuestra casa, en el Boulevard Saint-Martin.

Trabajabas en tu estudio sin descanso: "Hasta que el cuerpo aguante".

A posthumous letter to my partner:

Everything began for us during long conversations and long strolls through the streets of Paris, when we left after supper at the house of the writer, Sergio Pitol, sometime around the beginning of the '70s. I found out right away that you painted and read. And you spoke to me about what you admired, the words—thoughts of Benedetto Croce, and about those of your friend, Maria Zambrano.

And I worked my way into your fascinating world via listening. I heard your conversations with Octavio Paz, who visited us so frequently. And those you kept up with Carlos Fuentes and his wife, Silvia Lemus, when we saw them at the Mexican Embassy in Paris. But we also got drunk, and not only on words, with Pedro Coronel, Pancho Corzas or Fernando Garcia Ponce. And I remember buying a French loaf without salt for the indescribable Lupe Marin (the first wife of Diego Rivera), your model of preference, who was always on a diet. Or preparing Polish dishes for the numerous friends who weren't on a diet and they called you and showed up at our door to talk, to drink and to eat supper. Your friends accepted me from the first. And I must say that that inroad, binding me to your world, made me feel happy.

During that initial period of living together, you barely gotten out of a long depression caused by the events of '68 in Tlatelolco. At the same time, you suffered through a serious crisis of insecurity in yourself as an artist. And, to top it off, after eight years of living in Italy, you had the sensation of overload; you wanted a radical change: of landscape, of attitude, and of the way to face Creation and Life.

We were foreigners together in Paris and so we had all the problems there were to have and to have at the time of wanting to rent a flat. We handled it as well as we could until, years later, when we made up for it and finally had an apartment, our house, on Saint-Martin Boulevard.

You worked in your studio tirelessly, as much as your body could stand.

# DOS POEMAS

## ► JORGE BRASH

### CERTEZAS

*para Rafael Antúnez*

Hay una luz incierta en la mañana,  
una nube de plomo que se cierne  
sobre el arco rampante del diluvio.

Hay un ojo que atisba,  
la paciente mirada de un felino  
posando muellemente su certeza  
en el filo del día.

Hay un hambre sin sal,  
una sed sin espejo,  
el golpe de una garra  
cuando encuentra el vacío.

### NOCTURNO DE LA LLUVIA

*A Francisco González Aramburu*

Se columbran apenas en la sierra  
dos o tres árboles de gris cansado  
y en el vapor del aire confinado  
hay un último brillo que se aferra.

Ya pasaron las lluvias, y la tierra  
levanta un sol de verde acampanado

como antiguo tañido. Hoy, callado,  
en su caverna la aflicción me encierra.

“Hay golpes en la vida...”, ya se dijo,  
y sin embargo queda la semilla  
y lumbre en la conciencia. Y a la orilla

del aire, una palabra: el tiempo fijo  
desgranándose en agua, sin cobijo,  
y un ay tan solo que en la noche brilla.



# STORYTELLING

## WITH INTELLECTUAL HONESTY

### A CONVERSATION WITH GRACIELA LIMÓN

#### ► GABRIELA BAEZA VENTURA

**A**claimed Chicana author, Graciela Limón is a native of Los Angeles. She is Professor Emeritus at Loyola Marymount University, where she taught Latino literature and served as Chair of the Department of Chicano Studies. Limón fulfilled her lifelong dream of becoming a published author in 1994 when Arte Público Press published her novel, *In Search of Bernabé*, a third-place winner of the University of California at Irvine's Chicano/Latino Literary competition. The New York Times Book Review stated that *Bernabé* "leaves the reader with that special hunger that can be created only by a newly discovered writer. Ms. Limón's prose is assured and engrossing." *Bernabé* was named Notable Book of the Year for 1993 and, in 1994, it garnered the American Book Award. The novel was translated into Spanish in 1997 as *En busca de Bernabé*.

Limón's first novel established her as a Chicana writer, and she has published an additional five books, two of which have been translated to Spanish: *Day of the Moon* (1999), *Erased*

*Faces* (2001), the 2002 winner of the Gustavus Myers Outstanding Book Award, *The Memories of Ana Calderón*, (1994, 2001), *Song of the Hummingbird*, (1996), *Left Alive* (2005), *El Día de la Luna* (2004) and *La canción del colibrí* (2006), all published by Arte Público Press.

Limón asserts that there are two "growing" successes in her life: "I am a visiting professor as opposed to the fulltime professor that I used to be. Now I can do just simple, pure teaching, and I think I'm getting better each time. I consider this a true success because I love to teach. Teaching is a magical experience. The other thing is building on the success that came to me a few years ago: writing and getting my work published. I feel that my writing is reaching people—sometimes people say to me, 'I read your book' or 'I saw your book in the bookstore,' that is validation. These are the two areas that I consider growing successes. I think I'm on track."

She is certainly on track, she recently published her sixth novel, *Left Alive* and the Spanish translation of her acclaimed *Song of the Hummingbird* will be released in 2006. What follows is an interview in which Limón details her writing process and responds to questions about the crafting of her characters.

**Gabriela Baeza Ventura:** When was it that you realized that you were a writer?

**Graciela Limón:** When I was really young, 18 or 19, I dreamed of being a novelist. My very first novel was *The Song of Bernadette* by Franz Werfel, I was about eleven and I was so impressed. But then I went on to college and I felt so at home with the academic world. I became a professor at Loyola Marymount and the dream of being a novelist went out the window, I forgot about it. I concentrated on being





an academic. It wasn't until I reached the top of my professorial level—I was a ten-year professor and simultaneously chair of the department—that I got very involved with the Salvadoran community in Los Angeles as a volunteer, dealing *con todos los refugiados*, listening to the stories, and crying with them. Then in 1990, I went as a delegate to the city of San Salvador. This is when it clicked on me that I should do something with all of this. Write about it. But what? An essay? An article? What about a novel? That is when I started writing *Bernabé*. It was called "A Voice in Ramah." When it was ready, I started pedaling it myself because I didn't have a literary agent. I got rejected all over the place. I got discouraged. I thought that I was wasting my time and I thought I should go back to being a professor. The UC Irvine literary contest that year was open to novels so I sent it as a final test. Being turned down, would be the sign that I didn't have any business aspiring to be a writer of fiction. The first prize was to publish the winning novel, the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> were money. I was aiming at the first prize, but I got third. I was very depressed because I had to be true to my word and give up. When the contest organizer called to invite me to the reception, I said no. She asked me to give myself one more chance and attend the ceremony where each winner would read, "You never know who may be in the audience so make this your last try." So I'm glad I did this reading because María Herrera Sobek was in the audience, and this changed everything for me. She told me to submit my manuscript to Arte Público, she wrote Nick Kanellos' name on a piece of paper and the rest is history. But I almost lost my writing career, I almost gave it up, threw it away. The validation of that dream came when Arte Público Press agreed to publish the novel.

**G. B. V.:** Do you continue to publish with Arte Público Press because they published your first novel?

**G. L.:** No, well, in part. There is a real intellectual reason for me and that is Arte Público Press' mission. I think it's very important what Arte Público Press has done and is doing and will be doing in creating venues for Latina/o writers in the United States, opening a forum where our issues can be written, spoken, read. This is a really important mission. I see what is being published and I want to be part of it. I really think Arte Público Press is making history.

**G. B. V.:** Do you feel the need to write? To tell the stories?

**G. L.:** I am, I get very happy. I go into a phase

of satisfaction or joy or happiness when I'm writing. It's painful, but I like the serenity that I get when I write. I can't be doing it always, that's why there are gaps. When I finish with the first draft, there is a time I don't do any writing at all. But once I get into that phase, it's a very rich, a very fulfilling phase of my life. So I look forward to it when it comes upon me again. I am very grateful. I write because it is an experience of joy and fulfillment.

**G. B. V.:** In terms of when you start writing, what happens in your home, your body, etc? What is the process? Do you drink coffee? How long does it take you to prepare to write?

**G. L.:** I go through what I have explained, I am captivated by an idea, and then I go through the research. I start reading. I'm a big researcher of two mediums that are really close to my heart: One is the newspaper, I feel that journalism has a rich vein of information that I'm not sure people know right off. Journalism is supposed to be very objective, very close to the truth but the truth is that it is very subjective, and I like that very much. The other source is movies, films. I was brought up on movies. I'm a movie freak. I think that the graphic, visual presentation of life that we get through film has affected my writing a great deal. I think it's extraordinary how you can sit and see things recreated in 3-dimensions, changes in time and space, going backwards and forwards. It is something that other media doesn't have. I turn back on that a lot in my writing. So in this process, I go through the material, digest it, reflect on it, and then I am ready to sit down to write. I'm an early bird all the time. The actual writing, sitting at the computer writing, is always real early in the morning, starting at 6 or 7 a.m. and I write for five hours. Towards the afternoon I'm not good. I'm not one of these writers that will write all night, I'd fall asleep. I'm not a romantic type of writer like Ernest Hemingway and that gang who could go to the sidewalk café with a little glass of wine and write with people that they know around them. I have to be alone. Total solitary. That's my particular way, my process.

**G. B. V.:** Do you write directly unto your computer?

**G. L.:** I write directly unto my computer. I don't do anything longhand. Even the first step. I write a loosely organized outline, where I think it's going to go. And then, with time, I start filtering, tightening, and getting a closer, growing feeling for the novel. But despite the outline, my experience is that once I really get writing, my writing goes in a different direction than what I thought. When that happens I don't stop it. I con-

sider that inspiration and I follow it. In my opinion, some of the stuff that I've written very heavily under this inspiration has been my best. Not necessarily what other people like or the most praised, but, in my esteem, what I like the most.

**G. B. V.:** Some writers want to produce one novel after the other, but you're quite careful about what you produce.

**G. L.:** You're right. There is added dimension because I write only when I am captivated, you know. When you have *ganas*, *si no tienes ganas de algo* you can't force that. It so happens that I have gaps in my writing some times longer than others. Because I have to be emotionally moved before I start the process of writing.

**G. B. V.:** Whenever your readers read your work, what do you hope they get from it? At which point in your writing process do you think of them?

**G. L.:** I think about my readers from the very beginning. It happens simultaneously with my desire to write about that particular project. It goes hand in hand. My highest goal is to have intellectual honesty, to write as honestly as I can, to steer away from gimmicks, from what is trendy or fashionable, to be as true to myself as I am, to be honest, to say what I believe, not what is accepted. Therefore, I have fallen into severe criticism. As I'm writing, I'm very concerned that what I'm saying will somehow enhance my reader, make them a better person, to contribute to their enhancement, their growth, so that when they finish reading they may say, "I didn't know this," or "I like this", or "I really hate this." To get some sort of transformation in the reader, some sort of evolution.

**GBV:** You have received severe criticism for creating "stereotypical" characters.

**GL:** Yes, I got into a heated discussion with a man over the Internet. He said he felt sorry for the guys I created. This took me by surprise because he said that I created stereotypical men. He really helped much more than he understands. It allowed me to reflect on each of the male characters in all my novels. And I remember clearly that as I was crafting each one of those male characters, I was trying with all my heart to infuse them with humanity. A careful reader will find humanity in each one. So if I were to go back and recraft those characters, there is very little I would change.

I truly try to work against stereotypes. But it is something that populates everyone's mentality, how do you differentiate stereotypical from typical? For instance, what if you have a macho character, a patriarch, who is the big, possessive boss

who gets drunk, beats up on women, etc.? And what if you have an uncle who is exactly like that? Which is the stereotype? To me, *this* is the challenge. The stereotype is a character empty of humanity, it is not real. Now, if I read a novel where the females are submissive, pushed around, shadowy, and marginal, I'm not going to say that they are stereotypes because those women exist in my life, in my family. I'm not going to say they are stereotypes; I'm going to say I hate that presence, not them, but that presentation. There is a big difference between the stereotype and the person that really exists whom we wish did not.

The editor of *Bernabé* and I got into it a lot about Luz Delcano, the protagonist, in the part where she migrates from El Salvador to Los Angeles. She is all *luchona*, making *tortas*, making a living. She comes to Los Angeles and starts cleaning houses, making food for La Placita, etc. and the editor took issue saying that I was perpetuating a stereotype. My response was: "Would you like me to make her a neurosurgeon? How do you think women like her make a living in Los Angeles? Are all the people that we see walking around the streets of Los Angeles stereotypes?" That infuriates me. In other words, let us deny what is there. When they say: "This is a stereotype," they might as well be saying: "No, this type does not exist." Okay, well, who's cleaning your house, baby?

I get testy and defensive on this issue because I want to be challenged as to pinpoint which of my characters is a stereotype. I want people to name those characters because if I'm perpetuating a reality and you don't like that reality, that's another issue. But don't call them a stereotype.

**G. B. V.:** It seemed that for a time the themes for Chicanos had to be about *braceros*, migrants, people mistreated in school. Readers are finally realizing that these are not the only issues that affect Latinos.

**G. L.:** This is another thing about being honest with one's writing. You know that the big umbrella term is Latino/Latina. Twenty years ago, we defined ourselves categorically with the word Chicana. This has been amplified and that's okay as long as they're talking about the same experiences, but that is not the case. We are all migrants, there's not one of us that did not come from an immigrant family. There are different stages; however, some are still coming in from El Salvador and Mexico, some like my family on both sides came in the early part of last century. Some come directly as rural people and others as city people, one is not better than the other.

My *familia* were always *de pueblo, de ciudad*, poor, dirt poor, why else would they leave their country? My grandparents couldn't make it in their country, they had eight, twelve kids. So this is why they came up, plus the Mexican Revolution kicked them out. So my experience is of an urban situation in East Los Angeles. That's where I grew up. I remember that kids on the block in the summertime would go off *a la pizca*. My father was a truck driver with the *Herald Examiner* newspaper, my mother worked *en la lavandería*; there was no such thing as going to *la pizca*. My two brothers and I wanted to go: "Mamá, ¿por qué no vamos a la pizca? Everybody's going to *la pizca*." She said, "Tan locos, ustedes no saben lo que es ir a la pizca. Denle gracias a Dios que no tienen que ir a la pizca." We lived on the same block as everybody and there was no distinction. So, what am I going to write about if it isn't an urban setting? Does it make me less of a Chicana than the one that writes about the *campesinos*? No, I'm just as much a Chicana. I get testy on this one as well because I am somehow also challenged because I write about other topics. I write of my world.

G. B. V.: How do you feel about being a Chicana writing in 2006?

G. L.: It's very exciting. It's a marvelous thing to be writing about the issues, concerns, conditions, and experiences of a group that is so vibrant—Chicanas and Chicanos. This is reconfirmed to me when I go into the classroom to see mostly Latinos and Latinas. And to have someone like Alicia Gaspar de Alba, who was generous enough to come and talk to the class, to see her stand up there as such a model and then turn to me for verification on what she was saying about character creation. That is so vibrant and so exciting. And I think we are *just* beginning. The generations of writers after my time are going to continue on the track that is why I feel Arte Público Press is so important.

G. B. V.: Do you feel that as a female writer you have to respond to a position of social conscience more than male writers?

G. L.: I've never felt compelled to write about this or that, or to take a position whether it's political or ideological. However, I know that because of who I am, what I am, this will come out. I am a woman, so therefore my writing will be about strong women. Because I am the person I am, the women will be very much along my lines and think the way I think, so to speak. It's hard for me to write about marginal women. I don't even know what that feels like. Therefore, I will be criticized that my male characters suffer.



But when guys write about women look what happens. Can you name a strong woman in Ernest Hemingway? And, so what does that make him? It's perspective. It's like a camera focusing, naturally I focus on women. Just like an urban setting is my setting, a female body, soul, and spirit are my setting. I inhabit the body of a woman, my soul is the soul of a woman, and my eyes are the eyes of a woman, so what else can come out? Of course the women are going to loom to the foreground and the males will go to the background that is not male bashing. It is not because I feel an imperative, a mission; it's because of who I am and what I am.

G. B. V.: Where do you find yourself within the realm of writers in the United States?

G. L.: In academia, I'm enjoying a good position. My books are being taught and read in the classrooms. I'm teaching at UCLA and UC Santa Barbara, and students come to me and say, "I'm taking your course because I read your books." That means a lot to me because other professors are using my books. I get emails from professors who say they are reading my books.

G. B. V.: Who do you read?

G. L.: I'm always attracted to books with historical backgrounds regardless of country or time. I don't read history books; I read novels, biographies that deal with historical background. I really like it, because if anybody reads my books they'll see, that they all have a history component to them. And I think it is so interesting how history affects people.

G. B. V.: Do you have plans for other projects?

G. L.: Just *Paloma*, the sequel to *Song of the Hummingbird*.

# INTRODUCCIÓN AL MÉTODO DE SALVADOR ELIZONDO

► ADOLFO CASTAÑÓN

**E**n marzo pasado falleció Salvador Elizondo, uno de los grandes de la literatura mexicana contemporánea. Nacido en México en 1932, es autor de *Farabeuf* (1965), obra fundamental para la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Con dicho título obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 1965.

Entre sus libros más importantes están *El Hipogeo secreto*, *Narda o el verano*, *El retrato de Zoé*, *Cuaderno de escritura*, *El grafógrafo*, *Camera lúcida* y *Elsinore*.

Elizondo fue miembro de El Colegio Nacional, de la Academia Mexicana de la Lengua. En 1990 recibió el Premio Nacional de Literatura.

*—No, no lo creo, es muy peligroso. La autodefinición es prácticamente imposible. Yo mismo no sé quién soy. No estoy muy seguro de mi identidad. Creo que eso nos pasa a todos. No sabemos quiénes somos exactamente. Nunca he podido clasificarme. Posiblemente, y sin darme cuenta, soy un humorista. Hay quien así me ha definido. Me he preocupado por percibir las cosas de primera intención o con buena intención, con algo que podríamos llamar una inocencia artificial... No me desagrada que se hable de mí como "hombre de letras". Prefiero, por supuesto, que se me defina de esa manera que como "mal escritor".*

"Me preparo para morir", entrevista de Alejandro Toledo, 19 de diciembre de 2002.

Salvador Elizondo encarna entre nosotros el mito del escritor puro y en su obra se actualiza soberanamente el mito de la escritura.

Pero existen varios "Salvador Elizondo", varias formas de su manifestación.

1. En primer lugar, la instancia empírica y anecdótica, Elizondo como persona a la que se ha tratado con su fisonomía, sus gestos, la persona que funge como actor de su nombre y que pertenece a una generación, a una época y a un medio.

2. El autor o el escritor: el sujeto mental y libresco que abriga o congrega una serie de maquinarias verbales y de procedimientos retóricos, que han sido creados o recreados por él y que a su vez crean a su lector. Hablar de esa máquina de escribir es referirse también a una máquina de leer, a una variedad de métodos de lectura y de lecturas. Tanto en el caso de la persona anecdótica, del actor que es autor como en el del autor cuya representación es sólo su palabra, se tiene una experiencia directa que se traduce como "cuando conocí a...", o como "cuando leí..."

3. Existe una tercera entidad que se sustrae al contacto personal: el autor como personaje de un teatro social o como protagonista de una cierta leyenda, estrella del rumor y sujeto del cotilleo fundado en las anécdotas producidas por la persona.

4. Un cuarto horizonte de manifestación de la legión llamada Salvador Elizondo lo constituyen la imagen producida por la suma de las lecturas, la suma de las recepciones.

5. Habría por supuesto un quinto horizonte de manifestación: el que pretende sumar la imagen derivada de las anécdotas vividas, la imagen proveniente de las diversas recepciones y los diversos comentarios suscitados por la persona y por la obra.

Hay que reconocer así que estamos ante el caso de alguien que no sólo ha producido una obra soberana dentro y fuera del idioma, sino que también ha procreado un personaje, fabricado una suerte de doble anecdótico capaz de protagonizar anécdotas y participar en aventuras.

Cabe recalcar que tanto el escriba como su doble están unidos por un cordón espectral, el hilo de la escritura, en la medida en que la obra se levanta como un arco o una esfinge que actualizan, según decíamos al inicio, el mito de la escritura y el personaje, animando al mito del escritor específicamente puro.

Si Salvador Elizondo puede ser considerado símbolo de la escritura, hay que decir y reconocer que a su vez la escritura es un símbolo, aunque no podamos definir muy bien de qué. Símbolo de un símbolo, la escritura que emana Salvador Elizondo es un hecho especular y reflejo: el espejo de esta escritura refleja un mito que presupone tanto al espejo como la escritura. Hacer de la escritura un mito no deja de ser algo riesgoso: implica atribuir una carga religiosa a lo que para la mayoría de las personas sólo puede ser un instrumento de lo religioso o sea del mito.

Al elevar la escritura a una dimensión mítica y por tanto religiosa, el escriba rompe el pacto que gobierna las palabras y las cosas. Su opción no puede ser más corrosiva. Renuncia a la verdad para instaurar en su sitio una verdad inestable, deficiente, la verdad del lenguaje que requiere para cumplirse del ejercicio ascético del escritor —y el nuestro es un asceta— tanto como, o más, de la ascesis de la lectura. El lector de *El grafógrafo* sólo puede ser un logólogo —un catador de logos—, o un sofósofo —un conocedor de conocimientos—: un intérprete sin reservas capaz de hacer de su mente el espacio idóneo para que viva la cosa mental creada por el escritor. Hijo de su propia tautología, Edipo de sí mismo, Salvador Elizondo ha tenido la fortuna de contar con no pocos lectores y hasta la suerte de haber inventado una suerte de comunidad inconfesable, para emplear la expresión de Maurice Blanchot.

Una comunidad que ha sabido reconocer en el espacio mítico —y por ello espacio crítico— creado por Salvador Elizondo, una geografía mental donde sólo existe el poder de la imaginación. Esa geografía mental —pero toda geografía lo es: en la naturaleza no existen ni el paisaje ni la geografía— tiene horizontes y contornos precisos.

Los objetos verbales, las máquinas de letras —la escritura— fabricadas por Elizondo son autónomas y no necesitan de otros instrumentos explicativos que el entusiasmo crítico del lector. Sin embargo, no podríamos acercarnos al tema Salvador Elizondo o a Salvador Elizondo como tema si no intentásemos practicar una arqueología de sus lecturas.

Esa arqueología daría entre otros resultados uno no por previsible menos decisivo: el hecho



( M . M . C . ) l i e s : w a i t i n g ▲  
pigment print on archival watercolor paper  
edition of 3, 2005

de que Salvador Elizondo ha sabido construir una cultura literaria por demás adecuada para la realización de los propósitos del escritor. Dicho de otro modo, a Salvador Elizondo no sólo se le debe la existencia de una obra a la vez abierta y secreta sino la familiaridad con algunos autores de los que él, en cuanto mensajero de la escritura, se ha hecho estandarte y portador: Paul Valéry, James Joyce, Gustave Flaubert, Ezra Pound, James Boswell y el Dr. Johnson, William Blake, Gerald Manley Hopkins, Georges Bataille, Jorge Luis Borges, William Prescott, Octavio Paz, Louis-Ferdinand Céline, Stéphane Mallarmé. Abre esta lista el nombre de Paul Valéry: a mi juicio quizá uno de los méritos mayores de Elizondo sea el de ser uno de los lectores más penetrantes de Paul Valéry en cualquier lengua. Salvador Elizondo es sin atenuantes M. Teste en México.

Pero no se puede leer a Paul Valéry sin practicar un examen de conciencia intelectual. Leer a



▲ *Lies: homo boy* (M.M.C.)  
pigment print on archival watercolor paper  
edition of 3, 2005

Valéry con los ojos abiertos es en cierto modo intentar la autopsia de nuestro propio cuerpo mental. El descenso a los infiernos se cumple ahí como un descenso al espejo.

Ese es quizá el gran tema de nuestro sujeto: la inmersión en el abismo de la dualidad simultánea. Inmersión por fuerza rigurosa, descenso que necesariamente habrá de realizarse *more geométrico*. El peligro de un proyecto literario como éste es la cristalización, pero Salvador Elizondo ha sabido eludirla jugando a las escondidas con su propio personaje, dejando, por así decir, plantado al lector de *Farabeuf* al publicar *Elsinore*, o desafiando al lector de *El hipogeo secreto* con la claridad errante de *Camera lucida*.

\* \* \*

Durante uno de los actos de homenaje a Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco esbozó un panorama de la vanguardia narrativa mexicana en la cual se inscribirían al menos las tres primeras novelas de Salvador Elizondo: *Farabeuf o la cró-*

*nica de un instante* (1965), *El hipogeo secreto* (1968) y *El grafógrafo* (1972). Se trata del paisaje abierto por el *nouveau roman* francés y por la influencia de la narrativa experimental y vanguardista. *Los albañiles* (1969) de Vicente Leñero, las novelas de Julieta Campos (*Muerte por agua*, 1965), estarían en ese registro articulado por las empresas narrativas de Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Claude Simon, entre otros. Pero la modestia le hizo omitir a Pacheco una obra que en la forma y el trasfondo, el aliento y los procedimientos, tiene cierta afinidad con *Farabeuf o la crónica de un instante*: me refiero a *Morirás lejos* (1967), la novela fragmentaria publicada por José Emilio Pacheco dos años después de *Farabeuf*. No está en juego la influencia sino la sincronía. Más allá de las líneas nacionales, la narrativa de Elizondo habría que enmarcarla en el orbe iberoamericano junto a los ensayos de Alejandro Rossi, las novelas y relatos del español Juan Goytisolo, los venezolanos José Balza y Adriano González de León, el cubano Severo Sarduy, el peruano Julio Ramón Ribeyro, la brasileña Clarice Lispector. En México, Elizondo se inscribe en una tradición que se remonta a las novelas de Contemporáneos, a las piezas narrativas de Torri, Reyes y Arreola. Pero todas estas referencias sólo ayudan a soslayar la singularidad de la obra de Salvador Elizondo. Una singularidad que por cierto no le ha impedido tener influjo en autores de las jóvenes promociones como son Javier García Galiano y Pablo Soler Frost cuyas construcciones narrativas no dejan de tener ecos y puntos de contacto con las de Salvador Elizondo.

\*\*\*

El 6 de noviembre de 1970 apareció en el diario mexicano *Excélsior* una entrevista con Salvador Elizondo: "Hay que romper con el carácter demasiado ríspido del castellano". En dicha conversación, realizada por un entrevistador anónimo en el contexto de un cursillo titulado "La autocrítica literaria", el escritor mexicano sostenía diversos puntos de vista críticos en torno a las posibilidades del idioma castellano para dar expresión a la sensibilidad contemporánea. Para Elizondo "...la lucha del castellano, la lucha de América, como lo ha dicho Borges, es descorporizarlo, quitarle su riqueza sensual o relativa a los sentidos. Hay que desatenderse de la tradición del castellano e instaurar nuevas tradiciones, más propias; o sea, para lo que yo quiero decir, no cuenta con suficiente instrumental de lenguaje". Para Elizondo la carga empírica y corporal del idioma castellano, que todo lo remite al olor y al tacto, lo exclu-

ye de la posibilidad de desempeñarse con eficacia en el mundo de las operaciones intelectuales. Las declaraciones de Salvador Elizondo llevaban latente la promesa de la polémica pero de no ser por la generosidad crítica de la escritora costarricense Eunice Odio, se hubiesen perdido sin respuesta bajo los escombros del triunfalismo amnésico. En efecto, la escritora costarricense publicaría unas semanas después una “Carta a Salvador Elizondo” titulada “En defensa del castellano”. En realidad, la carta de Eunice Odio es una apasionada apología de la lengua castellana que a fuerza de contradecir puntualmente las declaraciones provocadoras e irónicas de Salvador Elizondo, deja intacto el debate abierto, la duda a propósito de si es posible expresar en castellano una experiencia estrictamente derivada de las operaciones intelectuales modernas. No pretendo entrar de modo alguno en ese debate que fue en última instancia, me parece, capcioso. Quisiera subrayar en cambio el hecho de que Salvador Elizondo, en el marco de un seminario a la autocrítica, haya puesto por delante su experiencia personal en torno a la insuficiencia del idioma español para la creación de artefactos poéticos e intelectuales. La conciencia de esa insuficiencia no es, en su caso, de índole ornamental: al igual que en Juan Goytisolo o en Severo Sarduy, hay en el autor de *El hipogeo secreto* una incomodidad profunda con el idioma que le toca emplear.

Esa incomodidad, reconozcámoslo, ha sido benéfica y le ha permitido renovar el idioma aun ahí donde parecería más difícil, en el ámbito de lo sensual y sensitivo (cfr. *Elsinore*). La insuficiencia del castellano será para Salvador Elizondo una experiencia indiscutible cuando intente traducir un capítulo de la novela de James Joyce: *Finnegans Wake* o el poema de Gerald Manley Hopkins: *El naufragio del Deutschaland*.

La relación polémica de Salvador Elizondo con la lengua castellana no es un dato aislado. De hecho se podría decir que la historia de la literatura española y en particular la hispanoamericana a lo largo del siglo XX sólo se puede entender cabalmente a la luz de ese debate. La posición de Salvador Elizondo en esa discusión es singular, pues si de Guillermo Cabrera Infante y Juan Goytisolo a Julián Ríos y Carlos Fuentes se plantea una urgencia de recuperar el cuerpo a través de una restitución de la vivacidad oral, en el autor de *Farabeuf* se plantea la posición inversa, a saber, que la lengua castellana estaría excesivamente impregnada de connotaciones corporales, para no hablar de su complacencia en localismos muchas veces intransmisibles. Esta impregnación



▲ *lies: michelin* (M.M.C.)  
pigment print on archival watercolor paper  
edition of 3, 2005

inhabilitaría o al menos dificultaría, en la perspectiva de Salvador Elizondo, la utilización del idioma para propósitos y operaciones estrictamente intelectuales y conceptuales. Más allá de las estaciones y desenlaces de ese debate, cabría sugerir que quizá sea precisamente dicha controversia la que puede dar la clave, el puente —en sentido arquitectónico y musical— entre la primera manera “abstracta” de Salvador Elizondo: *Farabeuf*, *El grafógrafo*, *El hipogeo secreto*, y la segunda, aparentemente más neutral y “realista”: *Elsinore*, *Camera Lucida*. Se conceda o no peso a este argumento, el lector habrá de admitir que Salvador Elizondo no sólo es el autor de una obra literaria abierta y abismal sino el creador cómplice —junto con Borges y Arreola— de una literatura, de un conjunto de modos de descifrar y transcribir lo real y lo espectral cuya eficacia se acrecienta con el paso del tiempo en ese ámbito mental que convenimos en llamar espacio literario.



▲ l i e s : b a c k s e a t  
pigment print on archival watercolor paper, edition of 3, 2005

l i e s : d o l l ▶  
pigment print on archival watercolor paper, edition of 3, 2005



m a r í a m a r t í n e z - c a ñ a s  
**lies serie**

Photography courtesy of De Santos Gallery of Houston





▲ lies: cityscape 2  
pigment print on archival watercolor paper, edition of 3, 2005



▲ l i e s : e a s t w e s t  
pigment print on archival watercolor paper, edition of 3, 2005

# DICEN

## ► GLORIA POSADA

Dicen  
que al rotar la Tierra  
ciudades en diferentes momentos  
están bajo un mismo cielo

que hay un lugar  
donde océanos se unen  
en tonalidades del azul

que paisajes de arena se deshacen  
para enseñarnos la belleza inmutable de las rocas

que en un día la mariposa  
puede nacer y morir

que nubes sobre el horizonte del mar  
desde lejos señalan la existencia de islas

que destellos de luz persisten en el aire  
después del aleteo

que algo extraño sucede  
cuando la canoa toca por primera vez el agua

que el cazador nunca encontrará a su presa  
y sin saberlo se alimenta de simulacros y sombras

que la caparazón de la tortuga muerta  
forma un paisaje con las piedras

que desiertos florecen  
y semanas después son otra vez arena

que las aves son las primeras en llegar  
a una nueva isla

que la piel de serpiente cambia  
y permanece en el lodo  
mientras el cuerpo se desliza

que plumas descienden del vuelo  
para recordar que lo leve también cae

que plantas tienen extrañas formas  
de movimiento y quietud

que capullos y alas de mariposas  
son indicios del tiempo que pasa

que otra selva existe en ramas  
y suelo de hojas

que huevos vacíos de la última nidada  
frágiles se integran al polvo que todo lo cubre

que astas de ciervo no pueden ser devoradas  
porque cada ser deja algo para alimento de la tierra

que en cada generación  
cazadores y presas se intercambian  
y fundan otra selva

que cuando vientos provienen  
de dirección equivocada  
no podremos regresar a casa

que a cada uno en su vida  
se le tienden emboscadas  
hasta que en la última sucumbe

que miembros amputados del cuerpo duelen  
y pueden sentir calor

que aumentará la temperatura  
y la sequía extinguirá la humedad de suelos  
plantas, cuerpos, bocas

que una brújula es inútil  
en el polo norte

que el frío penetra huesos  
y un día todos se reunirán para darse calor

que nadie recuerda  
cuando abrió los ojos al nacer

que la luna  
es lugar desolado  
La muerte  
es nube de alas negras  
y desciende

que paralelo a este mundo  
hay otros narrados  
La voz crea lo invisible

y dicen más palabras  
y frases que son olvido  
distancia producida  
por toda certidumbre

# THE WHITEST DEATH

► SOCORRO VENEGAS

TRANSLATED TO ENGLISH BY TOSHIYA KAMEI

**H**is father was also a handsome man, with bronze skin and eyes like emerald islands. He had hurt his ankle in the field, and my lover, his son, had to take over his job. One afternoon, while the other farmers were drying peanuts in the village streets, his father asked me for water to take some painkillers. There wasn't any, so I got a bit of ice and waited until it thawed, which could happen fast in this inferno of midday. While waiting for the ice to melt, it occurred to me that in this miserable village no one was dying, living, suffering as much as I was.

My lover wasn't there. This was the first day we weren't together since I had come to look for him one week ago. It wouldn't be long before he returned. Soon he would come in, tall and dark, his heart pounding. He would hungrily kiss my thighs, bite my wrists, and carry me up to a large bed above the sea, an intimate Mediterranean secret. He would snatch me away, without a thought for water for his father, not caring about him or me, only his desire.

I took the water to the patient. Still a young man with a beautiful body, he gave off an air of

desperation because he couldn't get up and work the field in the sun. He studied me frankly, his gaze fixed so as not to miss anything about me. I returned his stare. We smiled. He kept smiling like a friend or close acquaintance. We had hardly seen each other, I didn't bother to like him. Ever since arriving at his house, I had been locked up alone with his son. I sat on his bed and checked his swollen ankle.

"A doctor ought to look at this," I said. He nodded slowly.

A gust of wind burst in, stirring the worn curtains. The room was simple, but messy. He startled me, his voice hoarse but firm. "No woman has lived here for a long time, not since my wife died. His mother."

I shrugged. "I won't be staying either," I murmured. He gestured toward the pack of cigarettes on the night table. I passed him one and stuck another between my lips. I leaned toward him so that he could light mine. For a few moments, our faces were very close. A strange emotion rushed through me. 'They look so much alike,' I thought. Two beautiful lions. He looked disturbed, pretending to be lost in the clouds of smoke. I pulled back and rested against the doorframe.

"Is it always like this here, so quiet?"

"Always."

"This tobacco is strong," I thought aloud. "Tomorrow I'll think of the island, every time the smoke..."

"When are you leaving?" He interrupted, his voice harsh.

"Tomorrow. Today. I don't know."

"The two of you... drive me crazy." His voice trailed off.

"How?"

"The house is small and you can hear everything. And those noises... your noises... I can't get up... My foot..." He sounded like he was apologizing, but his eyes stayed fixed on me, not faltering like his words.



"Ah."

There was a long silence while we stared at each other. The man finally asked, "Are you going to write him?"

"No."

"No?"

"Never."

He kept smoking, his mind drifting. As if his sudden withdrawal had dismissed me, I went out for a walk.

The villagers had no curiosity about the rest of the world. People were watching the stranger, listening suspiciously to her footsteps in the mud. Walking the streets carpeted with the harvest spread out to dry, I accidentally stepped on some peanuts, which crunched painfully. A mulatto girl came and seized my right palm eagerly. I brushed her away, but the little girl insisted. I gave in.

"Good luck, love, and long life. May your children be plentiful and wise. Spare some change?" she said anxiously. I had no change. The girl left, disappointed, and so did I. For a moment, I had expected a bold revelation to come out of this fortuneteller's mouth, something that would break me down and force me to bite my lips before telling him I would be leaving. I could never stay in such a depressing place. To tell the truth, any place would be the same for me.

With all my strength but with no faith I asked God for another soul, because this one was rotting in me.

Could anyone tell I was seeing many things collapse, so many that my defeated shoulders drooped without end? I can't stop myself. Nothing grows where I walk. My loneliness marches on, salting the earth.

And I kept walking.

On the streets the peasants and their wives flaunted their beautiful bodies, barely covered by the thin clothing that made the summer bearable. As I marched on, I saw a young man. He grabbed his crotch, stroking himself and smiling at me. He wore a sleeveless shirt, his face brown and thin. He asked me cheerfully, "Why are you alone?" I didn't answer or look at him. At twilight, the streets were alight with the aroma of tobacco, laughter, a slippery sensuality that smelled of farmers' rum, fishermen's brandy, whisky. The young man followed me, whistling. I heard him say, "You never pass through the same place twice." I turned suddenly and he charged toward me, sniffing me and thrusting his tongue against my neck, my face. He slipped his hands around me, squeezed me, and said, "Come on." We stumbled toward the field like two starving foxes.

*He came drunk, staggering, his hair flowing loose over his shoulders. His father's emerald glance turned into twin islands of unbearable exile. He clenched his hands in the pockets of his pants, sad and defeated like me, his eyes telling me there was no tomorrow here or anywhere else.*

Much later I walked back. I didn't know how I was able to walk at night until I saw the moon. Its coldness was driving me crazy, but then I saw him. He was looking for me.

He came drunk, staggering, his hair flowing loose over his shoulders. His father's emerald glance turned into twin islands of unbearable exile. He clenched his hands in the pockets of his pants, sad and defeated like me, his eyes telling me there was no tomorrow here or anywhere else. I flashed him my new smile, which I had learned from the fox on the path. But he didn't understand what I had learned this afternoon. He collapsed against me and his caresses were sobs. It was monsoon season in the heart of the desert.

The moon, full and ominous, floated in the sky like a balloon about to pop. When it burst, it made a crunching sound like bones snapping, then the silence of light or falling snow, a pale substance pouring down on our heads like the whitest death. Petrified.



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

**Sealtiel Alatríste.** Editor y escritor. Entre su obra publicada pueden citarse las novelas: *Dreamfield* (1981), *Por vivir en quinto patio* (1985), *Tan pordiosero el cuerpo* (1987), *Quien sepa de amores* (1990), *En defensa de la envidia* (1992) y *Verdad de amor* (1994), por la que obtuvo el Premio Internacional de Novela Planeta.

**Gabriela Baeza Ventura** is Assistant Professor of Hispanic Literature in the Modern and Classical Languages Department at the University of Houston. She is also Executive Editor at Arte Público Press, where supervises the production of over thirty titles a year that include adult, young adult and bilingual children's books. She recently published an anthology on US Latino literature, *US Latino Literature Today* with Longman Press.

**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.

**Jorge Brash** (1949). Poeta, editor y traductor. Es autor, entre otros títulos, de *A la mitad del puente*, *Persistencia del agua* y *Danza inútil del agua*. Actualmente es director de la revista *La Palabra y el hombre*. Es colaborador y traductor de *Letras Libres*.

**Fernando R. Casas** (Bolivia, 1946). Filósofo y artista. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y de grupo en Estados Unidos, Latinoamérica y el Japón. Es profesor de Rice University y la Universidad de Houston. [www.fernandocasas.com](http://www.fernandocasas.com).

**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.

**Malva Flores.** (1961) Poeta, narradora y ensayista. Su último libro publicado es *Malparaíso* (Eldorado 2003). En 1999 recibió el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Desde 2000 es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Su poesía ha sido traducida al inglés, francés, japonés, portugués y holandés.

**Marek Keller.** De nacionalidad polaca, Keller es curador y durante más de 30 años representante y compañero de Juan Soriano. Actualmente es Presidente de la Fundación Juan Soriano y Marek Keller, A.C.

**Graciela Limón** is a native of Los Angeles. In 1994 her novel, *In Search of Bernabé* was named Notable Book of the Year and it garnered the American Book Award. The novel was translated into Spanish in 1997 as *En busca de Bernabé*. She has published an additional five books, two of which have been translated to Spanish: *Day of the Moon* (1999), *Erased Faces* (2001), the 2002 winner of the Gustavus Myers Outstanding Book Award, *The Memories of Ana Calderón* (1994, 2001), *Song of the Hummingbird* (1996), *Left Alive* (2005), *El Día de la Luna* (2004) and *La canción del colibrí* (2006) all published by Arte Público Press.

**María Martínez-Cañas** was born in Havana, Cuba. In 1983 presents her first solo museum exhibition. Since then she has exhibit

in France, Puerto Rico, Spain, the United States, Finland, Cuba and Germany among others. She has received the Fulbright-Hays Grant, the Individual Artist Fellowship, the Photography Fellowship from the National Endowment for the Arts and Cintas Fellowship in Photography from the Institute of International Education. She has been commissioned to create a work in homage of Vincent van Gogh and a September 11th Memorial among others. Her work is in an array of international museums.

**Fabio Morábito** (Alejandría, 1955). Poeta, narrador y ensayista. Entre sus libros de poesía se encuentran *Alguien de lava*, *Lotes baldíos* y *De lunes todo el año*, con el que ganó el Premio Aguascalientes en 1991. Ha escrito los libros de cuentos *La lenta furia* y *La vida ordenada*. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores del FONCA. Actualmente trabaja en la traducción de la poesía completa de Eugenio Montale.

**Myriam Moscona** (México, 1955). Poeta, peridista y traductora. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1988 por *Las visitantes*. Entre sus títulos se encuentran *Negro marfil* y *Vísperas*.

**Liliana Porter** was born in Buenos Aires, Argentina in 1941. She began her studies of printmaking in Mexico City at the Universidad Iberoamericana in 1961, and graduated from the Escuela Nacional de Bellas Artes Buenos Aires in 1963. In 1964 she moved to New York City where she created social commentary through Pop imagery. She founded the New York Graphic Workshop in 1965 with José Guillermo Castillo and Luis Camnitzer. Her main inspiration comes from her own childhood memories, American pop-icons, and Jorge Luis Borges.

**Gloria Posada.** Poeta y artista plástica nacida en Medellín, Colombia, en 1967. Con el libro *Oficio divino* obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven otorgado por Colcultura. Colabora regularmente en las revistas colombianas *Deshora* y *Universidad de Antioquia*. Como artista pertenece a los grupos Grafito y Urbe, realizadores de obras a gran escala en espacios públicos.

**Alberto Ruy Sánchez** (Mexico 1951), is an editor and author of books of fiction, non-fiction, and poetry, which have been translated into many languages. His work has been the recipient of many international awards. He is the Editor-in-Chief of Latin America's premier arts magazine, *Artes de México*, which has received more than 100 international awards. In 2000, he was decorated by the French Government as *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*. His website is: [www.albertoruy Sanchez.com](http://www.albertoruy Sanchez.com).

**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*.

**Socorro Venegas** was born in 1972 in San Luis Potosí, Mexico. Her most recent short story collection, *Todas las islas*, was published in 2002. In the US, Toshiya Kamei has published a translation of her story in *Concho River Review*. Her first novel *Será negra y blanca* (to be translated by Kamei) won the 2004 Premio Nacional de Novela Ópera Prima "Carlos Fuentes."