

$$5 + 5$$



PRÓXIMAMENTE/COMING SOON

Introducción/Introduction

Índice/Table of Contents

Introducción/Introduction

Artículos en castellano

1--XUL

~ por Roberto Cignoni

2--XUL: Signo Viejo y Nuevo

La toma de posición en el campo cultural argentino de la década del '80
~ por Sergio De Matteo

3--XUL

~ por Reinaldo Laddaga

4-- Jorge Santiago Perednik, una entrevista

5-- La panlingua hipertextual de XUL digital

~ por Susana Romano Sued

Articles in English

1-- Our Americas: New Worlds Still in Progress

~ by Charles Bernstein

2-- Inter-American Obversals: Allen Ginsberg and Haroldo de Campos

Circa 1960

~ by Roland Greene

3-- New voices from the Southern Cone:

Poetry of Chile and Argentina during the repression and after

~ by Susana Haydu

4-- The XUL Poetry Journal

~ by Kathryn A. Kopple

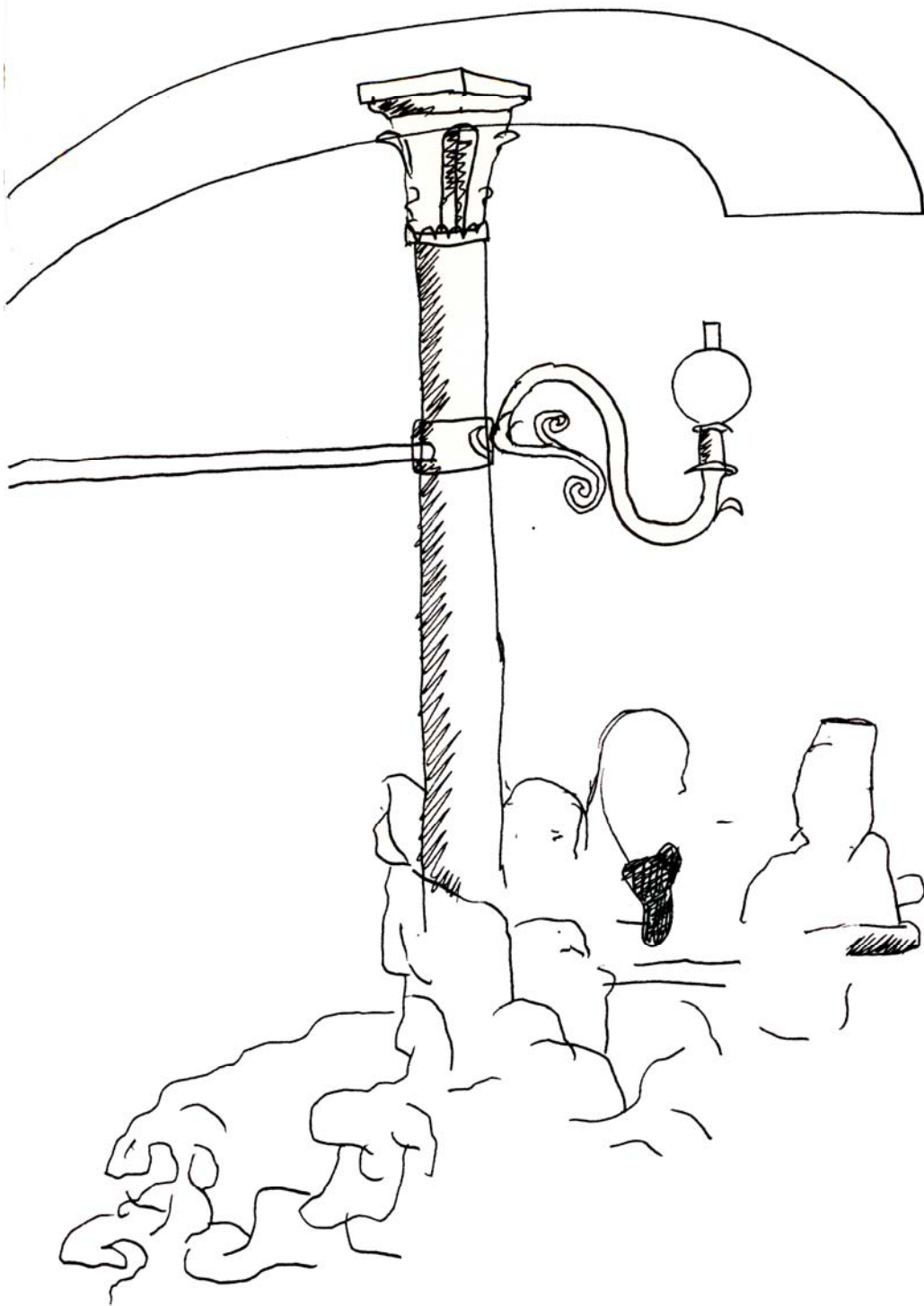
5-- ROOF Books and the *Xul* Collective

~ by James Sherry

Los autores

Contributors

XUL ~ por Roberto Cignoni



XUL

por Roberto Cignoni

El imposible ejercido públicamente, allí donde la palabra, elocuencia del velo en su trasponer sonoro, se acentúa hasta no reconocerse el oro de alguna noción; libre por ello de consenso y de la primacía de sus plazos, XUL, para conjuntarse toda ella en el apogeo que no busca responder, fiel al advenir de lo que jamás oculta o aclara. Lo que no cesa de asistirse en hallazgos, que al arranque emotivo concurren con timbres inusitados de Razón, y a las fracciones de conciencia con un lejano vibratorio, para incluso, o hasta por sobre todo, desaparecer en la Compresión que la vastedad arranca tanto al juicio como al influjo susceptible. Desconcertada paginación que la vuelve coleccionable por lo que de fisura alienta como consecuencia, número por número e inesperadamente como continuidad, haciendo que lo incomparable se prodigue y arrecie como temple. La lengua toda, estatuyéndose como singularidad que brilla en el soplo extinguiible, volviéndose por toda evolución un salto, la abraza por el hecho de no haberla adivinado hasta su aparición; y la poesía, alumbrada en este esfuerzo por su turno eternamente primitivo, la emana como una inquietud en su calor de desmesura. A esta laminación no deja de concederse, aunque a nadie personalmente convenga, si, colisionado por inexistencias, el hacedor, demoradamente autor o lector, se promueve en la extrema y tal vez única aventura de desolarse a sí, orgía y alivio de la palabra actuante. De este modo se impone, alocución en una patria deshabitada, el poder sin funcionarios ni imperio, como efectivamente acordándose en el acto cuyo motivo, aun divinidad o firmamento, no compromete su estatura.

Sin tener que ascender a Dios o desplomarse a hombre, el asentamiento es precioso en su inocencia y magno por su completud; devolviéndose a sí, se descubre en su otredad como nota de infinito. De aquí que la ideología, entrenadora del labio probatorio en los afectados por algún control, no pueda persistir ni siquiera como medida del sobresalto. Éste se entrega magnífico y desnudo, sin dejar que desfallezcan sus despidos, ni que amenace, por rastros, el molde de una peculiaridad ceremoniosamente contratada. Lábil en modularse a un antojo justo, XUL se vuelve tácita en la profusión de misterio, celebración que no la encuentra como sustancia o naturaleza, ella misma el descuento enérgico de cualquier apropiación por un tinglado familiar. – Seminalmente,

en poema o ensayo, como blancura de una desilusión que salda el efecto prometedor de la Lengua, la cual no dispone ya sino de rasgos definitivos en cada vértice de inconcluso. Imaginativamente, en crítica o lirismo, como fulgor de una ausencia que insiste en circular por los mundos diversos, hacia una totalidad que triunfase o se confiriese por un afuera intratable. – Las escuelas y los ismos, descartándose en probidad, no hallan entre estos meteoros más que un cielo agujereado que rehúsa las coronaciones virtuales, tendencias, sino ritos, ignoradas por una imagen fusible y exacta, que no despoja su orgullo para remitirse a otra nota.

La plenitud nativa alude aquí, impropriamente, a sí; por ella se compone XUL y no al contrario, bastándose en contraer su cualidad para que el hormigueo movilizador despunte inconcebible y por doquier. La literatura se vuelve ágil a través de su suspensión, encanta hacia aquí y allá si, en cuanto y sobre su espacio espiritual, sólo se inscribe la nada, o – relámpago absoluto – sueño que no enlaza con alguna autenticidad por la cual constreñir párrafo y existencia. La decisión, se hace posible figurar, empuja desde un blanco sobre el que ninguna página puede cerrarse, interpelado por objetos y voces que reciben como licencia, abolida toda confirmación, la arquitectura del hecho maravilloso. A esta presentación de la alegría se descompone el Tiempo, fatuo concurso para una loa permanente, que permitiría adecuar, por un prejuicio de su arraigo, el nombre del Origen y su lectura propuesta.

La idea, fatalmente lanzada a la dispersión sobre el claro de la página, se despide, sin que nadie sepa, del multiplicador estallido, el alcance de alguna esquirla de verdad; en el arrojo, las constelaciones, esbozadas o interrumpidas, prosiguen la canción en blanco sobre negro, como la palabra que, invaginándose sobre el papel, descubriese en su interior el misterio luminoso. El gesto de XUL, meditante así en la quietud de un resultado nulo, requiere ya como único inventario la ausencia de crónica y de historia, para que el noble repercutir que el texto se da a sí mismo descubra el espectáculo sin circunstancia ni testigos. La transfiguración en alguna Certeza, como alineación de los pretenciosos y su día en temor, habrá de incorporar el espectro del hombre, quien, no dándose pausa, sacrifica el vacío a su pobre resurrección. Pero, en el despeje de esta monotonía, la visión de desatinar del lenguaje y su ración en poemas, asistirá, en ruptura de enigma, el alumbra sedentario, ocupación de crear que sostiene el artificio del mundo

y su aludir en nada. Querrá, el gusto adivinatorio, ofrecerse en desviaciones próximas, volviendo delicada la angustia de no acogerse a destino; sabrá, el trazo conforme a fantasma, abrazar la Acción en el trance de su desvanecimiento, volviéndola proeza por ningún histrionismo. Entre esto y aquello, la llama noble que, si hasta allí hiciese todo, entrenará como cualidad el templar un cristal para que otro cristal se refleje, solución de transparencias que desconoce la intriga por una Realidad. Sin alarmarnos ahora, ni cuidarnos, pues el desamparo enluta, con igual decencia, lo que quisiese arraigar en Azar o lo que deseara constituirse en Sistema.

Lo impensable, que el nombre XUL repone en la crisis, se dice siempre en derredor y por entredichos que ayudan al silencio; cuando se está en él, a un milagro armónico de los ritmos discordantes, sólo habla la Sabiduría por dignidad fluyente; espesores de crítica y titulaciones doradas, aunque señalen la fuente inaudita, no hacen más que indisponer su luz. La inspiración, que paga en cualquier caso con la omisión de lo inspirador, despide en XUL a una página de época; labra en la desazón, esta vez cima, a sus juegos circunvoluntarios de motivación y registro; ofrece, si aun asunción viril, el lugar que se logra completo en la exhalación de su presente: lo que se creería sucede afuera, sobre algún limo societario, no es más que su realización en proporción pura. El suspenso, a su vez, por el que el juego se equilibra entre indefinición y plenitud, ilumina por sonoridades la ficción del mundo surgente, voluntad, en cualquier caso, de una visión y de su límite radiante. XUL exalta el instinto de la nada por este gesto equívoco, que medita, desde la tiniebla relativa a todo lenguaje, la perfección de lo inconcebible y su inmunidad como Poesía. No resuelta según locura, cuida, por un trastorno impersonal, el hecho inexpresable y su concreción en estilo. Todo lo que el mundo y las cosas arrojan de esplendor persiste en lo inútil de obligarlos a descifrarse. También por conciencia de un destello, en un canto, un temblor, una revista.

XUL: Signo Viejo y Nuevo

**La toma de posición en el campo cultural argentino
de la década del '80**

~ por Sergio De Matteo



XUL: Signo Viejo y Nuevo

La toma de posición en el campo cultural argentino de la década del '80

por Sergio De Matteo

Al comenzar el año '98 varios jóvenes pampeanos fundan una revista que lleva el nombre de *Che: Artes y Culturas en Abya Yala*¹, se llegan a publicar sólo cuatro números y el emprendimiento se da por concluido, pero todavía prima en algunos participantes la intención de focalizar el trabajo en y sobre la poesía, entonces ese producto inicial ha ido mutando en lo que hoy se conoce como *Museo Salvaje*. El proyecto tiene esos cambios debido a la inexperiencia editorial y a las dificultades del trabajo en grupo —circunstancia que se padece por factores heredados de la historia política y cultural reciente en la Argentina—, además, de las disputas internas en cuanto a los objetivos culturales planteados. Pero en síntesis, se sostiene la idea de que todo hacedor cultural se encuentra siempre en deuda y relacionado con su tradición —la acepte o la rechace en sus propias producciones— y mucho más todavía con su presente y sus contemporáneos, por lo tanto aquella empresa rinde cuenta a varias ediciones —y en la historia literaria quedará inscripto de dicha manera— que forman parte de las primeras lecturas realizadas por el colectivo cultural en el soporte de papel y, entre ellas, se destaca y homenaja, justamente, en la elección del formato a [Xul: Signo Viejo y Nuevo](#).

Más allá de su historia nominativa y sus relaciones intertextuales —que otros estudiosos abordarán con mayor precisión y extensión—, en este ensayo se pretende destacar la “toma de posición” de *Xul* en el campo sociocultural argentino de la época, tendencia que se viabiliza en la práctica política y artística bajo el control —y posible castigo— de un gobierno de facto, que ha cometido una de las represiones más sangrientas del siglo XX en el territorio latinoamericano, y también poner de manifiesto la disputa cultural existente con otras corrientes y publicaciones que en dicho período procuran orientar la producción y el consumo literario de la década del '80.

I

Escribir, es dar un salto fuera de la fila de los asesinos...

Franz Kafka

Sólo la violencia puede cambiar este mundo asesino...

Bertolt Brecht

¹ *Che: Artes y Culturas en Abya Yala* es una publicación que trata diversas temáticas, se sustenta en la utilización de herramientas de la antropología y sociología, y pretende conciliar su posición dentro del campo cultural en una cosmovisión que abarque a las culturas originarias de la región latinoamericana, el trabajo se centra en la difusión de autores locales, ajenos a la industria cultural, en el análisis de las múltiples poéticas que se producen en ese espacio postergado por el centralismo de las instituciones nacionales, y la revista sirve como plataforma en donde se reubican las obras de los escritores del interior del país dentro del corpus de la literatura hegemónica. *Museo Salvaje* prosigue con el mismo trabajo ante las formaciones dominantes, pero su viraje principal es hacia el estudio de la poesía.

En el momento en que aparece la revista *Xul* la Argentina está sumida en un enfrentamiento armado entre organizaciones políticas —denominadas subversivas, guerrilleras— que pretenden un cambio en toda la estructura estatal y civil —orientadas y sostenidas por un cruce de ideologías provenientes del marxismo— y, por el otro, las fuerzas armadas nacionales, que amparadas en los rasgos del Estado moderno promueven con sus acciones, en términos weberianos, el monopolio legítimo de la coerción. *Xul* se gesta y crece en el seno de una dictadura que se despliega no sólo en Argentina sino, también, sobre gran parte de Latinoamérica —coordinado a través del “Plan Cóndor” que fuera diseñado para su aplicación en la Escuela de las Américas—, que deja como legado una historia inconclusa, con miles de desaparecidos, torturados y exilados, un campo popular desmovilizado y una industria cultural casi en quiebra.

Para comprender el contexto histórico y situar esos acontecimientos trágicos se toman como base diferentes ensayos de historiadores que los analizan desde distintas perspectivas, por ejemplo Floria y García Belsunce dicen:

Las fuerzas armadas habían decidido ocupar el Estado, reunir la mayor cantidad de recursos de poder aplicados a la represión de la guerrilla subversiva, pero al mismo tiempo cumplir objetivos mucho más ambiciosos: reorganizar la nación, cambiar las estructuras económicas, reformar las instituciones políticas, actuar sobre la cultura y reformular los valores básicos que evocaba el Preámbulo de la Constitución Nacional.²

El investigador David Rock fundamenta que su texto tuvo origen en 1976, en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Londres, y explica:

La junta de 1976, encabezada por el general Jorge Rafael Videla, llega al poder con mayor fuerza y libertad de maniobra que cualquiera de sus predecesores militares. Con el colapso del peronismo, la destrucción de los sindicatos y el conjunto de la población postrada por las huelgas, los cierres patronales, la inflación y el terror, sólo las guerrillas ofrecían una resistencia organizada, pero en marzo de 1976 también sus efectivos estaban disminuyendo. En los dos años anteriores, sus simpatizantes habían

² Carlos A. Floria y César A. García Belsunce, *Historia política de la Argentina contemporánea 1880-1983*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1989, p. 238.

sido eliminados de la administración pública, las universidades, los medios de comunicación de masas y los sindicatos. Sus órganos de prensa fueron suprimidos; y la posesión de su literatura fue declarada un acto de subversión criminal. [...] La última fase de la guerra de guerrillas fue la más sangrienta y terrorífica: todo proceso legal fue dejado de lado; las patrullas militares infestaban el país; miles de personas desaparecían en las prisiones y las cámaras de tortura de la policía. [...] La represión, al parecer deliberadamente, era arbitraria, sin coordinación e indiscriminada, lo cual intensificaba su poder intimidatorio. Después del golpe, la combinación del terror con el derrumbe del nivel de vida llevó a miles de personas a buscar refugio en el exterior.³

En un trabajo realizado por Jozami, Paz y Villarreal se plantea:

...el período de gobierno militar que se inicia en 1976 aparece —más que obra exclusiva de una cúpula militar— como expresión de un proceso social regresivo que conjugó las iniciativas de múltiples fuerzas sociales. La reacción concertó el accionar de sectores militares, religiosos, políticos, sociales. Resultó de un proceso general de respuesta autoritaria, disciplinaria, represiva, a los avances de radicalización y lucha de los sectores populares en los años anteriores. Orientados, presionados, amplios sectores sociales apoyaron la lucha contra la subversión, callaron acerca de las manifestaciones de la “guerra sucia” y consolidaron la restauración del orden.⁴

De los fragmentos seleccionados es tangible decodificar la atmósfera de la época, se deduce la “situación límite” en la que está atrapada la nación, y en ese peligroso interregno son problemáticas las circunstancias de sobrevivencia para aquellos que desempeñan su compromiso en el campo intelectual —de igual forma padecen esa persecución despiadada los obreros, gremialistas, políticos, estudiantes o todo aquel ciudadano que por sus actos infunda sospecha—, porque el golpe focaliza su ignominia en el segmento donde se genera y divulgan las ideas —y en esta diáspora las mismas son de carácter revolucionario—, por lo tanto su objetivo es cercenar los grupos que luchan

³ David Rock, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín* (Título original: *Argentina 1516-1987 - From Spanish Colonization to the Falklands War*), Alianza Editorial, Buenos Aires, 1989, pp. 452-453. Traducción: Néstor Míguez.

⁴ Juan Villarreal, “Los hilos sociales del poder”, en Eduardo Jozami, Pedro Paz y Juan Villarreal, *Crisis de la dictadura argentina. Política económica y cambio social (1976-1983)*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1985, p. 215.

por el dominio de la “superestructura”, el centro de operaciones —multiplicado en cada célula guerrillera— desde el que se insufla el capital teórico y se prepara a los militantes para la lucha armada. La profesora Nilda Redondo señala:

Para el aparato represivo de la clase dominante los intelectuales tienen un rol fundamental, tanto para consolidar su propio poder como para dar sentido a la lucha revolucionaria. Y cuando secuestran y reprimen se ensañan con los intelectuales. Saben que tienen un rol especial que cumplir, mucho más delicado que el de otros por cuanto son admirados por muchos.⁵

La elaboración de pensamiento —y su inculcación a las masas— por parte de intelectuales que no comulgan con el gobierno militar se considera conspirativo para los intereses de la nación. En ese aspecto es precisa la exégesis del investigador David Rock: “la posesión de su literatura fue declarado un acto de subversión criminal”; referencia obvia y directa a la obra —literaria, filosófica, política— de los intelectuales perseguidos por el “proceso”. Y teniendo en cuenta la relación entre la realidad y el plano de los contenidos (el mismo texto con sus conexiones paratextuales) se podrán hallar o deducir los esquemas ideológicos que los sostienen y derraman, en ese sentido el profesor Pablo Heredia refiere:

De la ubicación política del intelectual con su operatividad social, dependerán, a grandes rasgos, los contenidos temáticos de los textos literarios y los planteos estéticos alrededor de las relaciones realidad / ficción y literatura / historia / política / sociedad, implícitos en el lenguaje de los mismo relatos. Los intelectuales, así como sus textos literarios y ensayísticos, se constituyen en un texto cuyas actividades funcionan como significados militantes en el campo político que justifican y fundamentan el contenido y el lenguaje de sus escrituras.⁶

Ante todo se encuentra en el enunciado extraído del libro de David Rock la construcción y tipificación desde el poder de lo que se considera el “otro”, aquel que no es comprendido como semejante por su elección intelectual, una alteridad que consume

⁵ Nilda Redondo, *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*, De la campana, Colección “Campana de palo”, La Plata, 2006, pp. 36-37.

⁶ Pablo Heredia, “Hipótesis de lectura para una interpretación de ‘lo real’ y la ficción en textos de Rodolfo Walsh”, en revista *Tramas para leer la literatura argentina*, Vol. I N° 1, Córdoba, 1999, p. 91.

un bien cultural que ha sido declarado subversivo, por lo cual, debido a su formación y militancia no pertenece y es imposible asimilar o incorporar al orden impuesto por el paradigma dominante. Las filas insurgentes son conminadas y oprimidas por las lecturas realizadas, entonces la posesión de narrativas que relacionen a cualquier ciudadano con ideologías de izquierda es objeto de detención, tortura y, en el peor de los casos, desaparición. Porque la lectura e incluso la producción de esa literatura —descentrada y desviada— no se condice con el programa “educativo y ejemplificante” de la dictadura. Tal violación del *canon* legitimado por el poder justifica el acto en el que se lleva a cabo la demarcación del organismo revolucionario, al identificárselo como el causante del síntoma generador de conflicto. Por lo que es necesario y obligación inmediata del poder el decomisado de la biblioteca en la que se forman los insurrectos, y esos lectores —fichados, quizá inventariados al azar— sufren la persecución, flagelación y la muerte. La calificación de “su literatura” como peligrosa, criminal y sistematizada en el concepto de la *otredad* —¿adherida, fusionada en los cuerpos desaparecidos?— es el germen patógeno que atenta con la contaminación de las ideas custodiadas por la hegemonía vigente, en consecuencia es necesario aplicar la violencia del estado, planificar el terror.

Es oportuno citar el análisis que realiza Torcuato Di Tella con relación a los conceptos de violencia y represión, y dice:

En cuanto a la represión gubernamental, ella sólo se ejerce si el gobierno tiene fuerza para imponerla. Ocurre con este control social como con todos los demás, que se aplican si hay un gobierno con suficiente fuerza como para establecerlos. Es por lo tanto factible que en un frente gubernamental haya varios actores violentos, y por lo tanto favorables a la represión, pero que al no contar con el apoyo de los demás miembros de la coalición no sean capaces de imponer la represión que favorecen. De todos modos seguirán siendo violentos y si no hay en su contra un consenso indudable ejercerán bastantes actos de violencia.⁷

En el párrafo citado de David Rock aparece dos veces consignado el sema “terror”. Si se apela al archivo en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel es posible leer un denso pasaje dedicado al terror:

Ser sospechoso sustituye a *ser culpable* o tiene su significación y su efecto; y la reacción externa contra esa efectividad que reside en el interior simple de la intención consiste en la destrucción brutal de ese sí mismo en el elemento del ser al que no puede quitarse otra cosa que su propio ser.

⁷ Torcuato S. Di Tella, *Sociología de los procesos políticos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), Buenos Aires, 1988, p. 416.

El poeta Jorge Santiago Perednik —editor de la revista *Xul*—[entrevistado por el profesor Ernesto Livón-Grosman](#) en una de las preguntas retoma —o recompone— el término aludido:

Con respecto al tema del terror, me parece que a la palabra terror hay que pensarla asociada a error, para poder entender lo que dice. Porque terror es una palabra absolutamente liviana para expresar lo que el terror hace, lo que le hace a la gente. El significado del terror es tan violentamente destructivo que no se puede dar cuenta verbal de eso. Como si hubiera una *t* que lo tapa todo y vuelve vacía toda expresión. Entonces, decir terror es cometer un error respecto de lo que se designa... Esto lo quiero hacer presente porque es imposible, para alguien que no haya vivido lo que pasó en la Argentina en esa época, entender qué significaba vivir ahí. Vivir en el terror es una experiencia que no tiene traducción posible, una experiencia que las palabras no pueden describir. Pensar que a cada momento uno puede ser aniquilado físicamente, inclusive no haciendo nada, por equivocación, por contigüidad, por venganza contra un familiar, es una experiencia imposible de poner en palabras. En esa circunstancia apareció la revista, y por supuesto, el mismo hecho de publicar la revista era ponerse en peligro. Que la revista fuera pública era darle un signo a estos gobernantes con una política de aniquilación humana, ponerles en evidencia que uno era una persona que pensaba, una persona peligrosa para el régimen. Desde el punto de vista de la política editorial, evidentemente, vivir en el terror condiciona absolutamente lo que se hace. Se vive, si no autocensurado por este mismo estado de terror, al menos pensando cuáles son los límites razonables para publicar ciertas cuestiones, cuáles las posibles consecuencias. Cuando se editó mi primer libro, *Los mil micos*, el editor estaba seguro de que iba a ser censurado. Cuando se publicó el segundo libro, *El Cuerpo de Horror*, el editor, Rodolfo Alonso, un gran poeta argentino, estaba también con cierto temor de que le caiga la represión encima, y me contaba que sus conocidos le aconsejaron que no publique el libro. Esto leído ahora no se puede entender, es un libro que solamente puede parecer amenazador comprendiendo el contexto que lo rodeaba. No es un libro, aparentemente, de política, habla del cuerpo... desgajado, pero solamente viviendo en esa época se puede tener la seguridad de que un libro sobre el cuerpo puede ser leído como una especie de manifiesto político. Así que en ese clima apareció la revista, cuando todo el mundo pensaba que cualquier cosa, por mínima que fuera, podía dar lugar a represalias desproporcionadas.

La producción poética e intelectual que no se identifica o refiere las cualidades del Proceso de Reorganización Nacional es confinada al silencio, al oprobio, a la desaparición. El poder dominante se apropia del *signo* que también responde a un orden —un orden impuesto en donde se anuda lo real, lo simbólico y lo imaginario— y a través de él se legitima como única e intangible potestad, y es en sus reductos donde se inscriben las grafías autorizadas, las que no enjuician, denuncian ni ponen en evidencia prácticas arbitrarias, ilegales. El objetivo de su *intelligentzia* es la de hacer colapsar el campo cultural, sumando acólitos al proceso y expulsar a los insurgentes, un meticuloso trabajo de acecho y vigilancia, de infiltración y denuncia para intimidar la nueva y constante formación de grupos en donde es posible planear estrategias —no sólo de supervivencia en un estado opresor— que “atenten” a través de la acción y la escritura

contra la violencia impuesta como eje vertebrante de la historia digitada por el poder; estrategia que se convierte en táctica —de acuerdo a los conceptos de Michel de Certeau— al carecer de un lugar desde donde llevar a cabo las operaciones simbólicas, los enfrentamientos armados. Mao Tsé Tung en *Problemas de la guerra y de la estrategia* plantea:

Estamos a favor de la abolición de las guerras; no queremos la guerra. Pero la guerra sólo puede abolirse mediante la guerra. Para que no haya más fusiles, es preciso tomar el fusil.

En ese territorio minado por la fuerza opresiva, donde la sospecha es el índice referencial del temor a la represalia, se impone el silencio o la delación; y queda como sostén utópico la táctica de trabajar desde la sombra, desde un sitio no identificable —o todo lo contrario, arriesgándose en la esfera pública— para abrir los caminos en que ese “otro” discurso —que refiere la alocución o los disparos del subalterno— cuenta lo que el poder oprime; porque la representación del diferente aparece subalternizado por un tipo de racionalidad que oculta —en este caso puntual el “proceso” lo pone de manifiesto— una pulsión colonialista. Y como el subalterno siempre que habla lo hace en la lengua del otro, está destinado a reproducir, en su discurso, el poder social en el cual se halla inmerso; ahí también emerge un serio problema para el poder dominante y es cuando el subalterno se apropia de su discurso y lo desvía, hablando desde el interior de sus instituciones para hacerlas estallar, y lo utiliza para debilitar las categorías establecidas. Señalan los investigadores Vich y Zabala: “la subalternidad es un punto límite donde la historia se fractura, vale decir, donde el relato hegemónico se quiebra”⁸, entonces, acorde a dicha perspectiva, y a pesar del riesgo que corren los militantes e intelectuales enfrentando a la dictadura surge desde la clandestinidad una escritura opositora e insurgente que se disemina desde adentro del país, en consonancia y a través de los exiliados confluye otra desde el exterior en diarios, libros, documentos, etc. Como en todo totalitarismo la pretensión del estado de terror es la de confabulación total, exigiendo al máximo su voluntad de dominio e instauración de políticas sectarias y sanguinarias, por ende para conseguir su imposición no dudará en mutilar la lengua, demacar y desaparecer los cuerpos.

Por eso se hace necesario leer entrelíneas, burlar el hábito de lectura del poder imperante, deconstruir lo canonizado y montar sobre sus restos una poética emergente, asentada en tipologías culturales de la tradición y residuales, en donde la novedad trace un inédito radio de operaciones para la palabra, en este caso, la especificidad a la que alude en su primera editorial la revista *Xul* es la Poesía. Pero esa re-lectura y divulgación de literaturas actuales es también un acto político, mucho más en la región latinoamericana, porque como consideran Vich y Zabala:

Si ahora sabemos que los contextos políticos son los que finalmente estructuran un canon literario, en América Latina dicho proyecto fue el de construcción de una ilusoria unidad ahí donde aquello era realmente imposible. Aquí las leyes estéticas se

⁸ Víctor Vich y Virginia Zabala, *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2004, p. 103.

impusieron de manera violenta y no es difícil constatar que el canon literario se convirtió en una especie de plan político.⁹

A pesar de que continuamente se quiere disociar y desactivar el perfil y la incidencia política de determinadas literaturas, minimizar la densidad contestataria en que ciertas escrituras se inmiscuyen, o reducir la importancia de la participación de los escritores en las instituciones en las que se discute la política —aquí se deja de lado cuando se asume un compromiso partidario, que es otra cosa—, a veces las operaciones de vaciamiento que realiza la hegemonía logran imponer sus veredictos y construir los cánones más afines a su forma de pensar. Y esta evaluación —la de escribir y opinar entre líneas en un estado de excepción en el que se juega la existencia— puede verificarse en la proclama inicial de la editorial del primer número editado en octubre de 1980:

También XUL, Signo Viejo y Nuevo —como el verso tomado de un poema de [Edgar Bayley](#)— por esa dualidad implícita en el signo entre tradición y ruptura, entre institución y rebelión, el signo que constituye, a la vez que una barrera, el último punto alcanzado, un límite más allá del cual sólo existe el silencio.

En la [editorial número dos](#) —septiembre de 1981— se encuentra el siguiente episodio:

Viendo que se trata en el fondo del temor a la diversidad de ideas y a toda discusión franca, XUL decidió hablar del “espíritu del totalitarismo” e hizo gestos de contrariedad.

Y de carácter netamente frontal es la [editorial del número 4](#) de agosto de 1982, para esa fecha el estado de ánimo general es distinto, porque ya ha acontecido la “Guerra de Malvinas” y su derrota, por lo que se ingresa en el período de mayor descrédito de la cúpula gobernante —todavía en manos militares—, entonces la publicación es precedida por un acápito que refiere la situación social vigente a pesar de los coletazos políticos: “la lengua de lo malvados será cortada”:

Para XUL su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua; una de las formas de realizarlo es apuntando a volver legible el uso que hacen de ella quienes deliberadamente la utilizan para la coerción y el encubrimiento. La lengua pertenece a todos. Es más: su forma cambiante es producto del trabajo conjunto de la comunidad. Sin embargo, la comunidad no puede hacer ciertos usos del producto de su trabajo: no tiene voz, que es lo que carga de sentido al voto. El ejercicio de los discursos está monopolizado.

Los medios masivos, bajo el dominio directo o indirecto del Estado y sirviendo a la perpetuación de la autocracia militar, produjeron, si vale la analogía, *su* traducción de la realidad, que sirvió para hacerla legible. Paralelamente, con el

⁹ Ibidem, p. 75.

fin de asegurar que los mecanismos de esta ilegibilidad no quedaran al descubierto, se procedió a impedir que la traducción oficial pudiera ser confrontada con otras versiones. Se suprimieron todas las que fueran discordantes.

En ese desplazamiento que realiza el signo entre las tipologías culturales, dentro de las estéticas que lo utilizan, de las significaciones y los ideogramas del contexto social con los que viene cargado, se articula el discurso que se coloca en evidencia, no hay fuera de texto, todo enunciado es ideológico y conlleva consigo un carácter conclusivo, asume una toma posición, se hace visible —aunque nunca es ni será totalmente transparente— en el entramado social y público, entonces la crítica, la denuncia de la revista es más explícita y directa bajo un sistema democrático —con sus pro y sus contra— y el enfoque beligerante adoptado se puede leer y estudiar en la contratapa de la revista publicada en diciembre de 1993:

Un pueblo que sigue a un político, a quien no quiere y critica, porque tiene miedo: este es el mejor índice de qué situación política se está viviendo. Una situación típicamente no democrática. La Constitución dice que el gobierno deberá ser republicano y la condición sine qua non de la República es la división de los poderes. En la Argentina el Poder Legislativo no legisla, sino que mayoritariamente se limita a votar lo que le ordena el Ejecutivo. El Poder Judicial, con una Corte Suprema adicta, en última instancia no juzga sino que sentencia a indicación del Ejecutivo.

Cuando se funda la revista *Xul* dentro de la aciaga autocracia argentina, iniciando así su propia historia en el hostigado campo cultural, la “toma de posición” no se presta a duda, no se puede apuntar que es clara, o transparente, debido al momento histórico en el que se vive —o desvive—, entonces se hace necesario apelar a un discurso casi encriptado para que eluda el control de los censores de la dictadura, y en ese contexto, la publicación ubica en su centro programático a la poesía —tanto el análisis, la traducción, como la propia producción—, y a su vez no rehuye el compromiso político, el debate, e inclusive, el combate político-cultural. Las editoriales que se han presentado en el cuerpo del texto ponen en evidencia dichas acciones dentro de la estructura sociocultural argentina; y las opiniones de sus productores se mueven en un ámbito restringido por la vigilancia militarista, poniendo en énfasis el estado de las cosas, la terrible situación que padece el país, aunque se escriba “solamente” sobre poesía, y como explican Auyero y Benzecry: “los límites creados por los agentes son simbólicos y políticos porque expresan un estado particular de la lucha social...”¹⁰

Xul conoce en carne propia —al igual que otras ediciones, intelectuales, ciudadanos, y no sólo de origen argentino— ese terror / error / horror instaurado para silenciar a los agentes perturbadores, y que se hallan enfrentados al régimen. Jorge Santiago Perednik lo repone años después en la entrevista citada; terror / error / horror que ha fructificado y coadyuvado a la imposición de un sistema capitalista y neoliberal en

¹⁰ Javier Auyero y Claudio Benzecry, “Cultura”, en Carlos Altamirano —Director—, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Editorial Piados, Buenos Aires, 2002, p. 39.

consonancia con las necesidades del imperio, coartando de esa manera a una sociedad altamente desarrollada en las disputas populares y culturales en las décadas precedentes al golpe militar, que devino en este siglo XXI en una sociedad apática y desmovilizada, consecuencia directa del exterminio de muchos de sus pensadores más brillantes que debían formar y comulgar con las generaciones emergentes. Alain Badiou en su libro *El Siglo* refiere:

...el siglo ha sido la ocasión de vastos crímenes. Agreguemos que no ha terminado: los criminales nominales son sucedidos por criminales tan anónimos como los son las sociedades por acciones.¹¹

Por eso *Xul* es un mojón ineludible en la historia política y cultural argentina, sostenida y valorada en su justa medida por otro poder: el de la palabra. La palabra que constituye la esencia de la *poiesis*, la palabra que establece el andamiaje de la filosofía, de la historia, de la literatura, en consecuencia el compromiso del intelectual se ubica en un proceso en continua emergencia para hallar “las palabras justas”, Louis Althusser interroga:

¿Por qué la filosofía pelea por palabras? Las realidades de la lucha de clases son “representadas” por las “ideas”, las que a su vez son representadas por “palabras”. En los razonamientos científicos y filosóficos, las palabras (conceptos, categorías) son “instrumentos” de conocimiento. Pero en la lucha política, ideológica y filosófica las palabras son también armas: explosivos, calmantes o venenos. Toda lucha de clases puede, a veces, resumirse en la lucha por una palabra, contra otra palabra. Ciertas palabras luchan entre ellas como enemigos. Otras dan lugar a equívocos, a una batalla decisiva pero indecisa [...]

La filosofía, hasta en sus largos trabajos más abstractos, más difíciles, combate al mismo tiempo por palabras: contra las palabras —mentira, contra las palabras— equívocos; por las palabras justas. Combate por “matices”.¹²

II

*Cuando la vida parece soportable, cualquier poeta es un monstruo.
(La poesía tiene siempre un sentido último o no es poesía).*

Emile Cioran

Con estas acotaciones sobre la utilización del ámbito donde se genera un *bien artístico* se pretende poner en evidencia ciertos contrastes destacables que se dan entre las revistas que componen el campo literario. Es decir, cada emprendimiento se halla determinado por el *habitus* de los editores responsables, el contexto, las redes de sociabilidad y de comunicación que operan y regulan las relaciones sociales. Cualquier proyecto tiene siempre un *a priori*, repetidamente su punto de partida es una *respuesta*,

¹¹ Alain Badiou, *El Siglo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2005, p. 22.

¹² Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI Editores, 1983, p. 11-12.

una *opinión* en lo que concierne a la distribución del capital cultural. El cuestionamiento o legitimación de las instituciones que actúan en la mediación —crítica, editoriales, escuelas, agentes productores, otras revistas— ocupan parte de sus artículos. También cada número publicado “sirve como andamiaje donde se construye una estructura de encuentros y co-presencias —y de negaciones—, juegos de convivencia y de exclusión, estrategias cruzadas de “borraduras” y de “huellas.”¹³ Entonces *Xul* especifica en su [primera editorial](#):

El punto de partida, hay que reconocerlo, es una premisa cuestionable: tratar de rescatar un campo particular, el de la Poesía en este caso, implica adentrarse también en las búsquedas y los problemas que conforman nuestra cultura. Entonces, contra las concepciones que ven a la vida cultural como un espacio vacío (que hay que llenar) o como una suma de trivialidades (sección ballet, sección cine, sección música, sección literatura, etc.) se parte aquí de la hipótesis que la vida cultural es uniforme en su complejo y que su esencia es la discusión.

Porque, efectivamente, “la revista es una fuerza, centrífuga y centrípeta a la vez, que concita las insurrectas voces y que las expande luego en el eco multiforme e imprevisible de sus páginas.”¹⁴ La *faena* que se le confiere a estos *artifícios* es, en la mayoría de los casos, la de experimento y transgresión, *juego* y *parodia*. Una de las herramientas predilectas a las que recurre es el *manifiesto*. También algunas ediciones fundan convites de iniciados y, desde dicho lugar, por ejemplo, valoran a autores de las márgenes, aquellos que no claudican a los intereses del poder *hegemónico*. Muchos de esos dispositivos *descentrados* se permiten obviar el corpus legitimado por el mercado editorial e, inclusive, blasfemar sobre el canon impuesto por la academia, o poner en evidencia un grupo que actúa corporativamente en beneficio propio dejando de lado el fortalecimiento de la práctica literaria. Por eso en [la segunda editorial](#) *Xul* arremete con certeza, y opina sin medias tintas:

Inmediatamente mencionó un mal cuyos orígenes no son recientes y cuyo fin no parece próximo, llamándolo, mientras se tapaba las narices, el “espíritu de la camarilla”. No se trata de quienes tienen una posición estética común que defender ni de quienes aúnan fuerzas en la tarea de difundir obras, sino de aquellos que, con la sola intención de tener trascendencia pública, se comprometen en pactos de mutua defensa y recíproca promoción y con esos móviles se lanzan ávidamente sobre los medios masivos. (*¡Trivialis!* dijera Roland Barthes. *Y gruesos lagrimones le rodaron por la cara*). Porque lo más nefasto de estas “honorable sociedades” recae sobre la crítica, que en sus manos

¹³ Silvia Barei, *De la escritura y sus fronteras*, Alción Editora, Córdoba, 1991, p. 17.

¹⁴ Nélida Salvador, *Revistas argentinas de vanguardia*, U.B.A., Buenos Aires, 1962, p. 93.

(es sabido que en poesía la crítica argentina está en manos de los poetas) se transforma en la abstención general de toda crítica, es decir en la renuencia a poner en crisis la obra analizada. Así, mediante sus discursos bibliográficos, en una verdadera empresa falsificatoria, estas camarillas reducen y deforman en su favor la variada realidad de nuestro quehacer poético.

Concretamente, se puede sintetizar que: “la revista descubre, polemiza; el escritor de revistas anticipa [...] La revista es vitrina y es cartel...”¹⁵ Es ahí, en ese territorio convocante, donde los “escritores y pensadores adelantan algo de los temas en los que están trabajando, participan en una polémica, prueban una idea nueva o ensayan una forma de decir las cosas.”¹⁶ Acorde a ese campo de lucha que se describe en párrafos anteriores, es en la arena cultural en la que se sopesan esas diferencias, y [Perednik le responde a Livón-Grosman](#):

Había dos poéticas fuertes con las que no coincidíamos... y eso de alguna manera estimuló el nacimiento de la revista, la necesidad de crear un medio en el que ciertas expresiones poéticas nuevas, que no tenían espacio, pudieran ser publicadas, darse a conocer. Una no coincidencia era con la poética coloquial, o si se prefiere la poética populista, cultivada por un grupo nada despreciable de intelectuales y escritores que pensaban que la poesía debía estar al servicio de un cambio social, y que por lo tanto, la escritura debía ser directa, comprensible, crear en los lectores cierta conciencia, transportar un mensaje que los convenza de cambiar su modo de vida, y operar de manera revolucionaria. Y por otro lado había una poética conocida como neo-romántica que también se pensaba como transportadora de mensajes, aunque de signo totalmente contrario al populista: escribía la nostalgia de una antigüedad de oro perdida irrecuperable, con el dato interesante de que partía de una retórica común estricta: casi todos los poetas escribían de la misma manera: se puede incluso jugar a cambiar las firmas, y no se sabe exactamente bien quién es el autor del poema, o si acaso no hay que pensar que la retórica neo-romántica es la verdadera autora. Incluso los poetas provenían de un taller literario donde aprendían escribir de esa manera. Así constituyeron una opción, una de las opciones poéticas que había en la época. A la opción de XUL le interesaba más el trabajo por el lado del lenguaje, la elección era concientemente formalista. Por mi parte pensaba que, como en cualquier arte, la tarea que corresponde es decir mediante la forma, y entonces me interesaba que lo que se diga esté hecho carne en el poema. Más que la conciencia de un mensaje que el poema transportaría esto era lo que las otras dos poéticas a su modo sostenían, y en lo que coincidían, interesaba ofrecerle al lector la posibilidad de un trabajo sobre el poema. La idea de que el autor tiene cosas que decir, pero el poema después dice a su manera. Y que la poesía se arma en el encuentro entre el poema y el lector, no a partir de la verdad que el poeta tenía antes de escribirlo o durante su escritura. Así se daba lugar a una posición, estoy convencido, totalmente distinta de las dos que en ese momento eran las poéticas dominantes. Se publicaban en XUL poemas que en ningún otro lado se podían leer.

¹⁵ Nélida Salvador, op. cit., p. 92.

¹⁶ Patricia Kolesnikov, “Las revistas culturales tendrán su feria”, en Diario *Clarín*, 25 / 06 / 2001, Buenos Aires, p. 39.

En todas partes comparten —y disputan— el *espacio cultural* distintas generaciones literarias; ciertos integrantes de esos grupos tienen iniciativas que van más allá de imprimir un libro individual, sienten el llamado de un *proyecto editorial colectivo*. La fundación de revistas es un impulso vital que agita los *nichos literarios*; generalmente y con ciertas y puntuales singularidades son “empresas de jóvenes que —casi sin excepción— les ha sido dada como una fatalidad la vida breve. Sólo muy pocas perviven sobre el camino de las dificultades financieras, el silencio o la indiferencia. Todas, en su esfuerzo conjunto y permanente alimentan la arteria profunda del proceso cultural argentino.”¹⁷ Y el proyecto *Xul*, además de la especificidad anunciada en la primera edición y que focalizaría su trabajo sobre la Poesía en sí, queda bien explícito en la [editorial número tres](#):

XUL reniega de adjudicarse una posición de vanguardia, no por rechazar las corrientes poéticas renovadoras, sino por las connotaciones que esta palabra encierra.

XUL no quiere estar delante (vanguardia) ni detrás (retaguardia) sino dentro.

Pretender caminar adelante, y por lo tanto que los demás lo sigan, además de ser falso y presuntuoso, encubre una ideología de dominación que XUL repudia explícitamente.

Por lo demás, una revisión histórica de la actividad poética muestra que los juegos de poder entre las distintas corrientes que se pretendieron dueños de la verdad han sido ilusorios. En poesía (en arte), mientras dure la etapa histórica, la meta está en el camino y la verdad tiene forma de discusión en la que participan quienes renuevan los argumentos.

En fin, cada revista representa un fragmento activo y móvil que se convierte en *testimonio* de la producción artística y política de una época y un espacio particular. La revista *Xul: Signo Viejo y Nuevo* recorre dicho derrotero, se puede arriesgar de que ha triunfado sobre el tiempo, y su comprobación es la verdad tangible de cada uno de los números publicados. El proyecto *Xul*, asentado en el campo poético, es una arista más en la actividad cultural de un bloque histórico concreto y se tiene que sumar —debe incorporarse— a la vasta lista de los nombres que han contribuido al incremento y fortalecimiento de los múltiples *matices* de la literatura argentina.

¹⁷ Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987, p. 7.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis. *La filosofía como arma de la revolución*. México: Siglo XXI Editores, 1983.
- ANGENOT, Marc. *Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social*. Córdoba: UNC, 1998.
- BADIOU, Alain. *El Siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005.
- BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- . *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- BAREI, Silvia. *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba: Alción Editora, 1991.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- BORDIEU, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. México: S. XXI, 1971.
- . *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos políticos y sociales*. México: Grijalbo, 1978.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Editorial Península, 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995. (Traducción: Alberto L. Bixio).
- . *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto IV*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. (Traducción: Jacques Algasi).
- CIORÁN, Emile. *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid: Taurus Ediciones, 1995.
- DI TELLA, Torcuato S. *Sociología de los procesos políticos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 1988.
- ENTEL, Alicia. *Teoría de la comunicación. Cuadros de época y pasiones de sujetos*, Ed. Docencia, Buenos Aires, 1995
- FLORIA, Carlos A. y GARCÍA BELSUNCE, César A. *Historia política de la Argentina contemporánea 1880-1983*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1989.
- HEGEL, Gerog Wilheml Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- JOZAMI, Eduardo, PAZ, Pedro y VILLARREAL, Juan. *Crisis de la dictadura argentina. Política económica y cambio social (1976-1983)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1985.
- LAFLEUR, Héctor René, PROVENZANO, Sergio D. y ALONSO Fernando P. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- MAO TSÉ TUNG. *Problemas de la guerra y de la estrategia*. Ediciones en Lenguas Extranjeras: Pekín, 1967.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México; Gustavo Gili, 1987.
- POUILLON, BARBUT, GREIMAS Y OTROS. *Problemas del estructuralismo*. México; Siglo XXI Editores, 1971.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- REDONDO, Nilda. *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*. La Plata: De la campana, 2006.
- ROCK, David. *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín* (Título original: *Argentina 1516-1987 - From Spanish Colonization to the Falkands War*). Buenos Aires: Alianza Editorial, 1989. Traducción: Néstor Míguez.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
SALVADOR, Nélida. *Revistas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: U.B.A, 1962.
VICH, Víctor y ZABALA, Virginia. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.
VOLOSHINOV, Valentín. *Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

XUL ~ por Reinaldo Laddaga



por Reinaldo Laddaga

Debemos haber sabido de XUL en 1983 (cedo al incomprensible deseo de escribir esta frase en el plural). La fecha es significativa: era el momento de salida de la última dictadura militar argentina, el cierre de un período que se había iniciado en 1976. Por lo que recuerdo, la atmósfera en Argentina (en Rosario, en todo caso, donde vivía, y en Buenos Aires, adonde iba con frecuencia) era de enorme excitación, por la multiplicación de posibilidades todavía inciertas, por la promesa, legible en mil pequeñas acciones de cualquiera, de la invención de una forma de practicar las artes (las letras, pero no solamente) que resonara con una forma de practicar la vida en público, en las escenas particulares, a veces domésticas, en que nos movíamos, pero que en los momentos más exhaltados imaginábamos prolongándose en la escena, digamos, política. El momento sería, al cabo, breve: hacia 1985, comenzaría a sentirse el impacto del SIDA.

Pero ¿qué tienen que ver una cosa con la otra? Tal vez no sea el caso para todos (tal vez no sea el caso, incluso, para la mayor parte de los que integraban el círculo más inmediatamente ligado a la vida cotidiana de XUL, a quienes, por entonces, solo conocía lejanamente), pero en lo que concierne a las partes de la escena de Buenos Aires y Rosario que conocía, la atención a la posibilidad de una política deseable era inseparable de la creencia en el valor de la experimentación sexual. Esto obedecía a una intuición más o menos vaga respecto a los problemas de la política revolucionaria “realmente existente” tal como recordábamos o suponíamos que se había practicado en la Argentina de finales de los años '60 y principios de los '70, respecto a lo que nos parecía que había habido en esa política de preservación de formas tradicionales de concebir la relación de los individuos sexuados entre sí y consigo mismos. Esta intuición era motivada en algunos y en otros modulada por nuestras lecturas más recientes, por nuestra respuesta al ingreso más o menos masivo, en las librerías y en las salas de clase de las facultades de Humanidades, o de Artes, o de Letras, de lo más intenso de la filosofía francesa contemporánea (Foucault, en primer lugar, y Deleuze, y en el trasfondo Lacan), que insistía en un vínculo entre lo sexual y lo político que elaboraba (así nos parecía) lo más intenso de Bataille y, antes, de Sade. Por entonces, reconocíamos esta confluencia en una obra que nos parecía fundamental aunque era, para muchos de nosotros, virtualmente desconocida: la de Osvaldo Lamborghini.

Por eso había sido un diminuto milagro para mí encontrar un sitio en que se articulaban, aunque fuera oscuramente, ciertas todavía más oscuras sensaciones; había sido una revelación encontrar un número de XUL en el que se habían publicado una serie de poemas dedicados a un caso policial sumamente sonado en esos días. El caso era el de cierta familia Schocklender, compuesta de un padre y una madre que habían sido asesinados por sus hijos, que durante años habían mantenido relaciones sexuales con la madre. La atención que XUL le prestaba al caso era, me parecía, el signo de la atención a una poesía que anudara el trabajo sobre lo que nos gustaba llamar el “significante”, la producción de fricciones y armonías sonoras o gráficas, con una atención a aquello más perturbador en el entorno (lo que me hacía pensar en ciertos momentos del surrealismo, que en Argentina era conservado aun en vida por [Olga Orozco](#) o [Enrique Molina](#), a quien conocí en una presentación, precisamente, de XUL, pero cuyo momento más influyente era el de la obra última de Alejandra Pizarnik). Aquí parecía haber otra política, una política extraordinaria, la misma extraordinaria política que, en esa época, sugerían el

teatro de [Emeterio Cerro](#) o lo mejor de la nueva pintura. Es decir, esos espacios donde se ponía en juego lo casi invisible, lo inasimilable, lo impoetizable, que, por eso, aparecía en la página un poco como un resto de otra ceremonia (porque la ceremonialidad era característica de gran parte de esta poesía).

Como la experimentación sexual era tan central al proyecto como la experimentación sobre el signifiante (ésta, insisto, es mi experiencia, y no necesariamente la de toda la constelación de individuos que se conectaron de una manera u otra con la revista), el avance del SIDA fue devastador, incluso mucho antes de que murieran algunos de los mejores poetas de la generación que componía el centro de XUL ([Néstor Perlongher](#) y el propio Cerro). Y las dos cosas estaban conectadas, no sólo en el organismo de estos escritores luego muertos, sino porque su ausentamiento, su silenciamiento cancelaba una figura particular de la utopía: la que imaginábamos como el sitio donde se concretizaría el vínculo entre un estado excepcional del cuerpo asociado a un estado libre de la lengua.

La langue es una palabra que a veces, al menos al escribir, usábamos. La palabra había sido inventada por Lacan. Algunos (lectores de Lacan pero también del Jean-Claude Milner de *El amor de la lengua*) la usaban para referirse a uno de los componentes de esta utopía. Otros preferíamos otras formas de hablar y hablábamos de la posibilidad de un lenguaje que se descompusiera en un campo de fuerzas que se descompusiera en un campo de puntos que se descompusiera en un haz, por ejemplo, de luz, como podían imaginarlo ciertos lectores de, por ejemplo, Deleuze y el Guattari en *Kafka. Por una literatura menor*, o el Deleuze de *Lógica del sentido*. Si no recuerdo mal las conversaciones que manteníamos entonces, la práctica de las letras que un gran número de los poetas reunidos en torno a XUL se proponían desplegar era enfáticamente extática: la poesía como una técnica para la consecución de un estado segundo. Por eso no debería extrañarle al lector encontrar en una cantidad de los textos de esa época ciertos armónicos religiosos. ¿De qué religión? De ninguna en particular, en muchos casos. En los casos en que sí, de una religión mezclada, más cercana a las ferias de los suburbios que a los templos de la clase media. La apoteosis tenía lugar en una nube de talco.

Insisto: el éxtasis se valorizaba porque no hay modo de no hacerlo, pero también porque se percibía en su búsqueda la posibilidad de un modo diferente de hacer política en el contexto particular que era el final de la dictadura militar, cuya experiencia había redistribuido para nosotros la manera de componer los mapas de lo que, a decir verdad, muchas veces preferíamos no llamar, por lo mayestático del término, “política”: allí donde, una década antes apenas, había sido posible concebir como “contradicción principal” la contradicción entre, digamos, la burguesía y el proletariado, comenzaría ahora a concebirse como antagonismo principal el que existía entre lo que vagamente llamábamos el “poder” y la materia de la subjetividad, entendida como lo que tal vez vagamente llamábamos el “cuerpo”, que suponíamos que se podía activarse gracias al juego de distribuciones de una lengua encarnada, una lengua en la cual ensayábamos el imposible proyecto (que nos parecía descubrir en ciertos narradores, Céline, William Burroughs, Severo Sarduy) de escribir como si, al hacerlo, quisiéramos anudar una conexión entre partículas de lenguaje y partículas de sensación, de manera que las frases fueran un poco como cuerdas que anudaran los polos idénticos de las risas y los llantos.

¿Qué tratábamos de hacer? ¿Qué piezas nos parecía estar moviendo en un tablero múltiple del cual un casillero era XUL? La cuestión está destinada a permanecer sin respuesta. No hay modo de saber qué formas de vida hubieran podido inventar los personajes y las relaciones que componían la escena de la poesía argentina en ese

momento. Porque la interrupción fue abrupta, violenta y, por lo mismo, la causa de que ciertos años parezcan ahora un enclave secreto donde permanecen encapsuladas, suspendidas, posibilidades todavía inexploradas. ¿Cuáles? Es difícil decirlo. Pero en la ceremonialidad misma, en la atención al tallado del significante (y si hablo ahora de “tallado” es porque los mejores de los poetas que participaban en la confluencia de XUL trataban la lengua un poco como bloque, como “bloque oscuro caído” (Mallarmé), como cosa sobre la que se opera, a veces, *per via de levare*), eran un momento particular del despliegue de una meditación ética.

En el prólogo al *Elogio de la sombra*, en 1969, [Borges](#) escribía que “los hombres son solo a veces geómetras, pero son siempre moralistas”. Muchos de aquellos que nos parecían estar ocupándose de cuestiones de geometría (de geometría del poema, digamos), estaban sobre todo ocupándose de cuestiones de ética: de las cuestiones atinentes a la formación de maneras de vida, que suponían la invención de otras maneras de vincularse con las constelaciones del lenguaje. Esto tal vez sea más visible hoy que en su momento, y debiera ser perfectamente visible para quien lea esta antología de XUL. Porque no hay modo de no pensar la literatura de los primeros '80 en Argentina como un momento particularmente incandescente, de un brillo todavía irrepetido. XUL, por su parte, sigue siendo la publicación que mejor captura lo esencial del momento, particularmente en lo que de este momento permanece más activo, menos retenido en el pasado.

Marzo, 2006

Jorge Santiago Perednik, una entrevista



Jorge Santiago Perednik, una [entrevista](#)

Jorge Santiago Perednik: [falta el comienzo de la entrevista y la cinta empieza en mitad de una respuesta] ...un intelectual que conocía perfectamente la teoría literaria del día, leía a los franceses, traducía del portugués, y sin embargo estaba absolutamente convencido de que la reproducción de las ranas se originaba en el abrazo del macho a la hembra.

Ernesto Livon-Grosman: ¿Esto también era un efecto de la teoría francesa, o era independiente de la teoría francesa?

JSP: Yo creo que mostraba el punto en el que la teoría francesa no podía avanzar. Es decir, el punto de máxima resistencia a la teoría, que es el de las visiones infantiles. Él había visto la escena cuando era chico, porque se había criado en el campo: las ranas machos abrazaban a las hembras y notaba que ese momento era muy especial en la relación. Estaba seguro de que era el momento de la reproducción. En su visión, aquello diferente que permitía que la reproducción tuviera lugar eran precisamente esas dos manos, si se las puede llamar así, de la rana macho apretando el frente de la rana hembra desde atrás.

ELG: ¿Y esto después tuvo alguna consecuencia o manifestación en la poesía de este poeta?

JSP: Pienso que fue definitoria, ahora, no puedo saber de qué manera. Lo que trataba de que me diga es cómo pensaba que la concepción se producía, si algún fluido de los dedos penetraba el cuerpo de la rana, si era una cuestión de pura energía, de emanación magnética... Me parece que todo este conocimiento infantil imposible de torcer forzaba de alguna manera un efecto sobre la poesía de todos... porque nos hacía cuestionar qué es el saber. Cómo se constituía nuestra relación con el conocimiento.

ELG: Y el saber en ese momento, que era un momento particular, muy marcado en la historia de Argentina, el saber mismo, era difícil.

JSP: Así es. De alguna manera uno podría pensar que los argentinos en ese momento no querían saber, tenían una relación con la realidad, una idea de su funcionamiento, como la que tenía este poeta de la concepción de las ranas.

ELG: ¿Es decir?

JSP: Es decir, querían creer que las cosas sucedían de una manera que la racionalidad no permitía aceptar. Por ejemplo las personas, de a miles, “desaparecían”. ¿Fulano dónde está? Desapareció, es un desaparecido. La respuesta no responde la pregunta, y a la vez clausura toda pregunta ulterior. Si esta respuesta satisfizo y sigue satisfaciendo a la enorme mayoría de la población es porque había y sigue habiendo una resistencia a saber, una voluntad de negación, que puede hacerse extensiva a muchísimos otros temas. Hasta el día de hoy me resisto creer que son los brazos de la rana los que producen la fecundación de la hembra, pero la mayoría de los argentinos no, creen los cuentos que les cuentan, en política siguen pensando con una lógica propia de las visiones infantiles.

ELG: Y en esas condiciones, en la dificultad, ¿cómo surge “XUL” como revista?

JSP: En principio te debería contar que el grupo inicial de gente que tuvo la idea de sacar la revista en realidad fuimos prácticamente dos personas, y algunos otros que nos apoyaban pero no participaban directamente, era un grupo con una posición política fuerte, gente que tenía posiciones, llamémoslas provisoriamente así, de izquierda...

ELG: ¿En qué año es esto?

JSP: La revista salió en el año 1980. Previamente salieron dos revistas en las que participé de manera fundacional: una más o menos formal y seria, que se llamó “Germinal”, recuerdo que en ella colaboré con el primer ensayo que jamás publiqué, que se llamaba “Especulaciones antiapologéticas acerca de...” y no me puedo acordar acerca de qué era.

ELG: (risas apagadas) De tan antiapologéticas que eran...

JSP: (risas apagadas) Ya me acuerdo: “Especulaciones antiapologéticas acerca de la mediocridad”... Una linda revista... Después salió otra revista menos formal, “El tomatazo”...

ELG: Todo esto en Buenos Aires, ¿no es cierto?

JSP: Todo esto en Buenos Aires...

ELG: ¿Con gente de Buenos Aires, o también gente del interior?

JSP: Con gente de Buenos Aires. Y eso hacia fines de los años setenta, o sea, estamos en plena dictadura, en el período más furioso de la dictadura...

ELG: ¿Qué había comenzado en el año...?

JSP: 1976, en marzo.

ELG: ¿Sale el primer número en el año... 1980?

JSP: Efectivamente. Me gustaría contarte...

ELG: Sí.

JSP:... una anécdota interesante. En 1980, hacía a principios de enero, hago un viaje a Europa, y en ese viaje, estando en la ciudad de Heidelberg, conozco a un alemán. Me presento, este alemán hablaba castellano, y me pregunta si yo era el director de la revista... y dice un nombre que yo quiero entender que es “XUL”. Me habla, al menos es lo que yo quiero escuchar, de una revista de nombre “XUL”, o algo muy parecido, y me pregunta si yo participaba en ella. Le digo que no, y que además no conocía ninguna revista con ese nombre... Y ese mismo año, hacía a fines de año, salió el primer número de “XUL”.

ELG: Y la pregunta del alemán, ¿refería a que? No se sabe...

JSP: No se sabe, para mí es un misterio, porque... no puedo entender, en caso de que haya dicho Xul, cómo el alemán conocía el nombre de un artista en ese momento casi desconocido y cómo me asociaba a mí con él... Había una pequeña minoría que admiraba a Xul Solar como artista plástico, como sabio y conocedor de los arcanos, y como hombre genial, pero tal vez yo era uno de los pocos, si no el único, que se interesaba además en sus escritos, que lo consideraba un gran escritor. Yo era lector de Xul Solar, conseguí casi todo lo que había publicado, y realmente... quedé muy impresionado, fue una figura excepcional. Excepcional en el sentido en que la excepción puede abarcar a la humanidad entera... no excepcional dentro de Buenos Aires, de la Argentina, de la lengua española, sino un ser humano excepcional en la historia de la humanidad.

ELG: Cuando la revista surge, había un primer grupo editorial en el año ochenta, básicamente dos personas, decías vos hace un rato.

JSP: Sí. Leonardo Scolnick y yo.

ELG: ¿Y a partir de ese grupo sale el primer número?

JSP: Sí.

ELG: Cuando se propone la revista, ¿hay algún concepto editorial que defina o se proponga como proyecto para la revista? ¿O se pensó trabajar en un solo número, y después ver qué pasaba?

JSP: Yo creo que había distintos proyectos editoriales, con puntos de contacto. Mi proyecto no era exactamente el mismo que el de Leonardo. Leonardo quería llamar a la revista "Signo Viejo Nuevo" y yo la quería llamar "XUL", y la revista se llamó "XUL. Signo Viejo Nuevo", y eso habla también un poco de esta idea de sumar, de no necesariamente llegar a soluciones de compromiso, sino más bien mostrar las distintas variantes y hacer de la revista un lugar donde se encuentren posiciones que coincidan en algunos puntos y definitivamente no coincidan en otros. Y pensar que esa no coincidencia es tan valiosa como la coincidencia. Aun es interesante que se produzcan las dos cosas: coincidencias parciales, diferencias parciales.

ELG: ¿Cuál era y qué representaba el proyecto de Leonardo y qué representaba o proponía tu proyecto, porque si eran disímiles, si uno quería que se llamara "XUL" y el otro "Signo Viejo Nuevo", qué implicaba cada uno de esos nombres?

JSP: Bueno, quizás sea más interesante hablar de la coincidencia... para empezar al menos. La palabra "XUL" es un signo viejo y es un signo nuevo a la vez, y justamente de alguna manera pone en práctica aquello que la teoría está diciendo, es un signo que uno no tiene cómo asir, pero también es un signo que fue, existió, tuvo un significado en cierto lugar y en cierto tiempo. La referencia a la persona de Xul Solar es interesante porque él se llamaba Schultz Solari y hace una transformación en una zona del lenguaje intocable, la que hace a la propia identidad. Así este signo se transforma y da Xul Solar,

que a la vez permite leer, por ejemplo, “Lux (y después luz) Solar”. Y en Sol-ar se puede leer Sol Argentino. Así hay una transformación constante, pero esa transformación no hace que el signo deje de ser lo que era, un signo ya existente. Esta sería la mecánica con la que yo entendía la literatura al momento fundacional de la revista... Es decir como un conjunto de signos, establecidos, pero siempre nuevos, y a la vez pensando que toda novedad es siempre la repetición, bajo otra forma, de algo existente... Considerando que lo existente es tan valioso como la manera de recrearlo, sostenía fuertemente la idea de una tradición. Pero a la vez creía que la tradición era siempre algo nuevo. Es decir, que la tradición se construía en el presente. No era algo que venía del pasado... Y por lo tanto era una novedad en sí misma.

ELG: Pensando en términos de tradición y en términos de presente, en el momento en que surge la revista, hay dos circunstancias que me gustaría, si te parece interesante, comentar, al surgimiento de la revista; una, las circunstancias políticas en las que surge la revista, y los condicionamientos en las decisiones editoriales con respecto a esa circunstancia, que es una de presión, en un momento de terror. La otra tiene que ver con que las revistas surgen o se proponen como el deseo de llevar a cabo un trabajo que no existe en ese momento. ¿Qué diferencia había entre XUL y otras revistas?

JSP: Con respecto al tema del terror, me parece que a la palabra terror hay que pensarla asociada a error, para poder entender lo que dice. Porque terror es una palabra absolutamente liviana para expresar lo que el terror hace, lo que le hace a la gente. El significado del terror es tan violentamente destructivo que no se puede dar cuenta verbal de eso. Como si hubiera una t que lo tapa todo y vuelve vacía toda expresión. Entonces, decir terror es cometer un error respecto de lo que se designa... Esto lo quiero hacer presente porque es imposible, para alguien que no haya vivido lo que pasó en la Argentina en esa época, entender qué significaba vivir ahí. Vivir en el terror es una experiencia que no tiene traducción posible, una experiencia que las palabras no pueden describir. Pensar que a cada momento uno puede ser aniquilado físicamente, inclusive no haciendo nada, por equivocación, por contigüidad, por venganza contra un familiar, es una experiencia imposible de poner en palabras. En esa circunstancia apareció la revista, y por supuesto, el mismo hecho de publicar la revista era ponerse en peligro. Que la revista fuera pública era darle un signo a estos gobernantes con una política de aniquilación humana, ponerles en evidencia que uno era una persona que pensaba, una persona peligrosa para el régimen. Desde el punto de vista de la política editorial, evidentemente, vivir en el terror condiciona absolutamente lo que se hace. Se vive, si no autocensurado por este mismo estado de terror, al menos pensando cuáles son los límites razonables para publicar ciertas cuestiones, cuáles las posibles consecuencias. Cuando se editó mi primer libro, *Los mil micos*, el editor estaba seguro de que iba a ser censurado. Cuando se publicó el segundo libro, *El Cuerpo de Horror*, el editor, Rodolfo Alonso, un gran poeta argentino, estaba también con cierto temor de que le caiga la represión encima, y me contaba que sus conocidos le aconsejaron que no publique el libro. Esto leído ahora no se puede entender, es un libro que solamente puede parecer amenazador comprendiendo el contexto que lo rodeaba. No es un libro, aparentemente, de política, habla del cuerpo... desgajado, pero solamente viviendo en esa época se puede tener la seguridad de que un libro sobre el cuerpo puede ser leído como una especie de manifiesto político. Así que en ese clima apareció la revista, cuando todo el mundo pensaba que cualquier cosa, por mínima que fuera, podía dar lugar a represalias desproporcionadas.

ELG: Y con respecto a las otras publicaciones, sobre la posibilidad de ofrecer una visión o una serie de trabajos que no se encontraran en otra parte, ¿cuáles eran las opciones que existían en ese momento, en Argentina y en Buenos Aires en particular?

JSP: Había dos poéticas fuertes con las que no coincidíamos... y eso de alguna manera estimuló el nacimiento de la revista, la necesidad de crear un medio en el que ciertas expresiones poéticas nuevas, que no tenían espacio, pudieran ser publicadas, darse a conocer. Una no coincidencia era con la poética coloquial, o si se prefiere la poética populista, cultivada por un grupo nada despreciable de intelectuales y escritores que pensaban que la poesía debía estar al servicio de un cambio social, y que por lo tanto, la escritura debía ser directa, comprensible, crear en los lectores cierta conciencia, transportar un mensaje que los convenza de cambiar su modo de vida, y operar de manera revolucionaria. Y por otro lado había una poética conocida como neo-romántica que también se pensaba como transportadora de mensajes, aunque de signo totalmente contrario al populista: escribía la nostalgia de una antigüedad de oro perdida irrecuperable, con el dato interesante de que partía de una retórica común estricta: casi todos los poetas escribían de la misma manera: se puede incluso jugar a cambiar las firmas, y no se sabe exactamente bien quién es el autor del poema, o si acaso no hay que pensar que la retórica neo-romántica es la verdadera autora. Incluso los poetas provenían de un taller literario donde aprendían escribir de esa manera. Así constituyeron una opción, una de las opciones poéticas que había en la época. A la opción de XUL le interesaba más el trabajo por el lado del lenguaje, la elección era concientemente formalista. Por mi parte pensaba que, como en cualquier arte, la tarea que corresponde es decir mediante la forma, y entonces me interesaba que lo que se diga esté hecho carne en el poema. Más que la conciencia de un mensaje que el poema transportaría esto era lo que las otras dos poéticas a su modo sostenían, y en lo que coincidían, interesaba ofrecerle al lector la posibilidad de un trabajo sobre el poema. La idea de que el autor tiene cosas que decir, pero el poema después dice a su manera. Y que la poesía se arma en el encuentro entre el poema y el lector, no a partir de la verdad que el poeta tenía antes de escribirlo o durante su escritura. Así se daba lugar a una posición, estoy convencido, totalmente distinta de las dos que en ese momento eran las poéticas dominantes. Se publicaban en XUL poemas que en ningún otro lado se podían leer.

ELG: Cuando la dictadura termina, en el año '83, la revista sigue saliendo.

JSP: Sí.

ELG: Me parece pertinente preguntarte ¿en qué medida la llegada de la democracia cambia las posibilidades editoriales o cómo se plasma la diferencia entre un momento de dictadura y un momento de gobierno democrático en las decisiones editoriales que se toman en la revista?

JSP: Cambia notablemente. Incluso diría que hasta ahora la crítica no fue conciente de ese cambio. En muchos poetas hay que revisar los libros el cambio es tan grande que incluye el pasaje a una poética distinta; lo atribuyo en buena medida a que la presión del medio cambió. También una poética formalista, que ponga el acento en el lenguaje que se usa, en esta materia prima lingüística del poema, es una posición que exige un enorme

compromiso personal, pero a la vez es cómoda respecto del censor. Al censor le resulta mucho más fácil el trabajo si se trata de controlar mensajes, y no formas artísticas. Ahí su tarea se ve más dificultada, no sabe qué censurar. Cuando llega la democracia muchos sienten que esta poética formal ya no les es más necesaria, y por lo tanto adoptan otra que les resulta más adecuada. La revista sigue existiendo con los poetas que, para decirlo de alguna manera, vivieron en la democracia como si vivieran en la dictadura. Es decir, que sintieron que era absolutamente necesario seguir trabajando las formas por un compromiso personal, pero también, sospecho, veían alguna o varias dictaduras en la realidad más allá de las apariencias, dictaduras encubiertas o complicadas o parciales que otros no veían.

ELG: Y desde el punto de vista literario, ¿cómo se toman las decisiones, o cómo se llega a la conclusión que se debe publicar un número sobre un tema en particular y no sobre otro...? Como la revista tiene en general un armado temático está dedicado de la traducción, a Girondo, a Juan L. Ortiz— ¿cómo se toman estas decisiones? ¿Hay varias propuestas, se elige entre ellas, o hay una serie de temas a cubrir?

JSP: En general, parecería que es la realidad la que va diciendo cómo se arma cada número. Aparece, en un momento dado, el tema y se trabaja como una necesidad. En el caso de Girondo, bueno, era un poeta señero en el trabajo con el lenguaje y estaba absolutamente relegado, al menos en lo que a *En la masmédula* se refiere, así que decidimos unánimemente concentrar los esfuerzos en su figura, y sobre todo en sus poemas, durante un número. En el caso de la traducción, también había una necesidad... que veníamos trabajando desde hace tiempo; si ves editoriales de otros números, se insiste en la problemática de la traducción, que yo resumiría de la siguiente manera: los poetas que publicaron en XUL, o que no publicaron pero están cerca, que en algún momento deberían ser publicados, tienen un trabajo que es en contra de la lengua, en el sentido de que la azuzan, ven sus lados flojos, la extienden hacia donde la lengua no permite ser extendida, la contrarían en donde la lengua se molesta, avanzan desde el castellano hacia otras zonas, que no se sabe bien qué son, y la traducción revela un problemática que es muy afín a este trabajo: propone que una lengua es atravesada por otras lenguas... Hay un cruce de lenguas, en general de más de una en la traducción, en esto hay que insistir, la traducción no es una cuestión entre dos lenguas, por lo menos es entre tres, siempre, aunque haya dos más visibles... y en este sentido se decidió abordar la cuestión y también dedicarle un número, o sea, dejar que la revista sea atravesada por otras lenguas, no sólo de los poetas, sino también de los idiomas de otros países.

ELG: Es una tentación pensar que el número de Girondo sale en un momento en el que la combatividad por ciertas circunstancias hace mirar, siguiendo el razonamiento de la realidad, del orden de la realidad, a un poeta particularmente combativo, desde el punto de vista del lenguaje, como Girondo, y que, en un momento en el que hay mayor espacio para tomar distancia y mirar, sale el número dedicado a Juan L. Ortiz. Además, es un momento en que, quizás por primera vez, la revista dedica mucho espacio, y un espacio privilegiado, a un poeta del interior del país, que no es de la ciudad de Buenos Aires. ¿Esto es consistente con lo que describís antes, del orden de la realidad, o te parece que es una interpretación discutible?

JSP: Bueno, por un lado debería contestar que en esta tradición imaginaria, fundada por

la revista y por la gente que se fue cruzando por la revista...

ELG: ¿Hay alguna tradición que no sea imaginaria?

JSP: No... Pero vale la pena reforzarlo, porque hay quienes creen que la tradición es algo que constituye la realidad...

ELG: ... algo natural...

JSP: ... que crece en las pampas argentinas... la figura de Juan L. Ortiz estaba incluida, formaba parte de esa tradición. En el año '96, se cumple el centenario del nacimiento de Juan L. Ortiz y se publican, gracias a un esfuerzo editorial de la Universidad del Litoral, un tomo con las supuestas obras completas. Cuando apareció el tomo me puse muy, muy contento, a pesar de que ya tenía sus libros, porque se abría la posibilidad de que este poeta fuera consultado o leído por muchísima gente que no podía leerlo, simplemente porque no se conseguían sus poemas. Cuando leí el prólogo me agarré de la cabeza, no podía creer lo que estaba leyendo, porque, a un poeta de la cosa pequeña, del poema pensado como universo incompleto e independiente –un poeta que rescribía el poema constantemente, a un poeta que empieza poemas con puntos suspensivos y en el final pone más puntos suspensivos o un “continuará...”, a un poeta que cultiva el inacabamiento perpetuo, un poeta tan ajeno al libro único o la obra completa que no le interesaba demasiado publicar, que perdía constantemente sus trabajos, que cuando murió dijo “hay dos poemas que tengo escritos que jamás voy a dictar porque quiero que se vayan conmigo”, es decir que voluntariamente propone que la obra quede incompleta para siempre, lo toman como un poeta de lo acabado, del proyecto unitario, que toda la vida estuvo pensando y escribiendo un solo libro... Entonces dijimos bueno, dediquémosle un número. Cuando empezamos a trabajarlo, aparecieron, por supuesto, los poemas que faltaban del último libro en realidad yo creo que faltan muchísimos más, que van a ir apareciendo–; lo que quiero decir es que quisieron cerrar algo que el autor quiso dejar abierto... Así que quisimos mostrar otra versión de Ortiz, no la verdadera pero sí una distinta, para que no queden cerrados el personaje y la obra en una versión que los piensa desde lo grande, desde lo magno, desde el espectáculo, que pone el acento en una vida que puede tapar la obra... Evidentemente Juan L. Ortiz tiene una vida santa ¿no?, una vida admirable, que se presta al espectáculo, a que le hagan una película y... hasta que le alcen una capilla y le inicien un culto, con seguidores, que lo canonifiquen...

ELG: El culto a una vida que muy poca gente está dispuesta a seguir, ¿no?, a imitar. Al contrario, muchas veces la gente que elogia el hecho de que haya vivido en el lugar donde vivía, en el estado de pobreza voluntaria en que vivió, es gente que en muchos casos que no está dispuesto a vivir más allá de lo que considera el centro o el epicentro de la ciudad. Cuando uno piensa en la sucesión temática, ¿cuáles serían, en esta serie, los próximos temas?

JSP: Como ves este último número, a pesar de que parezca completamente apacible, y lo sea de alguna manera, también es un número combativo. El orden de la realidad nos dijo que no debíamos quedarnos callados y que también debíamos rendirle nuestra preocupación, sino un homenaje. Bueno, lo hicimos. Uno de los próximos números unitarios va a estar dedicado precisamente al tema del lenguaje y otro que está en

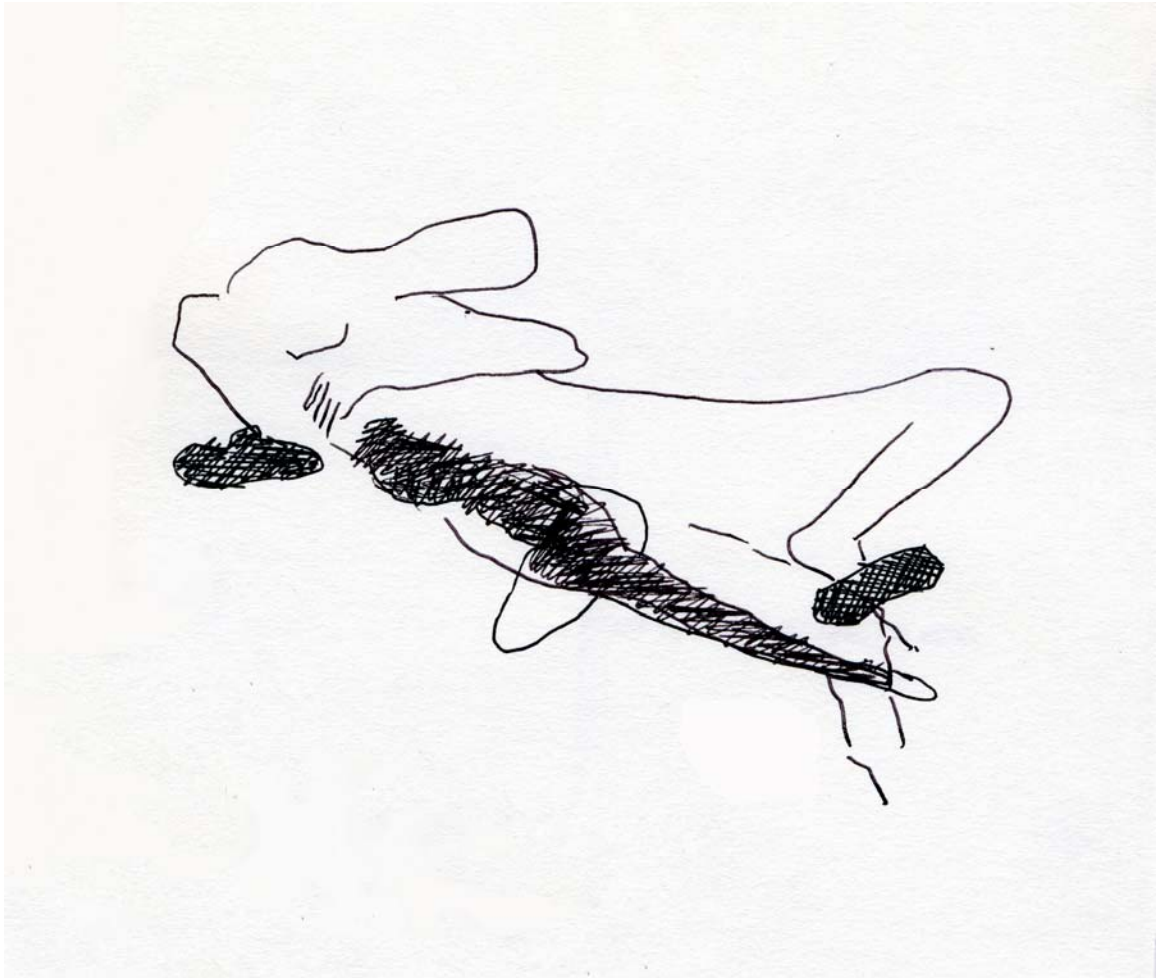
preparación a otro escritor que también integraría nuestra tradición imaginaria, Macedonio Fernández.

ELG: Para tocar el tema del próximo número sobre el lenguaje, y de alguna manera cerrar transitoriamente la conversación, me gustaría preguntarte si la gente que participó a lo largo del tiempo en el comité editorial de XUL tenía presente la existencia de otros poetas en otras lenguas haciendo trabajos similares. Porque hay una coincidencia en el tiempo, una suerte de paralelismo, si se quiere relativo, pero paralelismo al fin, entre, por ejemplo, algunos grupos como Oulipo en Francia o como los “language poets” en los Estados Unidos, que, en una época más o menos contemporánea a XUL, están haciendo un trabajo con preocupaciones similares.

JSP: Sí, es una coincidencia. No creo que al comenzar el proyecto de la revista alguno de los poetas argentinos los conociera, pero a partir de nuestro propio camino interesó el camino de otros, las afinidades, que siempre atraen y juntan, y en su momento ocurrió incluso, como en el caso de Oulipo o alguno de los “language poets”, que los publicamos por primera vez en Argentina. Es cierto, sí, hay coincidencias a pensar, y paralelismos, y también diferencias. Me parece necesario pensar todo esto, como siempre evitando la facilidad de algún casillero en el que ubicarlo.

La panlingua hipertextual de XUL digital

~ por Susana Romano Sued



La panlingua hipertextual de Xul Digital

Por Susana Romano Sued, Universidad Nacional de Córdoba/Conicet

Tomar una o varias revistas literarias, de poesía, como objeto de ensayo, es una práctica que tiene larga tradición en la Argentina, lo cual ha contribuido a producir un consistente acervo y un extenso catálogo que alimenta la historiografía y la bibliografía literarias. Desde las épocas del soporte papel hasta la actualidad, los modos tradicionales del trato con la letra impresa, el cuerpo, los sentidos, la postura, implicados en la lectura, se han ido transformando, superponiéndose, hasta llegar, hoy, a una convivencia cuanto menos extraña. Puesto que estamos en una época en que las experiencias y las maneras de incorporarlas han mutado, generando estilos diferentes, miradas y subjetividades diversas.

Es decir que la lectura y la escritura han cambiado radicalmente de estatuto en todas las dimensiones implicadas en dichas prácticas. **XUL** digital constituye un ejemplo de ello^[1]

Entre las múltiples características que suelen describirse y analizarse de las publicaciones periódicas, se cuentan sus formatos, sus paratextualidades, sus contenidos, los lineamientos de su página editorial que permitirían una atribución ideológica y política, así como sus inscripciones estéticas. En el caso de reunir en sus páginas a un grupo con una propuesta explícita poética, cultural, social, se la suele nombrar *el órgano de un movimiento*, con manifiestos incluidos. De estos aspectos se han ocupado ya varios investigadores que han contribuido al proyecto, por ejemplo *The Xul Reader* ^[2] que acompaña a **XUL digital**.

XUL ha transitado un extenso e intenso camino, lo cual se corrobora tanto en los comentarios aparecidos en diversas publicaciones (incluido, por cierto el *Reader*). cuanto en las producciones continuadas de sus hacedores. Es decir que hay, a lo largo de las dos últimas décadas una presencia insistente de **XUL** y sus principales referentes^[3] en el *polemos*, -- a veces un poco ruidoso, a veces estridente, a veces casi inaudible, frecuentemente inferible de la inteligencia de los textos poéticos y ensayísticos de sus páginas--, en torno de la poesía, de su existencia y/o inexistencia.^[4]

Es decir que **XUL** es parte ineludible del debate necesario sobre la poesía, lo poético, los artefactos, y lo que Tzvetan Todorov llamaría lo funcional, o lo que en las actuales sociosemióticas se designaría como discurso social: el estado de discurso en el que se despliegan las voces que se sitúan en el carácter de asumir y enunciar, oficiales y marginales, visibles y ocultas, legitimadas y sin legitimar. Es por eso que **XUL** pertenece a nuestra historia literaria, de cuya tradición forma parte y es hacedora.

Y, dada la vigencia de estos rasgos de pertinencia para una publicación periódica, me permito transcribir una larga cita, sobre las revistas literarias, que guarda una asombrosa actualidad, y que viene aquí totalmente al caso: "...una antología [...] de declaraciones de propósitos de las revistas literarias argentinas, puede ser un intento de útil contribución a la historia de las letras nacionales, en todo cuanto aquello que fue (y es) materia vital, palpitante --en agraz o madura.-- del quehacer literario. En rigor de verdad, se trata de rescatar con perspectiva de pasado y prudente atención de presente, esa muerte y resurrecta y mutante energía de la aventura intelectual en su original impulso. [...] por

eso optamos por ofrecer al lector materiales ínsitos en nuestra historia literaria en lo que tienen de motivación creadora, de generosa insurgencia, honesta pasión por el oficio de todos. Dichos materiales ya son hoy documentos y se encuentran dispersos en las páginas que alguna vez los recogieron. Esa vertiginosidad del tiempo que huye –que entre otras, parece ser su cualidad más angustiante- impide a veces mantenerlos en una cierta actualidad del recuerdo.

Un manifiesto generacional, la agresiva crítica de un libro, la furia iconoclasta de grupos juveniles, un texto casi inédito y olvidado, pueden ser hoy materia muerta o letra viva (no pocas veces refutados o negados después por sus propios autores); pero basta solamente una morosa atención para descubrir en esas fragmentarias posturas, los diversos hitos que el inevitable nexo histórico les confiere. Para el lector curioso de hoy, que desea conocer esa imagen en su pulso vivo, articulamos esta breve antología de manifiestos, textos cartas, encuestas, entrevistas, documentos, todos ellos que bajo su aparente preteridad guardan lo que siempre posee de recuperable la actitud creadora del hombre: intensidad de días vividos, pasión al fin.

Las revistas literarias son la consecuencia y en ocasiones factor precipitante, de estremecimientos culturales que muchas veces orientan el curso de la historia literaria. Con mayor o menor fortuna hemos procurado relacionar la revista con su época. Eligiendo en tan agobiadora frondosidad aquellas hojas que aun conservan la perennidad de la materia viva, y que, al leerse hoy, evocan un pasado en donde está el germen de nuestra cultura, costumbres, venturas y desencuentros actuales. Imagen y reflejos de esos papeles literarios”[5].

Fantaseando con libertad, bien podríamos asociar este prólogo de las *Revistas Literarias Argentinas* con el Proyecto XUL del Boston College, atribuirle la precursoriedad. Por qué no, siendo, como es, la postura de sus creadores de papel y digitales, explícitos desestabilizadores de la canonicidad historicista, propulsores de la apropiación creativa de las tradiciones. Bien, entonces: resulta claro que en la cita se aprecian todos los elementos que una mirada atenta puede sacar a luz de la revista XUL, legendaria y emblemática, expandida ahora gracias a su digitalización, que, como sabemos, es un aspecto nada trivial para el análisis, puesto que se condice con la mentada metamorfosis radical de la cultura y la subjetividad, debido al impacto de consecuencias irreversibles que ha provocado la revolución informática.

De estos temas se ha hablado y escrito mucho. Se ha acumulado una cantidad enorme de información, de teorías, de categorías. Sin embargo vale la pena volver sobre ello en particular en un par de aspectos que me resultan necesarios para el presente abordaje. Volveré sobre esto más adelante.

Ernesto Livon-Grosman, con la participación y asesoramiento del fundador de la revista Jorge Santiago Perednik, y con el equipo del Boston College, llevaron adelante este proyecto, la digitalización de XUL, un sitio hipertextual de innumerables variaciones y expansiones. Esto es sencillo de verificarse, visitando y navegando las páginas.....

La invitación que me cursara tan hospitalariamente Ernesto Livon-Grosman para participar de 5+5, y que deseo agradecer especialmente, me llevó de inmediato a

reconectarme con **XUL**, obviamente, navegando por la red. Dado que en su tiempo, el de la revista originaria, la de papel, fui lectora de la misma; y, luego de que hubieran pasado por mis manos varios de los restantes ejemplares, desafortunadamente conservo sólo un número, el [diez](#). Estudiosa de la “othra” poesía[\[6\]](#), he compartido sus contribuciones, primeramente durante mis años de exilio en Alemania, pues gracias a la generosidad de amigos argentinos, fui recibiendo algunos de los números de **XUL**, lo que me mantenía enlazada a la poesía: esa *otra*, que abría una brecha en la opacidad, y una esperanza de retorno, para mí, y para tantos otros en mi situación. Luego, en mi tarea de catedrática e investigadora, allá, y posteriormente de regreso en mi país, incorporando sus materiales en calidad de bibliografía curricular en seminarios de estética y poética, en mi universidad y en otras universidades nacionales e internacionales.

En ese sentido la digitalización de **XUL** materializa la expectativa y la intención que animó a sus hacedores de instalar el debate sobre la poesía arrancándola de su molicie, de la comodidad tranquilizadora del no pensar. La poesía, hay que pensarla. El lenguaje, hay que pensarlo; esto demanda un esfuerzo, un trabajo, con la materia significativa. Y todo lo del mundo constituye materia significativa para la literatura. El trabajo del poema requiere pasión y razón, tanto de parte del poeta como del lector, términos metonímicos y a la vez plurales. Este “programa” fue y es un leit motiv de la revista, de los poetas que publicaban en ella, desafiando las instituciones, tanto las políticas –dictatoriales- cuanto las de la república de las letras.

Señalo que por cierto muchos de mis coetáneos, -o mejor, mis contemporáneos, para emplear un concepto que recupera de manera muy pertinente Jorge Santiago Perednik[\[7\]](#) leyeron **XUL** de papel, que otros la leyeron y la *bajaron*, que otros no la leyeron nunca, que otros la leyeron sin *bajarla*.[\[8\]](#)

Ernesto Livon-Grosman y el formidable equipo constituido en Boston, la leyeron, la escanearon, *la subieron*, tras crear un programa de software, complejo, acorde con el diseño de un proyecto de accesibilidad que de golpe colocó a **XUL** en estado de disponibilidad. Un acto de incalculables consecuencias, estéticas y éticas, dignas de celebrarse.

Precisamente en medio del consenso de silencio impuesto por la dictadura, momentos iniciales de fundación de la revista, era una voz de alto volumen que se alzaba, y se hacía oír contra los supuestos de “*existencia o inexistencia de la poesía argentina*”. Y hoy, en una actualidad que promueve el exceso de la estridencia, de la visibilidad, el goce de los cuerpos en toda clase de escenas y escenografías, abordar la publicación **XUL** entiendo que debería ser un momento de detención, de pausa, en la espesa selva de lo real, según lo expresara en términos de vaticinios Alberto Girri.

Al navegar por las páginas de **XUL** constato que hay ciertos lineamientos que se mantienen constantes a lo largo de sus textos y de los sucesivos números. La petición de principio de la publicación, sin ser un manifiesto en sentido convencional, hacía la fuerte apuesta de instalar el debate sobre la poesía en general y sobre la poesía argentina y latinoamericana en particular, sacudiendo el sopor de las prácticas asentadas en el horizonte literario de la época. Dicho programa exigía el recurso a la crítica, a los valores poéticos velados, censurados u ocultos, de manera expresa o implícita. Como se puede

apreciar introduciéndose en el proyecto, recorriendo sus páginas, la hospitalidad de la revista alojó voces diversas, poéticas y metapoéticas, capitalinas y provincianas, locales y extranjeras, del momento y de otros momentos, reunidas en esa contemporaneidad tan subrayada por Perednik: “Hay la posibilidad [...] que consiste en considerar que todo poema, cualquiera sea la fecha en que fue generado o dado a conocer es contemporáneo”[9]. Y en verdad que en sus doce números **XUL** tornó contemporánea no sólo la poesía independientemente de su propia efemérides, sino también la discusión teórica, ética y estética, que en voz baja o sutil se protagonizaba en torno del poema, del poeta, del lector, de lo real, de la traducción, de la cultura, torciendo un camino **derecho** impuesto al pensamiento. La discusión, nada confortable, en torno de las instituciones **literarias establecidas**, pusieron en cuestión cómodas nociones congeladas como la de **vanguardia**, **canon**, **escritura**, **lenguaje**, **poesía**, u otras, que en ese entonces, y actualmente en muchos casos, sirven para facilitar la nombrada molición del pensamiento. Establecer con claridad la distinción entre “vanguardia” y “signo viejo y nuevo” constituye, además de una clara posición política, una contribución relevante al pensar sobre el arte y la literatura en la Argentina y en América Latina, en tanto **XUL** reclamó desde el primer número y explícitamente en su lema, una inscripción histórica, abiertamente enfrentada con un historicismo que concibe las producciones artísticas como un camino progresivo en el cual la obra última sería un perfeccionamiento de la anterior, y así retrogresivamente.

La propuesta paradójica de Borges enunciada en su ensayo sobre Kafka y los precursores, fue asumida por **XUL** de manera programática, y consta en los enunciados de Perednik, que vuelvo a retomar:

“El lema ‘Signo viejo y nuevo’ habla de una manera de ver el signo que puede hacerse extensivo al poema y a la literatura, considerándolos viejos y nuevos a la vez, suponer que en literatura lo nuevo es siempre viejo y lo viejo puede ser siempre nuevo; postular que no hay novedades y por otro lado no puede dejar de haber renovaciones. Inevitablemente todo fue hecho ya, e inevitablemente todo vuelve a hacerse –y es otra cosa”[10]

En estos dichos entiendo que se trata de la discusión –y de la diferencia- entre principio y comienzo, proponiéndose la noción de comienzo, lo que habilita siempre en un punto, una y otra vez, recomenzar, según lo postulara Walter Benjamin.

Y el compromiso con la inscripción histórica, en una tradición, recuperada y renovada, tiene el valor agregado de que se erigía en medio de una destitución genocida de la historia y de la memoria-, según el programa de terror instaurado por la dictadura militar de imborrables efectos en los argentinos- para imponer un pensamiento único, lineal, expulsor de la inteligencia y la diversidad.

Los años noventa, tanto en nuestro país como en el resto del planeta, consagraron, junto con los indultos a los genocidas del terrorismo de estado, un espíritu deshistorizador, que en la Argentina vino de la mano de todo tipo de discursos “post”, rápidamente adoptados por académicos, intelectuales y políticos. A mi juicio, este tipo de discurso contribuyó a la desinscripción histórica, al silenciamiento de tradiciones, instaurando la liviandad consumista de un presente perpetuo, “postpolítico”. Ya se ha visto sobradamente el efecto catastrófico de tales designios, disfrazados de multiculturalismo, camoufflage de una

homogeneización fundada en exterminios y exclusiones. La panlingua que proponía Xul Solar, ese tal Señor Shultz[11], bajo cuya invocación se creó la revista, es justamente lo opuesto al pensamiento único, cómodo, y vanguardista de los cánones oficiales, y así se comportó la publicación a lo largo de sus doce números: “Honremos a los raros nuevos rebeldes, que, como este artista [Peturutti], antes de negar a otros, se afirman ellos mismos; que en vez de destruir, construyen. Honremos a los que pugnan para que el alma de la patria sea más bella. Porque no se terminaron aún para nuestra América, las guerras de la Independencia”[12].

Puesto que XUL, partiendo de la concepción de una ética de la escritura, decididamente opuesta a una moral de la norma historiográfica, inauguró en medio de la tiniebla dictatorial que hegemonizaba las instituciones y las ideas, un espacio de destellos, un relámpago en un instante de peligro –otra vez Walter Benjamin me acompaña en este enunciado. Una iluminación, muy materialista y significativa, que se inscribió entonces, y que se actualiza ahora, señalando vindicativamente una tradición[13]

XUL, anagrama de Lux, XUL, mes del calendario maya que significa fin de una era y comienzo de otra, XUL, heterónimo encarnado del Sr. Schultz, XUL, grafía torcida de los números romanos para indicar un siglo, XUL: Schul o Schule como se diría *escuela* en Yiddisch, una lengua hecha de muchas lenguas, una panlingua acaso; *escuela*: Beit a Sefer (casa del libro en Hebreo), en donde se aprendía y se enseñaba, en los sentidos más nobles que esos vocablos tienen, los poetas forcejeando con los saberes, y los supuestos. Y el enigma de la X, presente en tantas eXpresiones (en esta misma, por caso). Sobre todo en la experiencia, de signo diverso, de hacer lugar al coraje, y tener que vérselas con el poema, en ese borde de lo real, que convoca y expulsa al mismo tiempo, al poeta y al cocreador del poema, el lector. Y que efectivamente puestos al asedio de la forma significativa sortearon y sortean la censuras impuestas por los aparatos represivos, insistiendo en las las autodefiniciones metapoéticas desplegadas de las creaciones, así como en sus conexiones con disciplinas teóricas recuperadas en las citas y en las “encuestas” realizadas a referentes consagrados de la crítica.

Cito de nuevo a Perednik:

“La revista Xul existió para iluminar una zona del escenario que estaba allí pero *que no se podía ver*; fue en ese aspecto una LUX, como dice su nombre leído al revés. Publicó un poética que en ese momento escandalizaba y nadie se atrevía a publicar, y a autores desconocidos que poco después serían considerados los protagonistas de su época. Confío en que la voz más interesante y potente en poesía es la que habla operando, cooperando y siendo operada desde, con, para, sobre y por el lenguaje. Descubrió a la literatura de su país un universo diferente al usual, esto es, **de alguna manera lo inventó**. Para encarnar un tiempo y un espacio de la poesía argentina, le bastó un recurso simple: fabricar un espacio y a partir de él, dar lugar a una parte de la *poesía que no tenía lugar*[14].”

Estos dichos, pronunciados un cuarto de siglo después de la fundación de la revista, son sin dudas un acto preformativo: a la vez que enuncia, da existencia, hace lugar. Como el poeta Simónides que estableció identidades de difuntos a partir de la localización del lugar de los muertos cuando los sorprendió el derrumbe, y dijo a los deudos. “He aquí, éstos son”. Es decir que testimonian de una ética, que animó programáticamente la publicación y que sigue animando a sus protagonistas. La vigencia de esta postura, indiscutida, está ahora al alcance de este mundo, por la vía del hipertexto[15] XUL

digital. Con esta tecnología se da la posibilidad extraordinaria de acceso a la revista, y a las derivaciones múltiples que con la “máquina hipertextual” se abren hacia un aparente infinito, el infinito y la imaginería de la completud que nos brindaría la tecnología, celebrada integración y denostada Apocalipsis.

Deleuze decía que “un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos empleados. Una herramienta seguirá siendo marginal o poco empleada mientras no exista la máquina social o el agenciamiento colectivo capaz de incluirla en su “phylum” [16].”

Ahora bien, la poesía, así la entiendo y creo que en ello coincidimos con el ideario de **XUL**, y sus explícitas *torceduras*, ha de verse como una máquina malograda que no *progres*a. Una paradoja, por cierto, dado el lema xuliano de *signo viejo y nuevo*, un oximoron que no es sino lo que habita en el lenguaje, puesto de relieve por la poesía. Y de este modo es que se sostiene la ética del decir, destituyendo las nociones idealistas de un arte puro, no construido, inspirado, que lo ven como un lugar salvífico frente a la contaminación de los instrumentos (de cálculo, de máquina) que invaden técnicamente la vida. Nociones, en fin, de una raigambre reaccionaria. Adorno daba buena cuenta de esta paradoja: en su *Teoría Estética* situando la obra de arte en el terreno de lo enigmático por esa misma razón, ya que subrayaba el hecho de que los materiales, las formas históricas, se hallan inscriptas en las obras, en nuestro caso en el lenguaje, -social-, como práctica artística. Dialéctica, en fin, entre la necesidad de *trabajo con los materiales* (incluida la incorporación de las técnicas puestas a punto por las irrupciones tecnológicas) [17], lo que pone en crispada tensión el arrastrar el legado de las contradicciones sociales con el desafío que la obra asume de trascenderse a sí misma más allá de dichos materiales: precisamente lo que conforma en realidad su dimensión de autonomía, por oposición a la industria cultural que imponía –e impone- la fuerte tendencia a la heteronomía. Se trata de lo que hoy llamamos mercado y que parecería eternizarse al internetizarse, homegeneizarse tal vez, en un movimiento de dirección contraria a las propuestas mallarmeanas que impulsaban, azuzaban a la palabra poética a romper con la horizontalidad libresca, salirse de su tumba para auscultar y visualizar otros códigos y lenguajes, integrando e integrándose a su eXcentricidad. Otra vez la **X**, para una perspectiva poética. Una **X** enigmática, iluminadora de un sendero poblado de instrumentos e instrumentalidades, pero que invita a la detención. Desafía a volver evidente lo obvio, descifrar la falta, necesaria y contingente. El intervalo, como el del nro. 8, cifra y volumen ausente de **XUL digital**, vacío imprescindible, acaso recostado en la cifra clave, el 52, año de nacimiento de Perednik, y habitual número de páginas de unos cuantos volúmenes de **XUL**.

Creo entonces haber aclarado hasta aquí el sentido del título que dí a este ensayo, **panlingua** (hipertextual), expresión tomada de Xul Solar; y además, al insertar una invitación a los lectores, marineros del éter, horadando la molicie instrumental, buscando, y manteniendo vivo el horizonte histórico, a la espera del **8**, que acostado es el infinito, y el vacío, por cuyos bordes senderea la poesía.

[1] La empresa del proyecto XUL digital, y mi incursión en ella como lectora y crítica, sólo puede mimetizarse de una experiencia que, al modo de cómo se realizan en el mundo empírico de la ciencia, procede por ensayo y error, que es el modo como mi generación, y aun otras más retoñas hemos ido abandonando aunque no del todo el estado de analfabetismo tecnológico. Véase más adelante nota 3.

[2] Reader publicado originalmente por ROOF Books, cfr.
<http://www.bc.edu/research/xul/background/espanol.htm>

[3] Invito a recorrer XUL digital número por número para reencontrar allí los nombres, diversos y numerosos, de quienes hicieron y sostuvieron la revista.

[4] Un hecho cuanto menos notable es la extendida polémica entre XUL y **ULTIMO REINO**, de una constancia asombrosa a lo largo de estos años, sea que se registre de manera explícita, sea que quede evidente por los enunciados de sus principales referentes en páginas de una misma publicación, etc. Lo cual no opaca el asombro que produce la generosidad xuliana al haber alojado expresiones de poéticas opuestas, contrarias, diversas, que coexistían –y coexisten– en el horizonte literario.

[5] Lafleur, H.R./Provenzano, S.D., *Las Revistas Literarias*. Selección de artículos, publicación que acompañaba al fascículo 56 de **Capítulo**, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968: págs. 5-9 y passim

[6] “La othra poesía”, en revista *En marcha*, Año V, N° 27, agosto, 2002, La Plata.

[7] [7] Jorge Santiago Perednik, “Xul, Signo Viejo y Nuevo”, en *Patagonia/Poesía, La Yema del cráneo y el Ojo*, Año 9, Nro. 16, 2da. Época, Diciembre 2006

[8] En mi caso personal, ingresé al proyecto Xul digital, navegué, y finalmente *bajé número por número, a papel*, lo cual constituye todo un dato acerca de mi edad y de mi formación lecturaria basada en el libro tradicional. Un híbrido difícil de retranscribir al 01010101 del mundo digital, del hipertexto, objeto o espécimen sobre el que me enseñara a balbucear y alfabetizarme hace tiempo María Ledesma, pero se ve que no lo suficiente como para prescindir de la lectura y el tacto sobre el papel.

[9] Jorge Santiago Perednik, op.cit, pag. 9

[10] Jorge Santiago Perednik, op.cit

[11] Alejandro Shultz Solari, Buenos Aires, (1887-1963). Desde 1916 comienza a firmar como Xul Solar. Compartió la vanguardia en la revista *Martín Fierro*. Desde la década del '30 se dedica a sus estudios de astrología, esoterismo y lenguas. Artista múltiple, reconocido y redescubierto por los expertos más canónicos y tomado como maestro por los más auténticos poetas, ilumina con su obra los caminos del arte y la literatura, de aquí, y de todas partes.

[12] Del Prólogo de Xul Solar *Pan Lengua*, por Rafael Cipollini, edición Mate, Buenos Aires, 2005, pag. 9

[13] Y si se me dispensa insistir en esto, precisamente es lo que subraya el valor, temerario y subversivo de la revista desde su mismo origen, al reivindicar tradiciones obturadas y censuradas por la misma maquinaria del terror que quería imponer lo que supuestamente era la tradición patria.

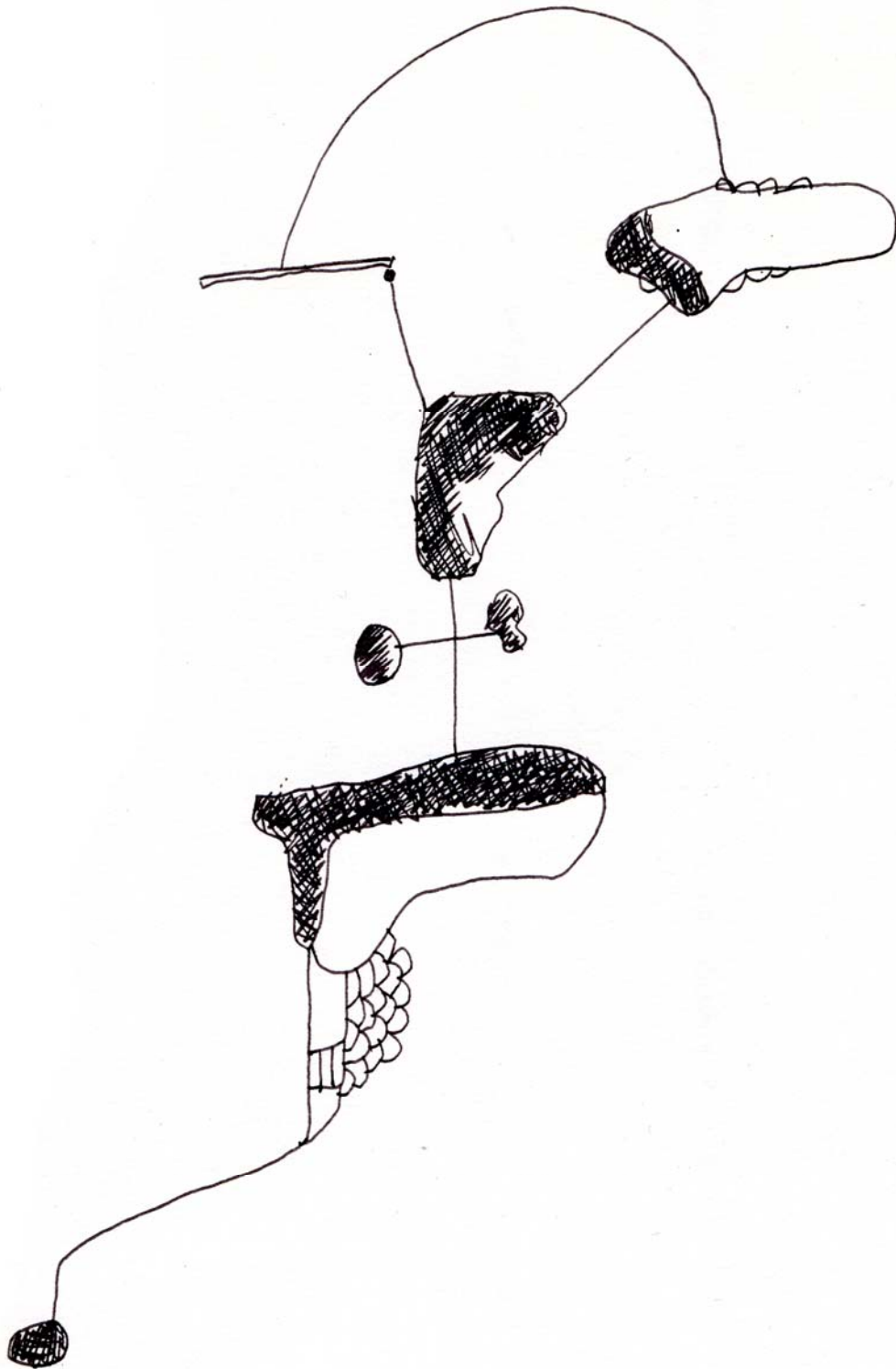
[14] Jorge Santiago Perednik, op. cit., pag. 11, (énfasis míos).

[15] Los sistemas hipertextuales están basados en un enfoque en cual el usuario tiene la posibilidad de crear, agregar, enlazar y compartir información de fuentes diversas. Habilitan la posibilidad de acceder a documentos de manera no secuencial, y se distinguen de sistemas de información más tradicionales en los cuales el acceso es naturalmente secuencial. Esta flexibilidad de acceso genera las nociones de navegación, personalización de presentaciones y anotaciones. A diferencia de los libros impresos, en los cuales la lectura se realiza en forma secuencial desde el principio hasta el final, en un ambiente hipermedial la "lectura" puede realizarse en forma no lineal, y los usuarios no están obligados a seguir una secuencia establecida, sino que pueden moverse a través de la información y hojear intuitivamente los contenidos por asociación, siguiendo sus intereses en búsqueda de un término o concepto. En la figura, a continuación, se representan el estilo secuencial, el estilo jerárquico, el estilo reticulado y el hipermedio. (Debo estos conocimientos a María Ledesma).

[16] Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*. Valencia, Pre-textos, 1977, p. 80.

[17] Theodor Adorno, *Teoría Estética*, Hyspamérica, Buenos Aires 1984, pag. 137

Our Americas: New Worlds Still in Progress
~ by Charles Bernstein



Our Americas: New Worlds Still in Progress

by Charles Bernstein

"The conceited villager believes the entire world to be his village."

— José Martí, "Our America"

"Sou um tupí tangendo um alaúde!"
(I am a Tupí strumming a lute!)

— Mário de Andrade's "O trovador" ("The Troubadour")

"Tupy, or not tupy that is the question."

— Oswald de Andrade, "Anthropophagite Manifesto"

1.

One day I want to write an essay called *The Americas Still in Process*. In this essay, I would explore the still-imaginary cultural space of a "poetics of the Americas" in terms of José Martí's "Our America" and Emerson's "moral perfectionism." My discussion of moral perfectionism, indebted to Stanley Cavell, would no doubt lead to a declaration of interdependence: that the poetics of Americas cannot be complete, for if we ever arrive at its end, we will have destroyed its promise to be ongoing, regenerating, and self-cannibalizing.

In this essay, I would proclaim, like a Dada Edgar Poe dreaming of Nicolás Guillén doing Google searches, that the poem of the Americas does not exist. For the Americas is an imaginary cultural space whose mutant and multiform manifestations are as evanescent as the last breaths of a dying tongue.

& then I'd say that this is why the imperative for the poets of the Americas – contra conventional wisdom – has been to tell rather than show. For, telling is the task, as Langston Hughes calls us, of a people "in transition."

2.

In his 1972 anthology *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americans*, Jerome Rothenberg articulates, with comic force, a problem that remains a central issue as we move, in the U.S., from an American poetics to a poetics of the Americas:

For a period of twenty-five years, say, or as long as it takes a new generation to discover where it lives, take the Greek epics out of the undergraduate curricula. & replace them with the great American epics. Study the *Popul Vuh* where you now study Homer, and study Homer where you now study the *Popul Vuh* – as exotic anthropology, etc." (*Prefaces*, p. 175)

Rothenberg here echoes the sentiments of José Martí in "Our America," eighty years earlier:

The history of America, from the Incas to the present, must be taught in clear detail and to the letter, even if the archons of Greece are overlooked. Our Greece must take priority over the Greece which is not ours. We need it more.

Rothenberg's two early anthologies, *Technicians of the Sacred* (1967) and *Shaking the Pumpkin* (1972) insisted on the immediate (rather than simply historical or anthropological) relevance of the "tribal" poetries of Native Americans (on both American continents), Africans, and peoples of Oceania. As such, they should be read as crucial poetic documents of the 1960s and 70s, works that accelerated a reconceptualization of American poetry as a poetics of the Americas. Rothenberg presented a concerted assault on the primacy of Western high culture and an active attempt to find, in other, non-Western/non-Oriental cultures, what seemed missing from our own. Moreover, the "recovery" of Native American culture by a Jewish Brooklyn-born first-generation poet-as-anthologist (in Rothenberg's words -- "a jew among / the indians"), whose aesthetic roots were in the European avant-garde, implicitly acknowledges our *domestic* genocide, on both continents of the Americas, as part of the process of recovery from both Auschwitz and Hiroshima.

Rothenberg's anthologies investigate a pluricultural grounding for the Americas, just as they explicitly reject Eurosupremacism from *within* a European perspective. At the same time Rothenberg's work is notable for rejecting outright the popular, but nonetheless demagogic, rejection of Europe and Europeanness among U.S. poets, that is, for rejecting Europe in favor of an idealized and singular "America."

3.

The singular, unitary idea of American literature is based on a set of often violent Anglonormative erasures: of pre-Conquest cultures, of the Middle Passage, of the languages of immigration, and of newly emerging tongues.

4.

In 1951, Charles Olson's visit to the Yucatan inspired a significant and influential move toward a Poetics of the Americas, the most important, among U.S. poets, in the years immediately following the Second World War. Olson's expansive rejection of the trap of what Robin Blaser, in an essay on Olson, calls "The Western Box," both echoes Marti and anticipates Rothenberg:

It is not the Greeks I blame. What it comes to is ourselves, that we do not find ways to hew to experience as it is, in our definition and expression of it, in other words, find ways to stay in the human universe, and not be lead to partition reality at any point, in any way. For this is just what we do, this is the real issue of what has been, and the process, as it now asserts itself, can be exposed. It is the function, *comparison*, or its bigger name, *symbology*. These are the false faces, too much seen, which hide and keep from use the active intellectual states, metaphor and performance. ["Human Universe," in *Collected Prose*, p 157]

Olson went on to articulate a poetics of place that rejects the metaphysical in favor of the historical and particular. Coming into direct contact with Our Americas, he realized that the way in is not by analogy but through a process of active juxtaposition that produces a third term.

Our Americas is a performance.

5.

I want to insist on the word *Americas* not just to encompass North and South America, but also as a way to register the multiplicity of our senses of America, as a way of registering this multiplicity, not comparison, as foundational for the poetics of our Americas.

In *Ül: four mapuche poets*, ed. Cecilia Vicuña, tr. John Bierhorst (Pittsburgh: Poetry in Indigenous Languages Series, Latin American Literary Review Press, 1998), Vicuña quotes Jorge Teiller: "... my weapon against the world is another vision of the world" (21). What poetry lacks in efficacy it makes up for in conceptual power, Blake's "Mental Fight." Or, as Martí puts it in "Our America": "... weapons of the mind, which conquer all others. Barricades of ideas are worth more than barricades of stones."

No issue has dogged poetry so much in the past two decades as identity – national, social, ethnic, racial, and local. Like the Americas, identity is always plural. And like the Americas, identity is necessarily, *a priori*, syncretic and braided, indeed, self-cannibalizing, as surely as the DNA that flows in our psyches and concatenates our mental projections.

In developing not only our thinking of a poetics of the Americas but also, far more importantly, in our activities in creating a poetics of Americas we would do well to keep in mind Teiller's remark, that we are creating another vision of the world, one that in its globablism does not follow the dictates of the World Trade Organization and World Bank and in its localism does not become the site of the creation of strange fruits for export, but rather commits itself to a cannibalizing process of self-creation, as first defense against the "Western Box." A possibility never better set out than in Oswald de Andrade's 1928 Anthropophagite – cannibalism – Manifesto:

Only anthropophagy unites us....

Against all importers of canned consciousness. The palpable existence of life. And the pre-logical mentality for Mr. Levi Bruhl to study. ...

Against the truth of missionary peoples, defined by the sagacity of an anthropophagite ...

But they who came were not crusaders. They were fugitives from a civilization that we are eating, because we are strong and vengeful as a Jabuti. [Tr. Adriano Pedrosa and Veronica Cordeiro]

6.

Martí again: "The trees must form ranks to keep the giant with seven-league boots from passing!"

An ever intriguing model for our global/local/loco poetics, is the Scots poet Hugh MacDiarmid, not the name he was born with but the name he aspired to, who was thrown out of the Scots nationalist party, despite his poetic work in synthetic Scots dialect, for being too international; and thrown out of the communist party for being too localist.

In the collection of Mapuche poets, Elicura Chihuailaf writes that "Poetry does not merely safeguard the cultural identity of a people, it generates it." In this way, Chihuailaf emphasizes the productive forces of poetry in contrast to the reproductive reflexes of cultural theory. A poetics of the Americas would be less concerned with analyzing the themes and cultural narratives produced in Spanish and English fiction than in listening for – and composing – a collage of distinct language practices across the Americas. In replacing theme and system – "comparison" and "symbology" in Olson's

terms -- with overlays, palimpsests, and collage, I am suggesting that we conceptualize our Americas as a hypertextual or syncretic constellation, with alphabetic, glyphic, and a/oral layers. A constellation is an alternative model for understanding what is often characterized as fragmentation, parataxis, isolation, insularity, atomization, and separate development. Hypertextuality maps a syncretic space that articulates points of contact and that potentiates both spatial connections among discrepant parts and temporal overlays that merge or melt into one another.

The Mapuche volume's palimpsestic approach emerges directly from the material conditions of the poetics of the Americas: not multiculturalism, but what Chihuailaf usefully calls (in Bierhorst's English translation of the original Spanish text of this Mapudungun-speaking poet): *interculturalism*. Indeed, this book is in three languages: English, Spanish and Mapudungun (the language of the Mapuche). Mapudungun is the most recent of the three language to be alphabetized, that is, to be transliterated into writing. At first I was confused as to why no translator was listed for the Spanish, but then I realized it was taken for granted that the poets represented in Mapudungun had made their own translations, or more likely worked bilingually in both languages, perhaps moving back from the Spanish into Mapudungun as much as going from a fully original Mapudungun and translated into Spanish, as if it were a foreign language. Perhaps what makes this *indigenous* for our Americas is not the single strand of the Mapudungun but the braided layers of the aboriginal, the colonial, the immigrant: specifically the joining of any two against a third, which is perceived to be the greater threat. Recall Rothenberg's lines -- a "jew among / the indians."

Martí speaks of us as laboring with "English breeches, Parisian vest, North America jacket, and Spanish cap [as the] Indian hover[s] near us in silence," and goes on to emphasize the necessity of rejecting racism by acknowledging not only those here before the Europeans but also those who were violently wrenched from Africa for a rough landing in a New World, those who sojourn "alone and unrecognized among the rivers and wild animals." Martí is at pains to not the erase of the personhood of those brought to the Americas as slaves. But he also registers that the new worlds of our Americas require an *ecopoetics*, as Jonathan Skinner proposes in his magazine of that name.

In the imaginary space of our Americas, none has sovereignty, either of suffering or land, for sovereignty is reserved for the ghosts and the wind, which are forever lost both to and in time.

7.

The poetics of the Americas has for hundreds of years been creating syncretic indigenous languages distinct from the received dictions of the languages of conquest or emigration: indigenous in the sense of born in a region, originating in a place. The place of here, the time of now: necessarily a crossroads.

That's why I would stress, in looking for the threads that interconnect the poetries of the Americas, innovation and over refinement, as a way to register how important ingenuity has been for our Americas. That is, the points of contact that we may find in our mutual inhabitations of the Americas may not be in how we have extended and refined a poetic language we have inherited, for example from Europe, from London's English or Madrid's Spanish, or Lisbon's Portuguese, but rather how these poetries have worked to disrupt the ascent of a literature of refinement and assimilation.

I hope this may suggest a response to a criticism, often heard, to proposals for expanding the study of American literature to the literature of the Americas. If American, in the sense of U.S., literature is understood as an extension or development of earlier, primarily British literature, then we need, necessarily, to look first to the earlier literature of England to understand our own. This is a primary rationale behind the structure of the English department, where the teaching of U.S. literature was itself a hard won battle in the earlier part of the last century. I say U.S., not North American, literature because U.S. English Department's have paid scant attention to either Canadian or Mexican literature, which are seen, at best, as collateral to, rather than foundational for, the development of U.S. literature.

In a recent essay, Frank Davey points out how few points of contact there have been between U.S. and Canadian poets and almost entirely in after 1950. When they have occurred, these confluences have allowed poets on both sides of the border to put forward a set of shared aesthetic and political engagements against more conservative, if not nativist, poetic positions in their own countries. At the same time, the official narratives of the national poetries of each country has largely been traced as separate and disconnected:

Always latent in Canadian culture are the facts that Canada's roots began in dissent from the US, and that Canada has been repeatedly re-affirmed by US citizens themselves as the alternate North American nation. ... Canada's first wave of English-speaking immigrants were United Empire Loyalist refugees from the American Revolutionary War. Canada's formation as a nation in 1867 was in part a response to the large US armies created by the Civil War. Just as Canadian governments have been restricted by this complex cultural history in the extent to which they have been able to affiliate themselves with US policies, Canadian poets have necessarily been both unconsciously and consciously selective in their associations with US poetries and poetics. In general, Canadian poets have avoided association with hegemonic US poetries or poetries that have celebrated the US nation. ["Canadian Poetry and its Relationship to US Poetry," *The Greenwood Encyclopedia of American Poets and Poetry*, 2006]

As Roland Greene argues, the need to reform the disciplinary boundaries of literary study, and move toward what he calls "New World Studies" is urgent. See especially his essay "[New World Studies and the Limits of National Literatures](#)" (*Stanford Humanities Review*, 6:1, 1998), from which I have taken epigraph from Andrade's "O trovador":

For new world studies the contact zone is not only the literal places of cultural encounter, but the concatenated spaces where worlds—that is, intellectual or spiritual systems represented by versions through which they can be understood or evaluated—move into critical relation with each other; the coming into play of the term and the concept of "world" is vital to the enterprise.

8.

A syncretic poetics of ingenuity and invention, of collage and palimpsest, is averse to the accumulative and developmental model of literature still reigning in the U.S. literary academy (and elsewhere in the Americas). If we think of literature as developing

through cross-fertilization and cannibalization, toward the invention of a synthetic indigenous, of new worlds, then we may find it necessary to consider parallel poetics rather than causal poetics: coincidence will become more significant to us than lineage, points of contact more resonant than common origin. *Or anyway: a significant.* This is why Ernesto Livon-Grosman's notation of the synchronicity of New York's $L=A=N=G=U=A=G=E$ (1978-1981) and Buenos Aires's *Xul* (1980-1997) so appealing: it makes no claim to influence, to cause and effect; these are simultaneous developments, yet structurally and poetically related, even twined. (See Livon-Grosman's "The Questioning of the Americas" in *99 Poets/1999: An International Poetics Symposium*, which I edited for *boundary 2* in 1999, which is the starting point for my reflections here.)

The poetics of the Americas that I am imagining is not about comparisons: it is about encounter, and change through the encounter; for if you are the same after such a meeting, then there was no encounter.

9.

The project of America – of the Americas – is a process not yet complete, a process that shall never be finished.

For when it's finished, it's over.

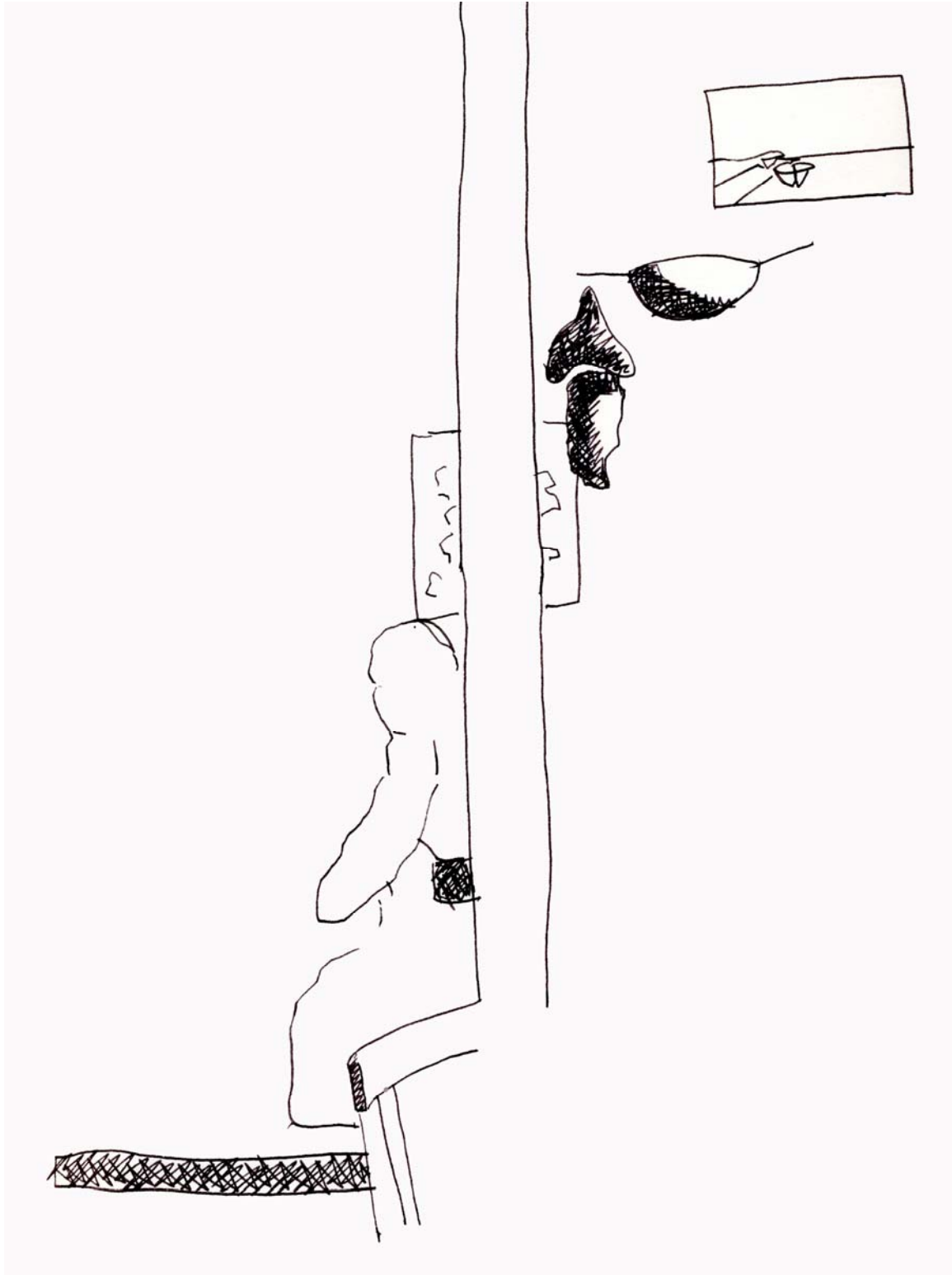
Our Americas is still in progress: as a talk, in experiment, an essay. Then again perhaps our Americas is a formal procedure, an hypothesis or conditional, requiring aesthetic intervention, seat-of-the-pants ingenuity, and other-worldly reinvention.

And this is why, it could just be, that we see the possibilities of our Americas most acutely in poetry: our poetics viewed under the sign of our exchange.

New York, May 1, 2007

Inter-American Obversals: Allen Ginsberg and Haroldo de Campos Circa 1960

~ by Roland Greene



Inter-American Obversals: Allen Ginsberg and Haroldo de Campos Circa 1960

by Roland Greene

About fifteen years ago, it seemed novel to suggest that a literature of the Americas was emerging out of the corpses maintained in distinct national literatures—such as the colonial and baroque literatures of New England, Spanish America, and Brazil, or the modernisms of the 1920s in the United States and Latin America. With this transnational canon, the argument went, we gained new ways of addressing movements, careers, and works in both national and hemispheric settings. A swath of literary history and criticism explored this premise, bringing new light to both historical and present-day writers and works.¹ Still, poetry often remains oblique to this approach, for reasons that were envisioned by Charles Bernstein ten years ago and revisited by Jahan Ramazani in 2006: the stubbornness of the boundary around national poetries, and the difficulty of observing affinities across cultures without imposing unities, not to mention the ways that particular poems resist being drawn into such an order.²

In hemispheric terms, the richest accounts of poetry have often been the most provisional. I admire the essay of twenty years ago by the historian Richard Morse, in which he sets two contemporaries, William Carlos Williams and Oswald de Andrade, alongside one another, exposing divergences as much as similarities, and finally arrives at a reading of "The Red Wheelbarrow" and "A Roça" ("The Farm") in which neither of the two farms indirectly seen in these poems "can we mistake for a European one."³ This article's agenda—to address these figures as considerably different from each other, and to explore how they are distinctly American in their aesthetic programs and especially the knowledge their poems contain—tells us more about a poetics of the Americas than a wide-ranging or totalizing approach can manage. With the present essay for Ernesto Livon-Grosman's 5 + 5 (itself the result of a transnational vista), I aim both to emulate Morse's approach and to think past it, claiming such a reading as an occasion to speculate on the future of a hemispheric approach. Bernstein offers one version of such an approach here when he imagines a "multiplicity" that is not a "comparison." If the sporadic work of the last two decades has been in a sense preliminary, undertaking a new program for imagining inter-american poetries, what comes next?

Consider how the protocols of reading and interpretation conduce toward an interpretation of poetry that keeps works apart, or authorizes comparisons that reinforce national and linguistic rather than other, more provisional categories. In the early 1990s the comparatist Claudio Guillén articulated three kinds of comparison available to literary

¹ For example, to cite only books, overviews such as Earl E. Fitz, *Rediscovering the New World: Inter-American Literatures in a Comparative Context* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991); monographic books on particular authors like Julio Marzán, *The Spanish American Roots of William Carlos Williams* (Austin: University of Texas Press, 1994); and outward-looking revisions of the United States' literary and cultural history such as Kirsten Silva Gruesz, *Ambassadors of Culture: The Transamerican Origins of Latino Writing* (Princeton: Princeton University Press, 2002).

² Charles Bernstein, "Poetics of the Americas," *Modernism / Modernity* 3, no. 3 (1996): 1-23, rpt. in *My Way: Speeches and Poems* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 113-37; Jahan Ramazani, "A Transnational Poetics," *American Literary History* 18 (2006): 332-59.

³ Richard M. Morse, "Triangulating Two Cubists: William Carlos Williams and Oswald de Andrade," *Latin American Literary Review* 14, no. 27 (1986): 80.

theory and criticism, namely that among works with "genetic contacts or other relations" across "distinct national spheres" within a single common culture; that among works with no genetic contacts and from different civilizations but under "common sociohistorical conditions"; and that among "genetically independent phenomena" brought together under a theoretical premise.⁴ This orderly division tells us several things about how to approach inter-american literatures, starting from the observation that they may have, oddly, too many points of contact. One can imagine groups of works—such as the aforementioned hemispheric modernist canon, or the Beats of the middle twentieth century alongside the contemporaneous Noigandres school of Brazil—for which from certain angles all of Guillén's conditions of comparison apply, but no one suffices. In contrast to many of the classic objects of comparison such as the European novel, the baroque, or the picaresque, a hemispheric body of poetry involves genetic contacts but also comes into being despite the lack of them; allows for common social and historical conditions, sometimes within a single civilization such as that of Spanish-speaking readers and writers, but at other times across the boundaries between creole and indigenous societies; and demands the application of theoretical principles that will put these already deeply implicated corpuses into less obvious conjunctions. Where many points of contact are available, there is perhaps an inclination toward either a totalized approach, a critical narrative that will gather all these points together into a specious unity, or no synopsis at all. The hemispheric canon presents this particular challenge to a conventional comparative literature: too many standpoints, with too many strands of relation and zones of difference between them, make for arguments that struggle to find a balance. In how many ways might we speak of the contemporaneity, the correspondences, the coincidences, the obliquities, and the insensibilities between such events of the 1980s as the Language movement in the United States and XUL in Argentina?

What is wanted is neither an essential inter-american literature nor a map of irreducible particularities. The condition of the poetries of the Americas demands, in one of Bernstein's phrases, a poetics of "inconsolable coexistences."⁵ We make our way through such a condition by naming a vivid counterpoise between the knowledges such poetries contain—how do the poetries, with all their differences, *know as American poetries* rather than as something else?—and this proposition must always come down to particular poems, their dictions, rhythms, and figures. Or to say it otherwise, Morse demonstrates inductively that we can read from a poem to a society on the basis of social fact in relation to aesthetic disposition, recovering from this relation some atom of Americanness.

The alternative approach, which turns up in many accounts of inter-american literatures, might be considered fatally deductive. In the mid-1980s, a much remarked conversation of a sort took place between Fredric Jameson and Aijaz Ahmad over the question of how to account for what some readers think of as the structural differences between works from the developed and developing worlds, or along some like axis. Jameson's argument—Gayatri Spivak rightly calls it "notorious"⁶—was that "all third-

⁴ Claudio Guillén, *The Challenge of Comparative Literature*, trans. Cola Franzen (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 69-70.

⁵ Bernstein, *My Way*, 114.

⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), 66.

world texts" are necessarily "to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel."⁷ Unfortunately the deductive and totalizing character of Jameson's argument, atypical of his late work, is self-negating. As Ahmad deftly observes, no such account of a "cognitive aesthetics" can or should explain the spheres of cultural production, whether developed and developing Worlds, hemispheres, or even countries.⁸ I wonder at the "particularly" clause of Jameson's statement, as though the novel were merely a good example of this mode of reading and not the only remotely feasible example—in other words, as though one could imagine drama, memoir, or poetry supporting such a reading. Whatever explanatory value might be found in comparing metropolitan and emerging novels for their redactions of the public and the private, one supposes that to approach poetry's "ratio of the political to the personal" as an allegory for social or geopolitical conditions is not only a questionable but an unworkable project.⁹ At the same time, I recognize the urge that underlies Jameson's essay, to find a productive way of reading works of different societies alongside each other, articulating how each one develops an interlocution of the subjective and the social as well as a fluid relation between these works, without allegorizing or rendering either one into a reversal or distortion of the other.

Where poetry is concerned, we might adapt Jameson's terms and declare that our project is to disclose how the poetries of the Americas converse with one another across the registers of the political and the personal; how what is common and what is different between hemispheric poetries may be accounted for; and especially how we may identify the points of contact—of concepts, inlaid cultural patterns, motifs, charged words—that put the subjective and the public dimensions of such poems into relation. Even laying aside proposals to read the works of one part of the world according to a unifying logic, the claims of language, region, history, race, and class, among other factors, seem to unsettle any possibility of a common literary history. And yet, above the din of such factors, the elements held in relation still make themselves heard. In idioms, tropes, and registers, the poetries of the Americas recognize an obversive history rather than a common outlook, the power of which should be neither exaggerated nor dismissed. Such a history, refracted in poetry, involves two or more obverses—faces or surfaces, like the face of a coin—that are not opposites or reversals of each other but alternative versions of a common question of knowledge. This is what Morse saw in Williams and Andrade: the problem of seeing an American society in its agriculture, a georgic read askance. This is perhaps what Jameson gestured after in his overly prescriptive theory of the novel in the developing world. And this is perhaps also a workable redaction of Guillén's criteria for comparison into something that makes sense of the poetries of the New World, a mode of reading that acknowledges that "there is no one America."¹⁰

As an experiment in obversal, consider two sets of poems that are roughly contemporaneous but seem to offer little foundation for a cross-reading: these are Allen Ginsberg's poems of 1959 through 1961, first collected in *Kaddish* (1961) and later

⁷ Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 (1986): 69.

⁸ Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory,'" *Social Text* 17 (1987): 3.

⁹ Jameson, "Third-World Literature": 69.

¹⁰ Bernstein, *My Way*, 114.

augmented in the *Collected Poems 1947-1980*—especially the run from "Lysergic Acid" through "To an Old Poet in Peru"—and Haroldo de Campos' *Galáxias* of 1963 and after, especially the incantatory poem known as "circuladô de fulô." The Brazilian Campos, along with his brother Augusto de Campos and their collaborator Décio Pignatari, formed the group Noigandres, named after a stray remark by the scholar of Occitan poetry Emil Lévy in Ezra Pound's Canto XX.¹¹ Ginsberg and Campos share a precursor in Pound, but otherwise diverge in their models. Campos treats Pound essentially as a European poet reaching back first to symbolism and to the troubadours, while Ginsberg augments this tradition with the prophetic and hortatory poetics of Walt Whitman and William Blake. Oblivious to one another, Ginsberg and Campos represent alternative poetics of the Americas at a single moment. Perhaps their balance of likenesses and differences makes them hard to discuss together; perhaps even they cannot look at each other too closely. Whitman, rebarbative and polarizing, is the invisible factor between them. I once asked Campos (even though I knew the answer) whether Whitman was important to him, and he replied with a curt dismissal of the question—a clue, I have always believed, to the poetics of the Noigandres circle. In fact Whitman is not entirely absent from the cabinet of models and objects associated with these far-ranging Brazilian poets, translators, and critics. His program for a prophetic poetry of the greater Americas survives for them, but they attribute it to a poet fourteen years younger, Joaquim de Sousa Andrade, whom they install in a lineage that includes nearly everyone except Whitman.¹² The striking exclusion of Whitman from their explicit program, emphasized by Campos' unequivocal reply, confirms a matter of poetics but also implies matters of knowledge—and the intersection between these dimensions offers a way to read the Beats and the concretes against each other.

In part, of course, the rejection of Whitman by the Noigandres poets is a statement of cultural affinity as well as poetic principles. Whitman's program belongs to the era of creole self-consciousness across the Americas, beginning with the career of Simón Bolívar in the early nineteenth century and continuing until the end of the original *modernismo* in the early twentieth, for which the capacious voice of *Leaves of Grass* became a kind of standard.¹³ During this era, distinctive elements of a creole outlook were transmuted into statements of an essential American identity: for instance, where the creole desideratum of American birth (in contrast to colonists from Spain or Portugal) is idealized in the terms of autochthony, a rootedness in the soil of the Americas held in common by all native-born citizens. Within a few years of the death of the original *modernista* poet Rubén Darío in 1916, a different modernism, more conversant with the contemporaneous European avant-gardes as well as with a broader specimen of American races and classes, had arisen to challenge many of the cultural ideals founded on creole experience: thus in Brazil, the modernist poet and polemicist Oswald de Andrade,

¹¹ On the etymology of *noigandres*, see the translator Jacques Donguy's note in Augusto de Campos, *Anthologie despoesia*, trans. Donguy (Paris: Editions Al Dante, 2002), 7.

¹² Augusto and Haroldo de Campos, *ReVisão de Sousândrade*, 2nd ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982), 26-43.

¹³ Fernando Alegría, *Walt Whitman en Hispanoamérica* (Mexico City: n.p., 1954); Gwen Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989); Cathy L. Jrade, *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature* (Austin: University of Texas Press, 1998).

Haroldo de Campos' avowed model, articulated a program for strategic and ironic mimesis of indigenous cultures that explicitly countered the fantasy of autochthony with the fact of importation—that what mattered in this society was what came from elsewhere, to be answered only by a poetry "for export."¹⁴ Seen through the filter of this kind of modernism, the poetics of Whitman and his refractors among the creole elites come to seem a temporizing maneuver, not to mention a self-absorbed projection of one segment of society, rather than something radically new.

In strictly poetic terms, the early work of the Noigandres poets depends on a semantic concentration within a morphology of lines and paragraphs that seems the antithesis of Whitman's approach to these elements. In semantic and formal dispensations, nothing could resemble "Song of Myself" less than Campos' densely textured poems, where the first person is often hidden rather than extravagantly unfurled; no poem could be less like Campos' "Servidão de passagem" ("Transient Servitude") than "The Sleepers," where lines accumulate not with exactitude but with abandon, and irony is all but absent. And yet something other than semantics and forms—something better called knowledge, a mode of coming to terms with the world—is involved in this contrast. Campos' orientation to a Pound whose antecedents lie in Europe rather than the United States is obviously a highly motivated redaction. Overlooking Pound's acknowledgment to Whitman that "it was you that broke the new wood,"¹⁵ it aligns Noigandres with the deep past of Propertius and the troubadours, and speaks to a making of a poetry of the Americas from the outside in. For such a program, the knowledge that activates poetic power tends to be bibliophagic and historically remote, if not antiquarian. While in certain senses Campos' intellectual style is very much of its time—his philology is often embedded in information theory of the 1950s, and the manifesti of Noigandres such as the "Plano-Piloto para Poesia Concreta" ("Pilot-Plan for Concrete Poetry" [1958]) are stamped by the era of President Juscelino Kubitschek and the building of Brasília¹⁶—the dynamic factor is knowledge: what, and how, does the poem know? While Campos frames his poetics with reference to "information" and "language,"¹⁷ knowledge, or thinking made manifest, inscribes a distinctive pattern in his poems, and enables us to stand apart from his moment, exactly as Morse does with Williams and Andrade.

In contrast, Ginsberg's embrace of the other Pound—the poet of "I make a pact with you, Walt Whitman"—represents a poetry that draws on experience of the social and political world of the present, foreshortening the cultural past in favor of a poetry that starts from the speaking subject and sprawls outward. His poems devour experience rather than books; his cultivation of Buddhism ensures a centrifugal, presentist,

¹⁴ Oswald de Andrade, "Manifesto of Paul-Brasil Poetry," trans. Stella M de Sá Rego, *Latin American Literary Review* 27 (1986): 185. Andrade's manifesti are collected in *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, introd. Benedito Nunes, vol. 6 of *Obras completas*, 11 vols. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970-74).

¹⁵ Ezra Pound, *Selected Poems* (New York: New Directions, 1957), 27.

¹⁶ Augusto de Campos, Décio Pignatari, and Haroldo de Campos, *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, 3rd ed. (São Paulo: Brasiliense, 1987), 156-58. See Charles A. Perrone, *Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism* (Durham: Duke University Press, 1996), 48. Perrone's chapter (25-66) is the definitive account in English of the Noigandres project, as Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: Las vanguardias en la encrucijada modernista* (Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2003) is in Spanish.

¹⁷ As in "A Temperatura Informacional do Texto," in Campos et al., *Teoria da Poesia Concreta*, 138-49.

observational procedure.¹⁸ Seen this way, there is a difference in what each kind of poem knows: Campos' compressed poems perceive and think by collapsing eras, cultures, and languages together for the sake of historical continuity, while Ginsberg's intuitive lyrics find an alternative sort of diversity—of social identities, voices, politics—by expanding the present. Of course this account oversimplifies, but it captures something of Campos' and Ginsberg's two ways of operating as poets of the Americas circa 1960.

Further, the differences of poetic style between the Beat and Noigandres programs correspond closely to this contrast of intellectual agendas. From its first appearance in the early 1950s, the work of the Noigandres group, who were critics as well as poets, came packaged with its own literary history, its own announced canon of precursors, and its own style of interpretation. The group's North American (and to some extent, even their Brazilian) interpreters and acolytes have generally declined to challenge this order of things with fresh approaches and hard questions, with the result that this work exists in a kind of critical limbo, in which the poets' own promotional statements still have the status of interpretations and conclusions. What we recognize as Brazilian concrete poetry of the 1960s might be better seen as a poetic technology that is well adapted to Campos' agency as cultural filter—a poet who makes his kind of knowledge according to exquisite conjunctions and overlays of several periods and languages, in a poetic idiom where no extraneous information should draw the mind away from the central conceit. The poetry, the criticism, and the literary history are inseparable elements of a single program, each element disposed to foreground the relevant aspects of the others. A poetry fashioned for such a program—unlike a poetry conceived to stand apart from the poet's criticism and other writings, such as that of Wallace Stevens or Pablo Neruda—must turn out very much like the concrete poetry of Noigandres and the early Campos.

Again in contrast, Ginsberg's poetry exhibits a purchase on knowledge that accommodates quotidian experience to several metaphysical outlooks, and abjures the strict filters that inform concrete poetry in favor of an inclusiveness that depends on spontaneous organization ("first thought, best thought").¹⁹ Perhaps no bodies of poetry of the late 1950s could resemble each other less than Ginsberg's mercurial, obsessive rants and Campos' finely wrought logograms. And yet they are strikingly homologous, if not superficially similar: moving apart but in different directions from the gyres and vortices of modernism, they come to occupy distinctive but cognate positions. Moreover, the extremity of their positions has encouraged critics and readers to treat them as specimens, making for a kind of tacit silence around their work. Is there a poem by Campos or Ginsberg that is read very differently now from when it first appeared? Is there a poem that is understood in ways other than how the poet characterizes it? Due to the fairly low energy of the critical enterprise around their work, I think the answer to such questions is no. The relation between these two contemporaneous programs, one might observe, is between alternative construals of the European and American modernist tradition that draw out different agendas for a postmodernist poetics, each with its own cast of forebears, a particular vantage on past and present, and its own approach to

¹⁸ On Ginsberg's poetics, see Charles Molesworth, *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry* (Columbia: University of Missouri Press, 1979), 37-60.

¹⁹ Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980* (New York: Harper and Row, 1984), xx; Paul Portugés, "Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus," in *On the Poetry of Allen Ginsberg*, ed. Lewis Hyde (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984), 151-52.

knowledge. Campos and Ginsberg, and beyond them the Beat and Noigandres poets, are not unrelated or irrelevant to each other, but alternatives and often obverses. They are much more mutually relevant than they would allow, enabling us to put them into a reciprocal commentary—and not incidentally, to use their alternative vantages to revive the critical discussion that has stalled over them as singular figures.

I choose the moments of Ginsberg's *Kaddish* and Campos' *Galáxias* because they find both poets at a second stage or transition: expanding the cultural and intellectual resources available to them, getting past the protocols and styles that served for their early work, and traveling, both literally and figuratively.²⁰ This phase of Ginsberg's work was provoked by his travel to Europe and Latin America, where he began to develop what one biographer has called "a global consciousness";²¹ Campos' turn toward *Galáxias* was catalyzed by his first trip to Europe, including a return through the Brazilian northeast during which he "rediscover[ed] Brazil via the world. The hybrid and the ecumenical."²² In each case, the second stage is activated by a new awareness of a particular American vantage or location installed in the world; in each case the transition involves a poetry differently oriented—speaking within a broader circumscription, addressing the world as a concept in metaphysical as well as geopolitical terms—and a struggle to produce poems that acknowledge, include, capture the world. On these terms two poets who built alternative versions of a postmodern poetics move closer to each other, and the poems of these moments sometimes dissolve into voices that make Ginsberg sound like Campos and vice versa. And in their transitions, Ginsberg and Campos produce poems that might be treated as obverses, or alternative engagements with problems of history and knowledge.

To me, the most revealing episodes in their work of the late 1950s and early sixties are those poems in which they seem to reach an impasse within their established poetics, and to struggle with the impulse toward each other's poetic program. In Ginsberg's case, this juncture is part of a long search for a visionary poetics that dates back to "Psalm I" (1949) and continues through "Angkor Wat" (1963). The late fifties see a deepening sense of the stakes involved in his writing, and an agitated inventory of lyric and prophetic possibilities. In this set of poems, the deeply moving verbal overcharge of "Kaddish" is followed by a return to the elegiac concerns of that poem ("o mother / what have I left out / o mother / what have I forgotten") and then a struggle to emplace those concerns in a wider setting of metaphysical speculation:

I cry out where I am in the music, to the room, to whomever near, you, Are you
God?
No, do you want me to be God?
Is there no Answer?
Must there always be an Answer? you reply,
and were it up to me to say Yes or No—

²⁰ The state of Ginsberg's poetics in 1956 is summarized by Marjorie Perloff, *Poetry On and Off the Page: Essays for Emergent Occasions* (Evanston: Northwestern University Press, 1998), 101-04.

²¹ Michael Schumacher, *Dharma Lion: A Critical Biography of Allen Ginsberg* (New York: St. Martin's Press, 1992), 279. Ginsberg's expanding consciousness of the world in this period is a theme in many of the essays collected in Hyde's *On the Poetry of Allen Ginsberg*.

²² This remark from a biographical sketch of the 1980s is quoted in A. S. Bessa's introduction to *Galáxias*: <http://www.ubu.com/ethno/poems/decampos_galaxias.html>.

Thank God I am not God! Thank God I am not God!
 But that I long for a Yes of Harmony to penetrate
 to every corner of the universe, under every condition whatsoever
 a Yes there Is . . . a Yes I Am . . . a Yes You Are . . . a We²³

It seems that the balance of forces of Ginsberg's early poetry, from "The Green Automobile" through *Reality Sandwiches*, has been displaced by something more searching and volatile—an explicit search for God as presence—that makes his usual volatility seem legible and obvious. The poetic style that Marjorie Perloff, Charles Molesworth, and others have described authoritatively is firmly in place by the writing of "Kaddish," but this is something else, a register (as James Scully has it) like Henry Vaughan more than William Blake.²⁴ The open questioning of these poems, I think, is an improvised response (and not always an especially convincing one) to this newly opened prospect.

Into this setting, following on the anaphoric and manically idealist "Lysergic Acid," comes "I Beg You Come Back & Be Cheerful," an understated and ironic assay at the same questions:

Radiant clouds, I have heard God's voice in
 my sleep, or Blake's awake, or my own or
 the dream of a delicatessen of snorting cows
 and bellowing pigs—
 The chop of a knife
 a finger severed in my brain—
 a few deaths I know—

O brothers of the Laurel
 Is the world real?
 Is the Laurel
 a joke or a crown of thorns?

Then appears a quatrain that stands apart from the poem, and from nearly everything Ginsberg has written from "Howl" (1956) to this point. In the first instance its power is in its unlikeness to his usual mode of perception, in that the quatrain parodies his entire corpus, including his mode of composition and his sex life, in four short lines:

Fast, pass
 up the ass
 Down I go
 Cometh woe

When Ginsberg's characteristic verbal order is in place—"a swirling, flashing registry of states of consciousness in which perceptions are constantly disarranged, even

²³ Ginsberg, *Collected Poems*, 231-32.

²⁴ James Scully, "A Passion in Search of Two Boards," in *On the Poetry of Allen Ginsberg*, ed. Hyde, 186-87. Scully refers to "Siesta in Xbalba," one of the earliest poems to adopt this mode.

deranged"²⁵—there is no room for this kind of unsparing, minimalist observation. For that matter, short lines stitched together by rhymes instead of anaphora, gathered at their ends rather than their beginnings, make for a low-key but startling interruption in his outlook. End-rhymed lines—of which there is none in Ginsberg's poetry since before "Howl"—make a different thoughtprint than anaphoric lines. More than a stylistic departure, they belie the spontaneous ethic of Ginsberg's work and represent a distance from immediate experience, a coming to conclusions, that he seldom entertains. Later on, this kind of short end-rhymed line will become the mode of ironic reflection on sex, a post-coital ruefulness.²⁶ But here, where a fit of questioning gives way to answers, Ginsberg is trying to change frequencies. This urge becomes manifest in an especially striking moment. After four lines of observation of the Manhattan cityscape, there follows this calligram:

What
if
the
worlds
were
a
series
of steps

What
if
the
steps
joined
back
at
the
Margin

Leaving us flying like birds into Time
—eyes and car headlights—
The shrinkage of emptiness
in the Nebulae

These Galaxies cross like pinwheels & they pass
like gas—
What forests are born.
September 15, 1959

²⁵ Molesworth, *The Fierce Embrace*, 38.

²⁶ See the later poems cited by Marjorie Perloff in *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric* (Evanston: Northwestern University Press, 1990), 215.

I take it that what matters here is a poet of one well-defined sensibility not only speaking in an unaccustomed voice but exploding voice altogether to reach after something that counts as almost inexpressible to his poetics: a metaphysical order that makes his poem into an epistemological challenge, a sketch of something beyond words, a child's drawing. Where Ginsberg began this set of poems by posing questions—what and where is God? how can we conceive of this world within other worlds?—he now arrives at provisional answers in a hushed tone, about himself and about the world. For a mind accustomed to launching questions and observations paratactically from the same perch, these conclusions unsettle the poetry. Changing his vantage on reality and substituting the shape of "worlds," in the imprecise form of the calligram, for the shape of his own thinking, Ginsberg's speaker turns his poem inside out. He suspends the observation of nature as it presents itself, and resorts instead to an end-driven recording of rhythms and patterns. He tries to get the world and what is beyond the world, rather than the usual subjective self, into his poem. The striking moment is not the calligram, however, but the concluding lines in which a speaker who started from a pose of self-absorption ("Tonight I got hi in the window of my apartment") gestures toward something infinitely remote: "These Galaxies cross like pinwheels & they pass / like gas." The key term "galaxies" reveals the metaphysical object out of reach of this poet of excess and indiscipline; it names the invisible horizon that has exerted pressure on this poem since the transitional quatrain, to which these lines return ("they pass like gas" revisits "fast, pass / up the ass"), the outer limit of this poem's thinking. It says: this poet can evoke the world, and worlds beyond the world. He is writing to an enlarged horizon.

"I Beg You Come Back & Be Cheerful" leaves us in a place uncharacteristic of Ginsberg's early poetry but necessary to the turn his work takes after about 1960, where the aspects of his outlook—confessional, political, and metaphysical—are recombined and (in Joseph Lease's nice phrase) braided together again.²⁷ The term "galaxies" encodes a sense of heightened stakes, as if the charter of the poems has come to include the representation of worlds, and worlds within worlds, around the confessional first person. When we read in the poem "Aether"

Stop conceiving worlds!
says Philip Whalen
(My Savior!) (oh what snobbery!)²⁸

we should understand that these poems of 1959 represent a seeking after a new mode of thinking as well as a new descriptive protocol. On these poems depends the achievement of Ginsberg's finest poem of the 1960s, "Wichita Vortex Sutra" (1966), in which he speaks from the vantage of a prophet who straddles worlds ("in Kansas or other universe") and declares the end of the Vietnam War.²⁹ The horizon of the galaxy enables us to apprehend, within it, the outlines of the world; and our awareness of the poet speaking across these concentric circles gives force to that poem's declaration of peace, which is obviously impotent in the here and now of 1966 but speaks to us from somewhere else.

²⁷ Joseph Lease, "My Allen Ginsberg," *Poetry Flash* 296-97 (Winter-Spring 2006): 12.

²⁸ Ginsberg, *Collected Poems*, 249.

²⁹ Ginsberg, *Collected Poems*, 406-07.

The horizon of the galaxy, of course, is something Ginsberg shares with his Brazilian contemporary Haroldo de Campos. Other poets of the 1950s and sixties, such as the American Charles Olson and the Swiss-Bolivian Eugen Gomringer, adopt similar terms: Olson's "composition by field" owes something to this horizon, as does his important essay on the possibilities of knowledge called "Human Universe," while Gomringer's *Constellations* is one of the formative works of concrete poetry in this era.³⁰ All of these terms, which appear in many statements of poetics in this period, respond to a larger intellectual agenda. In a book published in 1957, Karl Popper remarks on the strictly physical nature of celestial phenomena in contrast to social life:

Physical structures . . . can be explained as mere "constellations" . . . or as the mere sum of their parts, together with their geometrical configuration. Take the solar system, for instance; although it may be interesting to study its history, and although this study may throw light on its present state, we know that, in a sense, this state is independent of the history of the system. The structure of the system, its future movements and developments, are fully determined by the present constitution of its members. Given the relative positions, masses, and momenta, of its members at any one instant, the future movements of the system are all fully determined. . . . The history of the structure, although it may be interesting, contributes nothing to our understanding of its behaviour, of its mechanism, and of its future development. It is obvious that a physical structure differs widely in this respect from any social structure; the latter cannot be understood, nor its future predicted, without a careful study of its history, even if we had complete knowledge of its momentary "constellation."³¹

For Popper, this is constellation as pure form, free of the pressures of society and history. The notion of a future legible through formal arrangements ("positions, masses, and momenta"), where the past has no privilege as prologue, perhaps made this sense of "constellation" seem especially intriguing in the 1950s, as the exhaustion of a world war gave way to an acceleration of technology, including the exploration of space. Moreover, there is a complementary lexicon, overseen chiefly by Walter Benjamin and Theodor Adorno, that sees "constellation" as a term for the kind of thinking that finds a social and historical dimension in what appears to be the observation of aesthetic forms: this constellative project—Robert Kaufman has explored it insightfully—remakes the relation between the social-historical and the aesthetic, finding new construals of the former through an application of the latter, often in constructivist fashion.³² Where Popper's quarrel with historicism leads him to ruminate on the constellation as an ahistorical structure, entirely unlike history and society, the Frankfurt School critics go further, proposing that such a structure affords terms for imagining the historical, social, and aesthetic together, unsettling the conventional accounts of relations among these forces.

³⁰ Charles Olson, "Projective Verse," *Selected Writings*, ed. Robert Creeley (New York: New Directions, 1966), 15-26; *Human Universe and Other Essays*, ed. Donald Allen (San Francisco: The Auerhahn Society, 1965); Eugen Gomringer, *Die Konstellationen / Les Constellations / The constellations / Las constelaciones* (Frauenfeld, Switzerland: Eugen Gomringer Press, 1962).

³¹ Karl Popper, *The Poverty of Historicism* (1957; London: Routledge, 2002), 16-17.

³² Robert Kaufman, "Lyric's Constellation, Poetry's Radical Privilege," *Modernist Cultures* 1 (2006): 209-34.

From a variety of standpoints in the 50s, the figure of the constellation is present where these relations were being reconfigured, particularly where historical materials were engaged anew in aesthetic terms or works of art revisited as expressions of history and social life. The figure itself bears the stamp of a detour from conventional thinking—from the causative, the linear, the hierarchical.

Where poetry is concerned, Ginsberg and Campos see in "galaxies" and "constellations" an outlet away from the conventions of the period as well as the programs they have imposed on themselves. Approaching from opposite directions—Ginsberg from a poetics that has been constituted out of the first person and social observation, Campos from the exaggeratedly hygienic program of the concrete poems of the collection *Fome de Forma* (*Hunger of Form*) of 1957-59 and its successor *Forma de Fome* (*Form of Hunger*), which contains "Transient Servitude"—these poets, fleetingly and at about the same time, arrive at a common agenda, a shared space of reflection. Finding our way back from there, can we account for how this Beat and this concretist cross like pinwheels? How might an inter-american poetry of galactic horizons engage differently from its contemporaries with what Olson calls "the only two universes which count, the two phenomenal ones, the two a man has need to bear on because they bear so on him: that of himself, as organism, and that of his environment, the earth and planets"?³³

Where Ginsberg's expansive poetics finds a new density, Campos finds a new expansiveness. *Galáxias* is the pivot in his poetics. Here is the first item in the series:

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e
arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumpáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro*³⁴

*(and here I commence and measure here I commence and recommence
and remeasure and hurl
and here I measure myself when life is lived as a kind of voyage what
matters
is not the voyage but the commence so I commence so I measure I
commence to write
a thousand pages write a thousandandone pages to finish writing
to commence with writing to finishcommence with writing so
I recommence so I hurl so I weave to write about writing is
the future)*

³³ Olson, *Human Universe*, 4.

³⁴ Haroldo de Campos, *Galáxias* (São Paulo: Editora Ex Libris, 1984), n.p. The translation is mine. In the version of "e começo aqui" published in Campos' *Xadrez de Estrelas: Percurso Textual 1949-1974* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1976), 200, this poem like the others in the series is printed in roman rather than italic type. In the edition of *Galáxias* from which I quote, "e começo aqui" is the only poem in italic.

Like Ginsberg's efforts at rhyme and concretism (but with a rush of self-assurance instead of his deliberate fumbling), this prose poem introduces an unfamiliar voice, a new philosophical orientation ("when life is lived as a kind of voyage what matters is not the voyage"), and a redrawn horizon. The short, highly concentrated lines of the concrete poetry and of the semantic variations in *Fome de Forma* give way to lines that do not end at all but "recommence" again and again; the stance and tone are like that of a Whitman reached by a back-formation through modernism, especially Joyce and Stein. And as in Popper's account of constellations, Campos imagines, as Ginsberg did in his reverie, a poetry whose "fully determined" structure reflects that of the universe, whose past and future is nothing but its movements. Suppose there were a poetry that fused the personal and the metaphysical without the mediation of the social, which would obviate confessionalism; suppose there were a poetry whose shape traced the shape of the world and the universe.

The program piece of *Galáxias* is the prose poem "circuladô de fulô":

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie
 porque eu não posso guiá eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta
 me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame
 tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no
 pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não
 podia popular aquela música se não
 canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa
 da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um
 prego
 na palma da mão um ferrugem prego cego na
 palma espalma da mão coração exposto como um nervo
 tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol

('rounded by flowers under god's under devil's mercy god shall guide you for I myself
 can't guide godbless those who give 'rounded by flowers and those who are still
 to give sounding like a samisen made of a tensed wire a stick
 and an old tin can at the end of the partyfair at highnoonhigh but for
 many that music did not exist it could not because it could not popplay
 if not sung that music is not popular if not in tune it does not atone nor
 tarantina and yet struck in the gut of misery in the tensed gut of the meagerest
 physical misery aching aching like a nail in the handpalm a
 rusty blind nail in the palm clasping palm of the handheart exposed as a tensed nerve
 retensed a renigrated blind nail everlasting in the palmpulp of the hand in the sun)³⁵

³⁵ Campos, *Galáxias*, n.p. The translation by A. S. Bessa appears in *Novas: The Writings of Haroldo de Campos*, ed. and trans. Bessa and Odile Cisneros (Evanston: Northwestern University Press, 2006), 124. It also figures in Bessa's indispensable essay on *Galáxias*. Further scholarship on the collection and the rest of Campos' poetry and criticism appears in *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*, ed. K. David Jackson (Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2005). In a review of that title, in the *Luso-Brazilian Review* 43 (2006): 133-36, Charles Perrone summarizes the plans for several volumes in tribute to Campos.

For readers acquainted with Campos' earlier work, the most arresting dimension of this collection is likely to be its verbal profusion. A poetics of strict economy—with a minimalist attention to morphemes, phonemes, and lineation—has been replaced by a no less attentive repetition of indelible words and phrases. "Circuladô de fulô"—the phrase is ambiguous, but means something like "surrounded by flowers" (the translator A. S. Bessa's rendition) or "circulator of flowers"—adapts language of long derivation in the Brazilian and Portuguese lyric traditions, but directly evokes the minstrelsy of northeastern Brazil. The opening phrase, in which "fulô" seems to be "flor" (flower) with a vowel added by epenthesis and the final consonant elided, is probably an epithet for the minstrel himself: he who makes and is made by the flowers of rhetoric. What is distinctive to the moment of *Galáxias*, however, is the metaphysical perspective of this poem: "under god's under the devil's mercy god shall guide you for I myself can't guide godbless those who give me" stands out from Campos' work for its remarkable concatenation of the ethical and the divine. While some of the earlier poetry implies a similar perspective, as in some of the semantic variations in *Forma de Fome*,

homem senhor
homem servo

homem sobre
homem sob³⁶

(man sir
man servant

man over
man under)

little in Campos' program to this point allows him to think his way directly from the experimental to the divine, from semantics to metaphysics. From the first poem's envisioning of a textual space "where the end is the beginning," *Galáxias* involves a number of such efforts to explode the boundaries of the earlier poetry—none more thoroughly than "Circuladô de fulô," with its positing of a modern, provincial *trobar clus* that claims some of the wrenching force of a crucifixion and realizes through that power a moral renewal ("if not in tune it does not atone").

At a threshold for their poetries, then, Ginsberg and Campos cross paths, one tending toward the gnomic and the concrete, and the other pulling away from these modes—but both in search of a poetry of greater knowledge. The Ginsberg and Campos suites are obverses in that they represent alternative constructions of a single problem—how to expand a poetic horizon to galactic dimensions, and how to embed specifically American language and experience within that new horizon—delivered contemporaneously, even as other artists of the Americas were examining a galactic or constellative horizon for what it could offer them. For Ginsberg this adjustment opened a new galaxy that remained intermittently available, inflecting but not quite transforming his poetics, while for Campos it represented a decisive shift toward a new kind of writing. While this turn in

³⁶ Campos, *Xadrez de Estrelas*, 134.

their work can be understood as an episode in their particular careers, I think it makes a different sort of sense in an inter-american setting, where two considerably different premises for poetry came to discover a common space adjacent to both of them. The modes of the Beats and the Noigandres poets still do not touch one another, but in Ginsberg and Campos circa 1960 they have an imaginable relation.

Finally, I would like to reflect on the future of a hemispheric approach to poetry by briefly considering the possible third term in the relation between Ginsberg and Campos: namely, the poet whom Ginsberg addresses in "To an Old Poet in Peru," the elderly modernist Martín Adán (1908-1985). Adán was one of the leading figures in Peruvian modernism but almost unknown outside his country; his experiments with sonnets that overturned the unacknowledged political conventions of the form were celebrated by the political philosopher José Carlos Mariátegui in a classic essay called "The Anti-Sonnet" (1928).³⁷

To Ginsberg, Adán is an intriguing but finally unassimilable figure, whose formally rigorous lyrics seem to have little to say to his own volatile poems. Campos for his part seems to have had little awareness of Adán, even though *La Casa de Cartón* (*The Cardboard House*, 1928), Adán's experimental narrative that appeared at the same time as several modernist works of Brazil, participates (though not by name) in the "cultural cannibalism" that Campos ostentatiously adapts from that generation.³⁸ Adán's relevance is that, where Ginsberg and Campos seek the capacious voices and access to metaphysics represented by their poems circa 1960, he had already cultivated such a poetry for about thirty years when his sequence *La Mano Desasida* (*The Hand Let Go*) appeared in 1960. One might observe that, while the Brazilian and the American poets cross each other, the Peruvian poet is between them but illegible to both. Ginsberg's "To an Old Poet in Peru" is about crossed trajectories that yield no illumination. While Adán has explored the potential of a metaphysical poetry of the Americas, his work hardly matters to Ginsberg, who sees their encounter as fruitless:

Your indifference! my enthusiasm!
 I insist! You cough!
 Lost in the wave of Gold that
 flows thru the Cosmos.
 Agh I'm tired of insisting! Goodbye,
 I'm going to Pucallpa
 to have Visions.
 Your clean sonnets?
 I want to read your dirtiest
 secret scribblings,
 your Hope,
 in His most Obscene Magnificence. My God!³⁹

³⁷ José Carlos Mariátegui, "El anti-soneto," *Amauta* 17 (September 1928); rpt. in Martín Adán, *Obra Poética 1928-1971* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971), 237-39. I quote from the essay in "New World Studies and the Limits of National Literatures," in *Poetry and Pedagogy: The Challenge of the Contemporary*, ed. Joan Retallack and Juliana Spahr (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 89-90.

³⁸ Haroldo de Campos, "The Rule of Anthropophagy: Europe Under the Sign of Devoration," *Latin American Literary Review* 14, no. 27 (1986): 42-60.

³⁹ Ginsberg, *Collected Poems*, 240-41.

The poem ends with both poets walking off to their own metaphysical experiments, stuck in mutual incomprehension.

A parable of the poetries of the Americas, Ginsberg's poem reminds us that the hemispheric canon, if such a thing exists, is held together by misapprehensions and resistances as much as by affinities and recognitions, and that mutual ignorance—with its reckless experiments, inadvertent conversations, and obversals—often has more power than understanding. Quests after knowledge like those of Ginsberg and Campos become all the more moving, I believe, when they are both compromised and empowered by the versions of ignorance and insensibility we have seen (Campos toward Whitman; Ginsberg toward Adán; Campos and Ginsberg toward one another). In answer to Guillén and Jameson, where is the comparative agenda that will show us how to read for these omissions? How will we write the history of a hemispheric poetry in these terms? The relation between obverses that I draft here is only a start toward explaining the poetics of the Americas as a set of relations and the problems around them. In the inter-american setting, we are always discovering that the problems are as compelling as the relations.

**New voices from the Southern Cone: Poetry of Chile and
Argentina during the repression and after
~ by Susana Haydu**



New voices from the Southern Cone:

Poetry of Chile and Argentina during the repression and after

by Susana Haydu

The poetry of the Southern Cone of the Americas presents an enigma difficult to resolve: why two countries, Chile and Argentina, that do share language, geography and cultural roots, are so different in their poetic expression? Both countries have a rich literary tradition that in our century has given us poets like Neruda, Mistral, Huidobro and Parra in Chile, and Lugones, Borges, Molinari and Orozco in Argentina. Still, this tradition of great poetry has very different attributes: visionary, mythological, politically committed voices in Chile, and a more personal, intimate writing in Argentina.

The divergence is not new; it can be traced back to the experience of the European Avant Garde and how it was received by each country. The European literary movements were absorbed and incorporated into the national culture in Chile as in nowhere else in Latin American country. We should remark on the idea that the Vanguard invented a cultural space for Latin America. Chilean poets, such as Neruda in his *Canto General*, created a mythical vision of Latin America, separating it from the European tradition that had been dominant till then in their literature. So, it is fundamental to read the poetry of Chile in this historical context.

In Argentina, on the other hand, the Vanguard maintained the original European characteristics. Several literary generations from 1930 to 1960 were influenced mainly by André Breton and the tenets of the French surrealists. We cannot find a major poetical work inspired either by the concept of national identity or by a vision of Latin America. Culturally Argentina considered itself as belonging to Europe and America was hardly part of its poetic horizon.

This separation is further enhanced during the years of repression in the two countries. The military regimes that governed in Chile from 1973 to 1986 and in Argentina from 1976 to 1983 shared a common authoritarian ideology that endangered the lives and freedom of writers and intellectuals. The resistance from Chile is expressed in the traditionally confrontational forms practiced by Latin American poets in several countries and under many diverse historical circumstances. By contrast, in Argentina the poetry of the years of repression appears to be barren of voices of resistance. Thorpe Running in his excellent article on "Responses to the Politics of Oppression in Argentina and Chile" clearly establishes the difference between the abundance of politically committed texts written by poets of Chile and the very limited number of poems of resistance by Argentine writers. I will attempt to interpret some of the reasons for this divergence between abundance and scarcity, in each country.

One of the immediate results of the military coup in Chile was the disruption of communications between the different social and cultural groups, causing the fragmentation of literary movements. A large number of writers, like Gonzalo Millán and José María Memet went into exile and published in Europe and North America, while an important group of poets, like Nicanor Parra, Enrique Lihn, Raúl Zurita, Antonio Gil, Diego Maquieira and Gonzalo Muñoz stayed in the country. Still, the continuum of the common poetic identity which characterized Chile during the twentieth century did not break up, and the distinctive quality of the newer poets further enriched its literature. Contributing to this enrichment we have to mention especially the popular poetry and the poetry written in jail and detention camps, that must be included in any study of the

Chilean poetry during the military regime. Most of these poems were published by the underground press, a circumstance that further added to the diffusion of poetry involving an extensive cross section of the population.

As I mentioned earlier, the poetry written in Argentina after the military coup of 1976 does not follow the standard forms of the poetry of confrontation. With very few exceptions of those poets choosing exile (like Juan Gelman and Horacio Salas), most of them remained in Argentina, in their own social and cultural environment. To survive, they lowered their voices and avoided the frontal engagement that could be found in Chile. The few publications that did attempt to voice resistance, did so by means of obliqueness and the use of metaphors that went beyond the understanding of the authorities. Silence and ambiguity were the main characteristics of the poetry in Argentina and I would like to focus on these two aspects of the poetic "Zeitgeist" pervading those years.

Before attempting this examination, one should remark on the excellent quality of the poetical output during that time. It was easier to elude censorship in poetry because the ambiguity of the poetic text welcomes veiled allusions, secret suggestions. One reads between the lines, one becomes a clever reader. To live under a regime of terror is unbearable, and in Argentina this experience of terror was suppressed by everyone. Poets renounced any context and refrained from allusions to their time, a practice that continues to this day, as if the memory of their private holocaust is still unthinkable and should remain buried. Therefore, by and large, poets concentrated on questions of form and language, as it has been noted by Andrés Avellaneda in his excellent article on Argentine poetry of the seventies.

Many schools with different poetics were at work and were producing outstanding poems. Surrealism continued full force in the magazines *Poddema* and *Signo Ascendente*. Other magazines such as [La Danza del Ratón](#) published a poetry that had great formal influence from the United States, and included examples of lesbian poetry, black poetry, the New York School, Ferlinghetti, Pound, etc. Another group, contending on the poetics that privileged a social change, and following on the steps of Juan Gelman published *El Ladrillo*, but it was soon dissolved. Finally, we should mention the presence of neo-romanticism, in the best tradition of Novalis in his *Hymn to the Night*. The word "night" was extensively used, as a metaphor for the times, as a place of oblivion and repose.

The use of ambiguity created a poetry rich in new resources, capable of using ordinary language and plain episodes to deliver a message of condemnation. A powerful example can be found in the works published in the periodical [XUL](#) in 1980, where several poets used a notorious murder case, the killing of a man (Schoklender) by his sons, much like the case of the Menendez brothers in the US, to represent the corruption at all levels of government and society.

Jorge Santiago Perednik uses the case, with its Oedipal and mythical overtones and its questioning of the status quo - which can only be maintained through a systematic repression - as a pretext to explore the psychological and political nature of authority. Beginning with its Spanish title - "[El shock de los Lender](#)" - the poem proposes a dialogue between Spanish and English, in which the English words lend a shock to an anesthetized language. In its form as well as in its themes, the poem interrogates itself about the possibility of wholeness and of meaning.

My good and merciful god, you know that I don't approve of this That I don't approve of anything that offends you

Yet you will approve it: habit and greed
but lord, the heart of an upright man... I mean, the
abominations... Leviticus VIII
Better sleep and dream

Because they can't connect the beginning with the end, observed
subinspector Alcmenon,
the schocklenders die
that's why so many die - so many - and we don't understand why
Nothing connects with nothing

These verses should be read also as a criticism of the hierarchy of the Catholic Church in Argentina, who kept its silence in spite of their knowledge of what was happening.

We find another example of implicit resistance in Néstor Perlongher's poem "[The Circus](#)". He uses the circus as a metaphor for the danger of living without a safety net; after accounting for the decoys, highwires, cages, animals gilded, the fattest woman, the bearded lady, he leads us to the real victims of the circus, the "desaparecidos" tortured with electric shocks:

that which cut in two disappears,
and that which festooned with jack-knives
bleeds from the heart: that which vibrates without a net, (which
disappears)

The absence of any expression of political involvement in the case of many poets is difficult to interpret. Was this silence due to indifference or fear? Can it be explained as a form of collusion between the victim and his tormentor? Or can silence be portrayed as a form of resistance to the terror? Each of these questions may have several answers, depending on the tools we apply to our analysis. From a psycho-political point of view, all four attitudes: fear, indifference, collusion and resistance may co-exist simultaneously in each individual, defining a personal way of coping with terror.

Examining it now from a historical point of view, we must remember that since the very origins of the national identity, a tradition of defiance to oppression was common to many writers. Poems praising courage and sacrifice were part of the popular culture from the years of independence of 1810 to the turn of the century. Only after the first military uprising of General Urriburu in 1930 against President Irigoyen - which interrupted the democratic process in Argentina - did poetics become inwards looking. The continued military coups re-enforced this attitude, and the silence of poets during the repression may have been only the final assertion of this continued process of disengagement and coolness that pervaded the Argentine society.

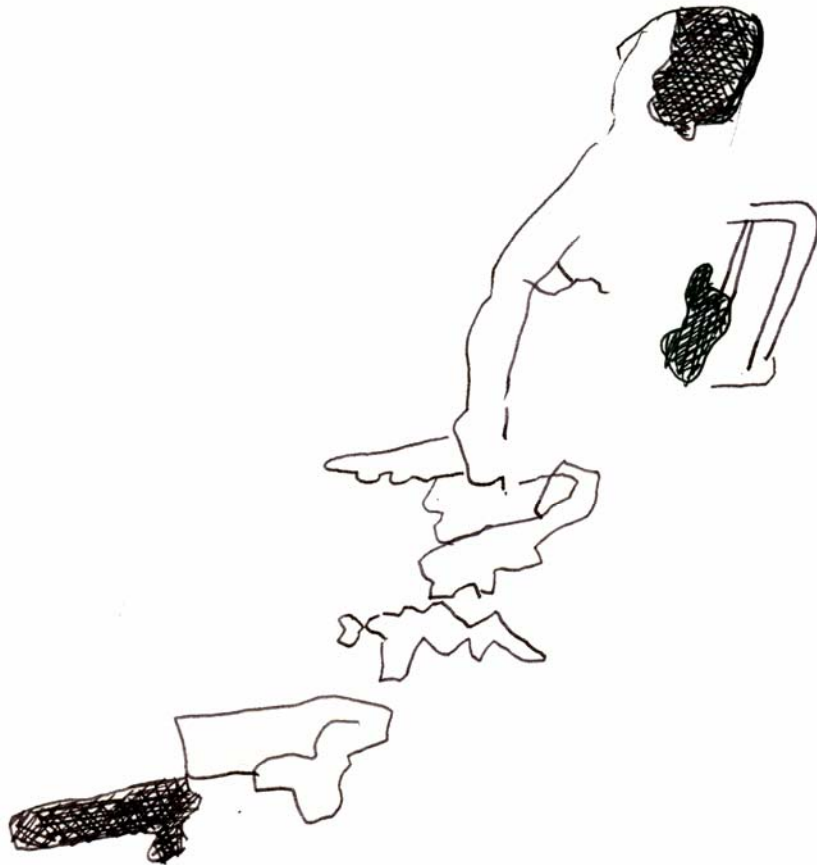
It appears that the divergence in the poetic expression of Chile and Argentina will persist even after the restoration of the liberty of expression, confirming the fundamental difference of the culture of the two countries. In Chile the repressive political experience is present in the work of many poets and can be seen as part of the national conscience. In the more recent works of Raúl Zurita and Diego Maquieira we perceive that the experience of the dictatorship of Pinochet has become part of a broad historic view of the universe along the lines of *Canto general* of Neruda or Huidobro's *Altazor*. An example of an epic poem that draws its metaphors from the European and American history,

blending them with present episodes can be found in Maquieira's poem *Los Sea Harrier*. In this text the brave warriors, the pilots of the Harriers not only challenge the assassins in Chile, they defy two thousand years of Christian symbolism, to create a poem which has its roots in the cosmology of Huidobro.

Poetry with such an extensive vision of the past and the future has not yet emerged in Argentina and may never surface. Since the memories of the years of the "Proceso" are kept mostly on a personal level and appear only occasionally in the poems published after the end of the military regime, the experience of Argentina's only major holocaust may continue destitute of cathartic dimensions. If most poets remain silent about the memories of their private anguish and suffering, hiding them from poetic inquiry, we will be waiting forever for an answer to the distressing question asked by Bertold Brecht in his poem "Dark Times":

They won't say the times were dark
Rather: why were their poets silent?

The XUL Poetry Journal
~ by Kathryn A. Kopple



The XUL Poetry Journal

by Kathryn A. Kopple

Origins, Introductions

In the 1980s, a group of poets residing in Buenos Aires launched the literary journal [*XUL: Signo Viejo y Nuevo*](#). The journal's name refers to Alejandro Xul Solar, a painter and poet whose fantastical images and ideas made him a beloved figure in Argentine avant-garde circles during the 1920s. At the time, Buenos Aires was regarded as the center of Spanish American modernity.^[1] Overall, there was a sense that the city offered a model of commerce, culture, and democracy -- all of which came to an abrupt end when pro-Hispanic nationalists handed power over to the military. Throughout the "infamous decade," as the 1930s were called, the conservative elites failed to institute reforms that would protect the country against the grim authoritarianism of the 1970s.^[2] It would be many years before a renewed spirit of democracy began to take effect.

From its first issue to its last, [*XUL*](#) was a highly eclectic enterprise. The journal offered a mix of poetry, experimentation, and polemic during times of great difficulty. The darkest years of the repression – 1976 to 1978 – were, in the words of historian David Rock "terrifying:" the radical presses were destroyed, their materials confiscated, and laws were passed making it a crime to be found in possession of subversive literature of any sort. As a follow-up to these measures, martial law was declared, military patrols took control of the streets, and many thousands were abducted and murdered. That the missing had little connection to the guerrilla movement was beside the point; the repression was "arbitrary, uncoordinated, and indiscriminant" so as to eradicate any impulse to dissent that may have existed among the general populace.^[3] By 1980, these practices had ceased and a certain measure of civilian order had been restored, but the situation was still precarious. In the arts, as elsewhere, there were few alternatives to the timidity of the surviving culture – a situation that seems unthinkable if we consider that the vanguard of Spanish American modernity had always thrived in Buenos Aires.

Launching [*XUL*](#) was therefore one of the most daring acts that a group of poets could have performed during those dismal years. Of course, the journal's founders weren't in a position to make such claims -- nor were they particularly interested in the sort of heroic discourse associated with the cult of Argentine nationalism. [In his first editorial](#), Jorge Perednik speaks of a public forced to sustain itself on a cultural diet that was insipid and noxious: a point that is communicated through the not so oblique references to cultural critics who are caricatured as defending the kind of art that makes little difference to anyone. Although the tone is humorous, the editorial offers a clear declaration of *XUL*'s commitment to poetry: where it comes from, where it is going, and what it means. Hence the lack of tolerance for the trivia cherished by the media and even less tolerance for the reduction of the arts to those little reviews and columns that prevent any serious reflection on the complex and often contradictory relation between culture and poetry. As the editorial states: ["...it is our hypothesis that cultural life is a complex whole and that discussion is essential to it... Thus the name of the magazine, which encompasses various concepts".](#)^[4]

Among these various concepts, the *XUL* poets shared a common interest in the avant-garde. Throughout the 1920s, the avant-garde had taken on the *modernistas* who had established themselves in Buenos Aires at the turn of the century. Buenos Aires, we may recall, was one of the fabled cities of Spanish American *modernismo*. "In the history of Spanish American modernism, there was a man and a city of importance: the man was Rubén Darío and the city was Buenos Aires." [5] The quote, in translation, conveys the words but the translator admits that it does not have the impact of the original statement, at least not as it was originally articulated by Carlos Alberto Loprete. A more forceful statement would read: In the history of Spanish American *modernismo*, there was one man and one city that mattered: that man was Rubén Darío and that city was Buenos Aires. Buenos Aires could also boast of other famous poets, among them Leopoldo Lugones. But it so happened that, by the end of the 1900s, Darío was residing in Buenos Aires, the city where his books *Prosas Profanas* and *Los Raros* were first published. Darío's way had been paved somewhat earlier by another great exponent of Spanish American modernism, the Cuban poet and essayist José Martí, whose work regularly appeared in *La nación* -- the same newspaper that published Darío when the poet had few other opportunities available to him. [6] The city thus made the man and the man the city: a modernist parable par excellence.

But the cultural ascendancy of Buenos Aires, its reputation as a center of modernity, goes back somewhat further, beginning with the romantics. In contrast to other Spanish American countries, the Argentine romantics were not only committed nationalists: they were moderns. More importantly, the Argentines understood the aesthetic sensibility that made European romanticism so modern. It has been said many times that Spanish America after independence was burdened by a lack of national culture. Forward-minded intellectuals viewed the region's lack of modernity as the central national issue of the latter half of the 19th century. Peace, industry, and cosmopolitanism were preached throughout Argentina with an intense commitment. If modernity were good for society, it was good for art as well, not least because it involved a formidable critique of traditional values. In this atmosphere, it is hardly surprising that a newspaper such as *La nación* would promote the highly subjective, rarefied, and Parnassian aesthetic for which Darío, in 1888, coined the term *modernismo*.

Just prior to *modernismo* however, in the years leading up to that most important revolution in Spanish American letters, another style of poetry came into circulation, one that was more directly associated with the romantic legacy of the Río de la Plata. It was a poetry that was inspired by the gauchos of the Pampas, and it was written in a direct and colloquial style that was seemingly free of rhetoric and other forms of artifice. The most respected of these poets was José Hernández and it was this same poet who, in 1872, published a long ballad devoted to the adventures of a fighter of the Indian wars turned outlaw by the name of Martín Fierro. It is a poem the importance of which is difficult to grasp from the outside, a poem that is felt to be so deeply Argentine that Jorge Luis Borges referred to it as "our Bible." [7] And, in many ways, it was precisely that, as the Argentine cultural critic Beatriz Sarlo explains: "The gauchesque poem *Martín Fierro* [sic] used to be learnt by heart, and was taught in schools along with the official version of local history according to which gauchos had willingly given their lives in the Independence wars against Spain." [8] This historical myth and the prestige accorded to it

by "Martín Fierro" was such that well into the 20th century it was a poem that was considered worthy of vigorous debate by cultural protagonists on all sides.

By the first quarter of the 1920s, the revolution in Spanish American letters that made Buenos Aires the center of the movement came under attack. Some of these criticisms were moral rather than aesthetic. *Decadent* was a term that was often used as a slight against modernism. But there were other criticisms and these came from young poets who disliked the modernista aesthetic for other reasons. According to Sarlo:

The Argentine avant-garde of the twenties and thirties, to which Borges belonged, had to offset the influence of some very important writers like Leopoldo Lugones, who occupied the center of the literary system. Lugones was not only the most important modernista, the national peer of Darío, but also a most visible and influential intellectual. As poet laureate, he represented what the literary avant-gardes, and Borges himself, loathed: rich rhymes, sumptuous images, highly wrought exoticism, decadent eroticism.[9]

These criticisms against style may have undermined the prestige of *modernismo* but were they sufficient to overturn an entire literary movement? At the turn of the century, Spanish American *modernismo* was a major poetic movement, a continental movement whose influence extended far and wide. The modernistas had broken decisively with the classical tradition. They had achieved an autonomy that was unprecedented in Spanish America, one that was of the same standard as the vanguard of European culture. According to the poet Octavio Paz: "The revolution in metrics brought about by the modernistas was no less radical and decisive than that of Garcilaso and the Italian school of the sixteenth century, although in an opposing sense." [10] Whereas the Renaissance poets insisted on regular metrics and unity in art, the modernists dedicated themselves to the "continuous experiments with rhythm and, above all, the resurrection of accentual verse." [11] But there is one troubling difference: *modernismo* did not have the same endurance as the Renaissance; nor did it manage to live out the century that it had so auspiciously inaugurated. At most, it lasted a brief twenty years.

How was this possible? How was it possible that a poetic revolution positioned to have the same kind of influence as the Renaissance turn out to be a transitional movement? Some sought to explain this by focusing on the utopian mentality of the modernistas; others took them to task for imitating the French symbolists and for their cosmopolitan aestheticism; still others argued in favor of the epochal theory of Spanish American modernism and saw it as one example among many of a terrible crises in western culture. In addition, there were deeply conservative forces at work within Argentine society during the 1920s. David Rock writes:

On the extreme right was a "nationalist" faction led by General José F. Uriburu... Former leaders of the Patriotic League of 1919, they exemplified a nationalism that perpetuated the league's anti-communism and its cult of chauvinistic myths and values. During the 1920s, the nationalists had become increasingly antidemocratic and antiliberal. They subscribed to the clericalist doctrine of *hispanidad*, which had developed in Primo de Rivera's Spain, and to some extent they were also influenced by Italian fascism.[12]

The nationalists also had an influential cultural representative in, among others, Leopoldo Lugones, who in 1924 gave a speech praising the military regime and referring to its leaders as Argentina's aristocracy.^[13] Additionally, he dedicated himself to promoting the nationalist "cult of chauvinistic myths and values" in his many lectures on Argentine literature and most famously in his interpretation of the poem "Martín Fierro." Opposition to Lugones and his peers came from the expected quarters – anarchists, communists, and a mixture of the two – but there was also opposition from a group of poets and intellectuals, among them Borges, who responded to the *modernistas* in specifically literary terms.

To return to *XUL*, there is no doubt that these developments were very much on the editor's mind when, in that October of 1980, the journal chose to publish "[Balance y Perspectivas](#)" [Balance and Perspectives], a long essay by Jorge Ricardo in which the author "analyzes 6 decades of Argentine poetry." Much of this history had been neglected, suppressed, or simply forgotten during the catastrophe but prior to that it was the object of considerable revision. Borges, for example, had increasingly come to be seen as the famous author of a singular universe, one of mirrors, labyrinths, and other improbabilities, but he was also portrayed as the most visible member of a small coterie of writers associated with the journal *Sur*, which had been founded by Victoria Ocampo. But Borges had not started his career as the author of *Ficciones*. Throughout the 1920s, he was best known as a leading avant-garde poet and one of the many who ran with a Buenos Aires group known as the Florida. According to Ricardo: "In the Florida group, that authentic provincial offspring of the European vanguards, dandyism went hand in hand with dada; the aristocratic sense of the land with the radicalism of the *criollo* and the *porteño*; the poetic [imaginary with the lasso; and laughter with dreams.](#)"^[14] Many of Florida's regulars also worked on *Martín Fierro*, a literary journal that influenced an entire generation and whose writers were irreverent, merciless, and brilliant.

One of Florida's rivals was a group of writers called Boedo, which was associated with the struggles of the working class. Ricardo writes: "The Boedo-Florida conflict was not a joke as some of its protagonists have insisted, but neither was it a war between Content and Form either for or against aesthetic progress."^[15] But, according to numerous sources, Florida had waged war against Boedo, and an extremely nasty one at that. The historical picture that emerges depicts a strangely unpleasant avant-garde: one that consisted of anti-democratic cosmopolitan aesthetes who preferred Paris to Buenos Aires and London to Madrid; who were racial and linguistic elitists who tolerated only the purest Castilian modalities; and who were far more interested in their own celebrity than in solving the problems of the poor and disenfranchised.

Ricardo's essay represents a rare gesture of reconciliation, particularly for those who have read the literature on the subject. In those books, the avant-garde deserves its reputation seeing as it had long antagonized progressive thinkers whose dream of making socialism the dominant idea left them little recourse but to reject aesthetics in favor of history, critique, and utopianism. But was this rejection really necessary? Didn't the avant-garde have anything to offer social progressives? Or were art and social progress to be eternally set in opposition to one another, the former to be relentlessly rejected by the later, which had come to depend on its object of negation with a tenacity that went hand in glove with

a highly influential and often inflexible form of cultural criticism. After all, no less a social critic than Adorno had spent a lifetime rescuing the European avant-garde from the stranglehold of capitalist totalitarianism. And it seems reasonable to suggest that Ricardo's essay, and *XUL* in general, represented a similar venture: a whole-hearted effort to overturn prevailing opinions that made it difficult to recognize the aesthetics of the social realists and the social concerns of the aesthetes.

So without manifestos, without antics, and without insults, the *XUL* group announced itself to the world and laid down precisely what was at stake for itself, for poetry, and for the country. They wanted to make it clear that, if poetry were to survive totalitarianism, it would take considerable talent, imagination, and nerve. It would also be necessary to commit a few heresies if old questions were to yield new insights. The first step was to take a hard look at the kind of logic - and language - that led to polarization, along with the idea and the fixation that went with it that one was for art and against social progress or vice versa. The next move would involve mixing things up a bit by casting aside those restrictive dichotomies that oppose imitation to creation, content to form, poetry to language, language to life. All of this would require a certain amount of discipline: resisting the tendency to engage in the sort of idolatry that makes a cult of modernity while refusing to give Marx the last word. And last, but not least, the journal would provide a forum for poetic practices new and old, experimental and historical.

In 1980, all of this must have seemed extremely peculiar. Theoretical consciousness still hadn't fully absorbed the shock delivered by Deleuze and Guattari in their landmark *L'Anti-Oedipe*, and the companion volume to that memorable assault on the regimented mind, *Mille Plateaux*, had not been long off the presses. In those days, adventurous intellectuals turned to Lacan, whose star never burned brighter than in Buenos Aires. The finest of Spanish America's poets had already received their lifetime achievement awards and the celebrated writers of the Latin American *Boom* had become world famous. An eighty-year old Borges, who appeared regularly on Argentine television, had become something of a pop star to a generation that knew very little of his poetry. And far away, in the classrooms of the North American academy, a curriculum was in the process of being refined in which select writers from different regions and multiple literary traditions were canonized in the name of Latin American Culture - a category that referred primarily to Latin American prose and didn't seem to include Brazil. It was difficult to associate this version - at once sedate and elegant - of Rioplatense literary culture with actual existence. All in all, Jorge Perednik wrote at the time, it was a situation that was hardly conducive to any sustained or serious discussion of poetry.

From the journal's perspective, it was important to identify wherever possible those historical and social forces that hampered poetic production. In "[La Poesía en Argentina: una cuestión de existencia](#)" [Poetry in Argentina: A Question of Existence], Perednik's inaugural essay, he addresses the issue of the media in aesthetics terms and, more specifically, its impact on poetic language.

In Latin America, the cultural debate over language begins with colonialism. Whereas in the Anglo-American tradition, the critique of language advanced by, for example, the English romantics highlights the differences between cultivated speech and common English, in Latin America the legacy of colonialism greatly complicates the linguistic

situation. There is, for example, the much-quoted anecdote concerning Antonio de Nebrija's *Arte de lenguaje castellana*, which is recognized as the first linguistic study of a European language. Upon being presented with Nebrija's grammar, Queen Isabel is said to have asked: "What do I want with a work such as this if I already know the language?" Nebrija replied: "Because, my lady, it is the instrument of the empire." The most tangible sign of Nebrija's equation of Castilian with the empire is seen in the names that the Spaniards used to designate the lands and the peoples of the Americas. The Mexican novelist Carlos Fuentes, in the essay, "This is America," writes that America was not discovered but named. "The invention of America is indistinguishable from the naming of America... To discover is to invent is to name. No one dare stop and reflect whether the names being given to things real and imagined are intrinsic to the named, or merely conventional, not substantial to them." [16] While Fuentes' comments represent the double critique of utopianism and modern progress found in much 20th century Latin American writing, it would be more historically accurate to say that America was not invented but reinvented, not named but renamed.

The 16th century mestizo known as the Inca Garcilaso de la Vega provides us with an early example of this history of the renaming of the Americas, which is narrated to great effect in *The Royal Commentaries of the Inca* in the story of how Peru got its name: "This was the origin and beginning of the name Peru, so famous in the world, and rightly famous, since it has filled the whole world with gold and silver, pearls and precious stones. But because it was imposed by accident and is not one they themselves have given, the native Indians of Peru, though it is seventy-two years since it was conquered, have not taken this word into their mouths." [17] The fortuitous renaming of Tahuantinsuyu as Peru is of cultural and linguistic importance. Quite obviously, the Spaniards had no words in their own language for the kingdoms they conquered. Garcilaso, who was the son of an Inca princess and Spanish conquistador, was educated in Castilian and he was fully aware of the inadequacy of his father's native tongue with respect to the Inca civilization. Such limitations were not simply a matter of cultural differences and mistranslations: they speak to the translator's complex role as cultural intermediary, which Garcilaso himself aspired to in his writings. As historian Harold V. Livermore states, if Garcilaso's work continues to be of importance it is because he belongs to the first generations of Americans to recognize the profound need for "the Spanish language to transcend the limitations of European culture and offer itself as a vehicle to the peoples" for which Castilian had formerly known no proper name [18]."

Latin American writers confronted these contradictions in various ways: using informal language, revisiting historical sources, switching from one linguistic code to another, and other techniques associated with realism. In theory, the realists argued that their stylistic choices directly reflected their social concerns; in practice, it was a tradition that worked predominantly with stereotypes, established social patterns, and popular modes of speech. So while realist authors offered considerable insight into the systems of caste, patronage, and imperialism, they also risked repetition, stagnation, and, in the worst cases, overt regression. These latter concerns were taken up by the avant-garde, which identified the poet as an innovator who made a direct social impact by disrupting traditional forms and awakening the public to the possibilities of literature.

In order to have an impact, however, one had to have access to the public and in the 1980s most poets in Argentina didn't have such access. Perednik describes this as a situation in which public discourse has gone the way of the popular media. He writes: ["The poetic production that exists doesn't exist as Argentine poetry because outside of the poets who write these poems there is no one, or practically no one, who reads them."](#)[19]. In this context, poetry isn't unpopular in the "elite" sense but in the more basic sense having little or no audience; nor is the public encouraged to read poetry when there persists a constant diversion of images, advertisements, and reality effects. Perednik writes: "A poem lacks the indispensable requisites to soar triumphant in this world: it doesn't offer itself up as a spectacle; it demands that the individual take an active role."[\[20\]](#)

Advertising, journalism, and other print organs of mass media also represented a barrier. Mass culture is profoundly resourceful in its ability to mimic and assimilate poetry, along with other literary forms. That process, formally known as kitsch, does not depend on poor taste as much as one might believe. Many experts in kitsch claim that popular art forms can be seen as subversive by virtue of their ability to parody "good taste." But mass culture hardly traffics in art in this way: the goal of mass culture is to erase any distinction between good and bad taste. But when the public is truly challenged by a work of art, it resists. Perednik writes:

It so happens that the rhythm of a poem fully expresses the rhythm of society. Understanding contemporary poetry, entering into it, implies the willingness to see through society's masks: it is to see in the poem the insanity of the times, the cracks in society's structures, society's lack of coherence, the limits of its reasoning, the weakness of its certainties, the lie in its words. What society sees, finally, is its alienation.[\[21\]](#)

As the survivor of a clearly embattled tradition, the poet works with whatever is available both past and present while resisting the temptation to regress psychologically. Hence the "old and new sign" affixed to the name of the journal. But retrospection must also be able to relate past achievements to the present in ways that are socially relevant, even in the context of a mass media culture. Mass culture is paradoxical: it is technologically advanced but, from the perspective of modern art and literature, aesthetically behind the times. The cut and paste logic of today's television productions is dictated by brute commercial interests; the digital "flow" of images streaming across our computer screens is, in the worst cases, a "loop" of the already seen and already heard; and even Jean Baudrillard's well pointed criticisms regarding the "procession of Simulacra" seem cautious when considered in the context of prime time programming. [\[22\]](#) In an age of visual dogmatism, in which aesthetic possibilities are severely circumscribed and the media lords over the public like a dictator, it is of no small significance that, as XUL declared, there is poetry reminding us that "writing is done by different individuals" and a ["poem does not deserve to be restricted by boundaries or classifications."](#)[\[23\]](#)

Poetry is a Foreign Language

The tension in the experimental poetics we encounter in *XUL* expresses itself in two ways: *nothing is foreign to poetry* and *poetry is a foreign language*. The idea that writing begins and ends with translation gained in popularity during the mid-20th century and,

given its recent history, it is now being extended through appropriately modern metaphors – machine, network, matrix – to show how translation operates as a mechanism for intercultural exchanges and contexts. The translated text always comes to us from outside, as something foreign, although we may not necessarily be in a position to accept this. Walter Benjamin speaks of the resistance he experienced in reading the French translation of Nietzsche and how "the horizon and the world around the translated text had itself been substituted, had become French." [24] In "The Homeric Versions," Borges remarks that the *Quixote* is a Spanish institution, one that permits no linguistic "variations except those provided by the publisher, bookbinder, and the typesetter." [25] Familiar in one language, foreign in another, translation reminds us that the linguistic borders that we build around works of literature are never fixed in the ways we imagine. But translation also works to undo those borders, so that difference becomes available to us in our own language.

For the cultural polyglot, it is part of the pleasure of life to converse in foreign languages, to circulate among strangers, to move from one social plateau to another, to inhabit different locals. His circumstances may be limited, his historical inheritance difficult, and he may have never crossed the borders of his own city, his own nation, his own continent, but he has read far and wide, in many tongues, and without discrimination. Such an individual represents many things but insularity is never one of them – to ascribe a fixed identity to him represents an obstacle, a way of preventing us from imagining another life.

Translation, for XUL, serves this polyglot function, this process whereby we are *already* in dialogue with other languages and cultures. In 1887, Kinzo Makino arrives by boat in Argentina. His arrival is anticipated by Columbus who leaves Europe in 1492 search of the fabled gold of *Xipangu* and who imagines that the language spoken by the Hispanola natives is, in fact, Japanese. Makino, who is also a sailor, shipwrecks near Mar del Plata. He is officially documented as a Bolivian and given the name *Coya*. He finds a job with the circus caring for carpe and working with the high wire. Eventually, he makes his way to Cordoba, where he is baptized and takes the name Mike King. Historian Arthur M. Schelsinger, Jr. uses the term "polyglot immigrant" to refer to individuals like Makino – individuals whose new world identities are emblematic of the unsettling circumstances of Americanization. In Argentina, despite its predominately Spanish-speaking population, the translation of Japanese cultural forms that begins with Makino's arrival on the shores of Mar del Plata forms part of a vast American experiment that exceeds monolingual perspectives. M.M. Bakhtin coins the phrase "polyglot consciousness" to describe how translation and language variance offers ways of relating to the world that work against the insular tendencies of "verbal-ideological" linguistics. [26]

From the turn of the 20th century onward, modernista poets in Latin America looked to Japan and the Orient in search of new linguistic orientations. The Mexican José Juan Tablada, writes Araceli Tinajero, represents the first generation of poets to write extensively on Japanese art, poetry, and religion. He saw in the prints of Hiroshigu resemblances to Aztec hieroglyphs and hoped to publish a study based on the relationships between ancient Japanese and Mexican myths. He was among the first to experiment with classical haiku forms in Spanish and, in 1919, published *Poemas*

Sintéticos (Synthetic Poems), which he dedicated to the poets Shiyo and Basho.[\[27\]](#) Haiku also held great appeal for Jorge Luis Borges, whose own literary style owes as much to eastern philosophy and aesthetics as it does to the western canon.

This literary dialogue with the east is again taken up by *XUL* in its first issue, which includes an introduction to modern Japanese poetry in Spanish translation. In conjunction with the essays on national Argentine literature, the Japanese poems offer concrete examples of the ability for poetry to traverse national boundaries while at the same time engaging minority cultures on the local level. From the very first, *XUL* uses translation to show that poetry is not an artificial and monological language, as Bakhtin rather curiously insisted, but a polyglot genre, one that is fully capable of relating to "alien languages, to the possibility of another vocabulary, another semantics, other syntactic forms" precisely because "other linguistic points of view" are not *foreign* to poetic style.[\[28\]](#) In the context of Latin America, the debate over whether it was possible to write haiku in Spanish reminds us of the dynamic cultural history that informs the poetics of modernistas and avant-gardists in the region. The singularity of the image and expressive immediacy of classical haiku, along with its associations with Zen Buddhism, appealed to poets who were dissatisfied with a Hispanic tradition that they regarded as rhetorical, imitative, and aesthetically shopworn. Haiku, on the other hand, presented Latin American poets with a form that, because it was born in dialogue with another culture and another social consciousness, was actively experimental.

In continuing this tradition of linguistic and cultural experimentation, *XUL* pays its respects to classical haiku while it showcases a younger generation of modern Japanese poets. Among these poets, Takuboku Ishikawa (1885-1912) is regarded in Japan as an important innovator who rejected the naturalist school to promote the new social poetry - as seen in the stark and disturbing poem in which a laborer returns at dusk carrying his dead son in his arms. A satirical poem by Iku Takenaka (1904) parodies the stereotype of the polite Japanese who bows and smiles in the face of capitalist opportunism. Other poems render traditional mood harmonies in the modern style by suffusing the landscape with feelings of anxiety, dismay, and restlessness. As a whole, the translations - which were done in the 1970s by the Ecuadorian Alfonso Barrera in conjunction with specialists from the University of Foreign Languages of Tokyo - scarcely represent the sort of self-congratulatory multiculturalism that seeks to provide a sense of the exotic while suppressing difficult questions.

In a deeply informed and meticulous article on haiku in the 20th century, Ángel Rivero and Fernando Rodríguez-Izquierdo provide *XUL* with yet another opportunity to bring its readers into contact with modern Japanese culture. The essay, which appears in [issue three](#), follows a Spanish translation of Roland Barthes' famous discussion of haiku as an escape from signification and responds to various preconceptions regarding Zen Buddhism in Barthes' essay, among them a tendency to render haiku in the manner of an eastern monadology. According to Rivero and Rodríguez-Izquierdo, haiku is not only regarded as a descriptive form but an immensely popular one that is practiced across the spectrum of Japanese society. That Shiki, who is considered the father of contemporary haiku, was an agnostic who had little patience for religion contradicts prevailing notions of haiku as an exercise in Zen. "[If it is true that haiku represents one path of Zen, we can](#)

[be certain that Zen is for haiku one path out of many, only one of which leads us to Zen."](#)[29]

This inclination to resist mythologizing foreign literatures speaks to *XUL*'s commitment to increase awareness of the multiple linguistic situations and variations through which any given translation must pass. Translation becomes a vehicle for myths of all kinds – ethnic myths, national myths, world literary myths – when and where demands for language dominance undermine bilingual relations among translated texts. For the journal, the connection between myth and translation – the former a type of "verbal-ideological speech," as Bakhtin would say, and the latter a vehicle for "verbal-ideology" – needed to be addressed, not least because of the aggressively monolingual style that had become a feature of Argentine national politics. By consistently acknowledging the multi-cultural horizons around foreign genres and by presenting annotated bilingual versions – all of which requires time, energy, and extensive collaboration – the journal earned its reputation as one of the most challenging publications of its time.

As Walter Benjamin noted long ago, linguistic purists may find the idea of commentary unappealing but without it language myths simply run their course. How often do we read literature in a language that is not our own? Without considering where this language comes from? Or whether the signs and names we encounter are conventions suitable for some purposes and not for others? Poetic works in translation ask to be recognized as such, although the predominance of monolingual editions rarely gives readers an opportunity to respond to this invitation. There is something questionable about the assumption that the best writing requires no explanation, that commentary represents an unwelcome intrusion, and that every work deserving of the name literature transcends time and space. No doubt, translation is at odds with romantic concepts such as creativity, genius, and mystery. And yet what word – what poem – is not already a translation? There was a time in European history when it was commonplace to speak of translation as an imitation – actually, as an imitation of an imitation, which led to all sorts of interesting paradoxes about originality, duplicity, faithfulness, and betrayal. Poets were said to imitate and translators copied what they imitated, so that the Platonic world of appearances seemed to extend ad infinitum. Poetry and knowledge, it was thought, were irreconcilable, except that the classical tradition was fully capable of coming up with many fine analogies that made it possible for poetry to reflect what it could not embody. Poetry triumphed. But translation didn't fare as well. Against this tradition – which in its Spanish version was as formidable as it was persistent – *XUL* asked the question: What if poetic texts were not immaculately conceived but produced in a process of "a free (that is, reformulating) translation others' works?"[30]

Bakhtin has written with great inventiveness on translation in this sense. He defines literary translation as a type of generalized discourse that wanders among languages and social forms, regardless of class or ideology, and is "sufficiently international." [31] For *XUL*, translation represents precisely this process of linguistic wandering, one that goes beyond the monolingual politics and calls for simplified, unitary, and socially circumscribed poetic forms. Hence the journal devoted significant page space to translations from languages living and dead, cultivated and popular, natural and invented. From the translation experiments of [Alejandro Xul Solar](#) – the inventor of universal

Creole – to essays on medieval [Galician-Portuguese](#) – the original dialect of the Spanish *romancero*, *XUL* encouraged its readers to think about poetry as an "other" tongue.

In [issue four](#), which is dedicated to translation, the editorial reads: "What passes from one tongue to another tongue is the work of translation... As far as *XUL* is concerned, our commitment to the real comes to us through our commitment to the tongues we call language, to again make legible that which has been used for coercion and deception. Everyone has a tongue and language belongs to everyone..." This *interlingualism* represents that irrepressible and loquacious aspect of discourse that prevents the mother tongue from becoming a self-identified grammar or institution. Irrepressible because poetry, like language, is born of the call and response, the dialogue, that takes place among peoples and cultures, among signs and texts. Xul Solar had spent his life working out elegant solutions to the problem of trans-cultural communication, which his close friend Borges explained as follows: "Xul created another language... It was a Spanish enriched with treasures from other languages, a language with Spanish roots though it contained words from other languages." [32] Many of Xul's choices were motivated by this dream of a universal language, one in which spoken and written language were united through phonetic innovations such as "xu" for "su," "yi" for "y," and "hai" for "hay." Nor was this search for a universal language peculiar to Xul Solar. The Chilean poet and father of the Latin American avant-gardes, Vicente Huidobro, also struggled to create phonetic poems that could be appreciated in any language. Interlingual experimentation of this sort was of great inspiration to *XUL*, which throughout its publishing life operated as free-form laboratory for translation.

Ever attentive to the many ways in which the Argentine media betrayed public trust during the 1980s, the journal sought to undermine the verbal ones-sidedness of the official culture. The poem "Martín Fierro," as previously mentioned, had since the turn of the 20th century functioned as the reference of choice in the debate over Argentine national identity. The gauchesque style exemplified in José Hernández's poem was regarded throughout the culture as the wellspring for Argentine literature, which was said to originate in the popular songs of the *payadores*. The wild frontier and man's need to assert his dominance over the land was symbolized in the figure of the gaucho: the folk hero of Argentina whose poetic manner of expression abounded in *criollismos* – native words – associated with the pampas. The gaucho was Argentina and Argentina was the gaucho, or so it was argued. Even Borges - who had written a famous essay in which he outlined the European literary sources of the gauchesque - had warned translators against trying to imitate so Argentine a poem. The gaucho, he said, worked with rope and knife, while the North American cowboy was a gunslinger.

Of course, the gaucho, like all patriotic symbols, has meant different things to Argentines depending on the circumstances. From the journal's perspective, these transformations and appropriations of a national icon could be pressed further by publishing "[Martín Fierro](#)" – or rather a fragment of it – in Sanskrit, Latin, and Greek (see issue four). The translations, which were done by Ricardo Montiel, offer a linguistically demythologized version of the poem, one in which the foregrounding of gaucho poetry as one language among many repudiates verbal-ideologies that privilege the hegemony of myth over language. [33] Myth making was anathema to the publication, which was among the first

to publish the work of *neo-gauchesque* writers such as Emeterio Cerro and Jorge Lepore - writers who used cut ups and other innovations to overturn the linguistic pieties that had become an institutional feature of the genre.

The use of translation to promote new styles in Spanish was a strategy consistent with *XUL*'s theoretically experimental poetics. The encounter between disciplines, languages, and genres orchestrated by the journal in the name of poetry creates an impression of anarchy of the highest order. And so it was. One of the greatest triumphs in asserting the radical heterogeneity of language came with the publication, in Spanish, of Gilles Deleuze's "[Schizologie](#)," which appears in issue nine alongside translations of [Byron](#), [Goethe](#), [Sei Shonagon](#), [Philip Sollers](#), and others. Deleuze's essay on Louis Wolfson, "the student of schizophrenic languages," is a spectacularly rendered inquiry into the literal - hence untenable - relations between maternal and foreign languages: "Against the maternal language, which is the cry of life, he has to unite every foreign language in a total and continuous idiom, as the knowledge of language or philology." [34] Foreignness offers Wolfson an escape from the torturous phonemes and scathing consonants uttered by his mother, whom he loves and detests in equal and unbearable measure. Although it is difficult to use this unique case as the basis for broader comparisons, the material is powerfully suggestive: Wolfson conceives his continuous and unutterable translations as an assault on the mother tongue. For Deleuze, this assault is analogous to poetry, which he, following Proust, defines as "the foreign language within language."

In celebrating the most outré linguistic behaviors, there is no doubt that the journal made its assault on verbal boundaries, preferences, and attitudes. Throughout the sixteen years that it was published, *XUL* encouraged readers to recognize the foreign language within our own language, and in doing so the journal brought together poets, translators, and writers from across the continent and from afar. Hence it seems only appropriate to privilege the role of translation in *XUL* and to highlight the essays it published by, among others, [César Aira](#), [Rodolfo Modern](#), and [Raul G. Aguirre](#). [35] It must be said that, for *XUL*, the individual statement is never the goal but belongs to translation practice in the widest possible sense: as the polyglot linguistic activity to which every poem owes its existence.

Conclusion

The many quotes, references, and subjects assembled here are meant as an introduction to [XUL](#). This introduction is offered by a translator who has drawn up a map of different sites - poetic, linguistic, historical, and personal - that convey the content of what she has read and heard and discussed throughout the many years that she has worked on this project. What she has hoped to convey is that *XUL*, the journal, was an event that might be explained but never contained, at least not entirely, not least because it is beyond any single individual to map out the entire range of linguistic energies and gestures that made *XUL* so incomparably eclectic.

Walter Benjamin once wrote that the expressive side of language is as inexhaustible as its representational side. What is notable about aesthetic thinkers like Benjamin (or Bakhtin, for that matter) is not that they were social progressives but that they were social progressives who worked to salvage all that was accomplished, unique, and valuable in a

culture that they believed was dying. For Benjamin, salvaging the past – what is called "redemptive critique" - was dialectical and necessary.

XUL too participated in this tradition of redemptive critique. As a vehicle for poetic practices "new and old," it set a different tone from the nihilistic ultra modernistic avant-gardes that plotted the destruction of the masterwork atelier school of literary arts – never mind that Salvador Dalí saw himself as the savior of western painting. As for cubism, that too went into the mix, as seen in *XUL* issue ten, which is dedicated to visual poetry. Formidable in many ways, the experimentalist polyglot aesthetics promoted by *XUL*, which did so much for literature in its day, should remind us that poetry is often a high wire act between the tried and the untried, the already seen and the never seen before. It is my sincere hope that the commentary and notes provided in this introduction will be taken as encouragement to readers to see for themselves what it is that makes *XUL* so remarkable.

[1] Beatriz Sarlo uses the phrase "peripheral modernity" to describe Argentina given that the center of modernity originates in Europe, which sets the agenda for international relations until the advent of "post-modernity," when the United States becomes the center for global relations. See *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (Buenos Aires: Nueva Vision, 1988).

[2] David Rock, *Argentina 1516-1987* (Berkeley: Univ. of Cal. Press, 1987) 214.

[3] Rock 368.

[4] All translations of texts from Spanish into English are mine unless otherwise noted. Editorial. *XUL: Signo Viejo y Nuevo*, Oct. 1980: 2.

[5] As quoted by Mireya Camurati. See Mireya Camurati, "Dos cantos al centenario en el marco hist—rico-social del Modernismo en la Argentina," *Revista Iberoamericana* 146-147 (1989): 103.

[6] Camurati 103.

[7] Jorge Luis Borges, "The Argentine Writer and Tradition," *Labyrinths*, trans. James E. Irby (New York: New Directions, 1964) 177.

[8] "Borges: tradition and the avant-garde," *Borges Studies on Line*. J.L. Borges Center for Studies and Documentation. Internet:

(<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsbt.htm>)

[9] "Borges, a Writer on the Edge," ch. 3. *Borges Studies on Line*.

[10] Octavio Paz, "La metáfora y la traducción," *La casa de la presencia: poesía e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993) 413.

[11] Paz 413.

[12] Rock 215-216.

[13] Camurati 124.

[14] Jorge Ricardo, "Balance y perspectivas," *XUL*, Oct. 1980: 12

[15] Ricardo 12.

[16] Carlos Fuentes, "This is America," *The Discovery of America and Other Myths*, ed. Thomas Christensen and Carol Christensen (San Francisco: Chronicle Books, 1992) 97.

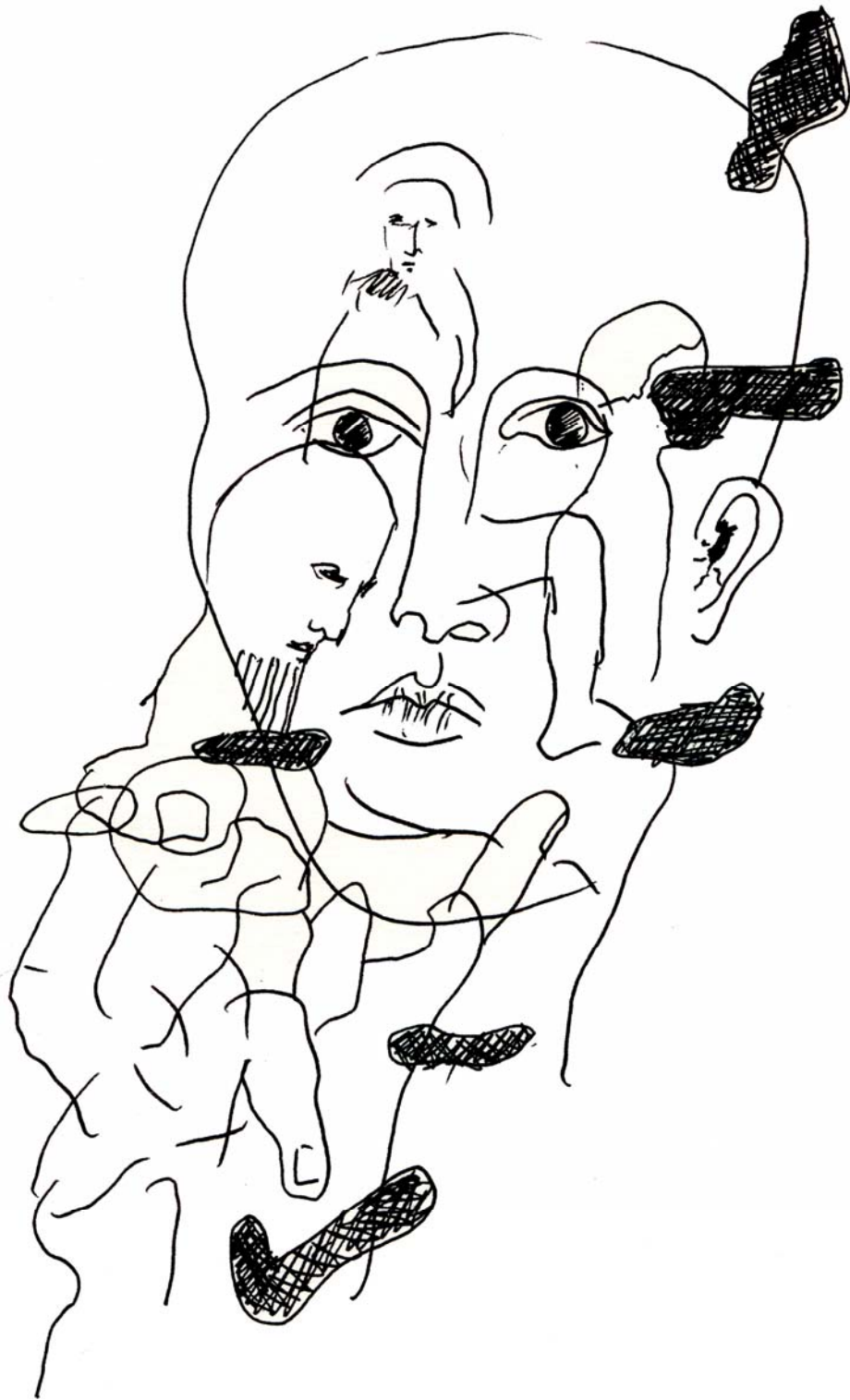
[17] Garcilaso de la Vega, *el Inca*, *Royal Commentaries of the Inca and General History of Peru*, trans. Harold V. Livermore (Austin: Univ. of Texas Press, 1989) 19.

[18] Harold V. Livermore, Introduction, *Royal Commentaries of the Inca and General History of Peru*, trans. Harold V. Livermore (Austin: Univ. of Texas Press, 1989) xxxi.

- [19] Perednik, "La poesía en Argentina; una cuestión de existencia," XUL, Oct. 1980, 25.
- [20] Perednik 25.
- [21] Perednik 25.
- [22] See Jean Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983).
- [23] Jorge Perednik, "XUL: Variations on the Name of a Magazine," trans. Molly Weigel, *The XUL Reader: An Anthology of Argentine Poetry 1980-1996*, ed. Ernesto Grosman (New York: Roof Books, 1997) xxii
- [24] Walter Benjamin, "Translation – For and Against," *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 3, ed. Michael W. Jennings (Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Univ., 2002) 249.
- [25] "The Homeric Versions," *Voice-Overs*, ed. Daniel Balderston and Marcy E. Schwartz (New York: State Univ. of New York Press, 2002) 16.
- [26] M.M. Bakhtin, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, 1981) 272-275.
- [27] Araceli Tinajero. "Haiku in Twentieth Century Latin America." Internet: (<http://www.worldhaikureview.org/2-3/contents.shtml>)
- [28] See Bakhtin on poetic discourse 285.
- [29] "El haiku en el siglo XX," 23.
- [30] See Bakhtin on translation 378.
- [31] Bakhtin 379.
- [32] Conference on the work of Xul Solar dictated by Borges in 1980. Internet: (<http://www.temakel.com/confborgesxul.htm>)
- [33] See Bakhtin on myth 370.
- [34] Gilles Deleuze, Louis Wolfson; or, *The Procedure*, "Essays Critical and Clinical," trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997) 34.
- [35] See issue four.

Copyright 2005 The XUL Project. All rights reserved. Questions, comments, and content submission should be directed to Ernesto Livon-Grosman at livongro@bc.edu.

ROOF Books and the *Xul* Collective
~ by James Sherry



ROOF Books and the *Xul* Collective

by James Sherry

In 1995, I first heard Ernesto Livón-Grosman and [Jorge Perednik](#) read from the magazine *Xul* at the Segue Poetry Series. I was immediately fascinated with Argentinean poetics and politics. My concern was intensified by the collapse of the economy there from a combination of crony economics and World Bank globalism. Soon after, Ernesto Livón-Grosman and I decided to try to anthologize the 16 years (1981–1997) of the magazine into a Roof Book. Working for a year and half with Ernesto Livón-Grosman as editor and Deborah Thomas as designer, Roof published *Xul Anthology* in 1997, edited to 135 pages.

First I think I need to say a word about [Roof Books](#). In 1976, I published a magazine anthology of New York School Poetry from the Kerouac School of that summer. I liked the New York School and Beat Poets work, but found that my own work was more closely associated with another emerging group of writers of my own generation and I moved the magazine in that direction. The Roof Magazine was a success for 10 quarterly issues. I was aided in that process initially by Tom Savage, who really pushed me to do it, Vicki Hudspeth, and then by Michael Gottlieb after the fourth issue. In 1977, I started Segue Foundation to help fund Roof, and Segue since has produced over 10,000 events of poetry, dance, film and other arts.

My close association with [L=A=N=G=U=A=G=E](#) magazine and with support for both east and west coast proponents of innovative poetry, encouraged me to look at some politically-charged poetry groups outside the US. I wanted to see where there might be associations, globalization, if you will, of the ideas and realizations of our US publications promoting innovative poetics characterized by a combination of close attention to writing on the page and political frameworks of language. Roof has published translations to date of the eclectic works of Tarkos, the playful works of Cadiot, a new view of poetry translation by Yunte Huang based on classical Chinese texts, and a poetic novel by the amazing Nicole Brossard.

What attracted me to the *Xul* collective was a combination of its political resistance to the Argentinean junta and its interest in both innovative European texts and popular Argentinean poetry, such as the Argentinean Gaucho poem, “[Martín Fierro](#)” by Jose Hernández, and the non-Creole writing around Latin America that *Xul* championed.

But I have always been at pains to actually connect the material in *The Xul Reader* to the tendencies in the US. So I am particularly pleased that Ernesto Livón-Grosman has asked me to write this short essay in order to account for my interests because I do find the relationship between *Xul* and Roof Books anomalous as well as exciting.

The set of interests that impelled language-centered writing—antagonism to New Criticism, seeking alternatives to the NY School reliance on common speech and a set of personal relations, writing based on political content and the formal politics of language use, and affiliations and a desire to summarize other innovative poetries from Mallarmé and Futurism to Surrealism and Situationism (as well as many other influences)—was far removed from where the *Xul* collective started. The Argentinean junta of the 1980s compelled a strange relationship between avant gardism and middle class survivalism. Because the *Xul* group was no Communard collective.

The Communist party in Argentina was ossified and tired. The *Xul* leaders wanted above all to establish a national as well as a Pan American poetic that could combat the junta without compromising what they considered to be inherent qualities of Argentinean culture: intellectual, bourgeois, liberal. These goals were far from the labor-orientation of innovative writing in the English-speaking world that supported Roof. What is obvious from this last statement is the language-centered phrase also supports, through the filters of post-modernism, a view of empire that is not inconsistent with a more bourgeois affiliation than we writers of language-centered poetry would like. My only defense thereof is that we start with what we knew in English and expand to the French, Spanish, Italian and eventually all the way to China to find what a writing centered on language means. But that is another topic.

American and European avant garde writing are not the same and have never been, so why should we expect Latin American writing to have the same roots or goals. Yet both parts of the Americas start their poetic writing with a desire to separate from Europe, the desire to establish a theory of solemnity as opposed to the European jouissance. This seriousness is true for the *Xul* project's battle against the junta and North American writing in slightly different ways.

In the US we would write an attack on capital formation or the cult of the individual as in my book *Our Nuclear Heritage* (Los Angeles, 1991): "On the skin of burnt children, / there sheens a column of debit that if,..." The *Xul* collective was equally square in the face of the problem as in Jorge Perednik's "Shock of the Lenders", "The most beautiful concept of the mother tongue / Sabotage?" But the US version would more likely be couched in abstract language structures, even if the vocabulary were, as in Bruce Andrews' work, a frontal assault on the "chicklets" of power or in Charles Bernstein's work a parody of the writing styles of the hegemonies.

And then the playful part of the American writing on both continents differs radically from the seriousness of European writing during the period of minimalism. Gaucho poetry or sexual frivolity in Silliman, such as the 50 pages of questions in "Sunset Debris", "Can you feel it?" etc. Our continent has no interest for the hyper-serious Euro-poetries that exercise few of the complexities of the larger society in which they reside, seeking instead an essential human experience after the inhumanity of WWII from which European writing is only just emerging in the early 21st century.

At this point, several years after wonderful experience of working with Ernesto Livón-Grosman in creating *The Xul Reader*, I view the contrast and tropisms between Latin and English writing in the Americas as an environmental issue, different writing structures in the hands of different populations. The notion that America, North and South, requires a different articulation in space and time from other places is apparent from Whitman onward and is evident in the European colonial perception of America from Chateaubriand onward. But the colonial experience from which the US emerged quite differently from Argentina gives us both a common ancestor and a very different configuration of culture.

Xul was born out of a cultural resistance of a very practical order, a fight with vicious generals while the North American writing culture was a far more sheltered, idealistic approach to politics born of the 60s and a less organized, but stronger, opposition. Both resulted in a great variety of writing strategies that were allied by a loosely coupled set of concerns rather than a single coherent meta-theory. *Xul* and Roof shared this loosely coupled sophistication, a resilience that gives them both lasting power and difficulty of definition.

Sometimes the loose coupling takes over as in [Laura Klein](#)'s "(of collateral all...)", "it's a bellyful, of a thousand makeovers / on empty coasts... // of collateral all reality..." On occasion the coupling takes place at the non-semantic level as in [Nestor Perlongher](#)'s "(degradee)", "In mirrors you cross galleries with handmirrors" / galleries, glassy, of glass and slime..."

These examples from the Argentineans of difficulty of definition and loose coupling show an affinity for the US cousins. Silliman would have been more formal, Andrews might have been more strident, but the character of the writings has a high affinity for each other.

Further both Perednik and Livón-Grosman were involved in this prototyping of a new idea of the politics of language. *XUL* did not support the new romantics in Argentina (*Último Reino* and *Diario De Poesía*) who were interested in being as popular as possible while recognizing the romanticism of Marx de facto. Neither did the language-oriented writers support the political activism of subject-oriented poetries promulgated by the political left in the US. For US writing such extremism alienated the writing from political movements and opened us to charges of complicity with corporate globalism, a charge that was dealt with by several writers: [Silliman's](#) "Disappearance of the Word, Appearance of the World" and with more direct association with *Xul* was [Bernstein's](#) essay "Poetics of the Americas" in *My Way*.

The *Xul* group was leftist without being guerilla activists and the language-centered writers mostly never committed as Weathermen or Yippies, but the socialist activists would listen for five minutes before turning away for more "practical" matters. Not coincidentally, however, Bruce Andrews has written for *Socialist Review* perhaps as much an outgrowth of his political science career as the poetry he writes based on diatribes concocted of news headlines and Dante's *Paradiso*.

A tongue in cheek example from Ernesto Livón-Grosman's own poem, "The Golfer's Discourse" begins "Of the origin in question / they say to her they say / are they - now are they - were they?" This is both a general statement about affiliation and fear of the other as well as pointed at the very space of which we speak: who are these middle-class writers? Why are they not writing about themselves? If not, what is wrong with their lives that they eschew the beauties of poetry for this harsher reality that they do not live, do not want to live.

So how can we reconcile?

The writing supported by Roof had several other similarities with the Argentinean group. First an interest in abstraction. While the *Xul* collective wanted a popular voice, it also said things that pointed in many directions. [Roberto Ferro](#) writes, "a crack / has split / the white desert / defying / its power / linking / every silence / everywhere / threatening / to strangle / every mark / until it vanishes / a tenacious insistence / on the plains." The use of the words desert and plains make this abstraction image oriented, but certainly the Klein poem above has similar characteristics.

Second an interest in writing on the page as an image, obvious in *Legend* (see below), is mirrored in the *Xul Reader* selection of Jorge Lepore's "[Ifuelofnoforceps](#)" as a page.

To fuel the fire of complexity both poetries used vernacular. Both Bernstein and I wrote poems that consisted only of the 100 most common English words. “Martín Fierro”, the poem Ernesto Livón-Grosman insisted had to go first in the book, is a classic of popular culture in Argentina. This combination of vernacular and abstraction links the Northern and Southern innovators despite the differences of which we’ve already spoken.

Xul derived support from *Paralengua* who were interested in performative poetics, sound poetry, the people who were working with visual poetry and how poetry looked on the page. In a similar if more various mode, Roof co-published *Legend* with L=A=N=G=U=A=G=E magazine. The varieties of visual poetry in *Legend*, written by [Bruce Andrews](#), [Charles Bernstein](#), [Ray DiPalma](#), [Steve McCaffery](#), and [Ron Silliman](#) in set based on two, three, four, and five person collaborations expanded the vocabulary of visual poetry and established a clear path linking poetics and poetry, strangely another hallmark of the *Xul* collective of Argentina.

A couple of examples: Roberto Ferro’s “[Eurydice Has Gone to the Agora And is Wearing A White Headdress](#)” has the poem / essay quality throughout: “to discourse / to his hated (con)tent”. Or in Perednik’s “[Shock of the Lenders](#)” where he creates new tenses and says “Cards thrown down simulating an Order”, speaking both to the critical and meta-critical spaces at once in the guise of a poetry format. And *Xul*, the magazine had editorials quite specifically addressing current events and essays that we didn’t publish in the anthology that are analogous to L=A=N=G=U=A=G=E magazine’s articles.

The *Xul* collective directly addressed a political agenda in that they resisted an actual junta while the US poets, coming out of the New Left, spent far more effort resisting an idea of capital and its society of individual contentment. The *Xul* collective fostered a more complex political agenda than fighting. There were writers like Perlonger who supported this more complex political agenda than the usual anger at the ruling class. He was visible because of the tragic circumstances of his death and a desire of the gay community to promote him: “[Decked out in prickly pears and gladioli: mother, how you whip those scenes / of candied bearcubs, those butter honeys: how you flourish...](#)”

Beyond poetry and poetics, the problems of translation were critical to the success of [The Xul Reader](#). Roof has tried on several occasions to create a new idea of translation. Christophe Tarkos’ *Ma Langue Est Poétique* uses translations that cross the borders between rewriting the poem in English and faithful renditions of the original French, thanks to the wonderful work of Chet Wiener, Stacy Doris and their collaborators such as Fiona Templeton. Yunte Huang’s landmark *Shi* truly extended the notion of translation beyond the poem itself by extending the beautiful Chinese poem of 8 lines into four pages of poetry, prose, and analytics: a perfect translation into English, a literal translation of the characters, a literal translation of the radicals of each character, as well as lists of what’s in the English and not in the Chinese and vice versa as well as historical notes. That level of completeness of translation provides the reader with a complete literary environment for understanding the translation and its context.

[The Xul Reader](#) was an attempt to translate an ethos, to capture the time of the resistance, to link continents and use the link to establish a hemispheric poetry. In some ways the book was a phenomenal success. In others I have been disappointed by the lack of interest outside the Spanish language community in anything beyond US poetry by US poets and readers of poetry. The failure of the poetry community to understand the obligation to counteract globalization with global labor and global art is similar to the complicity of the left with the current wars and conflicts. If we as US citizens are not also global citizens and global artists, we will always be following those who understand that

our future as a species resides in the context of a global environment. Unfortunately, for now, those who understand that issue are not on our side and are driven by the effort to control global resources using contracts of affiliation that are linked solely to commerce and the marketplace model. [The Xul Reader](#) was intended to address that issue for English language poets and I hope this short piece can be read in that light.

Finally, I'd like to pass on theory for a minute and just talk about energy and execution. As a publisher of poetry I put one foot in the art world and one foot in the world of business. The [Xul](#) collective always appeared far ahead of the simpering poetlings cringing in their hovels as if they were part of some 19th century conspiracy to keep the industrial revolution alive. Not that I have had anything against Romanticism, I just have no intention or desire to extend it beyond its useful life.

Our problems now are reconciling a global corporate culture with a sustainable economy that secures six billion people in the context of the planet that supports them. Finding our common ground and exploiting it for purposes that combat zero sum politics is a critical function of art of all stripes today. Roof's potential is limited only by the scope of its publisher and the people he can find to publish. I have been grateful for the energy and commitment of Ernesto Livón-Grosman and Jorge Perednik in pursuing these goals through Perednik's editing of the original [Xul](#) magazine and in their subsequent careers.

Los autores

Charles Bernstein ha escrito los libros: *Blind Witness: Three American Operas* (Factory School), 2008; *Girly Man* (Universidad de Chicago Press), ahora en rústica; *Shadowtime* (Green Integer), libretto for an opera on Benjamin; *Republics of Reality: 1975-1995* (Sun & Moor Press); *Content's Dream: Essays 1975-1984* (Northwestern); y *Controlling Interests* (Roof). Es profesor distinguido “Donald T. Regan” de literatura inglesa y literatura comparada en la Universidad de Pennsylvania. Para más información: epc.buffalo.edu.

Roberto Cignoni (Buenos Aires, 1953) ha publicado los siguientes poemarios: "Margen Puro" (1982), "Resplandores" (1985), "28 poemas" (1987), "Nevada y Estrella" (1992) y "Ceros de la lengua" (2001). En 1989 fundó, con Carlos Estévez "Paralengua: la otra poesía", un espacio de transformación dedicado a la investigación y el desarrollo de la poesía experimental. Entre 1990 y 1994 codirigió, con Jorge Perednik, la revista literaria "Xul, signo viejo y nuevo". También colaboró con las revistas "Tsé-tsé" y "Tokonoma".

Sergio De Matteo nace en Santa Rosa (La Pampa) en 1969. En 1992 conduce el programa radial “En busca del tiempo perdido”, en 1996 “Música de cañerías”, en 2007/8 “El Estado de las Cosas” (emitidos por diferentes FM locales), y en 2008 la columna diaria “Somos lo que buscamos” (por Radio Nacional). Ha publicado las plaquetas *Soles violentos* (1995); *Absurdo / Absoluto* (1996); y los libros *Ozono* (1997); *Criatura de mediación* (2005); *El prójimo: pieza maestra de mi universo* (ensayos, 2006), *Diario de navegación* (2007). Miembro fundador del colectivo artístico “Patria de arena” y del “Grupo de la neurona poseída” para realizar trabajos de intervención cultural. Es editor de la revista *Museo Salvaje*. Ha organizado medio centenar de eventos culturales con conferencistas y poetas argentinos y extranjeros; entre los que se destacan el “Encuentro Interregional de Productores Culturales” y la “Jornada Canto Quetral. La poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz”. Forma parte junto a Carlos Juárez Aldazábal del sello colectivo El Suri Porfiado Ediciones (www.elsuriporfiado.blogspot.com) y la revista *La Costurerita*. Colabora con investigaciones, antologías, revistas del país y extranjeras.

Roland Greene se especializa en literatura inglesa, latina-europea, y trasatlántica; además en poesía: desde el siglo XVI hasta la actualidad. Actualmente está terminando un libro sobre la semántica de cinco palabras de la cultura moderna temprana— sangre, invención, idioma, resistencia y mundo— entre distintos idiomas y culturas; y se encuentra escribiendo un polémico libro sobre el proceso del Close Reading, a la vez que supervisa el proceso editorial de la nueva edición de “Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics”. Es profesor de literatura inglesa y literatura comparada en la Universidad de Stanford.

Susana Haydu posee un máster de la Universidad de Buenos Aires donde trabajó como asistente de investigación para Jorge Luis Borges, en el Departamento de Literatura de lengua inglesa. Más tarde obtuvo un doctorado en la Universidad de Yale, donde dictó cursos sobre escritura creativa, poesía, y literatura latinoamericana (1989-2000), y es actualmente investigadora afiliada en esa institución. Ha publicado ensayos críticos, traducciones, y entrevistas en las revistas SUR, Revista Iberoamericana, Revista de la

Universidad de Buenos Aires, y la Revista Hispánica Moderna. Su libro acerca de Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético se publicó en 1995 por la O.A.S. Es la co-editora de la revista en-línea Ciberletras (www.lehman.cuny.edu/ciberletras).

Kathryn A. Kopple posee un doctorado en literatura latinoamericana. Ha publicado traducciones, ensayos de poetisas y escritores latinoamericanos, y reseñas en revistas, y antologías tanto en Estados Unidos como en Inglaterra. Actualmente vive y escribe en el área de Filadelfia.

Reinaldo Laddaga es profesor adjunto en el Departamento de Lenguas Romance de la Universidad de Pensilvania. Sus últimos libros son: *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, 2006; *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, 2007; y *Tres vidas secretas: John D. Rockefeller, Walt Disney, Osama bin Laden*, 2008.

Ernesto Livon-Grosman se especializa en poesía latinoamericana, literatura de viaje y cine. Actualmente se encuentra trabajando en una antología que abarca 500 años de poesía latinoamericana que será publicada por Oxford University Press. También lleva a cabo varios proyectos de digitalización, entre los cuales consta *Ailleurs*, una revista de poesía y arte visual publicada en París por el poeta uruguayo Carmelo Arden Quin a principios de los 1960s. La digitalización de *Ailleurs* es parte de un proyecto más ambicioso que pretende, a través de Internet, dar acceso a libros sudamericanos que ya no se imprimen, dedicados a la escritura experimental. Un ejemplo es *XUL Digital*, un proyecto de acceso gratuito llevado a cabo por la Biblioteca O'Neill de Boston College. Recientemente ha terminado su primer documental, *Cartoneros*, una película sobre las implicaciones sociales y culturales del proceso de reciclaje informal que ocurre diariamente en Buenos Aires, Argentina.

Jorge Santiago Perednik nació en Buenos Aires en 1952. Fundó y editó las revistas literarias *XUL. Signo viejo y nuevo* y *Deriva de la literatura*. Fue el director del Programa de Estudios Avanzados de Poesía en la Universidad de Buenos Aires, y ha recibido la Beca de Actualización Externa de la National Foundation of the Arts. Ha publicado numerosos poemarios: *Los mil micos* (1979), *El cuerpo del horror* (1981), *El shock de los linderos* (1985), *Un pedazo del año* (1986), *El fin del no* (1991), *Variaciones padin* (1996), *La desconocida - Circo macedonista sobre "Adriana Buenos Aires"* (1998), *El gran derrapador* (2002), *El todo, la parte* (México, 2005), y *La querrela de los gustos* (2006). También ha publicado libros de ensayo y traducciones al español de escritores de lengua inglesa como John Milton, Jonathan Swift, e.e. cummings, William Carlos Williams, Charles Olson. Sus video-poemas son *En busca de letras perdidas* y *Escrito en el baño*.

Dra. Susana Romano Sued, Profesora Titular de Estética y Crítica Literaria Moderna, Universidad Nacional de Córdoba, Investigadora Principal de Conicet, Poeta, Narradora, Dramaturga, Psicoanalista, Traductora. Área Principal de Investigación: Teoría Estética, Traducción literaria, Poética. Directora del programa multilateral interdisciplinario "Estéticas", radicado en el Centro de Estudios Avanzados Unidad Ejecutora de Conicet, Universidad Nacional de Córdoba. Directora del Proyecto Internacional : *Expoesía en contextos globales*. Se ha desempeñado como profesora e investigadora visitante en Universidades de Argentina, de Chile, Brasil, México, Canadá, EEUU, España, Francia, Alemania. Su obra se ha traducido a numerosas

lenguas y se publicado en prestigiosas revistas y libros especializados nacionales e internacionales. Ha recibido recientemente el Premio Lucien Freud de Ensayos (mayo de 2007) y el Bernardo Houssay al Investigador Consolidado (noviembre de 2007). Recientes Publicaciones: Consuelo de Lenguaje, Problemáticas de Traducción, 2da. Edición. Alción, Córdoba 2007, El Meridiano (poemario), 2da. edición, Alción, Córdoba 2007, PROCEDIMIENTO, Memoria de la Perla y la Ribera (novela), El emporio, Córdoba 2007.

James Sherry es el autor de once libros de prosa y poesía. Su nuevo libro *Sorry: Environmental Poetics*, saldrá en el 2009 bajo el sello Factory School. Es editor de Roof Books y fundador de Segue Foundation. Vive en Nueva York con su esposa Deborah y su hijo Ben.

Contributors

Charles Bernstein's books include *Blind Witness: Three American Operas* (Factory School), new in 2008; *Girly Man* (University of Chicago Press), now in paperback; *Shadowtime* (Green Integer), libretto for an opera on Benjamin; *Republics of Reality: 1975-1995* (Sun & Moor Press), *Content's Dream: Essays 1975-1984* (Northwestern), and *Controlling Interests* (Roof). He is Donald T. Regan Professor of English and Comparative Literature at the University of Pennsylvania. More info: epc.buffalo.edu.

Roberto Cignoni Buenos Aires, 1953. He has published the following volumes of poetry: "Margen Puro" (1982), "Resplandores" (1985), "28 poemas" (1987), "Nevada y Estrella" (1992) y "Ceros de la lengua" (2001). In 1989, he founded, with Carlos Estévez, "Paralengua: la otra poesía", a transformational space dedicated to the investigation and development of experimental poetry. Between 1990 and 1994, he co-directed with Jorge Perednik the literary journal "Xul, signo viejo y nuevo". He is also a contributor to the journals "Tsé-tsé" y "Tokonoma".

Sergio De Matteo was born in Santa Rosa (La Pampa) in 1969. In 1992, he directed the radio program "En busca del tiempo perdido, in 1996, "Musica de canerías", in 2007/08, "El estado de las cosas (broadcast on different local FM stations), and, in 2008, the daily column, "Somos lo que buscamos (on National Radio). He has recorded *Soles violentos* (1995); *Absurdo / Absoluto* (1996); y los libros *Ozono* (1997); *Criatura de mediación* (2005); *El prójimo: pieza maestra de mi universo* (ensayos, 2006), *Diario de navegación* (2007). He is a founding member of the artistic collective "Patria de arena" and "Grupo de la neurona poseída", which sponsor works of cultural intervention. He is the editor of the journal *Museo Salvaje*. He has organized numerous cultural events conference participants and Argentine poets and foreigners, among others, "Encuentro Interregional de Productores Culturales" and "Jornada Canto Quetral. La poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz." Along with Carlos Juarez Aldazabal, he belongs to *El Suri Profiado Ediciones* (www.elsuriporfiado.blogspot.com) and the journal *La Costurerita*. He collaborates in research, anthologies, and national and foreign journals.

Roland Greene writes on early modern culture, especially the literatures of England, Latin Europe, and the transatlantic world, and on poetry and poetics from the sixteenth century to the present. He is now completing a book about the early modern cultural semantics of five words-blood, invention, language, resistance, and world-across several languages and societies; writing a polemical book on the procedure of close reading; and overseeing an editorial project, the new edition of the *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. He is Professor of English and Comparative Literature at Stanford University.

Susana Haydu holds a Master's degree from the University of Buenos Aires, where she worked with Jorge Luis Borges as his research assistant in the department of English and American Literature. Later she obtained her PH.D. from Yale University, where she taught courses on Writing and Latin American Literature and Poetry. (1989-2000) and is currently research affiliate. She has published critical essays, translations and interviews

in SUR, Revista Iberoamericana, Revista de la Universidad de Buenos Aires, and the Revista Hispanica Moderna. Her book on Alejandra Pizarnik: evolucion de un lenguaje poetico was published in 1995 by the O.A.S. She is the co-editor of the on-line literary magazine Ciberletras (www.lehman.cuny.edu/ciberletras).

Kathryn A. Kopple holds a Ph.D. in Latin American literature. She has published translations and essays of poets and writers from Latin America in literary reviews, journals and anthologies in the United States and England. She lives and writes in the Philadelphia area.

Reinaldo Laddaga is an Associate Professor in the Department of Romance Languages at the University of Pennsylvania. His latests books are Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes (Esthetics of emergency. The formation of another culture of the arts, 2006), Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas (Reality shows. An essay on Latin American narrative of the last two decades, 2007), and Tres vidas secretas: John D. Rockefeller, Walt Disney, Osama bin Laden (Three secret lives: John D. Rockefeller, Walt Disney, Osama bin Laden, 2008).

Ernesto Livon-Grosman specializes in Latin American poetics, travel literature and film. He is currently working on an anthology of 500 years of Latin American Poetry in translation to be published by Oxford University Press. He also has several ongoing digitalization projects, among them Ailleurs, a journal on poetics and visual arts published in Paris by the Uruguayan poet Carmelo Arden Quin during the early 1960s. The digitalization of Ailleurs is part of a larger project designed to make available, through the web, out of print South American journals dedicated to experimental writing. The first example of these efforts is XUL Digital, a public project made possible thanks to O'Neill Library and Boston College. In addition, Professor Livon-Grosman has just finished his first documentary, [Cartoneros](#), a film about the social and cultural implications of the massive informal recycling that takes place every day in his native Buenos Aires.

Jorge Santiago Perednik was born in Buenos Aires en 1952. He founded and edited the literary journals "XUL. Signo viejo y nuevo" and "Deriva de la literatura". He was the Director of the Advanced Studies Program in Poetry at the Universidad de Buenos Aires and is the recipient of the Beca de Actualización Externa from the National Foundation of the Arts. He has published numerous books of poetry: Los mil micos (1979), El cuerpo del horror (1981), El shock de los lender (1985), Un pedazo del año (1986), El fin del no (1991), Variaciones padin (1996), La desconocida - Circo macedonista sobre "Adriana Buenos Aires" (1998), El gran derrapador (2002), El todo, la parte (México, 2005) and La querella de los gustos (2006). He has also published books of essays and Spanish translations of English-speaking writers, including John Milton, Jonathan Swift, e.e. cummings, William Carlos Williams, Charles Olson. His video-poems include En busca de letras perdidas and Escrito en el baño.

Dr. Susan Romano Sued is a distinguished professor of aesthetic and critical modern literary theory at the National University of Cordoba. She is a researcher in advanced studies at Conicet and her work as a poet, narrator, psychoanalytical dramaturge, and translator is well known. Principal Areas of Investigation: aesthetic theory, literary translation, and poetry. She is also the Director of the multilateral and interdisciplinary program "Aesthetics", which is based in the Center of Advanced Studies at the Executive Branch of Conicet at the National University of Cordoba. She is the Director of the international project: "Expoesia en contextos globales". She has taught as a professor or visiting researcher at universities in Argentina, Chile, Brazil, Mexico, Canada, the United States, Spain, France, and Germany. Her work has been translated into numerous languages and she has published in prestigious journals and contributed to books with a national and international focus. She recently received the Lucien Freud Essay Prize (May 2007) and the Bernardo Houssay al Investigador Consolidado (November 2007). Recent publications include: *Consuelo de Lenguaje, Problemáticas de Traducción*, 2da. Edición. Alción, Córdoba 2007, *El Meridiano* (poemario), 2da. edición, Alción, Córdoba 2007, *PROCEDIMIENTO*, *Memoria de la Perla y la Ribera* (novela), *El emporio*, Córdoba 2007.

James Sherry is the author of 11 books of poetry and prose. His new book, *Sorry: Environmental Poetics*, is forthcoming in 2009 from Factory School. He is the editor/publisher of Roof Books and founder of the Segue Foundation. He lives in New York with his wife, Deborah, and son, Ben.