

Ana Longoni / Jesse Lerner / Mariano Mestman

LEAN DROKA TZ

c o l e c c i ó n c o n c e p t u a l

FUNDACIÓN  **ESPIGAS**

Telefónica
FUNDACIÓN

Ana Longoni, a cargo de la colección Conceptual, es escritora, investigadora del CONICET, profesora en la Universidad de Buenos Aires y el Programa de Estudios Independientes-MACBA y curadora. Impulsa la Red Conceptualismos del Sur.

Jesse Lerner es cineasta, escritor, profesor y curador. Ha publicado diversos artículos sobre cine, fotografía y arte, y libros como *El impacto de la modernidad*, *The Maya of Modernism* y *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*.

Mariano Mestman es investigador del CONICET y profesor en la Universidad de Buenos Aires. Sus ensayos de historiografía artística y cinematográfica fueron publicados en la Argentina y el exterior.

Ana Longoni, editor in chief of the Conceptual collection, is a writer, a CONICET researcher, a professor at the Universidad de Buenos Aires and the Independent Study Program-MACBA, and a curator. She is a founder of the Southern Conceptualisms Network.

Jesse Lerner is a filmmaker, writer, professor, and curator. He has published various articles about cinema, photography, and art, and books such as *El impacto de la modernidad*, *The Maya of Modernism*, and *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*.

Mariano Mestman is a CONICET researcher and a professor at the Universidad de Buenos Aires. His essays on art and cinema historiography have been published in Argentina and abroad.

OTROS TÍTULOS EN ESTA COLECCIÓN:

- **Romero** / Juan Carlos Romero, Fernando Davis y Ana Longoni, 2010.
- **Minuphone 1967-2010**/ Marta Minujín, compilado por Ana Longoni y Fernanda Carvajal, 2010.



FUNDACIÓN **ESPIGAS**

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Mauro Herlitzka

Vicepresidente

Claudia Caraballo de Quentin

Secretario

Alejandro Gorodisch

Prosecretario

Adriana Rosenberg

Tesorero

Gabriel Vázquez

Vocales

Teresa A. L. Bulgheroni

Sergio Butinof

Salvador Carbó

Eduardo Grüneisen

Raúl Naón

Erica Roberts

Gabriel Werthein

Vocal emmeritus

Marcelo Pacheco

GESTIÓN INSTITUCIONAL

Coordinación General

Marina Baron Supervielle

Asesoramiento Proyectos
especiales

Patricia Artundo

Bibliotecóloga

Analía Trouvé

Asistencia General

Adriana Donini

Fundación Espigas:

Av. Santa Fe 1769 piso 1°

C1060ABD Buenos Aires. Argentina.

Tel.: +54 11 4815-7606 Fax: +54 11 4815-5648

E-mail: arte@espigas.org.ar

Web: <http://www.espigas.org.ar>

Telefonica

FUNDACIÓN

Presidente

Luis Blasco Bosqued

Secretario general

Alejandro Pinedo

Tesorero

Sebastián Minoyetti

Vocales

Javier Nadal Ariño

Francisco Serrano Martínez

Carmen Grillo

Federico Rava

José Luis Rodríguez Zarco

Eduardo Caride

Gerentes

Alejandrina D'Elía

Agustina Catone

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Gerente

Alejandrina D'Elia

Jefe de Montaje

Marcelo Marzoni

Curaduría

Julia Zurueta

Extensión Cultural

Silvana Spadaccini

Educación

Josefina Pasman

Cecilia Pitrola

Asistente general

Nadia Chazarreta

Espacio Fundación Telefónica:

Arenales 1540

(C1061AAR) Buenos Aires, Argentina

Tel.: +54 11 4333-1300

E-mail: espaciosfundacion.ar@telefonica.com

Web: <http://www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio>

LEAN

DROKA

TZ

Leandro Katz en Nueva York, foto de Vanessa Katz, 1990

Leandro Katz in New York, photo by Vanessa Katz, 1990

Colección Conceptual

Coordinación: **Ana Longoni**

Edición de textos: **Santiago Basso**

Asistencia: **Diego Guerra**

Traducción: **Marta Merajver (textos de M. M. y J. L.) /**

David Jacobson (textos de A. L. y L. K.)

Fotografía: A menos que se indique lo contrario,

todas las fotografías son de **Leandro Katz**.

Unless otherwise noted, all photographs are by **Leandro Katz**.

Diseño gráfico: **Pablo Ares**

Preimpresión e impresión: **Ronor** ®

Impreso en Argentina

Imagen de contratapa: Autorretrato, fotografía en blanco y negro y lápiz labial, Leandro Katz, 1972

Back cover image: Self portrait, black and white photograph and lipstick, Leandro Katz, 1972

Leandro Katz / Leandro Katz... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Fundación Espigas, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Marta Merajver; David Jacobson.
ISBN 978-987-1398-40-9

1. Artes Visuales. I. Katz, Leandro. II. Merajver, Marta, trad. III. Jacobson, David, trad.
CDD 700.92



Índice / Contents

- 8 Presentación I / Mauro Herlitzka**
8 Foreword I
- 10 Presentación II / Alejandrina D'Elia**
10 Foreword II
- 14 Poeta trashumante, artista polimorfo.**
Conversaciones con Leandro Katz / Ana Longoni
14 Itinerant Poet, Polymorphic Artist.
Conversations with Leandro Katz
- 116 Leandro Katz: Lenguaje, arte y tiempo
entre las ruinas mayas / Jesse Lerner**
116 Leandro Katz: Language, Art and Time amid the Maya Ruins
- 174 En busca del Che.**
**Notas sobre Proyecto para
El día que me quieras / Mariano Mestman**
174 In Search of Che.
Notes on *Project for The Day You'll Love Me*
- 227 Textos / Leandro Katz**
227 Texts
- 228 Namú y las voces. Texto para un oratorio (1960)**
229 Namú and the Voices. Text for an Oratorio
- 234 Las Esdrújulas (1961)**
235 The Dactyls
- 244 Uampungo (1961)**
245 Uampungo
- 254 Como el gesto que no es calandria atroz ni trina (1965)**
255 Like the Gesture that's neither Dire Lark nor Dark Lyre
- 270 Javier Heraud (1966)**
271 Javier Heraud

- 272 Flight 475 (1967)**
273 Flight 475
- 282 Jala (1970)**
283 Jala Midnight (in honour of this unborn child)
- 284 Los trotamundos (1969)**
285 The Globe Trotters
- 288 Latinoamérica y yo tenemos un nidito en Suiza (1970)**
289 Latin America and I have a little nest in Switzerland
- 298 Nubes pasajeras (1972/1973)**
299 Passing Clouds
- 328 Los jacarandases (1980)**
329 The Jacarandases
- 332 Peces (1980)**
333 Fishes
- 338 Leche de amnesia (1985)**
339 The Milk of Amnesia
- 348 Días de aquelarre (2002)**
351 Bedlam Days
- 354 Notas biográficas**
355 Biographical notes
- 362 Bibliografía**
362 Bibliography
- 364 Índice de nombres**
364 Index of Proper Names

Presentación I

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, creado hace veinte años, ha desarrollado diversos proyectos de investigación que se plasmaron en publicaciones que conforman un corpus esencial en nuestra historiografía.

Desde hace más de quince años junto a la Fundación Telefónica hemos impulsado estas acciones a través de diversos proyectos, ya sea el Premio a la Historia de las Artes Visuales en nuestro país, la primera digitalización de una fototeca que proveerá de valiosa información a quienes la consulten y desde hace dos años en el impulso de la Colección Conceptual de Fundación Espigas, coordinada por Ana Longoni. Las prácticas artísticas conceptuales en nuestro país y Latinoamérica son objeto de estudios internacionales en los que nuestra región tiene mucho que aportar a la historiografía general del arte. Reconocemos a la Red Conceptualismos del Sur el haber impulsado intensamente dichos estudios.

A la fecha hemos publicado dentro de la colección el libro dedicado a Juan Carlos Romero y –en conjunto con la Fundación Telefónica– *Minuphone 1967-2010*, en base a una investigación exhaustiva sobre esa obra específica de la artista Marta Minujín.

Foreword I

The Fundación Espigas, with its Center for Documentation of the History of the Visual Arts in Argentina, created 20 years ago, has undertaken various research projects that have resulted in publications that form an essential corpus in our historiography.

For over 15 years, together with the Fundación Telefónica, we have spurred on these endeavors through projects such as the Prize in the History of the Visual Arts in our country, the first digitalization of a richly informative photo library, and, two years ago, the Conceptual Collection of the Fundación Espigas, coordinated by Ana Longoni.

Conceptual art practices in our country and in Latin America are studied now internationally, and our region has much to contribute to the general historiography of art in this area. Here we must acknowledge the intense stimulus that the *Red Conceptualismos del Sur*, or Southern Conceptualism Network, has provided for such studies.

Within our foundation's Conceptual Collection we have, to date, published the book devoted to Juan Carlos Romero and – in collaboration with the Fundación Telefónica – *Minuphone 1967-2010*, an exhaustive monograph on this work by the artist Marta Minujín.

En el presente volumen dedicado al artista Leandro Katz, además de presentarse una cuidada y diversa selección de sus escritos, los autores Ana Longoni, Jesse Lerner y Mariano Mestman abordan su amplia trayectoria desde sus inicios en la Argentina y luego en los Estados Unidos, México y otras geografías, donde desarrolla su actividad no solo como artista, sino también como poeta, semiólogo, fotógrafo, cineasta, profesor universitario, antropólogo y editor. Asimismo, despliega una importante red de conexiones con los medios artísticos e intelectuales donde formula sus tempranas prácticas conceptuales con un destacado grado de erudición y fineza intelectual. Agradecemos a la Fundación Telefónica, a Carmen Grillo y a Alejandrina D'Elia por su aporte y compromiso en nuestra misión común; a los autores; a todos los que nos brindaron su apoyo y a Leandro Katz, con quienes compartimos horas felices de trabajo e investigación. Esperamos que el lector pueda disfrutar y recibir a través de este libro una profunda comprensión de la trayectoria artística e intelectual de Leandro Katz.

Mauro Herlitzka

Presidente

Fundación Espigas

In the present volume devoted to the career of the artist Leandro Katz, the authors Ana Longoni, Jesse Lerner and Mariano Mestman take up Katz's wide-ranging career from its beginnings in Argentina and later in the United States, Mexico, and elsewhere. Katz will go on to be active not only as an artist, but also as a poet, semiologist, photographer, filmmaker, university professor, anthropologist, and publisher. He establishes an important network of connections with artistic and intellectual media, and in contact with them, begins to develop his early conceptual practices with great erudition and intellectual finesse.

We wish to thank the Fundación Telefónica, Carmen Grillo and Alejandrina D'Elia, for their contribution and commitment to our shared mission; the authors, and all those who lent us their support; and Leandro Katz himself, for such happy hours of shared work and research.

We hope that this book will bring its readers a deep understanding of the artistic and intellectual evolution of Leandro Katz's career.

Mauro Herlitzka

President

Fundación Espigas

Presentación II

La presente publicación es la segunda de la serie iniciada en 2012, junto con Fundación Espigas, sobre artistas históricos argentinos que trabajan en el campo de las producciones tecnológicas, dentro de la serie de "Arte conceptual" de dicha institución.

Fundación Telefónica y Fundación Espigas llevan trabajando más de una década en el área de la investigación en historia del arte argentino, promoviendo nuevos temas e investigadores. Con esta nueva línea de publicaciones, nos proponemos impulsar estudios exhaustivos sobre artistas de larga trayectoria en el país, pioneros en el uso de las tecnologías en sus producciones, en línea con los objetivos que persigue la Fundación Telefónica dentro de su programa de arte, ciencia y tecnología.

Leandro Katz, indiscutible referente en este tema en nuestro país y en el exterior, resulta la segunda investigación de la serie; presenta un recorrido por su obra en la Argentina, América Latina, Estados Unidos y México, conformándose de esta forma en un material de estudio esencial de uno de los creadores mas fructíferos de su generación.

Como parte de este reconocimiento, este año, el Espacio Fundación Telefónica

Foreword II

This publication is the second in a series begun in 2012 in collaboration with the Fundación Espigas, and dedicated to historic Argentine artists working with technology, as part of this partner institution's "conceptual art" series.

For over a decade, Fundación Telefónica and Fundación Espigas have been working jointly in the realm of research into Argentine art history, supporting both new themes and new researchers. With this new line of publications, we hope to launch exhaustive studies of artists from our country who over long careers have pioneered the use of technologies in their work, in keeping with the aims the Fundación Telefónica pursues within its art, science, and technology program.

Leandro Katz, an indispensable reference point in this area, both in our country and abroad, is now the second artist the series is presenting; the research we are publishing offers a survey of his work in Argentina, in South America, the United States, and Mexico: essential study material for understanding one of the most fertile creators of his generation.

This year, as part of the recognition due him, the Fundación Telefónica Space will devote a show to Katz's audiovisual productions, curated by Bérénice Reynaud, a major expert in his career and his works. The exhibition will include

le dedicará una muestra de sus producciones audiovisuales, bajo la curaduría de Bérénice Reynaud, gran conocedora de su trayectoria y su producción. En ella se exhibirán por primera vez algunas obras inéditas para Buenos Aires. El presente trabajo de investigación será la puesta en contexto de su larga y fructífera labor, sumada a la exposición y el correspondiente catálogo que publicará Fundación Telefónica.

Queremos agradecer a Fundación Espigas, socio incondicional en numerosos emprendimientos a lo largo de los años; a los investigadores asociados al proyecto y, en especial, a Leandro Katz, que ha puesto a disposición sus archivos, materiales, obras y recuerdos para hacer este libro.

Alejandrina D'Elía

Gerente

Espacio Fundación Telefónica

screenings of various works never before seen in Buenos Aires.

This investigative work will thus put the artist's long and fruitful labors into context, with the exhibition whose catalog Fundación Telefónica will publish.

Our thanks for this effort go to the Fundación Espigas, a staunch partner in numerous undertakings over the years; to the researchers associated with the project; and especially to Leandro Katz, who generously made available his archives, materials, works, and personal recollections for the production of this book.

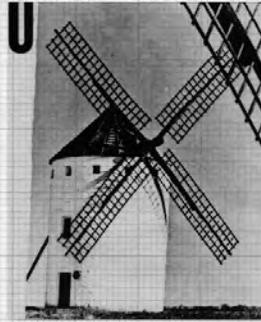
Alejandrina D'Elía

Director

Espacio Fundación Telefónica



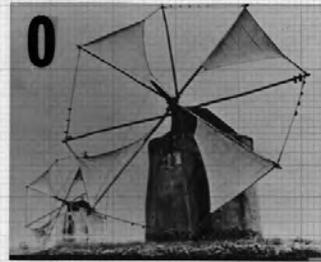
BRIAREO DE LOS MUCHOS BRAZOS:



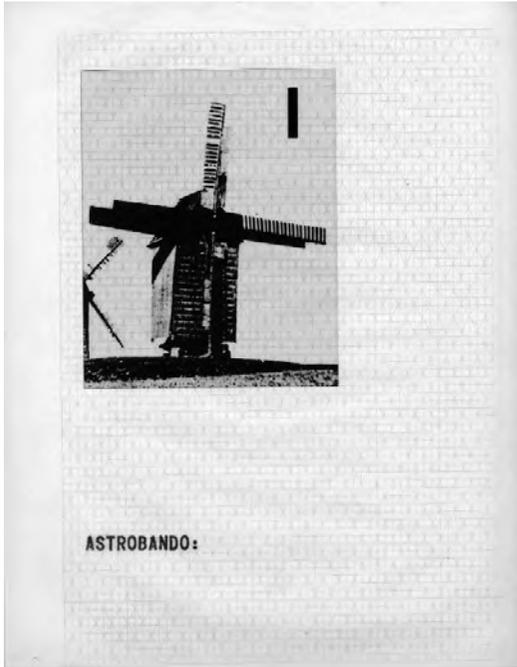
MARISGOLFO:



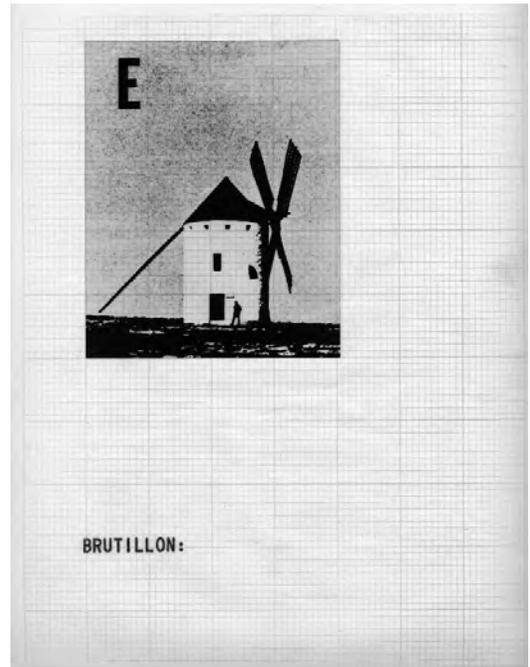
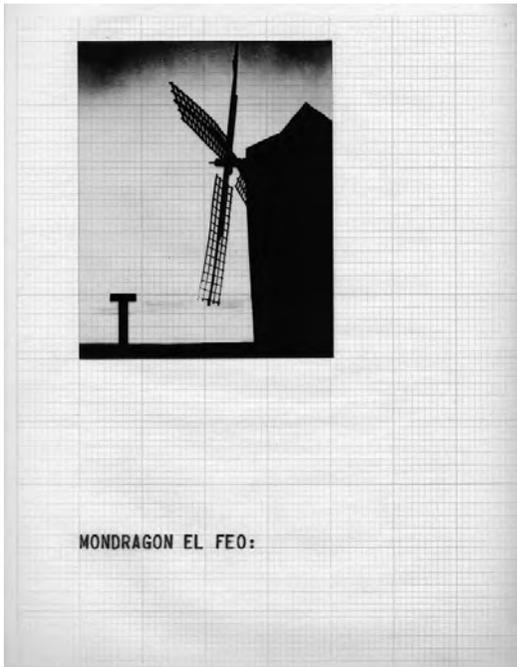
NABON EL NEGRO:



MORDACHO DE LAS DESEMEJADAS OREJAS:



De *27 Molinos*, alfabeto, 1971
From *27 Windmills*, alphabet, 1971



Poeta trashumante, artista polimorfo

Conversaciones con Leandro Katz

Ana Longoni

Aclaración preliminar

A lo largo de los últimos meses de 2011, grabé sucesivas y extensas conversaciones con Leandro Katz en su luminosa casa de Buenos Aires. Nos remontamos muy atrás, a sus comienzos como poeta, a sus primeros viajes por el interior de la Argentina y América Latina, y a su llegada a Estados Unidos en tiempos convulsionados, a mediados de la década del sesenta. Leandro me fue revelando, poco a poco, las claves de la

Itinerant Poet, Polymorphic Artist

Conversations with Leandro Katz

Ana Longoni

Preliminary Statement

During the last months of 2011, I recorded a series of extensive conversations with Leandro Katz in his light-filled apartment in Buenos Aires. We went far back to his beginnings as a poet, to his first travels around the interior of Argentina and Latin America, and to his arrival in the United States at a time of high upheaval, in the mid-sixties. Slowly Leandro revealed to me the keys to the vital intensity of his restless and little-known

intensidad vital de su inquieta y poco conocida experiencia temprana, permitiendo explorar no solo en su memoria sino en su descomunal archivo amorosamente guardado desde entonces. Cada nuevo encuentro era ocasión para apuntalar con distintos documentos rememoraciones que iban tomando forma en el relato: así aparecieron contactos fotográficos, cuadernos de notas, pequeñas y delicadas plaquetas, ediciones en fotocopias, cartas, escritos inéditos. Contribuyeron no poco en este ejercicio de memoria varios amigos a los que Leandro recurrió para consultarlos y lograr precisar un nombre, una cita o una fecha: Madela Ezcurra, Basilia Papastamatíu, Rosa Julia Faccaro, Florencio Malatesta, Ulises Estrella y muy especialmente Diego Guerra.

La propuesta inicial para dar formato escrito a esa conversación fue la de la entrevista o historia de vida. Pero el pudor ante la exposición de la primera persona que planteó Leandro nos llevó a idear el artilugio de organizar un relato en tercera persona, acompañado por extensos pasajes editados de la conversación junto a fragmentos o documentos propios o ajenos. Por lo tanto, si bien lleva mi firma, este texto es un collage de voces y debe (casi) todo al memorioso ejercicio que Leandro Katz se animó a recorrer, no sin padecer su correlato de melancolía, la amenazante bilis negra ante lo(s) perdido(s).

early experience, allowing exploration time not just in his memory but also in the remarkable archive he has lovingly preserved since that time. Each new encounter was an opportunity to highlight with documents various recollections taking shape in his narrative: brought in as confirming evidence were photographic contact sheets, jottings in notebooks, delicate little booklets, editions in photocopies, letters, unpublished writings. Also contributing in no small measure to this exercise in memory were various friends Leandro would consult, to summon up some name, quotation, or date: Madela Ezcurra, Basilia Papastamatíu, Rosa Julia Faccaro, Florencio Malatesta, Ulises Estrella, and most especially, Diego Guerra.

The initial suggestion for giving written form to this conversation was that of the interview or life story. But Leandro's modesty in the face of any first-person account led us to the device of organizing a narrative in third person, accompanied by extensive edited passages of our conversation together with fragments or documents, either his own or other people's. For this reason, although it bears my signature, this text is a collage of voices and owes (almost) everything to the memory-laden exercise that Leandro Katz took upon himself, not without suffering the correlative melancholy, the threatening "black bile" in the face of the things and the ones lost.

Airón

Madela Ezcurra no duda al recordar con precisión la primera vez que se cruzó con Leandro Katz allá por el año 1960, en un café de la zona de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, situada por entonces en las calles Viamonte y Reconquista: un muchacho excéntrico con pinta de Oscar Wilde, vestido con una capa de terciopelo que le cubría el cuerpo hasta los pies y que cada tanto olfateaba una naranja que llevaba entre las manos. A partir de aquel encuentro, que fue el inicio de una gran amistad sostenida hasta hoy, Katz se integra al grupo de estudiantes de la carrera de Letras –discipulos de Jaime Rest– que iniciaba la aventura de llevar adelante la mítica revista *Airón*: además de Madela, Basilia Papastamatíu, Alicia Carmen Dujovne, Eduardo Costa, Marta Teglia, Alfredo Lede y José María Bottaro.

Cuando Katz conoce al grupo de los “airones”, ya había aparecido el primer número de la revista, y se incorpora desde entonces plenamente al proyecto. *Airón* es una pieza clave de la trama secreta de los años sesenta, y a pesar de sus hallazgos sigue pasando sorprendentemente desapercibida. Sus nueve números aparecieron entre 1960 y 1965, e incluyen, entre otros materiales, notas sobre *Tel Quel*, Michel Leiris, Roland Barthes, el existencialismo, el realismo crítico y la vanguardia.

Airón

Madela Ezcurra hasn't the least doubt in recalling precisely the first time she met Leandro Katz, back in the year 1960, in a café near the Philosophy and Literature Departments of the University of Buenos Aires, then located on the streets Viamonte and Reconquista: an eccentric boy with an air about him of Oscar Wilde, dressed in a velvet cape covering his body down to his feet, and every so often sniffing at an orange he held in his hands. On the basis of that first meeting, which marked the beginning of a great friendship that has lasted to this day, Katz would join the group of students in literature – disciples of Jaime Rest – who started and continued to run the mythic review *Airón* [Heron, or perhaps Aigrette]: in addition to Madela, Basilia Papastamatíu, Alicia Carmen Dujovne, Eduardo Costa, Marta Teglia, Alfredo Lede, and José María Bottaro.

By the time Katz met the group of “herons”, the first issue of their review had already come out, and he immediately threw himself wholeheartedly into the project. *Airón* is a key item in the secret story of the sixties; despite the discoveries it introduced, it remains surprisingly underappreciated. Its nine issues appeared between 1960 and 1965, and included, among other materials, pieces on *Tel Quel*, Michel Leiris, Roland Barthes, existentialism, critical realism and the avant-garde. Among its collaborators were “name”

Colaboran nombres como Emilio de Ipola, Saúl Karsz, Enrique Molina, Antonio Dal Masetto y por supuesto Jaime Rest.

Katz era ya un voraz lector de literatura en inglés, y proponerse como la “conexión inglesa” fue uno de sus aportes centrales a la revista *Airón*: encaró las traducciones (las primeras que circulan en el medio local) de un cuento de Dylan Thomas y de *Aullido (Howl)* de Allen Ginsberg, texto clave de la poesía *beat* norteamericana:

Evi [Berge, entonces su novia] está estudiando en Bloomington, Indiana, y me manda la edición de *City Lights* que hizo Lawrence Ferlinghetti de *Howl*. Yo comienzo a leerlo y le propongo a Madela Ezcurra que hagamos la traducción. (...) En el mismo número de *Airón* se incluyó una carta de solidaridad con la Revolución Cubana, imagínate. (...) No sabíamos si decir “fornicar” o “coger”, “pene” o “pija”. Yo hablaba un inglés muy torpe. En realidad cuando Madela y yo miramos la traducción que hicimos de la obra de Ginsberg, decimos –ahora que hablamos bien inglés– que la tendríamos que volver a hacer, porque no conocíamos el *slang*. Ginsberg usaba un lenguaje vivo y nosotros consultábamos diccionarios. No teníamos manera de saber qué era

figures such as Emilio de Ipola, Saúl Karsz, Enrique Molina, Antonio Dal Masetto, and of course, Jaime Rest.

Katz by this time was a voracious reader of literature in English, and offering his services as the “English connection” was one of his central contributions to *Airón*: he saw to translations (the first such to circulate locally) of a story by Dylan Thomas and of Allen Ginsberg’s *Howl*, a key text in U.S. *beat* poetry:

Evi [Berge, his girlfriend at this time] was studying in Bloomington, Indiana, and sent me the *City Lights* edition of *Howl* that Lawrence Ferlinghetti had put out. I started to read it and suggested to Madela Ezcurra that we should run a translation. (...) The same issue of *Airón* included a letter of solidarity with the Cuban Revolution – imagine. (...) We didn’t know how to translate *fuck* or *cock*, how “hard” or how mild to go: *fornicar* or *coger*, *pene* or *pija*? My spoken English was very clumsy at the time. In fact, when Madela and I were looking over our translation of Ginsberg’s work, we said – now that we speak English well – that we’d have to redo it, because back then we didn’t know *slang*. Ginsberg’s language was as living as it could be, and we were consulting dictionaries.

un *angry fix* [darse un pinchazo, inyectarse alguna droga]. No estaba en ningún diccionario, había que estar ahí para conocer.¹

En *Airón* Katz también publicó algunos de sus primeros textos literarios: una prosa poética, “Midedunas”, en el n° 2; el texto para un oratorio “Namú y las voces”, en el n° 3-4 (incluido en este volumen); una crónica poética de su paso por la capital peruana, “Lima, 1961”, en el n° 5; y un fragmento de su primera novela, *Es una ola*, en el n° 9.

Correntada

Leandro Katz había llegado a la Facultad de Filosofía y Letras junto con su amiga Silvia Verbitsky a presenciar como oyente las perdurables clases de Jorge Luis Borges sobre literatura inglesa, que se impartían en el aula magna del edificio de Viamonte 430. El joven no formalizó su paso por la universidad, sino que su formación ocurrió por fuera de la academia, de modo autodidacta y fundamentalmente a través de sus amigos, por afinidades electivas: “Yo me formo a partir de los amigos, con ellos, y también de la lectura. Pasa lo mismo luego con toda mi formación como cineasta y fotógrafo, me formo solo porque leo ávidamente y me llevo bien con la parte técnica”.

¹ De aquí en más, para evitar ser redundante, todas las citas –salvo en los casos en los que se aclare una referencia distinta– corresponden a pasajes de alguna de las cuatro entrevistas que realicé a Leandro Katz en Buenos Aires entre agosto y noviembre de 2011.

How could we know what an *angry fix* might be! You couldn't find that in any dictionary, you'd have to live there to know it!¹

In *Airón* Katz also published some of his first literary texts: a prose poem, “Midedunas”, in issue 2; the text for an oratorio “Namú y las voces”, in issues 3-4 (included in this volume); a poetic chronicle of his walks through the Peruvian capital, “Lima, 1961”, in issue 5; and a fragment of his first novel, *Es una ola* [It's a Wave], in issue 9.

Correntada: Into the Rapids

Katz had entered the Department of Philosophy and Literature with his friend Silvia Verbitsky to audit the unforgettable lectures on English literature of Jorge Luis Borges, given in the main hall of the building at Viamonte 430. The young Leandro Katz never enrolled formally in the university; rather, his education took shape outside of the academy, in autodidactic form and basically through his friends, by elective affinities: “I educated myself through my friends, and with them, and through reading as well. The same thing happened later on with my education as a filmmaker and photographer, I educated myself on my own because I read avidly and because the technical part comes easily to me”.

¹ From here on, to avoid redundancy, all quotes between quotation marks – except in those cases in which some distinct reference is being clarified – correspond to passages in one of the four interviews I conducted with Katz in Buenos Aires between August and November, 2011.

Leandro Katz vivía, por entonces, con sus padres y su hermana Regina en Castelar, en la zona Oeste del Gran Buenos Aires. Era una familia de clase media, “culta pero nada sofisticada ni intelectual, aunque respetaba mucho la cultura”. Las diferencias musicales de padres e hijo dan un indicio de la configuración del habitus del joven artista:

Me interesaba el folklore, tocaba la guitarra, cantaba zambas, era conocido como guitarrero... No sabía nada de tango, mis padres eran tangueros, ¡yo no! Pero también es interesante que mi padre, que había nacido en Polonia y vino acá a los tres años, tenía ese afán de entrar en el *melting pot* argentino. Entonces eran tangueros, se iban a bailar a las milongas. En cambio, en mi generación el tango era considerado vulgar y había un acercamiento al folklore nacional. En mi caso estaba muy interesado en el folklore por una especie de sentido de identidad nacional, y, por otro lado, me distanciaba completamente de lo vernáculo judaico.

Katz integra, junto a otros adolescentes y jóvenes de la zona, el grupo *Correntada*, del que emergerán varios pintores y escritores. La actividad

Leandro was living at that time with his parents and his sister Regina in Castelar, in the western part of Greater Buenos Aires. It was a middle-class family, “cultured but not at all sophisticated or intellectual, though it had great respect for culture”. The musical differences between the parents and their son give some clue to the shape of the young artist’s habitus:

I was interested in folklore, I was playing the guitar, I sang zambas, I was known as a guitarist... I knew nothing about tango, my parents were into it, but I certainly wasn’t! It’s interesting, though, that my father, who was born in Poland and came here when he was three, was so eager to enter into the Argentine melting pot. So they were tango-lovers, they went out dancing, to *milongas*. For my generation, on the other hand, the tango was considered something vulgar; whereas we made an effort to get close to the national folklore. In my case, I was very interested in it out of a sort of sense of national identity; then too, I distanced myself completely from the Jewish vernacular.

Katz, together with other teenagers and young people in the area, became part of the group *Correntada*, out of which various painters and

del grupo fue bastante profusa: reuniones, publicaciones, presentaciones y talleres de formación. Katz recuerda que durante un tiempo trabajaron en teatro con el dramaturgo Osvaldo Dragún. Se trataba de un núcleo conformado, entre otros, por varios hijos de inmigrantes alemanes, judíos o no, pero todos profundamente antifascistas, y algunos vinculados a la Federación Juvenil Comunista. Provenían de “familias inteligentes, progresistas, multiactivas”, define Katz. En el grupo Correntada participaban entre otros Carlos y Clara Srebrow, Alcira Imazio (quien venía con el poeta Hamlet Lima Quintana), Silvia Verbitsky, Hebe García Miselli, Regina Katz, más tarde, Eva Eisenstaedt y Evi Berge. Evi, quien fuera desde entonces y durante varios años pareja y luego esposa de Katz, y madre de su hija Vanessa, es hija de Rudolf Berge, historiador del arte especializado en arte helénico formado en la Escuela de Munich. Fotógrafo y músico, tocaba en un cuarteto de cuerdas y estaba conectado con el Collegium Musicum. Berge había huido de Alemania a España, adonde nació su primera hija. Cuando se produjo la derrota de la República, la familia debió trasladarse a la Argentina, adonde se vincularon al núcleo de artistas alemanes antifascistas integrado por Grete Stern y Clement Moreau, entre otros. Leandro conoció bien a Grete a través de su hijo Andrés Coppola, y la

writers would emerge. The group's activity was fairly profuse: meetings, publications, presentations, and training workshops. Katz recalls that for a time they worked in the theater with the playwright Osvaldo Dragún. The core of the young people involved in these activities were largely children of German immigrants, either Jewish or non-Jewish, but deeply anti-fascist, and some were affiliated with the Communist Youth Federation. They came, in his words, from “smart, progressive, multi-active families”. Participating in the group were, among others, Carlos and Clara Srebrow, Alcira Imazio (who would show up with the poet Hamlet Lima Quintana), Silvia Verbitsky, Hebe García Miselli, Regina Katz, and later on, Eva Eisenstaedt and Evi Berge. Evi (who was already, and would for several more years be, Katz's girlfriend, and eventually the mother of his daughter Vanessa) was the daughter of Rudolf Berge, an art historian trained in the Munich School and specializing in Hellenic art and, as well as a photographer and musician (he played in a string quartet and was connected with the Collegium Musicum). Berge had fled from Germany to Spain, where his first daughter was born. With the defeat of the Republic, the family had to move to Argentina, where they formed ties with the core of anti-fascist artists made up of Grete Stern and Clement Moreau, among others. Leandro knew Grete well, through her son Andrés Coppola, and would visit

frecuentó en el estudio que ella tenía en su casa de Haedo, barrio muy cercano a Castelar:

La relación con Grete era la relación con la mamá de un amigo. Yo llegaba a visitar a Andrés, y Grete me mostraba los *collages* de la serie *Sueños*. ¡Y yo se los criticaba! Le decía “acá se nota que está muy cortado con tijera”, esas cosas. (...) Los veíamos como los grandes y, como éramos adolescentes, no nos dábamos cuenta [de su importancia].

El verano del viajero

Encuentro dos rasgos constantes en el sostenido deseo por viajar de Katz que empiezan a despuntar desde sus años tempranos: su interés por las culturas antiguas y la arqueología, por un lado, y su involucramiento con artistas y poetas locales, allí donde llegase, que muchas veces fortaleció una red de relaciones internacionales entre iniciativas independientes y no oficiales, y devino en la generación de una serie de libros de artista y proyectos editoriales artesanales *in situ*, por otro.

El primer ciclo viajero se inicia desde los 17 o 18 años con una serie de viajes al interior del país. Cuando aparece ese impulso itinerante en

her in the studio she had in her house at Haedo, a neighborhood quite close to Castelar:

The relation with Grete was that of a kid with a friend's mother. I'd go over to visit Andrés, and Grete would show me the collages from the series *Sueños* [Dreams]. And I'd criticize them to her! I'd say to her “here you can tell this has been heavily cut with scissors”, things like that. (...) We saw them as The Grownups, and, since we were adolescents, we didn't realize [their importance].

The Traveler's Summer

I find two constant features in Katz's sustained desire to travel, a desire that starts cropping up in his early years: his interest in ancient cultures and archaeology, on the one hand, and, on the other, his involvement, wherever he'd set foot, with local artists and poets, which oftentimes reinforced an expanding network of international relations between independent, unofficial initiatives, and led to the production of a series of artist's books and hand-crafted editorial projects *in situ*.

The first round of travels began when he was 17 or 18 years old, with a series of trips to the interior of Argentina. Once this itinerant impulse

Katz, es esta trama de amigos la que lo conecta con escritores y artistas que vivían en el norte argentino y más tarde en distintos países de América Latina. El pintor Juan José Urbini –quien más tarde se traslada a México a trabajar como escenógrafo– fue el que lo puso en contacto con el poeta y pintor Juan Carlos Alonso Barros Peña, que coordinaba proyectos para la Dirección de Cultura de la provincia de Catamarca, a cargo de la artista Mary Walther. Trabaron una fuerte amistad, y fue Alonso Barros Peña quien le propone publicar por primera vez sus poemas. Así aparece *Puerto Verano*, la primera y bella plaqueta de poesía de Katz, firmada con el seudónimo Dondardo, editada en Catamarca en 1960. En sus sencillos versos anticipa: “Yo sé que gastaré la vida/ que frotaré mi diamante contra el tuyo/ Yo sé/ que este tiempo de verano/ significa/ la alborada frugal de nuestro incendio”. Y también: “Yo sé que hoy



Florencio Malatesta, Luis Levin y
Leandro Katz en Garganta del Diablo,
Jujuy, Argentina, 1961 (autofoto)

Florencio Malatesta, Luis Levin and Leandro
Katz in Garganta del Diablo, Jujuy,
Argentina, 1961 (self-timer photo)

appeared in Katz, a web of friends first put him in touch with writers and artists living in the north of Argentina and later, in various countries in Latin America. The painter Juan José Urbini – who would later move to Mexico to work as a set designer – was the one, for instance, who put him in contact with the poet and painter Juan Carlos Alonso Barros Peña, who was coordinating projects for the Cultural Directorate of the Province of Catamarca, with artist Mary Walther in charge. They formed a strong friendship, and it was Alonso Barros Peña who first suggested he publish his poems. It was thus that *Puerto Verano* [Port Summer] came out, Katz’s first, and quite handsome, poetry chapbook signed with the pseudonym Dondardo, published in Catamarca in 1960. In its simple lines it offers this prospect: “I know that I’ll use up life/ that I’ll rub my diamond against yours/ I know/ that this summer weather/ means/ the frugal dawning of our fire”. And also: “I know that today with the storm/ my soul will set out on/ a long voyage”. The torrid summer of Catamarca is glimpsed here as the start of a prolonged itinerary (of geography, of love, of life). In fact, *Puerto Verano* and shortly after it *Urnas/Metal*, a printed cardboard folding screen with a copper engraving on

con la tormenta/ mi alma va a empezar/ un largo viaje". El tórrido estío catamarqueño se vislumbra como el comienzo de un prolongado itinerario (por la geografía, por el amor, por la vida). De hecho *Puerto Verano* y poco más tarde *Urnas/Metal*, biombo desplegable de cartón impreso que lleva en su portada una lámina de cobre, inician una prolífica serie de autoediciones de textos poéticos que son a la vez experimentos tipográficos y objetuales, y que, años más tarde, Clive Philpot, director de la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, destacaría entre las primeras manifestaciones del libro de artista en América Latina².

Desde Catamarca sigue viaje a dedo, en colectivos y camiones, hasta la provincia de San Juan, donde se encuentra con Eduardo Lozano —“otro eslabón perdido”— que vivía en San José de Jáchal, recién casado con su mujer, Lillian Seddon (*Bili*). Lozano fue poeta, pintor, bibliófilo y colaborador de *Sur* y de otras revistas culturales latinoamericanas. En 1967 se instaló como bibliotecario en la Universidad de Pittsburgh donde creó una de las más grandes y completas colecciones de literatura latinoamericana.

iNo te imaginás dónde estaba ese ser maravilloso que vivía con su mujer en Jáchal, Provincia de San Juan, haciendo obra cultural! Eduardo y Bili me dan el dato de ir a un lugar cercano que

² Cf. Clive Philpot, “Twenty-six Gasoline Stations that shook the world: the rise and fall of cheap-booklets as art”, texto inédito, Nueva York, 1992, Archivo Leandro Katz.

its cover, were to initiate a prolific series of self-published poetry books, which were, at the same time, experiments with typography and object use: years later, Clive Philpot, the library director of the Museum of Modern Art in New York, singled them out, in fact, among the first manifestations of the artist’s book in Latin America.²

From Catamarca he continued on his way hitchhiking, riding buses and trucks, on to the province of San Juan, where he would meet Eduardo Lozano —“another missing link” — who was then living in San José de Jáchal, and had recently married Lillian Seddon (*Bili*). Lozano was a poet, painter, bibliophile, and a collaborator on *Sur* and other Latin American cultural reviews. In 1967 he settled down as librarian at the University of Pittsburgh, where he created one of the largest and most complete collections of Latin American literature.

You can’t imagine how wonderful that man was, living with his wife in Jáchal, in the Province of San Juan, organizing cultural events. Eduardo and Bili advised me to go to a nearby place called Angualasto, a village in the mountains where there had been an ancient *calchaquí* village. It was a hamlet, a mere cluster of houses really, close to which there was a *páramo*, a moorland deeply

² Cf. Clive Philpot, “Twenty-six Gasoline Stations that shook the world: the rise and fall of cheap-booklets as art”, unpublished text, New York, 1992, Leandro Katz Archive.

se llama Angualasto, un pueblo en las montañas en donde hubo una antigua toldería calchaquí. Era un caserío cerca del cual había un páramo muy agrietado por el agua de los deshielos, que produjeron grietas profundas, como los laberintos del minotauro. Un yacimiento arqueológico. Descender y caminar por esas grietas es una experiencia extraordinaria, maravillosa. Se podían encontrar restos arqueológicos expuestos por el viento y el agua.

Ese mismo año, 1960, viaja a Resistencia, Chaco, con Alonso y Evi, mientras estaban allí Clement Moreau y Grete Stern, convocados a dar clases en el recién fundado Taller de Arte Regional de la Universidad Nacional del Nordeste. Grete estaba produciendo por entonces la primera serie de fotos de las comunidades aborígenes de la zona, que completaría en un segundo viaje a la región en 1964. Katz conoce en este viaje a Alfredo Veiravé, poeta entrerriano residente en Resistencia, con quien urde también una amistad.

En medio de esta pulsión viajera, es llamado a hacer el servicio militar obligatorio, y luego de un duro mes de instrucción en la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), es enviado a la base de Puerto

riven with cracks produced by the water from thaws, creating deep crags, like those in the Minotaur's labyrinth. An archaeological site. To descend into that and walk through those cracks is a wonderful, extraordinary experience. You could find archaeological remains exposed by the wind and the water.

That same year, 1960, he traveled to Resistencia, Chaco, with Alonso and Evi; Clement Moreau and Grete Stern were there, invited to give classes at the newly founded Taller de Arte Regional [Regional Art Workshop] of the National University of the Northeast. Grete was then at work on her first set of photos of the area's aboriginal communities, which she would finish on a second trip to the region in 1964. On this journey Katz met Alfredo Veiravé, a poet from Entre Ríos living in Resistencia, with whom he would also form a friendship.

In the midst of this traveling fervor, he was called up for his compulsory obligatory military duty, and after a hard month of training in the Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) [the Naval Academy, in Buenos Aires], he was sent to the base at Puerto Belgrano, in Bahía Blanca, from which he embarked as part of a group of six draftees who spoke English, on a destroyer designated to participate in an operation in the South Atlantic: "at

Belgrano, en Bahía Blanca, donde es embarcado en un *destroyer* como parte de un grupo de seis conscriptos que hablaban inglés, destinados a participar en un operativo en el Atlántico Sur: "En esa época los norteamericanos tenían paranoia de que los submarinos rusos invadieran las costas argentinas".

Luego de veintiséis largos meses de servicio militar, consigue algún que otro trabajo como traductor para la editorial Abril o para la versión local de una revista de cómics (traducía del inglés los *balloons* o nubes-citas de los personajes de la tira). Nada que él recuerde como demasiado estimulante. La idea de viajar aparece por delante como un modo de experiencia que podía proveer nuevas perspectivas, cambiar los aires.

Las urnas

Katz vuelve al norte argentino en varias oportunidades, visita a Alonso en Catamarca, y recorre también Salta y Tucumán. En uno de esos trayectos se topa con unas urnas funerarias que signan de algún modo el siguiente capítulo de su itinerario viajero:

La complejidad y concatenación de las cosas es sumamente interesante. Fui a Catamarca a ver a Alonso, y luego me fui a

that time the North Americans had a paranoia that Russian submarines would invade the coasts of Argentina".

After 26 long months of military service, he found other work as a translator for the publisher Abril or the local version of a comic magazine (he would translate the English-language word balloons of characters in the strip) — not something he remembers as being especially stimulating. He held onto the idea of further travel as a form of experience that could provide new perspectives, a change of air.

The Urns

Katz returned several times to the north of Argentina, visiting Alonso in Catamarca, and also passing again through Salta and Tucumán. On one of these journeys he came across some funeral urns that were somehow to leave their mark on the following chapter in his travel itinerary:

It's so interesting how complex and concatenated things can be. I went to Catamarca to see Alonso, and afterwards headed to Santa María and Belén to follow the banks of the Río Seco and the Santa María river, in search of *cacharos* [archaeological vessels]. And there I found a rancho on the edge of a river that had these gera-

Santa María y a Belén a recorrer las orillas del Río Seco y el río Santa María, buscando cacharros [vasijas arqueológicas]. Y me encontré un rancho a la vera de un río, que tenía los malvones ien urnas funerarias! Entonces les ofrecí comprarlas y me llevé dos urnas funerarias hermosas. Yo viajaba a dedo, y estaba con las urnas esperando un camionero que me recogiera para ir hasta la ciudad de Catamarca. Y el camionero que finalmente me llevó dijo que no cabíamos con las dos urnas. Y entonces yo le dejé una urna al hotelero de la pensión donde había estado parando diciéndole que iba a volver a buscarla. Meses más tarde, mandé a buscar la urna a mis amigas Evi y Eva, pero el hotelero negó haberla recibido; así que perdemos una de las urnas. La otra urna del valle de Santa María la llevé a mi casa en Castelar. Y



Leandro Katz (Florencio Malatesta reclinado) en furgón de carga a La Paz, Bolivia, 1961 (foto: Luis Levin)

Leandro Katz (Florencio Malatesta reclined) in a freight wagon to La Paz, Bolivia, 1961 (photo: Luis Levin)

.....
niums in funeral urns! So I offered to buy them and took away these two gorgeous funeral urns. I was hitchhiking, and was standing with the

urns waiting for some truck driver to give me a lift as far as the city of Catamarca. And the trucker who finally picked me up said we wouldn't fit with the two urns. And so I left one urn with the manager of the pension in which I'd been staying, telling him I'd come back for it. Months later, I sent my friends Evi and Eva to retrieve it, but the hotel-keeper denied ever receiving it; so that was one urn down. The other I took from the Santa María valley home with me to Castelar. And Basilia Papastamatíu came once to visit me with Joaquín Batlle Planas, who the moment he saw it wanted to buy it from me. With the little money he could give me, we first published two prose poems in the accordion fold-out *Urnas/Metal*, together with Ricardo Blanco, Florencio Malatesta and Luis Levin. And after that, I went backpacking out of Argentina with my friends Luis and Florencio, starting a voyage from which I wouldn't return for eleven years.

Basilia Papastamatiu vino una vez a visitarme con Joaquín Batlle Planas, que vio la urna e inmediatamente quiso comprármela. Con el poquito dinero que me dio, primero hicimos la edición de dos poemas en prosa, en la plaqueta *Urnas/Metal*, junto con Ricardo Blanco, Florencio Malatesta y Luis Levin. Y luego me fui de la Argentina de mochilero junto con mis amigos Luis y Florencio, comenzando un viaje del cual no regresé en 11 años.

El largo periplo del trío por América Latina se inicia en 1961 rumbo a Salta. Los amigos aventureros (junto a Katz iban Florencio Malatesta, entonces fotógrafo, y Luis Levin, más tarde biólogo, alejado de la Universidad de Buenos Aires luego de la Noche de los Bastones Largos³ y exiliado en Venezuela) fueron despedidos en vasta comitiva por familiares y amigos en la estación de trenes de Retiro. El plan de los tres mochileros era alcanzar el Amazonas y luego emprender el regreso a casa, pero el camino de cada uno tuvo itinerarios distintos, más prolongados e inesperados. Luego de unos días en Salta, toman un nuevo tren hasta La Quiaca/Villazón, frontera entre Argentina y Bolivia. La precariedad fue una constante de todo el trayecto, compensada con la inventiva para seguir adelante:

³ Se conoce así al desalojo represivo realizado el 29 de julio de 1966 por la Policía Federal Argentina de cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires (UBA), que se encontraban ocupadas por estudiantes, profesores y graduados en oposición a la decisión del gobierno militar de Juan Carlos Onganía de intervenir las universidades. El hecho tuvo como consecuencia un significativo exilio de profesores universitarios.

The trio's long tour through Latin America began in the direction of Salta in 1961. The venturesome friends (along with Katz were Florencio Malatesta, then a photographer, and Luis Levin, later a biologist, who distanced himself from the University of Buenos Aires on the "Night of the Long Batons" ["Noche de los Bastones Largos"]³ and exiled in Venezuela) were given a huge send-off by relatives and friends at the Retiro train station. The plan the three backpackers had was to reach the Amazon and then head back home, but each of their paths was to take a different turn, more prolonged and unexpected. After some days in Salta, they took a new train to La Quiaca/Villazón, at the border between Argentina and Bolivia. Their precariousness was a constant element the whole way of the journey, balanced only by their inventiveness in going forward.

I remember that it was very cold and although we'd taken sleeping bags there was no way we could sleep out in the open. So we would go to a police station and ask the commissar to let us spend the night in one of the cells.

Once they'd entered Bolivian territory, they headed toward the valley of Tupiza, in the Department of Potosí. They wanted to meet Líber *Germinal*

³ Such is the name of a repressive eviction made on 29 July 1966 by the Federal Police of Argentina in five faculties of the University of Buenos Aires (UBA), which were occupied by students, teachers and graduates in opposition to the decision of the military government of Juan Carlos Onganía to intervene universities. The fact resulted in a significant exile of academics.

Recuerdo que hacía mucho frío y aunque llevábamos bolsas de dormir no había manera de dormir a la intemperie. Entonces íbamos a un puesto de policía y le pedíamos al comisario que nos dejara pernoctar dentro de una de las celdas.

Una vez en territorio boliviano, se dirigen hacia el valle de Tupiza, en el Departamento de Potosí. Querían conocer a Liber *Germinál* Forti, el legendario director teatral anarquista que desde 1946 impulsaba el grupo teatral Nuevos Horizontes, haciendo teatro para y con la población minera y campesina boliviana.

Líber Forti nos recibe muy bien, nos da hospedaje, nos da de comer, y ahí pasamos casi un mes. Nos enseña a usar las lino-tipo y armar los textos en tipografía y yo hago un libro de poemas y lo imprimimos en manera modestísima...

El libro que Katz y sus amigos editaron en los talleres de la compañía teatral de Líber Forti fue *Uampungo*. El título es un neologismo de resonancias quechuas acuñado por el poeta. El pequeño volumen reúne un

Forti, the legendary anarchist theater director who, since 1946, had led the theater group Nuevos Horizontes, making theater for and with the Bolivian mining and peasant population.

Líber Forti received us very warmly, gave us lodging, gave us food, and there we spent almost a month. He taught us to use linotypes and to set texts typographically, and I made a book of poems which, on a very modest scale, we printed...

The book that Katz and his friends published in the workshops of Líber Forti's theater company was *Uampungo*. The title is a neologism with echoes of *quechua* coined by the poet. The small volume gathers together a polyphonic set of popular *coplas* from the Andes (many of them explicit social criticism against exploitation by the bosses and the privileges of the priests) intermeshed with free-verse passages written by Katz: "a poetic navigation interrupted by *coplas*", he defines it. The book – whose printing Levin saw to – has engravings by Malatesta, who handled its layout, type fonts, and its cover art, as did an artist from Forti's group, Pedro Rivas ("Indio sereno" [the serene Indian]). The book can be read as an homage to the inhabitants of the Andes, their

ensamble polifónico de coplas populares andinas (muchas de ellas de explícita crítica social contra la explotación de los patrones y los privilegios de los curas) entrecruzadas con pasajes en verso libre escritos por Katz: “Una navegación poética interrumpida por coplas”, define él. El libro –cuya impresión estuvo a cargo de Levin– cuenta con grabados de Malatesta, que asumió la diagramación, los juegos tipográficos y el arte de tapa, así como de un artista integrante del grupo de Forti, Pedro Rivas (“Indio sereno”). Se puede leer el libro como un homenaje al habitante andino, su historia y su paisaje, y a la vez como una despedida: “ADIÓS, ADIÓS PASTORES, COSECHADORES, PIONEROS MUERTOS DE SED Y VÉRTIGO”. El colofón refuerza este adiós: “Desde el más alto risco, alzando manos aún entintadas, chau a los de Tupiza”.

Desde allí, el trío sigue viaje hacia La Paz, adonde conocen nuevos amigos (cuyos hijos, décadas más tarde, serían quienes brinden asistencia a Katz en su proyecto de investigación sobre el *Che* Guevara y su última foto, ya asesinado). Siguen más tarde camino hacia el Perú y, luego de detenerse en la ciudad de Puno, los tres amigos se trasladan a Cuzco, y contactan con el cineasta Víctor Chambi, hermano del fotógrafo Martín Chambi, y con la crítica de arte argentina Rosa Julia Faccaro, quien vivía en la vieja capital inca con su marido peruano y sus dos pequeños hijos.

history, and their landscape, and at the same time as a leave-taking: “GOODBYE, GOODBYE SHEPHERDS, HARVESTERS, PIONEERS DEAD OF THIRST AND VERTIGO”. The colophon further intensified this farewell: “From the highest crag, raising hands still ink-stained, bye to those from Tupiza”.

From there, the trio continued on its voyage toward La Paz, where they were to make new friends (friends whose children, decades later, would be those who provided help to Katz in his research project on *Che* Guevara and the last photo taken of him, after his murder). Later they would head on toward Peru, where, after stopping in the city of Puno, the three friends went on to Cuzco, and there made contact with the filmmaker Víctor Chambi, brother of the photographer Martín Chambi, and with the Argentine art critic Rosa Julia Faccaro, who was living in the old Incan capital with her Peruvian husband and their small children. Rosa Julia had organized a poetry and painting fair that created such controversy with the authorities of the Catholic church that they forbade the pupils in parochial schools to attend the fair, and in its stead offered a procession of Christ of the Tremors [Cristo de los Temblores], and even threatened the fair’s organizer with excommunication.

They had set out toward Lima with various names of Peruvian artists,

Rosa Julia había organizado una feria de poesía y pintura que creó tal controversia con autoridades de la iglesia católica que prohibieron a los alumnos de escuelas religiosas asistir a ella, organizaron en desagravio una procesión del Cristo de los Temblores y llegaron a amenazar con excomulgar a la organizadora.

Cuando parten hacia Lima, llevan varios nombres de artistas, poetas e intelectuales peruanos –escritos en una libretita marrón que Katz aún conserva– y a través de ellos se contactan con la movida cultural de la capital peruana:

En Lima conocimos a los poetas en la librería de Juan Mejía Baca, a través de Javier Sologuren, que nos presenta a Javier Heraud, a Sebastián Salazar Bondy, a César Calvo... Heraud era un ser de una calidez enorme, te enamorabas del tipo, tenía una cara de bebé y el corazón así como en la mano. Tiempo después me entero de que lo matan en una emboscada.

El asesinato de Javier Heraud ocurrió en 1963, dos años más tarde de aquel encuentro. El joven poeta muere a los 21 años, acribillado en la selva peruana, mientras navegaba en una balsa sobre el río Madre de

poets and intellectuals – written into a little brown book Katz still owns – and through them they came into contact with the cultural goings-on of the Peruvian capital:

In Lima we met the poets in the bookstore of Juan Mejía Baca, through Javier Sologuren, who introduced us to Javier Heraud, to Sebastián Salazar Bondy, to César Calvo... Heraud was a person of enormous warmth, you'd fall in love with the guy, he had a baby face and a heart he practically held out to you in his hands. Later on I found out that they killed him in an ambush.

The assassination of the young poet occurred in 1963, two years after that encounter. Javier Heraud died at the age of 21, riddled with bullets in the Peruvian rain-forest, while navigating on a raft on the Madre de Dios river, near Puerto Maldonado, when he was part of a first failed attempt to conduct a Guevarist guerrilla cell in Peru, the National Liberation Army. In his book *El viaje* [The Voyage] (1961), he had written "I do not laugh at death", in a poem that begins with a scene one can with hindsight read as tragically predictive:

Dios, cerca de Puerto Maldonado, cuando era parte de un primer y fallido intento guerrillero foquista guevarista en Perú, el Ejército de Liberación Nacional. En su libro *El viaje* (1961) había escrito: "Yo nunca me río de la muerte", versos que dan comienzo a una escena que puede leerse como trágicamente anticipatoria:

Yo nunca me río
de la muerte.
Simplemente sucede que
no tengo
miedo de morir entre pájaros y árboles

Al enterarse del cruento desenlace de la vida de su joven amigo, Leandro Katz escribe una breve y dolida semblanza en su homenaje que publica en la revista venezolana *Zona Franca*, en el que se refiere a la tremenda paradoja de los "soldaditos", los conscriptos indígenas que llevaban a cabo la "lucha antisubversiva" y terminaban ejecutando a aquellos que pretendían ser agentes de su liberación.

En Lima, con la colaboración de Faccaro y de Sologuren, Katz publica un nuevo poemario, *Las esdrújulas*:

Never do I laugh
at death.
It is simply the case that
I'm not afraid
to die amid birds and trees

On learning of the savagely bloody end his young friend met with, Katz wrote a short, grief-laden remembrance in his homage, which he published in the Venezuelan magazine *Zona Franca*; in it, he refers to the huge paradox of the "little soldiers", the indigenous conscripts, waging an "antisubversive battle" in which they executed the very people trying to be agents of their liberation.

In Lima, with the collaboration of Faccaro and Sologuren, Katz published a new collection of poems, *Las esdrújulas* [The Dactyls]:

In the graphic arts Workshop "Ícaro" [Icarus] (located in the Old Los Ángeles Hotel, building letter "I", in Chaclacayo, near Lima), which was Javier's workshop, a small book came out, called *Las Esdrújulas*. It was a sort of pseudo-dialogue that reminds me of the novels of the Cuban Reinaldo Arenas, very funny, with a stilted,

Hacemos en el Taller de artes gráficas “Ícaro” (ubicado en el Antiguo Hotel Los Ángeles, casa letra I, en Chaclacayo, cerca de Lima), que era el taller de Javier, un librito que se llama *Las Esdrújulas*. Es una especie de diálogo farsante que me recuerda a las novelas del cubano Reinaldo Arenas, tiene un humor afectado, muy divertido... La tapa es de Rosa Julia Faccaro, y uno de los dibujos interiores, el corte de los linotipos y de los logos son de Florencio Malatesta.



Contratapa y tapa de *Las Esdrújulas*, primera publicación de La Lengua Viperina. Javier Sologuren, editor; Florencio Malatesta, logo y diseño; Rosa Julia Faccaro, ilustración; noviembre de 1961

Backcover and cover of *Las Esdrújulas* (*The Dactyls*), first publication by Viper's Tongue Books. Javier Sologuren, editor; Florencio Malatesta, logo and design; Rosa Julia Faccaro, illustration; November 1961

rather brittle humor about it... Rosa Julia Faccaro did the cover and one of the drawings inside; the linotypes and logos were done by Florencio Malatesta.

In that graphic arts workshop they produced small print runs of fine, artisanal, carefully designed poetry collections, printed on unusual papers. The collection entrusted to it, Ediciones de la Rama Florida [Flowering Bough Editions] was to publish over 120 titles, not only of the new voices in Peruvian poetry (Carlos Germán Belli, Francisco Paco Bendeuzú, Juan Gonzalo Rose, Martín Adán, Javier Heraud) but also poets and writers from

En ese taller de artes gráficas se imprimían en pequeñas tiradas bellos y cuidados poemarios, con dedicada artesanidad y sobre papeles raros. La colección a su cargo “Ediciones de la Rama Florida” llegó a publicar más de 120 títulos que incluyen no solo a las nuevas voces de la poesía peruana (Carlos Germán Belli, Francisco Paco Bendezú, Juan Gonzalo Rose, Martín Adán, Javier Heraud) sino también poetas y escritores del resto del mundo como Rafael Alberti, Allen Ginsberg, Jorge Guillén, Raimundo Lida, Roger Caillois, entre muchos otros.

La edición de *Las Esdrújulas* se realiza empleando por primera vez el sello La Lengua Viperina, para cuyo logo Faccaro, Malatesta y Katz toman un motivo textil de la cultura preincaica Paracas que simboliza el lenguaje. Ese sello continuará siendo usado tanto por Sologuren como por Katz, en una suerte de espontánea asociación poética internacional.

La vorágine

El deseo de llegar a la selva amazónica aparece –en el relato de Katz– como motor inicial del viaje, alimentado por un imaginario de inspiración romántica nutrido en ciertas lecturas literarias, en particular la novela *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera así como la

the rest of the world such as Rafael Alberti, Allen Ginsberg, Jorge Guillén, Raimundo Lida, Roger Caillois, among many others.

The edition of *Las Esdrújulas* was put out under an imprint used for the first time, La Lengua Viperina (the Viper’s Tongue), for the logo of which Faccaro, Malatesta and Katz adopted a textile motif symbolizing language from the pre-Incan Paracas culture. This iconic seal would continue to be used both by Sologuren and Katz, in a sort of spontaneous international poetry association.

Into the Vortex

The desire to reach the Amazon forest appears – in Katz’s narrative – as the initial motor of the voyage, fed by a Romantically-inspired imaginary coming out of certain literary readings, in particular the novel *La vorágine* [The Vortex], by the Colombian José Eustasio Rivera, as well as the vast saga of Maqroll el Gaviero, also by a Colombian, Álvaro Mutis. *La vorágine* recounts in the first person singular the vicissitudes of Arturo Cova, from the time he penetrates into the jungle together with the young Alicia, with whom he has run away, fleeing in the hope that there the law they will be set off their tracks once and for all. Going missing in the jungle seems to serve as a metaphor for ceasing to be who they have been, and thus reinventing themselves.

extensa saga de Maqroll el Gaviero, del también colombiano Álvaro Mutis. *La vorágine* narra en primera persona las peripecias de Arturo Cova desde que se interna en la selva junto a la joven Alicia, a quien acaba de llevar consigo, huyendo de la ley hasta que sus rastros se pierden definitivamente. Perderse en la selva aparece como metáfora de dejar de ser quienes son y reinventarse.

Katz también se reconoce fuertemente impactado por los escritos de Roger Casement, en especial *Diario de la Amazonía* (1910), donde relata pormenorizadamente las atrocidades que la empresa británica dedicada a la extracción del caucho Peruvian Amazon Company está cometiendo en la región amazónica del Putumayo, y acompaña su descripción con fotografías que él mismo había registrado. Casement, diplomático irlandés al servicio de la corona británica, había denunciado en

1903 mediante un inapelable informe los malos tratos y penosas condiciones en que estaba sumergida la población en el Congo. Años más tarde, se une a los separatistas irlandeses, cae detenido,



Florencio Malatesta y Leandro Katz,
Sacsayhuaman, Cuzco, Perú, 1961
(foto: Luis Levin)

Florencio Malatesta and Leandro Katz,
Sacsayhuaman, Cuzco, Peru, 1961
(photo: Luis Levin)

Katz has also acknowledged the strong impact the writings of Roger Casement made on him, especially his *Amazon Journal* (1910), where he relates in detail the atrocities that the British company committed as the Peruvian Amazon Company extracted rubber in the Amazonian region of Putumayo, accompanying his description with photographs he himself had taken. Casement, an Irish diplomat in service to the British crown, had, in 1903, in an incontrovertible report, denounced the abuses and deplorable conditions afflicting the local population in the Congo. Years later, having joined up with the Irish separatists, he was arrested, judged for treason and – exposed as a homosexual – sentenced in 1916. In recent decades, Roger Casement has been vindicated as an Irish patriot, and a pioneering champion of human rights.

In neither Rivera nor Mutis nor in Casement does the jungle appear as

es juzgado por traición y –luego de ser exhibido públicamente como homosexual– es condenado a muerte en 1916. En décadas recientes, Roger Casement ha sido reivindicado como patriota irlandés y adelantado impulsor de los derechos humanos.

Tanto en Rivera y Mutis como en Casement, la selva no aparece como paisaje exuberante y mágico, un *locus* bucólico o un paraíso perdido, sino como experiencia extrema de extrañeza, un trastocamiento del mundo conocido, un perderse en un territorio sin ley, o con otra ley, otros códigos, otros límites. Al margen del mundo. Aparece también como lugar donde tiene lugar la explotación despiadada y secreta de muchos seres humanos fuera de los ojos de los demás. Esa es pues la Amazonía que buscaban conocer y confrontar los tres argentinos.

De la selva, rememora Katz, “tengo recuerdos fuertísimos de momentos, sensaciones, olores, ruidos. (...) Era un poco perderse del mundo, perderse en la selva. Abandonar la estructura familiar, política, de falta de trabajo, de falta de expectativas y de dirección...”.

Los viajeros siguieron adelante hasta Trujillo –adonde Katz realiza una lectura de poemas, actividad muchas veces bien pagada, que solía organizar allí donde llegara para darse a conocer entre los poetas locales–, en la costa norte peruana, para continuar camino hasta el río Ucayali, uno

an exuberant and magical landscape, a bucolic *locus* or a lost paradise; rather, it represents an extreme experience of strangeness and amazement, a disruption of the world as one knows it, a losing-oneself in an outlaw territory, or one perhaps with a law of its own, other codes, other boundaries. On the margin of the world. It also appears as a place shielding the ruthless and secret exploitation of a great many human beings from the eyes of others. This, in fact, was the Amazon that these three young Argentines were seeking to know and confront.

Of the jungle, recalls Katz, “I have very powerful memories of moments, sensations, smells, noises. (...) To be there was to go missing a bit from the world, to lose yourself in the forest. To abandon family structure, politics, the lack of work, the lack of expectations and direction...”.

The voyagers continued on to Trujillo – where Katz gave a poetry reading, an activity – often well paying – which he was apt to organize wherever he arrived as a way to get to meet the local poets –, on the northern coast of Peru, to continue on his route to the river Ucayali, one of the principle tributaries of the Amazon. At last they were entering into the jungle they were so eager for. They boarded a flimsy-looking ferry from Pucallpa to Iquitos, in the very heart of the Amazon. It was there, where they spent a prolonged time, that Levin decided not to continue

de los dos afluentes principales del Amazonas. Estaban, finalmente, internándose en la anhelada selva. Navegaron en un desvencijado ferry desde Pucallpa hasta Iquitos, en el corazón mismo de la Amazonía. Fue allí, adonde pasaron un tiempo prolongado, que Levin decidió no continuar el viaje y emprendió su retorno a Buenos Aires, vía Brasil.

Nos contactamos con dos alemanes dedicados a la botánica que nos propusieron remontar en una lancha con ellos un río amazónico, el Yahuasyacu hasta Pebas, para compartir los gastos. Nosotros aceptamos ir con estos alemanes, muchachos sumamente antipáticos y desdefiosos, porque nosotros éramos latinoamericanos con muy poca plata y ellos súper equipados con cámaras de fotos. Fue un viaje de casi una semana, y tuvimos experiencias muy interesantes. Una de ellas fue contactar a una comunidad nativa –creo que eran orejones– y pasar la noche en casas comunes, redondas, en donde todo el mundo dormía en hamacas...

A su regreso a la ciudad de Iquitos, junto a Florencio Malatesta nuevamente imprimen un pequeño libro, titulado *0000* y hecho con fragmen-

on the trip and began to head back to Buenos Aires, via Brazil.

We'd connected with two Germans who were devoted to botany. They proposed that we go with them up an Amazonian river, the Yahuasyacu, as far as Pebas, in a boat, to share the expense. We accepted going along with these Germans, boys who turned out to be extremely stuck-up and disdainful – since we were Latin Americans with very little money, while they were super-equipped with cameras. It was a journey of almost a week, and we had very interesting experiences. One such experience was to make contact with a native community – I think they were members of the Orejon tribe – and we spent the night in communal houses, round houses in which everyone slept in hammocks...

On returning to the city of Iquitos, together with Florencio Malatesta they again printed a small book, entitled *0000*, made up of fragments of apocryphal newspapers. They were based on a news item about Bertrand Russell that was not made up, though the way it was printed on newsprint paper made it seem so. Later, they decided to go back again into the jungle:



Leandro Katz en el Amazonas, 1962 (foto: Florencio Malatesta) (Abajo) Conversando con un hechicero y su mujer de la tribu Orejones, Pebas, Perú, 1962 (foto: Florencio Malatesta)

Leandro Katz in the Amazon, 1962 (photo: Florencio Malatesta) (Bottom) Conversing with an Orejon tribe sorcerer and his wife, Pebas, Peru, 1962 (photo: Florencio Malatesta)



tos de diarios apócrifos. Se basaban en una noticia sobre Bertrand Russell que no era falsa, aunque sí lo era la reproducción sobre papel de prensa. Luego deciden internarse aún más en la selva:

Habíamos conocido a la sobrina de un general que estaba en Iquitos a cargo del comando del ejército en la región de la selva amazónica; era el comandante de la selva. Nosotros queríamos seguir hacia el norte, hacia el Ecuador, entonces le pedimos ayuda al general, de quien dependía el despacho de un hidroavión que volaba mensualmente hasta la frontera con Ecuador, para dejar provisiones en el puesto limitrofe en el lado peruano. (...) Le pedimos ir a la frontera para seguir viaje y él aceptó que el próximo avión nos llevase y nos dejase con el militar peruano que estaba en el puesto limitrofe sobre el río Napo, quien supuestamente nos iba a poder cruzar al lado ecuatoriano. (...) Llegamos a una especie de choza elevada sobre postes, por las inundaciones y los animales, donde había un guardia militar con un equipo de radio. Nada más, era solamente eso. Nos dio unas hamacas y nos tendimos ahí, y al día siguiente nos cruzó del lado ecuatoriano en un barquito a motor, hasta el otro lado del

We'd got to know the niece of a general who was in Iquitos, in command of the army in the Amazonian jungle region, he was the commander of the jungle. We wanted to proceed northward, toward Ecuador, so we looked for help from this general, who was responsible for the dispatching of a hydroplane that flew once a month to the border with Ecuador, where it would leave supplies at the border post on the Peruvian side. (...) We asked him if we could go to the border to keep on our journey, and he accepted that the next plane would take us along and would leave us with the Peruvian soldier at the border post on the Napo river, and who would, allegedly, allow us to cross into the Ecuadoran side. (...) We got to a sort of shack raised up on poles, for the floods and the animals, where there was a military sentry with a radio set. Nothing else, just that. He gave us some hammocks and we stretched out there, and the next day he crossed us over to the Ecuadoran side in a little motor boat, to the other side of the river, where there was a sandy beach and, on a cliff, an Ecuadoran army post. And the Peruvian officer left us there and went back to his base.

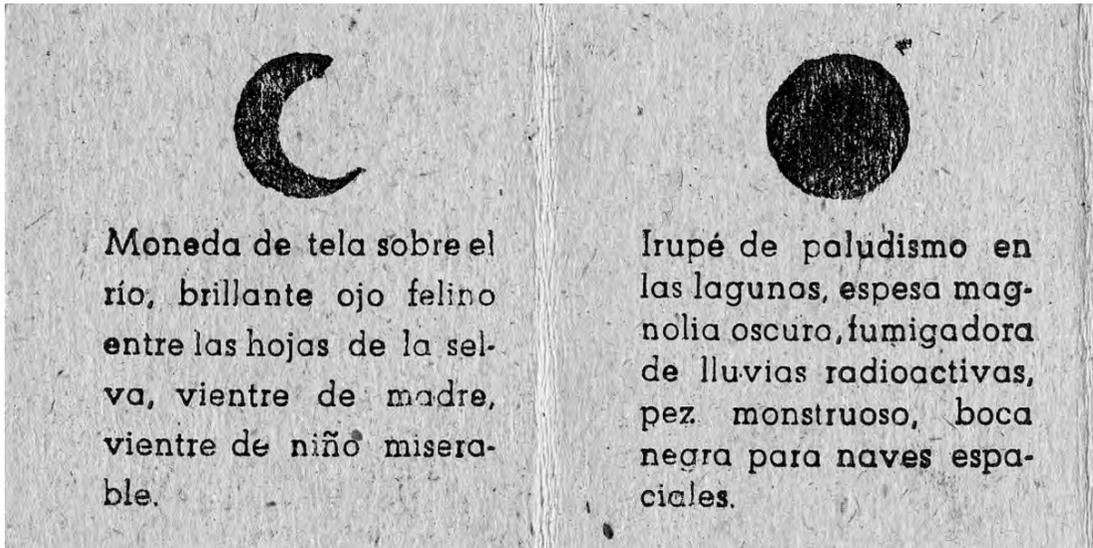
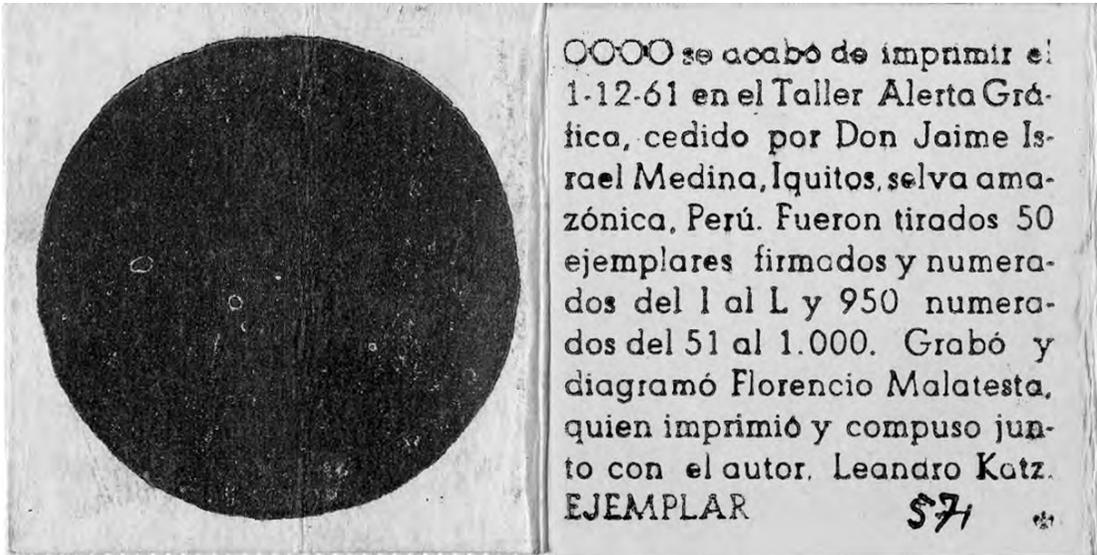
río adonde había una playa de arena y sobre un acantilado, un puesto militar ecuatoriano. Y el oficial peruano nos dejó allí y se regresó a su base.

Esa zona limítrofe peruano-ecuatoriana es una frontera conflictiva, en la que no eran infrecuentes los litigios y escaramuzas militares, cuestión que los jóvenes viajeros no habían considerado:

Cuando trepamos la costa viene un montón de soldados armados, a preguntarnos “¿ustedes quiénes son?”. Les decimos que somos estudiantes argentinos, que estamos viajando y conociendo el mundo. Nos dejan esperando todo el día en esa playita angosta, al lado del río, bajo el sol, sin dejarnos ni asomar la cabeza a ver qué había. Al anochecer regresan y nos dicen “no los dejamos entrar porque no tienen la visa necesaria y ustedes pueden ser espías peruanos”. Entonces, no me acuerdo cómo, si con señales de luz o qué, se comunican con el soldado en la base del lado peruano, quien vuelve a buscarnos y dice “¿y ahora qué hago con ustedes? Acá no hay provisiones, no tengo cómo alimentarlos, no pueden quedarse un mes hasta el próximo avión”. Al día

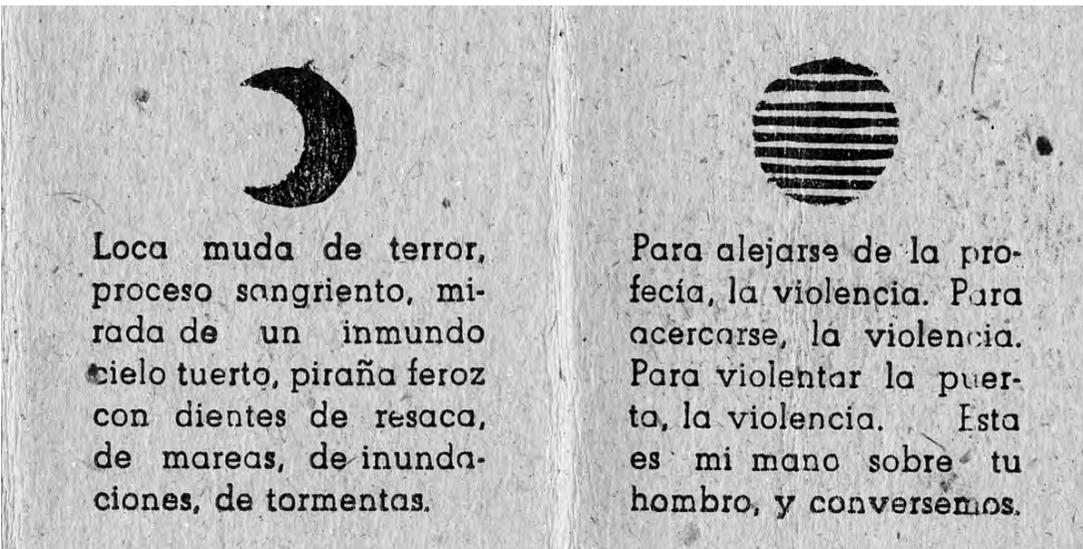
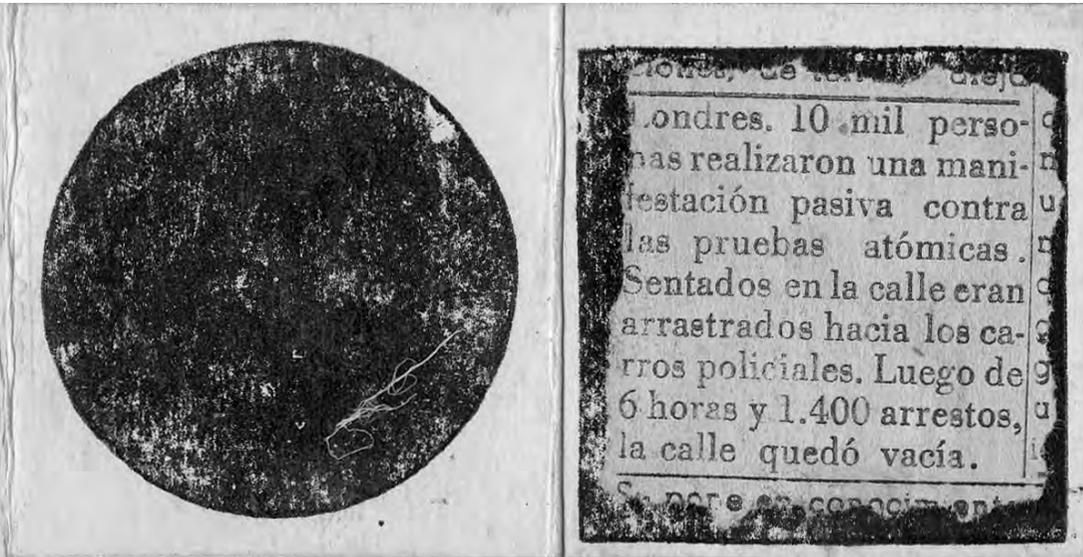
That Peruvian-Ecuadoran border zone is a border with conflict, where disputes and military skirmishes were not uncommon, a matter which the young travelers had not taken into consideration:

When we climbed up along the coast a slew of armed soldiers swarmed around us, asking “Who are you?”. We said we were Argentine students, that we were traveling, out to see the world. They left us waiting the entire day on that narrow little beach alongside the river, under a glaring sun, without letting us so much as stick our heads out to see what was up. Only with nightfall did they return, and they told us: “We’re not letting you enter because you don’t have the necessary visas and because for all we know you’re Peruvian spies”. So, I don’t recall how, whether through light signals or whatever, they communicated with the soldier at the base on the Peruvian side, who came back to look for us and said: “Now what am I supposed to do with you? There are no supplies here, I have nothing to feed you, and you can’t stay on a month waiting for the next plane”. The next day this man, whose hearing was [obviously] very keen, said to us: “You hear that? A boat’s approaching”, and slowly we could in fact start to make out a chug-



OOOO, Leandro Katz, Cuatro textos. Impresión de linotipo, desplegable de 8 páginas. Diseño de Florencio Malatesta, Alerta Gráfica, Iquitos, Perú, 1961

OOOO, Leandro Katz, Four Texts, Linotype, 8-page foldout. Design by Florencio Malatesta, Alerta Gráfica, Iquitos, Peru, 1961



siguiente el hombre, que tenía muy buen oído, nos dice: “¿Escuchan? Se acerca un barco” y lentamente empezamos a distinguir un chuf-chuf que se acercaba. Era una embarcación a motor con un comerciante que iba remontando el río y al lado, amarrado, otro barquito más chiquito, que llevaba jaulas, productos y animales. Ese hombre subía el río distribuyendo en las comunidades indígenas leche condensada, aspirinas, especias, fideos, esas cosas, y luego, cuando bajaba, recogía el pago en artículos de la región. Y se volvía con jaulas llenas de pájaros, víboras, todo lo que habían podido recoger las comunidades indígenas. Y el militar peruano le dice que había hablado por radio con el comandante, “usted tiene que llevar a estos señores de vuelta a Iquitos”. El comerciante viajaba con un asistente, un chico de unos diez años, y una mujer que él llevaba consigo en los viajes. Nos mira y dice: “¿y yo qué voy a hacer con ustedes? ¡El viaje de regreso dura un mes!” (...) Teníamos muy poca plata y no quedaba otra que comprarle a él alimentos, que supuestamente le iba a cobrar al comandante. Y nos daba un charqui agusanado –que nosotros no podíamos comer– o latitas de paté. Para beber, solo agua del río. Era una situación realmente escabrosa. ¡Estábamos famélicos!

chug getting closer. It was the motor boat of a merchant who was going up the river; and moored on the side he had another, smaller boat, which had cages, products, and animals. That man would go up the river distributing condensed milk, aspirins, spices, dry noodles, stuff like that, to the indigenous communities, and later, when he went down-river, he would collect his pay in the form of articles from the region. And he'd returned with cages full of birds, snakes, everything those indigenous communities could gather up. And the Peruvian armyman told him that he'd spoken by radio with the commander, who said “you have to take these gentlemen back to Iquitos”. The merchant was traveling with an assistant, a boy maybe ten years old, and a woman he took along on his trips. He looked and said: “And me, what I am supposed to do with you? The return trip takes a month!” (...) We had very little money and had no alternative but to buy food from him, which presumably he was going to charge the commander for. And he'd give us some worm-infested beef jerky – which we couldn't eat – or else tins of paté. All we could drink was the river water. It was really a rough situation. We were starving!

Katz y Malatesta pasan un mes navegando en ese barquito, conociendo la selva como nunca imaginaron:

A veces el hombre nos decía “quiero pasar la noche con mi mujer, a ustedes los dejo en una playita, se quedan allá con su carpa y yo a la mañana los paso a buscar”. Nosotros nos quedábamos un poco aterrorizados de que el tipo nos abandonara en medio de la nada... pero no lo hacía. Eran noches rarísimas en esas playas de arena amazónicas. Armábamos la carpa al atardecer, nos metíamos y cerrábamos todo con cierre relámpago, y escuchábamos, o apenas percibíamos en la pared de la carpa, animales escarbando, tratando de entrar. A la mañana, al desarmar la carpa, debajo del piso de hule, en el calorcito del lugar adonde habían estado acostados nuestros cuerpos, encontrábamos un montón de alacranes negros que habían dormido con nosotros. Y luego llegábamos a una comunidad indígena en la que había una fiesta, habían matado un chanco y el botero quería quedarse y pasar allí el día. Y nosotros a la vera del río esperando que el tipo satisficiera todas sus transacciones, necesidades, contactos, borracheras. Una vez estaba el

Katz and Malatesta spent a month on board this little boat, getting to know the jungle in a way they never imagined:

Sometimes the man would say to us “I want to spend the night with my woman, I’m going to leave you on a little beach, you stay there with your tent, and in the morning I’ll come by to look for you”. We’d be somewhat terrified that this guy was going to abandon us in the middle of nowhere... But he never did. There were deeply strange nights on that Amazonian sandy beaches. We would pitch the tent toward dusk, get inside, and close up everything with the zipper, and we would listen, or faintly make out on the wall of the tent, animals scratching and poking, trying to enter. In the morning, on taking down the tent, until the oilcloth floor in the lingering heat of the spot where our bodies had been resting, we would find a bunch of black scorpions that had slept with us. And once later on, we arrived at an indigenous community where a feast was taking place, they had slaughtered a pig, and the boatman wanted to stay there and spend the day. And we, by the banks of the river, were waiting for this guy to complete all his transactions, make all his contacts, have his drinking binges. Once the man was fishing at

hombre pescando en una punta del barco mientras Florencio chapoteaba en el agua en la otra, y después nos enteramos de que el tipo estaba pescando pirañas!

Un mes más tarde, a pesar de todo, vuelven sobre sus pasos y arriban nuevamente a Iquitos.

Llegamos de una forma muy estrafalaria. Había una especie de vuelta en forma de omega que daba el río Napo, y el lanchero nos dijo: "si ustedes cruzan este istmo llegan al Amazonas y ahí pueden tomar un taxi acuático e ir a Iquitos. Si yo los llevo por todo este istmo, el viaje va a durar dos o tres días más". El tipo ya quería deshacerse de nosotros. Decidimos arriesgarnos y ahí nos dejó, en un puesto donde había un monasterio, un refugio de monjas. Ellas nos orientaron, nos dijeron que si queríamos llegar al otro lado de día, antes de la caída del sol, teníamos que ir corriendo. ¡Nosotros calzábamos mocasines de Buenos Aires! Y había que correr porque si no nos agarraba la noche. Y me acuerdo de cómo corrimos, no sé cuántas millas, a selva traviesa, por sendas de barro rojizo, cruzando arroyos, resbalando,

one end of the boat while at the other end Florencio was splashing about in the water, and later we found out the guy — was fishing for piranhas!

A month later, against all odds, they retraced their steps and arrived once more in Iquitos.

We arrived there in a quite outlandish way. The Napo river turns in a kind of omega-shape, and our boatman said to us: "if you guys cross this isthmus you reach the Amazon and from there you can take a water-taxi to Iquitos. If I take you over this whole isthmus, the trip's going to last two or three days longer". The guy clearly wanted to be rid of us already. We decided to risk it and he left us off there, in a spot where there was a convent, a nuns' refuge. The nuns oriented us, they said that if we wanted to get to the other side by day, before sunset, we'd have to make a run for it. Mind you, we were wearing moccasins from Buenos Aires! And we had to run because if not, we'd be caught in night. And I remember how we ran, I don't know how many miles, over wild jungle, on paths of reddish clay, crossing streams, slipping and sliding, until, at night-

hasta que al anochecer llegamos al Amazonas y ahí empezamos a hacer señas, y al final vino una lancha taxi, y nos llevó a Iquitos con la poquita plata que nos quedaba. Fuimos al casino de oficiales a buscar a nuestro protector, veníamos famélicos, pero con una cantimplora llena de ayahuasca que nos habían preparado un hechicero orejón. Llevábamos los zapatos deslenguados, la ropa desgarrada. El tipo nos miraba y no lo podía creer. Ordenó que nos proporcionaran zapatos y ropa, y nos dio la opción: “los puedo deportar a la Argentina, les van a quitar el pasaporte y van a tener que pagar los gastos del viaje, o los puedo mandar a la frontera colombiana, en un ferry”. Y nosotros optamos por lo segundo, y nos llevaron a Leticia en uno de esos ferrys amazónicos donde los pasajeros duermen en hamacas, por todo el Amazonas hasta la frontera tripartita de Perú, Brasil y Colombia: las localidades de Ramón Castilla, Tabatinga y Leticia.

Al llegar a Leticia, buscan a un cura franciscano de origen español, Monseñor Marceliano Canyes, del que tenían alguna referencia, para pedirle ayuda:

fall, we'd made it to the Amazon, and there we started to make signals, and at last a taxi boat came, and took us to Iquitos with the very little money we had left. We went to the officers' club in search of our protector, we were famished, but had a canteen full of *ayahuasca* that an Orejon medicine-man had prepared for us. We were wearing shoes with their soles falling off, and our clothing torn. The guy looked at us and couldn't believe it. He gave an order for them to get us some shoes and clothing, and gave us this option: “I can deport you to Argentina — they'll strip you of your passport and make you pay the travel expense —, or I can send you on to the Colombian border, in a ferry”. And we went with the latter option, and they took us to Leticia in one of those Amazonian ferries on which the passengers sleep in hammocks, all the way down the Amazon, as far as the triple border of Peru, Brazil, and Colombia: at the towns of Ramón Castilla, Tabatinga, and Leticia.

On arriving in Leticia, they looked for a Franciscan priest of Spanish origin, Monseñor Marceliano Canyes, for whom they had certain references, to ask him for help:

En esa época muy pocos argentinos viajaban de ese modo, y nosotros –con el discurso de que éramos estudiantes, que estábamos estudiando Antropología y Folklore– le hablamos al fraile español que era un tipo magnífico y nos puso en una pensión, nos alimentó y nos ofreció viajar en el próximo avión de carga que iba desde Brasil con rumbo a Bogotá. Leticia es un pueblo de frontera, lleno de aventureros, un lugar maravilloso con atardeceres amazónicos eternos y cielos rojísimos. Allí permanecemos unos días y luego nos vamos a Bogotá. Llegamos al aeropuerto sin saber qué hacer, pero con algunos datos de intelectuales, poetas o gente progresista. Ahí hago muchos amigos. Amigos que aún hoy lo son.

En la capital colombiana los amigos proceden como hasta entonces al llegar a un nuevo lugar: se vinculan con intelectuales y artistas. Katz consigue hacer eventos de lectura de poemas en vivo y programas radiales, que lo provee de algunos magros ingresos. Gracias a Gabriela Samper, artista y titiritera que fuera pocos años más tarde una de las más reconocidas documentalistas del cine colombiano, logra alojarse dentro del Teatro Cultural del Parque Nacional, en los camarines. Mientras tanto,

At that time very few Argentines were traveling the way we were, and we – with the tale that we were students, that we were studying anthropology and folklore – got to speak with the Spanish friar, who was a magnificent guy, and who put us in a pension, fed us, and offered to get us passage in the next cargo plane that was going from Brazil in the direction of Bogotá. Leticia's a small border town, full of adventurers, a marvelous place with eternal Amazonian evenings and the reddest skies. We stayed there a few days and then moved on to Bogotá. We got to the airport without knowing what to do, but with some leads to intellectuals, poets, or various progressive people. I made many friends there – people who still are friends.

In the Colombian capital the friends proceeded as they had up to now whenever they arrived at a new place: making connections with intellectuals and artists. Katz managed to give some poetry readings, both live and on radio programs, which also provided him with some meager income. Thanks to Gabriela Samper, an artist and puppeteer who would, just a few years later, become one of the most recognized documentarians in Colombian cinema, he managed to find lodging in the National Park Cultural Theater, in

Malatesta opta por adelantarse y continuar viaje solo hacia Quito. Poco más tarde Katz lo sigue, aunque al arribar a la ciudad ecuatoriana, encuentra una carta de su amigo en el poste restante del correo central donde le anunciaba que emprendía el retorno a Buenos Aires. El núcleo de los tres amigos viajeros se había desintegrado, pero Katz decide continuar en solitario su itinerario. Sobre cómo lo afectó la decisión de su amigo, recuerda:

Yo me la veía venir. Todo ese episodio en el Amazonas había sido muy fuerte. Pero yo no quería regresar. Lo consideré, me dije “¿ahora para dónde voy?”. Yo vivía de lecturas de poemas, de nada, del favor de los amigos. Todos los poetas vivíamos un poco así, pero los demás tenían su casa, su familia... A veces era cuestión de no tener qué comer. Recuerdo en Iquitos haber tenido que vender mi cinturón para comer algo.

En Quito estableció —como ya era habitual en sus sucesivos arribos— vínculos con la intelectualidad local, y fue allí que se produjo “un encuentro maravilloso” que lo marcó por el resto de su vida: conoció, a través del escritor Jorge Enrique Adoum, a los jóvenes poetas Ulises Estrella y

the dressing-rooms. Meanwhile, Malatesta opted for continuing on and journey on his own toward Quito. Katz followed him shortly thereafter, although on arriving in the Ecuadoran capital, he found a letter from his friend awaiting him in the main post office, announcing that he was heading back to Buenos Aires. The core of the three traveling friends had fallen apart, but Katz decided to continue his itinerary on his own. As to how his friend's decision affected him, he remembers:

I saw it coming. That whole episode in the Amazon had been quite intense. But I didn't want to return. I thought it over, and said to myself: “Now where do I go?”. I was living off poetry readings, which is to say, on nothing, on the good will of friends. All of us poets were living pretty much that way, yet the others had their house, their family.... At times it was a matter of having nothing to eat. I remember in Iquitos having to sell my belt to eat something.

In Quito he established — as was by now customary in his successive arrivals — bonds with the local intelligentsia, and it was there that “a marvelous encounter” took place that was to mark him for the rest of his life:

Marco Muñoz. Con ellos fundaría poco después el primer movimiento poético de vanguardia en el Ecuador.

Los Tzántzicos

“Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: (...) poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos del Uruguay, tzantzicos [sic] de Ecuador, caníbales brasileños, Teatro Nj proletario... Incluso sacamos una revista? Nos movimos? Nos movimos? Hicimos todo lo que pudimos? Pero nada salió bien.”

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*
(Barcelona, Anagrama, 1998, 214)

Este pasaje de la novela del chileno Roberto Bolaño evidencia no solo su conocimiento minucioso de la profusa historia de formaciones vanguardistas en América Latina, sino también el lugar que ocupan los Tzántzicos en esa cartografía erudita en medio de una trama ficcional. El grupo ecuatoriano –que Leandro Katz integra en su fase fundacional, a la que también estuvo vinculado, antes de partir a Alemania, el filósofo

through the writer Jorge Enrique Adoum, he met the young poets Ulises Estrella and Marco Muñoz. With them he would shortly thereafter found the first avant-garde poetry movement in Ecuador.

The Tzántzicos

“What we did, the real visceralistas, when Ulises Lima and Arturo Belano took off: (...) apocryphal poems of the Colombian nadaístas, horazerianos of Peru, catalépticos of Uruguay, tzantzicos [sic] of Ecuador, Brazilian caníbales, proletarian Nô Theater ... We even brought out a magazine... We moved on... We moved on... We did everything we could... Yet nothing turned out right!”

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*
(Barcelona, Anagrama, 1998, 214)

This passage from the novel of Chilean Roberto Bolaño demonstrates not only his minute familiarity with the extravagant history of avant-garde formations in Latin America, but rather also the place that *Los Tzántzicos* occupy in that learned cartography, planted in the midst of a fictional plot.

Bolívar Echeverría— actúa en Quito entre los años 1962 y 1969 impulsado por jóvenes estudiantes de Filosofía de la Universidad Central. Asumen como nombre colectivo y señal de identidad un vocablo shuar o jibaro. El tzántzico es el “hacedor de tzantzas”, esto es: reductor de cabezas humanas. “En esa cultura indígena amazónica, la tzantza es la cabeza de un enemigo que ha sido reducida en un proceso de cocimiento. Deciden llamarse Tzántzicos y su propósito era reducir las cabezas de los representantes de la cultura oficial”, aclara Hernán Ibarra.⁴ El emblema de la cabeza reducida, una serigrafía realizada por el propio Katz, fue usado como pie de imprenta en distintas publicaciones, revistas y textos sueltos del grupo. Los Tzántzicos significaron para la cultura ecuatoriana “un rompimiento fundamental”. El grupo ritualizaba el parricidio intelectual y reaccionaba contra un ambiente cultural y político conservador y provinciano, fuertemente católico y acartonado. Katz señala el contraste entre la situación reinante en Ecuador con la que había conocido en otros países andinos: “Bolivia tenía un historial de movimientos obreros y sindicales muy importante, y Perú, una historia política, cultural y poética muy importante, pero Ecuador estaba como un siglo atrás”.

Si bien la irrupción tzántzica en el medio local fue tensa y conflictiva, el grupo contó con algunos aliados institucionales, como la Casa

⁴ Hernán Ibarra, “El radicalismo de los Tzántzicos. Entrevista a Ulises Estrella”, en *Tercer Texto*, n° 2, Irrupciones al sur, disponible en <www.tercertexto.org/revista/numero-actual-2/edicion-2/>, consultada en septiembre de 2012.

The Ecuadoran group — for which Leandro Katz would be a part of in its founding phase, and which also had as a member, before he set out for Germany, the philosopher Bolívar Echeverría — was operative in Quito between the years 1962 and 1969, instigated and sustained by young philosophy students at the Universidad Central. As a collective name and mark of identity they took on a Shuar or Jibaro word. A *tzántzico* is the “maker of *tzantzas*”, which is to say: a shrinker of human heads. “In that indigenous Amazonian culture, the *tzantza* is the head of an enemy that has been shrunken through a cooking process. They decided to call themselves *Tzántzicos* and their aim was to shrink the heads of the representatives of the official culture”, explains Hernán Ibarra.⁴ The emblem of the shrunken head, a silkscreen print Katz himself made, was used as a pressmark on various publications, magazines, and pamphlets the group produced. The *Tzántzicos* marked “a fundamental rupture” for Ecuadoran culture. The group ritualized intellectual parricide and was reacting against a cultural and political milieu that was conservative and provincial, strongly Catholic and strait-laced. Katz points out the contrast between the prevailing situation in Ecuador with the one he had encountered in other countries in the Andes: “Bolivia had a quite substantial history of workers’ and unions’ movements, and Peru, a major political, cultural, and

⁴ Hernán Ibarra, “El radicalismo de los Tzántzicos. Entrevista a Ulises Estrella”, in *Tercer Texto*, n° 2, Irrupciones al Sur. Available in <www.tercertexto.org/revista/numero-actual-2/edicion-2/>, consulted in September, 2012.

de la Cultura. En un medio con un campo artístico poco autónomo, en el que la mayoría de las instituciones “están dominadas por los periódicos de la oligarquía y las sociedades de beneficencia”, la naciente vanguardia no llamó a abolir instituciones ni a incendiar museos, sino más bien a fortalecerlos. “Se trataba de la creación de instituciones desde una perspectiva más bien socialista, no vanguardista necesariamente”, reflexiona Katz. Estamos ante un movimiento de vanguardia que se inscribe en la dinámica del tiempo histórico propia de la *vanguard* (vanguardia política) en tanto aceleración o precipitación, y no tanto de la *avant-garde* (vanguardia artística) concebido como interrupción, de



Invitación a *Cuatro Gritos en la Oscuridad*, Tzántzicos, Quito, Ecuador, 1962

Invitation to *Four Screams in the Dark*, Tzántzicos, Quito, Ecuador, 1962

poetic history, but Ecuador was about a century behind”.

Although the *tzántzic* irruption onto the local scene was tense and conflict-laden, the group did have certain institutional allies, such as the Casa de la Cultura. In an environment with a barely autonomous artistic field, in which the majority of institutions “were dominated by the periodicals of the oligarchy and the charity associations”, the burgeoning avant-garde did not call for abolishing institutions or for burning down museums, but for on the contrary for strengthening them. “It was a matter of creating institutions between a rather socialist, not necessarily avant-gardist perspective”, Katz reflects. “We were looking at a vanguard movement inscribed in the dynamic of historical time intrinsic to the *vanguard* (that is,

acuerdo a la distinción propuesta por Susan Buck-Morss para el caso de la vanguardia soviética.⁵

En las investigaciones⁶ y diversos testimonios⁷ sobre la conformación del grupo, aparece no solo mencionada la presencia de Leandro Katz en el período inicial sino también la señal de su transmisión en cuanto a referencias literarias y modos de acción. Ulises Estrella indica que Katz “aportó con un planteamiento renovador de la estructura literaria a través de la revista *Airón*”.⁸ Y si el grupo estableció lazos con los Nadaístas colombianos (1958-1971), movimiento fundado por Gonzalo Arango – fundamentalmente a través del pintor cubano René Alis y su pareja, también pintora, Elizabeth Rumazo, cuya casa en Quito fue centro de reunión tzántzica–, también lo hizo con Allen Ginsberg, y aquí se puede señalar de nuevo la impronta de Katz.

Luego de una primera lectura de poemas (en la que participan Leandro Katz y Marco Muñoz) en abril de 1962, los Tzántzicos convocan el 26 de ese mismo mes a “Cuatro gritos en la oscuridad”, una suerte de *performance* que inicia una modalidad de acción que llamarían “actos recitantes”.⁹ Katz rememora la propuesta que lanzó a sus recientes amigos de Quito: “No hagamos una lectura de poemas, hagamos *una cantata* de poemas”. Un desplazamiento sutil que transtorna la convención

⁵ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004.

⁶ He consultado el valioso libro de Susana Freire García, *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008, además de la entrevista de Ibarra ya citada.

⁷ Cfr. Ulises Estrella, *Memoria incandescente*, Quito, Noción, 2003; y Ulises Estrella (ed.), *Los años de la fiebre*, Quito, Libresa, 2005.

⁸ *Ibid.*, 13.

⁹ Ulises Estrella, *Memoria incandescente*, op. cit., 10.

the political vanguard) inasmuch as it represents an acceleration or a precipitation, and not the *avant-garde* (an artistic vanguard) conceived as an interruption, to cite the distinction Susan Buck-Morss has drawn for the case of the Soviet vanguard.⁵

In the investigations⁶ and various testimonies⁷ on the forming of this group, Leandro Katz is mentioned not only for his presence in its initial period but also for the mark of his transmission in terms of literary references and modes of action. Ulises Estrella points out that Katz “contributed with an innovative approach to literary structure through the magazine *Airón*”.⁸ And if the group established links with the Colombian *Nadaístas* (1958-1971), a movement founded by Gonzalo Arango – basically through the Cuban painter René Alis and his partner, and fellow painter, Elizabeth Rumazo, whose house in Quito was the main *tzántzic* meeting place, it did so as well with Allen Ginsberg, and here one can again note Katz’s imprint.

After a first poetry reading (in which Leandro Katz and Marco Muñoz participated) in April 1962, the *Tzántzicos* came together on the 26th of the same month for “Cuatro gritos en la oscuridad” [Four Screams in the Dark] a sort of performance that initiated a form of action that they would call “actos recitantes”, “reciting acts”.⁹ Katz remembers the idea he pitched to his new friends in Quito: “let’s not do a poetry reading, let’s make a poem *can-*

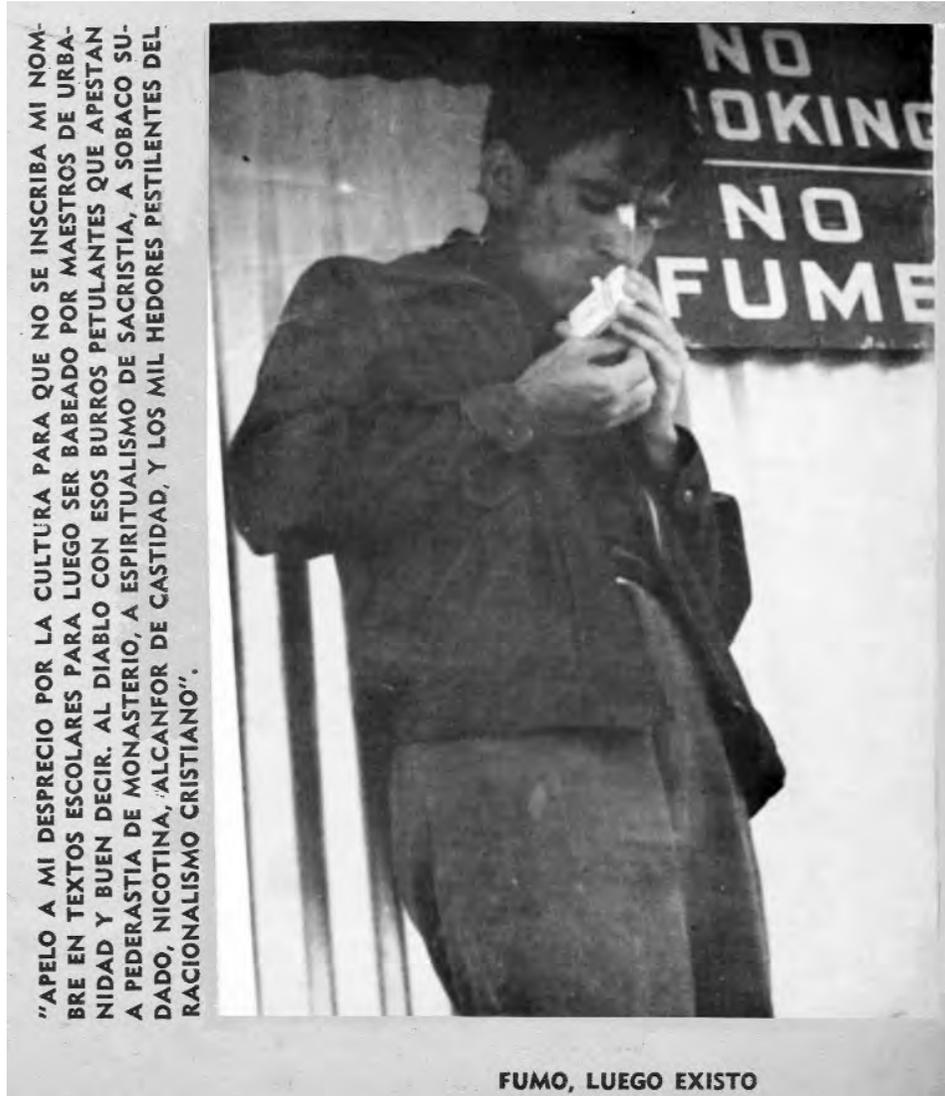
⁵ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004 [*Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MA, MIT Press, 2002].

⁶ I have consulted Susana Freire García’s valuable book, *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008, as well as the above-cited interview with Ibarra.

⁷ Cf. Ulises Estrella, *Memoria incandescente*, Quito, Noción, 2003; Ulises Estrella (ed.), *Los años de la fiebre*, Quito, Libresa, 2005.

⁸ *Ibid.*, 13.

⁹ Ulises Estrella, *Memoria incandescente*, op. cit., 10.



Manifiesto Nadaista, con foto de Gonzalo Arango, 1962

Nadaist Manifesto, with a Gonzalo Arango's photograph, 1962

del encuentro literario y lo convierte en una experiencia de otra índole, inesperada. En las invitaciones y los avisos de prensa se advierte que “a las 6 y un minuto se cerrarán las puertas, y Ud. recibirá una sorpresa”. Unas 250 personas asisten puntualmente esa noche al Auditorio Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y –mientras aguardan que empiece la anunciada velada poética– se corta la luz y todo queda en penumbras. Esto fue lo que siguió a lo largo de los siguientes 40 minutos, de acuerdo a la crónica de Fernando Tinajero, testigo presencial de lo ocurrido e integrante del movimiento:

Con ese pánico indefinible que suelen provocar los peligros desconocidos, el público se puso de pie y se volvió precipitadamente hacia la salida, pero tropezó con la pálida llama de un fósforo que encendía una vela, cuya luz dejó ver un rostro aguileño, puntiagudo, adornado con una tenue barbita rubia y coronado por un cabello en desorden, debajo del cual unos ojos pequeñitos se clavaban sobre un papel: era Leandro Katz, que iniciaba el poema de apertura. Pero apenas había empezado y mientras el público aún trataba de aceptar ese insólito comienzo, otro alarido salió del otro extremo de la sala acompañado también

tata. A subtle displacement that disrupts the convention of the literary encounter and turns it into an experience of another sort, an unexpected one. In the invitations and press releases they served notice that “at 6:01 o’clock the doors will be closed, and you will receive a surprise”. That night some 250 persons punctually showed up to the Auditorio Benjamín Carrión in the Casa de la Cultura Ecuatoriana and – as they waited for the announced evening of poetry – the electricity was abruptly switched off and everything left in the shadows. For the following 40 minutes the hall remained in this state, according to the account given by Fernando Tinajero, a member of the movement and a witness to what to what took place:

With the indefinable panic that unknown dangers are apt to prompt, the audience rose to its feet and made a collective dash for the exit, yet tripped in the pale flame from a match that was lighting a candle, the light of which permitted a glimpse of a sharp, aquiline face, adorned with a wispy little blond beard and crowned with mussed hair, beneath which a pair of tiny eyes were riveted to a paper: it was Leandro Katz, who was beginning the opening poem. Yet scarcely had he begun, and as the audience tried to adjust to this unusual beginning, than another shriek came from

por otra vela que causó un nuevo sobresalto y dejó ver otro rostro, no aguileño sino protegido por anteojos: era Marco Muñoz, a quien siguieron Ulises Estrella y Simón Corral, cada cual con su vela y su alarido.¹⁰

A la manera de los *happenings*, los “actos recitantes” contaban con un guión que organizaba el aparente caos. En él se explicita el texto que acompañó cada uno de los alaridos, que interpelaban al público para que sea partícipe de la rebelión: “Gritemos todos” (dijo Marco Muñoz), “Levantarse y gritar desde siempre a los dormidos” (Ulises Estrella), “Yo grito a vosotros que estáis ahí: ¡levantaos, creedme!” (Simón Corral). El iracundo texto leído por Katz durante la ajetreada velada empieza proponiendo una suerte de balance de su condición viajera como disparador de la escritura: “Atestiguando que hemos bebido demasiado y que partimos para buscar infructuosamente una ciudad; que hemos peregrinado sin cesar queriendo vencer al pasado y al presente; que nos hemos debatido humanamente por construir la mínima base sobre la cual sentirnos seguros y sensatos”.

Entre redobles de tambores y bongós, los cuatro *tzántzicos* leyeron uno tras otro sus poemas desenrollándolos de papel higiénico, según

¹⁰ Fernando Tinajero, “Los años de la fiebre”, en: Ulises Estrella (ed.), *Los años de la fiebre*, op. cit., 10.

the other far end of the hall, also accompanied by another candle that caused a new shock, and revealed another face, not aquiline but rather protected by glasses: it was Marco Muñoz, followed by Ulises Estrella and Simón Corral, each of them with his candle and his shriek.¹⁰

Much in the manner of “happenings”, the “reciting acts” in fact had a script to them, organizing the ostensible chaos. In that script the text accompanying each of the screams makes clear that they were calling on the audience to take part in the rebellion: “Let’s all scream” (said Marco Muñoz), “always get up and shout to those asleep” (Ulises Estrella); “I’m shouting to all of you there: get up, believe me!” (Simón Corral). The cantankerous text Katz read this hectic evening begins by offering a sort of assessment of his condition as traveler, as a parting shot for the event: “Testifying that we’ve drunk too much and that we’ve set out in vain in search of a city; that we’ve been endlessly wandering, seeking to conquer the past and the present; that we’ve struggled humanly to construct the minimal basis on which to feel we were safe and sensible”.

Amid drum and bongo rolls, the four *Tzántzicos* read their poems, one after the other, unrolling them on toilet paper, according to Ulises

¹⁰ Fernando Tinajero, “Los años de la fiebre”, in Ulises Estrella (ed.), *Los años de la fiebre*, op. cit., 10.

relata Ulises Estrella.¹¹ La modalidad de esta acción se inscribe, claro está, en la larga saga de vanguardias históricas como el dadaísmo o el primer surrealismo: la insolencia y la provocación como actos poéticos en busca de ocasionar un shock, una reacción colectiva y violenta por parte de los sorprendidos espectadores, varios de ellos indignados y dispuestos a “echarles agua hirviendo”.¹² Las apelaciones a la provocación para lograr una participación directa y activa del público no tuvieron demasiada buena acogida. El medio local reaccionó con bastante hostilidad ante la altisonante irrupción, e incluso poco después fue suspendido el siguiente recital tzántzico media hora antes de comenzar.

Por impulso de Katz y luego de los “alaridos”, Simón Corral, Marco Muñoz, Ulises Estrella y él mismo publican en la imprenta de la Universidad Central cuatro plaquetas de poemas tituladas *Tzantzas*. La cuidada edición hecha con linotipo juega con tipografías, formatos, texturas y colores. Cada uno de los libros de la serie tiene una forma geométrica distinta: uno cuadrado, otro triangular, otro romboidal y el último, un rectángulo vertical. Katz eligió que su portada fuese roja, y el único papel que consiguieron de ese color fue papel secante. Publica en un pequeño cuadrado plegado y sellado con el sello *Tzantzas*, el poema “Un día para Evi”, en una tirada numerada de 300 ejemplares.

¹¹ Ulises Estrella, *Memoria incandescente*, op. cit., 10.

¹² *Ibid.*, 10.

Estrella's account.¹¹ The form of this action obviously has its provenance in the long saga of historical avant-gardes such as Dadaism or early Surrealism: the insolence and the provocation are like poetic acts attempting to cause a shock, a collective, violent reaction on the part of the surprised spectators, some of them indignant and ready to “pour boiling water on them”.¹² The calls to provocation in order to win the audience's direct, active participation were not welcomed too enthusiastically. The general local reaction was fairly hostile to this grandiloquent irruption, and indeed, shortly after, the next *tzántzico* recital was cancelled half-an-hour before it could begin.

At Katz's urging, and after their “shrieks”, Simón Corral, Marco Muñoz, Ulises Estrella and he, at the presses of the Universidad Central, published four fold-out poems entitled *Tzantzas*. The carefully produced edition, done with linotype, played with typefaces, formats, textures, and colors. Each of the books in the series had a different geometrical form: one was square, another triangular, another rhomboid, and the last, a tall rectangle. For his cover chose the Katz color red, though the only red paper they could find was blotting paper. In a small square pleated and sealed with the *Tzantzas* imprint, he published the poem “Un día para Evi” [A Day for Evi], in a print-run of 300 copies.

Shortly after this, the *Tzántzicos* organized a radio program called *Ojo del*

¹¹ Ulises Estrella, *Memoria incandescente*, op. cit., 10.

¹² *Ibid.*, 10.

Los Tzántzicos organizan poco después un programa radial titulado “Ojo del pozo”, en el que participan escritores como Jorge Enrique Adoum y artistas como Osvaldo Viteri, pertenecientes a una generación mayor que ellos pero que —como había ocurrido en Bolivia con Liber Forti— establecieron fuertes lazos de complicidad con los jóvenes díscolos.

En mayo de 1962 lanzaron su manifiesto y en octubre editaron el primer número de la revista *Pucuna*,¹³ cuyos nueve números aparecieron hasta 1968. *Pucuna* es la cerbatana usada por los shuaras, una comunidad amazónica, para lanzar dardos envenenados. *Pucuna* se conforma como parte de una red de revistas de poesía experimental en América Latina que incluyó a la ya mencionada revista *Airón* y a *Eco Contemporáneo* (Buenos Aires), dirigida por Miguel Grinberg, junto a la revista *El Techo de la Ballena* (Caracas) impulsada por el grupo de poetas y artistas experimentales del mismo nombre, *El Corno Emplumado* (México) dirigida por Sergio Mondragón y Margaret Randall, y *Ventana* (León) editada por Sergio Ramírez. Esta red más tarde integraría algunas publicaciones de Estados Unidos como *Angel Hair* impulsada por Anne Waldman y Lewis Warsh, y *Center*, de Carol Bergé.

En la revista *Pucuna* n° 2 (enero de 1963) se incluye un poema de Katz titulado “yoyó el incendiario”, un colérico llamado a romperlo todo:

¹³ Existe una edición facsimilar de la revista *Pucuna*, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2010.

pozo [The Eye of the Well], which featured writers such as Jorge Enrique Adoum and artists such as Osvaldo Viteri, figures belonging to an older generation than theirs yet who — as had also been the case in Bolivia with Liber Forti — established strong bonds of complicity with the young upstarts.

In May of 1962 they launched their manifesto and in October published the first issue of the magazine *Pucuna*,¹³ whose nine issues kept up publication until 1968. A *pucuna* is the blowpipe used by the *shuaras*, an Amazonian community, to shoot poisoned darts. *Pucuna* became part of a network of experimental poetry reviews in Latin America that include the above-mentioned *Airón* and *Eco Contemporáneo* (Buenos Aires), directed by Miguel Grinberg, together with the review *El Techo de la Ballena* [The Whale’s Roof] (Caracas) started up by a group of experimental poets and artists using the same name; *El Corno Emplumado* [The Plumed Horn] (Mexico), directed by Sergio Mondragón and Margaret Randall; and *Ventana* [Window] (León), edited by Sergio Ramírez. This network would later extend to various publications in the United States such as *Angel Hair*, started by Anne Waldman and Lewis Warsh, and Carol Bergé’s *Center*.

The second issue of *Pucuna* (from January of 1963) included a poem by Katz entitled “yoyó el incendiario” [yoyo arsonist], an angry call to smash everything:

¹³ A facsimile edition of the magazine *Pucuna* may be found in Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2010.

Bárbaro, magnífico, revienten todos. Guayaquil: saludaré solo a Maiakovski. No me vengán a joder con credenciales de artistas ni con loas a las agencias de turismo. Son todos tortulápagos (...)
Revienten, pidan,
vendan, revienten, yo ya estoy sordópago (...)
olviden la clásica colilla encendida/ que suele figurar en el registro de bomberos voluntarios/
y las cláusulas de prevención.

Pocos meses después de iniciada esta revuelta cultural, y luego de realizar presentaciones similares en varias sedes de la Casa de la Cultura del interior del Ecuador, como la de Guayaquil, Katz prosigue su periplo hacia el norte. La labor de agitación poética de los Tzántzicos continuó activa durante siete años, tanto en lugares institucionales como en espacios públicos y locales sindicales, al calor de la creciente radicalización política. “Estábamos interesados en ir vinculando el teatro y la poesía, pensando precisamente en que la poesía no era solamente una poesía leída sino una vena teatral, una teatralización”, reflexiona Ulises Estrella. Y

Excellent, magnificent, let them all burst. Guayaquil: I'll salute no one but Mayakovsky. Stop bugging me with your artists' credentials or with your praises for tourist agencies. You are all a bunch of tortulápagos (...). But, beg, sell, burst. Go croak, ask away, sell, or go croak, I'm already deafápago (...)and forget already about the classic lit cigarette butt/ that usually appears in the register of volunteer firemen/ and preventive clauses.

Only a few months after this cultural revolt had started up, and after putting on similar presentations at various other locations of the Casa de la Cultura in the interior of Ecuador, such as Guayaquil, Katz continued his travels by going north. The labor of poetic agitation of the *Tzántzicos* continued apace for seven years, raising, both in institutional sites and in public and local union spaces, the heat of a growing political radicalization. “We were interested in continuing to link together theater and poetry, thinking precisely that poetry was not just a poetry to be read but also a vein of theater, a theatricalization”, reflects Ulises Estrella. And he goes on to say: “What we had in mind was the recital act, with its direct contact. Being as Sartrean as we were, we recognized that a book is of no use whatsoever in

sigue: “Lo que nosotros planteábamos era el acto recital, de contacto directo. Al ser tan sartreanos con esto de que no sirve de nada un libro ante millones de analfabetos, adoptamos el acto tzántzico vinculado al *happening*, pensando que no hacía falta publicar libros.”¹⁴

Nacidos en una década convulsionada, desde sus inicios los Tzántzicos se identificaron con las ideas de Sartre, Fanon y Marcuse, y fueron solidarios —como explicita el manifiesto del grupo (1962)— con el triunfo de la revolución cubana. El foco guerrillero no era una realidad ajena al Ecuador: ya en 1962 fracasa un intento guerrillero en Santo Domingo de los Colorados y sus integrantes son apresados. El grupo tuvo una deriva de politización creciente afín a la de muchos movimientos culturales y artísticos en el continente en esos años: “El ámbito de actuación de los tzántzicos estuvo animado por una oposición a la cultura oficial, pero en 1968 bajo el influjo del PCMLE (Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador) se creó el Frente Cultural en el que participaron algunos tzántzicos. Esto produjo un giro en cuanto se trataba de poner la actividad cultural en una función de vinculación a las

¹⁴ Ulises Estrella, entrevista en: Hernán Ibarra, op. cit.



Evi Berge y Leandro Katz en ciudad de Méjico, 1964
(fotógrafo callejero)

Evi Berge and Leandro Katz in Mexico City, 1964 (street photographer)

the face of millions of illiterates, we adopted the *tzantzic* act connected with the happening, thinking there was no need to publish books.”¹⁴

Born in a decade of upheaval, the *Tzántzicos* from their inception identified with the ideas of Sartre, Fanon and Marcuse, and were in solidarity — as the group’s manifesto (1962) makes clear — with the triumph of the Cuban revolution. The guerrilla cell was a reality not entirely alien to Ecuador: as early as 1962, a band of *guerrilleros* attempted a coup in Santo Domingo de los Colorados and its members were arrested. The group underwent an evolution in growing politicization close to that of many cultural and artistic movements across the continent in these years: “The milieu the *tzántzicos* were acting within was guided by an opposition to the official culture, but in 1968, under the influence of the PCMLE [the Marxist-Leninist Communist Party of Ecuador] the Cultural Front was created, and several of the *tzántzicos* took part in it. This led to a change of direction, in so far as it meant cou-

¹⁴ Ulises Estrella, interview in: Hernán Ibarra, op. cit.

demandas de la acción política".¹⁵ Varios de los poetas tzántzicos se volcaron luego de la disolución del grupo a militancias culturales. Entre ellos, Estrella se abocó al cineclubismo y al teatro obrero, trabajando con actores proletarios en espacios fabriles en conflicto.

Aun a distancia, Katz mantuvo estrechos y perdurables vínculos con el núcleo ecuatoriano. La amistad con Estrella se volvió lazo de familia: al partir de Quito para proseguir su viaje, Leandro deja en manos de Ulises un poema dedicado a su madre, el cual es publicado un año después en la sección cultural del Diario *El Comercio*. Ulises envía dicha publicación a Buenos Aires a nombre de su hermana. Al agradecer este envío intercambian entre los dos una serie de cartas que dan lugar a un epistolario amoroso que origina el vínculo del que, años más tarde, nace Isadora. "Por eso tengo una sobrina ecuatoriana, Isadora Estrella, que es la hija de Regina y de Ulises, y que ahora está de viaje en China, recorriendo Beijing."

El arribo a Centroamérica

Al partir de Ecuador, y luego de un breve retorno a Colombia, en donde vuelve a verse con los nadaístas J. Mario Arbeláez y Gonzalo Arango, el viaje continúa hacia el norte. Es la primera vez que Katz llega a Centroamérica, adonde años más tarde desarrollará zonas cruciales de su

¹⁵ Hernán Ibarra, op. cit.

pling cultural activity to the demands of political action".¹⁵ Various *tzántzic* poets, once the group dissolved, were to throw themselves into forms of cultural militancy. Among them, Estrella focused on film clubs and workers' theater, creating works with proletarian actors in conflict-ridden factory spaces.

Even from a distance, Katz kept up close and lasting ties with the Ecuadoran nucleus. His friendship with Estrella in fact turned into a family bond: on leaving Quito to continue on his way, Leandro entrusted to Ulises a poem to his mother, which was published a year later in the cultural section of the newspaper *El Comercio*. Ulises mailed this publication to Buenos Aires in care of Leandro's sister. From her response gratefully acknowledging receipt of this mail, the two began to exchange a series of letters that would lead to a love correspondence, and the start of the bond that, years later, would bring a daughter, Isadora, into the world. "This is how I happen to have an Ecuadoran niece, the daughter of Regina and Ulises, who at this moment is traveling in China, touring Beijing."

Arrival in Central America

Starting out from Ecuador, and later from a brief return to Colombia, where he would again be seen with the *Nadaístas* J. Mario Arbeláez and Gonzalo Arango, the voyage continued northward. This was Katz's first time

¹⁵ Hernán Ibarra, op. cit.

trabajo de investigación artística, tanto sobre los Mayas y sus arqueólogos (con *El Proyecto Catherwood*)¹⁶ como sobre las condiciones de vida de los trabajadores en las plantaciones bananeras de la antigua United Fruit Company, en la frontera entre Guatemala y Honduras (con Paradox).

Centroamérica es el territorio de su reencuentro con Evi Berge, su novia argentina. Ella estaba realizando sus estudios de grado en la Universidad de Bloomington (Indiana) y deciden reencontrarse en San José de Costa Rica, adonde la pareja vive un tiempo vendiendo artesanías que ellos mismos producen en un pequeño taller.

Ante la inminencia de erupción de cenizas de un volcán, en 1963 deciden dejar Costa Rica y se dirigen primero a Nicaragua y más tarde a Guatemala.

Como hasta entonces, Katz toma contacto en cada nuevo lugar que visita a partir de la trama de relaciones previa, es decir por contactos y referencias que le han dado sus amigos poetas y artistas de otras partes. Así conoce al poeta Pablo Antonio Cuadra y al escritor Sergio Ramírez, y otra gente vinculada a la Universidad Nacional de León, en Nicaragua. Ramírez —con quien Katz aún hoy sostiene un vínculo de colaboración— fue un activo opositor a Anastasio Somoza y llegó a ser entre 1986 y 1990 vicepresidente del país, en el último período de la revolu-

¹⁶ Véase al respecto el texto de Jesse Lerner incluido en este mismo volumen.

in Central America, where, years later, he would develop crucial areas of his artistic investigative work, on both the Mayas and their archaeologists (with *The Catherwood Project*)¹⁶ and on the living conditions of the banana plantation workers of the former United Fruit Company, at the border between Guatemala and Honduras (with Paradox).

Central America was the territory of his re-encounter with his Argentine girlfriend Evi Berge. She was doing her graduate studies at the University of Indiana at Bloomington, and they decided to meet up again in San José de Costa Rica, where the couple would live for a time selling crafts they themselves were producing in a small workshop.

With the imminent eruption of ashes from a volcano, they decided to leave Costa Rica in 1963 and headed first to Nicaragua and later to Guatemala.

As in the past, Katz made contact in each new place he visited, starting from the network of previous relations, that is, through contacts and references his poet and artist friends elsewhere had given him. In this way he met the poet Pablo Antonio Cuadra and the writer Sergio Ramírez, and other people connected to the National University of León, in Nicaragua. Ramírez — with whom Katz still has to this day a working bond — was an active opponent of Anastasio Somoza and between 1986 and 1990 was

¹⁶ See, in this regard, the text by Jesse Lerner included in this same volume.

ción sandinista. Ramírez publicaba por entonces, junto a Fernando Gordillo, la revista experimental *Ventana*, vinculada a Cuadra y a otro grande de la poesía nicaragüense, Ernesto Cardenal. Una invitación a realizar una lectura de poemas en la Universidad de León les brinda honorarios como para quedarse allí durante algunas semanas: "Vivíamos súper modestamente, pero éramos jóvenes, divertidos y nos adaptábamos prácticamente a cualquier cosa. (...) Yo decidía a cada momento, en cada instante, no regresar a la Argentina".

Desde Centroamérica la pareja sigue viaje hacia México, adonde Katz participa de un simposio de poesía organizado por la gente de la revista *El Corno Emplumado*, Margaret Randall y Sergio Mondragón, junto a Efraín Huerta, Homero Aridjis, Ernesto Cardenal y muchos otros poetas de Estados Unidos y América Latina. Leandro y Evi empiezan a conversar la alternativa de seguir rumbo hacia Estados Unidos. "Yo dudaba mucho porque tenía una postura muy antiamericana, pero la idea de ir a San Francisco y tener la posibilidad de conocer a Ferlinghetti y a Ginsberg me permite justificarlo". Luego de una temporada en San Francisco, desde donde Evi decide regresar a Buenos Aires, el viajero vuelve a quedar solo y parte rumbo a Nueva Orleans: "Allí conozco a Gipsy Lou y la gente maravillosa que impulsaba la editorial Gipsy Lou

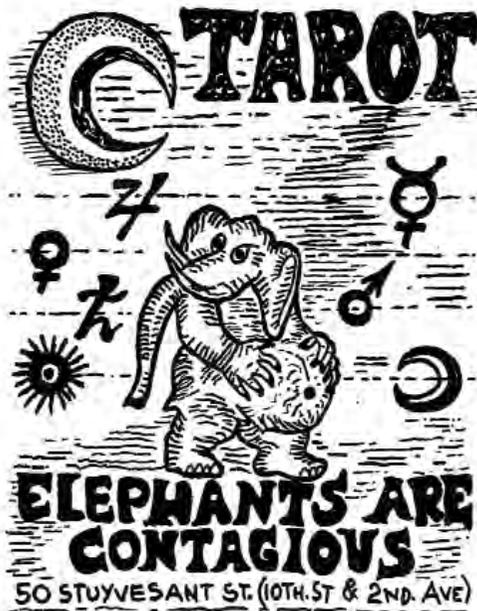
to become the country's vice-president, in the last period of the Sandinista revolution. Ramírez at the time of their first meeting was publishing, together with Fernando Gordillo, the experimental magazine *Ventana* [Window], linked to Cuadra and another great figure of Nicaraguan poetry, Ernesto Cardenal. An invitation to give a poetry reading at the University of León paid them enough to stay on there for some weeks: "We were living super modestly, but we were young, having fun, and adapted ourselves to practically anything. (...) At every moment, in every instant, I was deciding not to go back to Argentina".

From Central America the couple kept on their voyage toward Mexico, where Katz took part in a poetry symposium organized by people at the magazine *El Corno Emplumado*, Margaret Randall and Sergio Mondragón, together with Efraín Huerta, Homero Aridjis, Ernesto Cardenal, and many other poets from the United States and Latin America. Leandro and Evi began to talk over the alternative of continuing on toward the U.S. "I had grave misgivings, my stance being very anti-American, yet the idea of going to San Francisco and having the chance to meet Ferlinghetti and Ginsberg allowed me to justify it". After a season in San Francisco, where Evi decided to return to Buenos Aires, the traveler was on his own again and heading now for New Orleans: "There I met Gipsy Lou and the wonderful people who

Press, que editaban libros de poesía. Eran libros hermosos, artesanales, hechos con hojas de colores, una rareza. Acababan de publicar a Charles Bukowski y me perdí por pocos días de conocerlo porque había estado allí presentando su libro *It Catches My Heart in Its Hands*. El camino lo sigue llevando hacia Nueva York, en donde permanecería anclado –finalmente– desde 1965 y por varias décadas.

La llegada a Nueva York

Recién llegado, Katz se aloja en el estudio del artista uruguayo Julio Alpy, un discípulo de Joaquín Torres García con quien entra en contacto a través de su amigo Jorge Eduardo Caicedo. En dicho estudio, ubicado en la Avenida B y la Calle 13, en el barrio Lower East Side, vive un “verano neoyorquino, lleno de señores portorriqueños jugando al dominó en las veredas. Mucho barullo, muy latino, gritón y agresivo. Cuando decido que quiero vivir en un barrio más apacible, busco en el *New York Times* y encuen-



Aviso en *The Village Voice*, “*Los Elefantes son Contagiosos*”, Nueva York, 1966

Advertisement in *The Village Voice*, “*Elephants are Contagious*”, New York, 1966

were running the Gipsy Lou Press, who were publishing poetry books. They were beautiful, hand-crafted books, made with

colored pages, a rarity. They had just brought out Charles Bukowski and for a few days I was beside myself to meet him, because he'd just been there presenting his book *It Catches My Heart in Its Hands*. But the road was beckoning him toward New York, where – finally – in 1965, he was to put down roots for several decades.

Arrival in New York

On first arriving, Katz stayed in the studio of the Uruguayan artist Julio Alpy, a disciple of Joaquín Torres García, with whom he was put into contact through their mutual friend Jorge Eduardo Caicedo. In this studio, located at Avenue B and 13th Street, on the Lower East Side, he spent “a New York summer, full of Puerto Rican *señores* playing dominoes on the side-

tro un departamento en un sótano en el Bronx, en Walton Avenue. Y vivo solo ahí casi un año, muy tranquilo. Venían amigos o yo iba a Manhattan. ¡Me doy cuenta, años después, de que había estado viviendo en el lugar más peligroso de Nueva York!". Luego se muda a Calle 9 y Segunda Avenida en el East Village.

En aquellos primeros tiempos de su larga estancia neoyorquina, Katz supo hacer de todo para conseguir el sustento: desde traducciones, lecturas de poesía y trabajos editoriales hasta publicidad, artesanías, diseño de vidrieras (de restaurantes, boutiques y zapaterías) y de portadas



Grupo de amigos: Leandro Katz, Beba Damianovich, Claudio Badal, Gwen Harris con amigo, David Lee con amiga, Marta Minujín, Marcial Berro y Ted Castle, Nueva York, 1972 (autofoto)

A group of friends: Leandro Katz, Beba Damianovich, Claudio Badal, Gwen Harris with friend, David Lee with friend, Marta Minujín, Marcial Berro and Ted Castle, New York, 1972 (self-timer photo)

walks. Lots of racket, very *latino*, very loud and aggressive. When I decided that I wanted to live in a calmer neighborhood, I looked in the *New York Times* and found a basement apartment in the Bronx, on Walton Avenue. And I lived alone there for nearly a year, quite peacefully. Friends would come by or I'd go to Manhattan. Years later I realized I'd been living in the most dangerous section of New York!" He next moved to 9th Street and Second Avenue, in the East Village.

In this first period of his long stay in New York, Katz managed to do a bit

de libros y discos. Abrió incluso más adelante un pequeño local de venta de artesanías y objetos de diseño, llamado “Elephants Are Contagious” –junto a Evi–. A través de Sara, la mujer del poeta y traductor Paul Blackburn, que trabajaba para Random House, la editorial Pantheon lo emplea como lector. Gracias a esa oportunidad, puede leer de primera mano (y recomendar para su edición en inglés) libros fundamentales del *boom* de la literatura latinoamericana como *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, o *Historia de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar. Por esa misma vía llega a sus manos el manuscrito original de Ricardo Rojo, *Mi amigo el Che*. Conocer ese texto incitó su deseo de investigar más acerca del itinerario del guerrillero argentino, lo que años más tarde se concretaría en una serie de proyectos artísticos.¹⁷

En 1965, cuando Evi Berge regresa de la Argentina, deciden casarse, y dos años más tarde nace su hija, Vanessa (“Era un año de coincidencias felices y también amargas. El mismo año en que matan a Guevara, en medio de un clima muy conmovido, con enfrentamientos en la calle entre la policía y grupos de hippies”). Varios años después, la pareja se separa. “Nos habíamos casado muy jóvenes. Éramos dos niños. Y eran los años sesenta: el mundo estaba ofreciéndonos una cornucopia. Sin embargo esta unión perdura hasta el presente, en una entrañable amistad”.

¹⁷ Cf. al respecto el texto de Mariano Mestman en este mismo volumen.

of everything to make a living: from translations, poetry readings, and publishing jobs to publicity, crafts, design of windows (of restaurants, boutiques, and shoe stores) and of book and record covers. Later he even opened, with Evi, a small shop selling crafts and *objets d'art*, called Elephants Are Contagious. Through the poet and translator Paul Blackburn's wife, Sara, who worked for Random House, the publishing house Pantheon hired him as a reader. Through that opportunity, he was able to become an early reader (and recommend for publication in English) fundamental books of the Latin American literary *boom* such as Mario Vargas Llosa's *The Green House*, and Julio Cortázar's *Stories of Cronopios and Famas*. It was also through this work that a certain original manuscript came into his hands, Ricardo Rojo's *Mi amigo el Che* [My Friend Che]. Coming across this text piqued his desire to research in greater depth the life of the Argentine *guerrillero*, a desire he would fulfill years later in a series of artistic projects.¹⁷

In 1965, when Evi Berge came back from Argentina, both decided to get married, and two years later their daughter Vanessa was born (“It was a year of both happy and bitter coincidences. It was the same year in which they killed Guevara, amid a very stirring and jarring climate, with clashes in the streets between the police and groups of hippies”). Several years later, the couple would separate. “We were very young when we married. We

¹⁷ Cf. Mariano Mestman's text on this question in the same volume.

En este tramo del relato de Katz aparecen nuevos indicios de su sostenida inclusión en la red de relaciones que articula en los años sesenta distintas revistas de poesía latinoamericanas. La red se activa cuando traduce a Ginsberg para *Airón*, cuando es parte de la fundación de los *Tzántzicos*, cuando colabora con *Ventana* y con *El Corno Emplumado*, cuando su obra es incluida en las antologías de *Angel Hair*. Los intercambios no son solo literarios sino fundamentalmente afectivos.

Cuando llegamos a Estados Unidos ya teníamos muchos amigos, yo estaba muy conectado con los poetas de la iglesia de San Marcos (Saint Mark's Church, llamada afectuosamente "St. Marx Church")

Ted Castle, Kathy Conkrite con amigo frente a su *teepee*, Larry Freifeld y Leandro Katz, en Vermont, 1974 (autofoto)

Ted Castle, Kathy Conkrite with friend in front of their teepee, Larry Freifeld and Leandro Katz, in Vermont, 1974 (self-timer photo)



were two children. And it was the Sixties: the world was offering us a cornucopia. Still, this union has lasted into the present, in a very close and loving friendship”.

At this point in Katz's narrative, there start to appear new markers of his ongoing inclusion in the network of relationships that in the sixties linked various magazines of Latin American poetry. The network was first activated when he translated Ginsberg for *Airón*, then when he took part in the founding of the *Tzántzicos*, when he collaborated on

a través de Margaret Randall de la revista *El Corno Emplumado* de México. Hay dos iglesias en Nueva York: la iglesia de San Marcos y la Judson, que es donde por primera vez veo *Meat Joy* y otros *happenings* de Carolee Schneemann, *happenings* de gente desnuda frotándose pollos y salchichas por el cuerpo. ¡Cómo no te iba a volar el cerebro, eran eventos extraordinarios!

En los primeros tiempos se vincula con muchos artistas y escritores argentinos y latinoamericanos que viven o están de paso por allí. Recuerda en particular a los hermanos Jorge Eduardo y Juan Julián Caicedo, Madela Ezcurra, Eduardo Costa, Julián Cairol, Omar Rayo, Rodolfo Abularach, Marcelo Bonevardi, Fernando Massa, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Oscar Masotta, Claudio Badal... “Evi y yo también nos hacemos muy amigos del poeta argentino Alberto Girri, que estuvo un año en Nueva York con una beca. Y si bien éramos de culturas distintas, por así decirlo, le teníamos muchísimo afecto”. Sus amistades no son exclusivamente con artistas, como es el caso de la bióloga Edith Varsavsky y de su hijo Hugo Lesca. Conoce también a Jorge Glusberg, ya entonces impulsor del CAYC (Centro de Arte y Comunicación), quien viaja con frecuencia

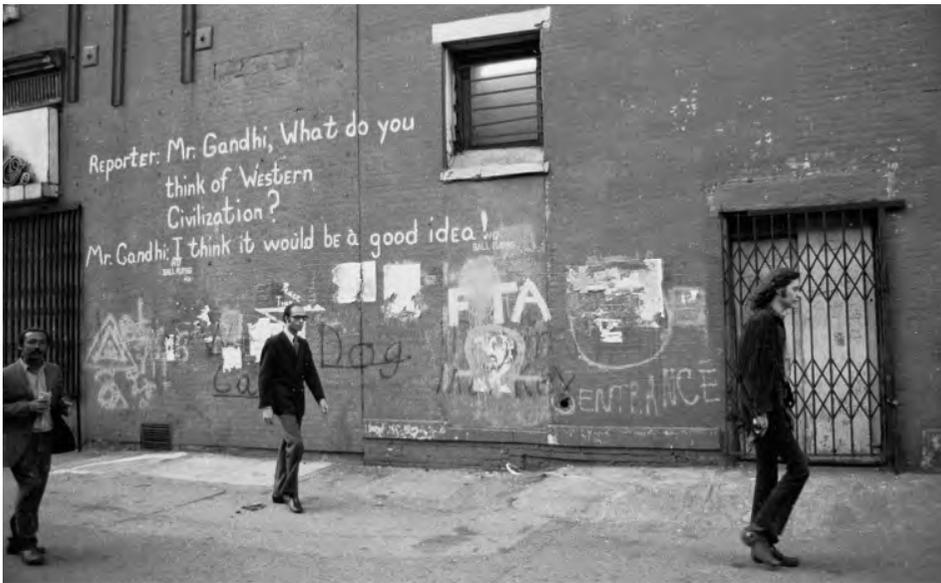
Ventana and on *El Corno Emplumado*, and when his work was included in the anthologies of *Angel Hair*. The exchanges were not only literary but basically affective ones.

We got to the United States already having many friends there, I was very connected to poets at Saint Mark’s Church – affectionately known then as “St. Marx Church” – through Margaret Randall, from the magazine *El Corno Emplumado* in Mexico. There were two churches in New York: St Mark’s Church and the Judson Church, which is where I first saw *Meat Joy* and other happenings of Carolee Schneemann, happenings with people rubbing their naked bodies with chickens and sausages. How could that not blow your mind! Those were extraordinary events!

At this early stage, he formed ties with many Argentine and Latin American artists and writers who were either living there or passing through. In particular he recalls the brothers Jorge Eduardo and Juan Julián Caicedo, Madela Ezcurra, Eduardo Costa, Julián Cairol, Omar Rayo, Rodolfo Abularach, Marcelo Bonevardi, Fernando Massa, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Oscar Masotta, Claudio Badal... “Evi and I became

a Nueva York. Para todos ellos un lugar de encuentro importante en esos años –de acuerdo al relato de Katz– fue el Centro de Relaciones Interamericanas, institución que promovía la cultura latinoamericana en Estados Unidos y que fue más tarde cuestionada por propiciar políticas de penetración cultural en el continente.

Hay que decir que de ninguna manera Katz se aisló entre latinoamericanos. Su comunidad se nutre de artistas y poetas norteamericanos y de todas partes: “Todas mis reservas sobre estar en Estados Unidos se disuelven cuando llego a Nueva York, veo esa ebullición y comienzo a conocer gente. Iba a los cafés a escuchar a Paul Blackburn, a Allen



Calle Segunda en Manhattan con cita de Ghandi, Nueva York, 1970

Second Street in Manhattan with Ghandi quote, New York, 1970

good friends with the Argentinian poet Alberto Girri, who was in New York for a year on a grant. And even if we were coming, so to speak, from different cultures, we were very fond of him”. His friendships were not strictly with artists: he was close as well to the biologist Edith Varsavsky and her son Hugo Lesca. He also knew Jorge Glusberg, then the driving force behind CAYC (Centro de Arte y Comunicación), who often came up to New York. For all of these people in these years, an important meeting place – as Katz’s account testifies – was the Center for Inter-American Relations, an institution that promoted Latin American culture in the United States, albeit one later questioned for favoring policies of cultural penetration in the continent.

But it must be said that Katz in no way isolated himself among Latin

Ginsberg, a Jerome Rothenberg. Empecé a conocerlos a todos y a darme cuenta de que estábamos viviendo un momento de efervescencia absoluta. Y ese momento no tenía tanto que ver con las artes visuales o con el cine, sino que es algo que comienza en los cafés literarios y en los lugares donde se hacía música". En ese núcleo participan también otros latinoamericanos como Laura Márquez, artista de Paraguay, los argentinos Beba Damianovich y Marcial Berro, el fotógrafo brasileño Miguel Rio Branco. No era un grupo cerrado o endogámico, sino integrado también por poetas y artistas estadounidenses como Anne Waldman, Gerard Malanga, Gordon Matta Clark y Keith Sonnier.

En esa época viene Alejandro Jodorowsky con su segunda película, *El Topo*, una especie de spaghetti western sobre un cowboy que es budista. Ahí lo conozco, le tomo fotos, voy a todas las reuniones que él organiza sobre la película, que se mostraba solamente a la medianoche en un cine y era una especie de ritual de comunidad. (...) De repente avisaban de boca en boca que Jack



Alejandro Jodorowsky, foto de Leandro Katz para la publicación de *El Topo*, 1971

Alejandro Jodorowsky, photo by Leandro Katz for the publication of *El Topo*, 1971

Americans. His community was nourished by artists and poets from the U.S. and indeed from all over: "All my reservations about being in the United States dissolved when I got to New York, when I saw that ebullience and started meeting people. I went to the cafés to hear Paul Blackburn, Allen Ginsberg, Jerome Rothenberg. I started to meet them all and to realize that we were living in a moment of absolute effervescence. And that moment didn't have so much to do with the visual arts or with cinema, but rather was something that started in the literary cafés and the places where music was being made". Other Latin Americans were also taking part in this nucleus, such as Laura Márquez, an artist from Paraguay, the Argentines Beba Damianovich and Marcial Berro, the Brazilian photographer Miguel Rio Branco. It wasn't a closed or endogamic group, but rather integrated as well with U.S. poets and artists such as Anne Waldman, Gerard Malanga, Gordon Matta Clark and Keith Sonnier.

Smith estaba haciendo una *performance* en un loft a medianoche. Llegabas a una fiesta en un loft vacío donde solo había música, cerveza y colchones en el suelo, y al entrar veías a gente icogiendo sobre los colchones, como si nada! Era ese clima de Nueva York en ese momento. (...) A finales de los sesenta hay una razón urbanística por la cual emergen los lofts: se prohíbe a las industrias ligeras quedarse dentro de la ciudad por la polución que provocaban. Los lofts se ubicaban hacia el sur, en lo que luego se llama el Noho y el Soho, barrios llenos de edificios con industrias ligeras que empiezan a ser evacuadas y quedan vacíos. Y ahí los artistas comenzamos a encontrar estudios baratísimos porque los dueños de esos edificios estaban desesperados por conseguir alguien que alquilara esos inmuebles. Yo alquilo el loft en el cual me quedo a vivir por años, en la Calle 4 y Lafayette. Era un espacio abierto, enorme, con dos bañitos, uno que decía ladies y otro que decía gentlemen, dos cuartuchos que habían sido para los obreros. Y enchufes en los techos para las máquinas de coser, instrumentos, agujeros en el piso... Había sido un taller textil.

In this period Alejandro Jodorowsky came with his second film, *El Topo*, a sort of spaghetti western about a cowboy who's a Buddhist. It was there I got to know him, I took photos of him, went to all the screenings he had organized for the film, which would be shown in one movie theater only at midnight and was a sort of community ritual. (...) Suddenly word would get around that Jack Smith was giving a performance in a loft at midnight. You've get to some party in an empty loft where there was only music, beer, and mattresses on the floor, and as you entered you'd see people screwing on them, just like that! That was the climate of New York at that moment. (...) At the end of the sixties there was an environmental reason for the emergence of the lofts: they were forbidding small industries to stay in the city because of the pollution they created. The lofts were located toward the south, in what would later be called NoHo and SoHo, neighborhoods full of buildings with light industries that started to be evacuated and were empty. And there we artists started to find extremely cheap studios because the owners of those buildings were desperate to get anyone to rent those properties. I rented the loft I was to stay in for years, at 4th Street and Lafayette. It was a vast open space, with

De esa misma trama de relaciones es también parte el escritor norteamericano Frederic Ted Castle, con quien Katz convive y desarrolla una serie de proyectos artísticos y editoriales conjuntos en los siguientes años:

Ted y yo vivíamos en la Segunda Avenida, a dos cuadras del Fillmore East, que era el teatro donde aparecieron las figuras más maravillosas del rock americano e internacional. Allí vi a Janis Joplin, a Jimi Hendrix, a The Doors. La Segunda Avenida, durante principios de los setenta, era un territorio tomado por estas culturas alternativas, gente muy hippie, restaurantes macrobióticos, teatros de vanguardia... En un circuito de dos o tres cuadras, si salías a caminar, te topabas con todos, y así se producían encuentros en la calle, donde se organizaba ir a lugares o hacer cosas. Nos podíamos cruzar con Jack Smith —que salía a una hora predilecta del anochecer a comer—, Charles Ludlam, Hélio Oiticica, los travestis de Warhol, Candy Darling, Jackie Curtis. (...) Éramos vecinos, todos vivíamos en el East



Hélio Oiticica, 1973

two small bathrooms, one that said Ladies and the other that said Gentlemen, two poky little rooms that had been for the workers. And electric outlets in the ceilings for the sewing machines, the tools, holes in the floor.... It had been a sweat shop.

Living with Katz was U.S. writer Frederic Ted Castle, with whom he would also conceive a series of joint artistic and publishing projects over the next years:

Ted and I were living on Second Avenue, two blocks from the Fillmore East, which was the theater that presented the most wonderful figures in American and international rock. There I saw Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Doors. Second Avenue, at the start of the seventies, was a territory taken over by these alternative cultures, a big hippie population, the restaurants macrobiotic, the theaters avant-garde (...) Within two or three blocks, if you went out on a walk you'd meet everybody, and so encounters would take place on the street, from which you'd organize going somewhere or doing something. We might run into Jack Smith — who'd just be

Village, en el Lower East Side, porque era donde podíamos pagar un alquiler. (...) Yo me movía con los artistas preconceptualistas o conceptualistas, los poetas que luego se vuelven conceptualistas, como Scott Burton o Vito Acconci y su pareja, Bernadette Mayer, una poeta con quien hace sus primeras obras. Son poetas que hacen una transición al arte conceptual, a la *performance*....

De hecho, el viraje que Katz reconoce en otros es el mismo que ocurre en su propia producción en ese lapso: el devenir de la poesía experimental a la *performance* y al conceptualismo.

Hélio Oiticica

Poco después de que Castle y Katz se mudaran al departamento en la Segunda Avenida, un nuevo inquilino ocupa el piso de abajo. El recién llegado resulta ser Hélio Oiticica, a quien ellos ya conocían.

Fue una sorpresa maravillosa, fuimos vecinos durante cuatro o cinco años. Él

Hélio Oiticica en su estudio en la Segunda Avenida, fotografiando a su modelo, 1973

Hélio Oiticica in his study on Second Avenue, photographing his model, 1973



emerging at his favorite twilight hour to eat — or Charles Ludlam, Hélio Oiticica, Warhol's drag stars, Candy Darling, Jackie Curtis. (...) We were neighbors, we were living in the East Village, on the Lower East Side, because that was where we could make the rent. (...) I moved with the pre-conceptualist or conceptualist artists, the poets who later became conceptualists, like Scott Burton or Vito Acconci and his partner, Bernadette Mayer, a poet with whom he made his first works. They were poets who made a transition to conceptual art, to performance...

In fact, the shift Katz describes here in others is the same one that was occurring in his own production in this period: the move from experimental poetry to performance and to conceptualism.

tenía una beca de la Guggenheim. Cuando se le termina la residencia como becario, pide la tarjeta verde de inmigración porque quiere quedarse en Nueva York. Ya era muy reconocido, había hecho una muestra muy fuerte en Whitechapel en Londres, y el escritor inglés Guy Brett se había especializado en su obra. En su casa en la Segunda Avenida tenía los *Penetrables*, esos camastros separados que armaba con tules. El piso de Hélio era un lugar donde aterrizaban un montón de brasileños. Él tenía una especie de *entourage* de hombres y mujeres jóvenes brasileños, cinco o seis hombres y mujeres que lo seguían a todas partes y eran sus modelos, a quienes fotografiaba. Algunos eran muy bellos. (...) La energía de Hélio era maravillosa. Podíamos escucharlo hablar simultáneamente de Jack Smith, de Mondrian, de política, de chismes, de no sé qué. Era inverosímil, encantador, muy arriesgado en sus cosas y con un gran sentido del humor, no cesaba de hablar y lanzar risotadas. Hélio tenía una personalidad completamente solar.

Fue el artista catalán Antoni Muntadas quien invita a los Encuentros de Pamplona, realizados en la ciudad española entre el 26 de junio y el

Hélio Oiticica

Soon after Castle and Katz moved to the apartment on Second Avenue, a new tenant began to occupy the floor below them. The new arrival was none other than Hélio Oiticica, whom they already knew.

It was a wonderful surprise, and we were to be neighbors for four or five years. He had a Guggenheim Fellowship. Once his residency as a grant recipient ended, he applied for an immigrant's green card, because he wanted to stay on in New York. He was already quite well known, had had a very strong show at Whitechapel in London, and the English writer Guy Brett was specializing in his work. In his house on Second Avenue he had the *Penetrables*, those rickety old twin beds he wrapped in tules. Hélio's floor was a place a ton of Brazilians would land. He had a sort of entourage of young Brazilian men and women, five or six men and women who would follow him everywhere and were his models, and whom he photographed. Some were quite beautiful. (...) Hélio's energy was wonderful. We could listen to him talking simultaneously about Jack Smith, Mondrian, politics, gossip, you name it. He was far-fetched, charming, very daring in the things he did, with a great

3 de julio de 1972, a Katz y a Oiticica (junto a Denis Oppenheim, Will Orishat y Vito Acconci, entre otros).

Muntadas hizo su selección y le susurraba nombres al curador principal, que le hizo caso completamente. Hélio había hecho la solicitud para obtener la residencia y no podía dejar Estados Unidos sin volver a empezar el largo trámite de la solicitud. Entonces, como yo sí viajaba a Pamplona, me encarga su obra. Por eso yo llevo a España los parangolés.



"Máquina de escribir y Columna del Lenguaje" (de 21 Columnas), Sackner Archive of Concrete and Visual, 1971

"Poetry Typewriter and Column of Language" (from 21 Columns), Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, 1971

sense of humor, he wouldn't stop talking and bursting out in guffaws. Hélio had a totally sunny personality.

It was the Catalan artist Antoni Muntadas who invited Katz and Oiticica (together with Denis Oppenheim, Will Orishat and Vito Acconci, among others) to the Pamplona Encounters, held in that Spanish city between June 26 and July 3, 1972.

Sin embargo, “en Pamplona, las capas parangolés, un modo de activar el color en el espacio que su autor vincula con la tradición del carnaval y del samba, sufrieron un desvío en su uso performativo que las llevó a convertirse, para buena parte de los asistentes, en festivas banderas reivindicativas”.¹⁸ “Los españoles hicieron con ellos lo que se les dio la



Leandro Katz, Laura Márquez, Beba Damianovich, amigo y amiga, Amaro (modelo de Oiticica) y Hélio Oiticica junto a su amigo Jon Tob Azulay, Susana Perea y Ted Castle, con cámara de cine. Inwood Hill Park, evento para la instalación de la *Columna I - Angualasto*, Nueva York, 1971 (autofoto)

Leandro Katz, Laura Márquez, Beba Damianovich, friend and girlfriend, Amaro (Oiticica's model) and Hélio Oiticica next to his friend Jon Tob Azulay, Susana Perea and Ted Castle, with movie camera. Inwood Hill Park, *Column I - Angualasto*, installation event, New York, 1971 (self-timer photo)

Muntadas made his selection and whispered names to the head curator, who carried out his wishes to the letter. Hélio, having applied for residency, couldn't leave the U.S. without having to start the application process all over again. So, since I was traveling to Pamplona, he entrusted me with his work. That's how I ended up taking his *parangolés* to Spain.

However, “in Pamplona, the *parangolés* capes, a way of setting the color

gana, y no lo que Hélio había indicado en sus cuidadosas instrucciones. En las fotos que tomé se puede ver cómo los usaban, como banderas o pancartas. Parecía la Pasionaria, una cosa muy española.”

Por su parte, Katz llevó a los Encuentros de Pamplona una de las piezas de su serie “Columnas de Lenguaje” en la que estaba trabajando por entonces, la instalación “Columna IV: Punto/Altamira”. La obra está compuesta por una máquina de escribir marca Royal sobre la correspondiente mesita metálica. Desde su rodillo se eleva un larguísimo rollo de papel de arroz japonés —a la manera del mítico rollo de papel continuo en el que Kerouac escribió su novela *On the Road*—. Las palabras mecanografiadas en español y elegidas al azar, componen una larga columna en una suerte de extenso poema experimental que a la vez es un dibujo, un caligrama. Durante los Encuentros de Pamplona en 1972 la pieza iba a colgar desde lo alto de una de las cúpulas inflables que —por aparente sabotaje— no llegaron a funcionar.¹⁸

El vínculo entre Katz y Oiticica prosiguió en los años siguientes, aun cuando ya no fueron vecinos tan inmediatos.

En un momento dado Hélio decide mudarse a un lugar más chico, en la calle Christopher. Estábamos a quince cuabras;

¹⁸ *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, MNCARS, 2009, 246.

¹⁹ La obra fue finalmente exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la muestra “Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental”, en el año 2010.

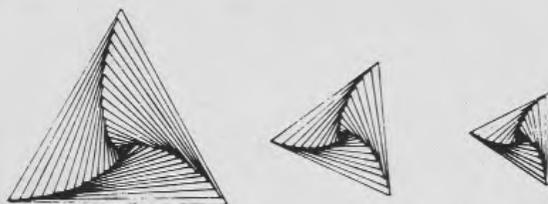
in motion in space which their maker related to the tradition of Carnival and the samba, underwent a deviation in their use in performance that turned them, for many of those in attendance, into festive protest banners.”¹⁸ “The Spanish did with them as they pleased, and not what Hélio had quite carefully specified in his instructions. In the photos I took you can see how they used them, as banners or placards — something fit for La Pasionaria, something very Spanish”.

Katz, for his part, took to the Pamplona Encounters one of the pieces from his “Language Columns”, which he was then working on, the installation “Columna IV: Puno/Altamira” [Column IV: Puno/Altamira]. The work is made up of a Royal-brand typewriter on its small metal table. Out of the typewriter’s roller rises a very long roll of Japanese rice paper — in the manner of the mythic continuous paper roll on which Kerouac wrote his novel *On the Road*. The typed-out words in Spanish, chosen at random, form a long column in a sort of extended experimental poem that at the same time is a drawing, a calligram. Throughout the 1972 Encuentros de Pamplona, the piece would hang from high up in one of the inflatable domes that — through apparent sabotage — never managed to work.¹⁹

The bond between Katz and Oiticica continued over the next years, even when they were no longer as close geographically.

¹⁸ *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, MNCARS, 2009, 246.

¹⁹ The work was finally shown at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in the exhibitions “Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental”, in 2010.



Publicado por EL TRIANGULO ROTADOR EVANESCENTE

THE VANISHING ROTATING TRIANGLE

81 Second Avenue, New York

New York, 10003

Leandro Katz, Ted Castle y David Lee, miembros de El Triángulo Rotador Evanesciente, Nueva York, 1970

Leandro Katz, Ted Caste and David Lee, members of The Vanishing Rotating Triangle, New York, 1970

no lo veía tan frecuentemente, ya no éramos vecinos. (...) Hubo una situación que le produjo pánico. Hélio tenía colgado un afiche muy conocido de Mick Jagger, en el cual está con el pantalón caído hasta un punto en que se le ve el vello púbico. Aparecen dos oficiales de Inmigraciones y lo interrogan, para corroborar su domicilio. Entran a la casa, ven el afiche de Jagger y le preguntan si es homosexual. Es un argumento por el que podían negar la solicitud de residencia. No sé qué respondió él, cómo resolvió esa situación pero a los pocos días decidió volverse a Brasil. (...) Se fue de Nueva York muy precipitadamente.

El Triángulo Rotador Evanesciente

Junto con el escritor Ted Castle y el artista David Lee, Katz emprende entre 1970 y 1975 una singular aventura editorial independiente llamada El Triángulo Rotador Evanesciente / The Vanishing Rotating Triangle. La iniciativa da a conocer —mediante cuidadas ediciones artesanales hechas con muy escaso presupuesto (generalmente fotocopias encarpadas de manera casera entre láminas de material plástico transparente)— textos, autores e ideas de avanzada.

At a certain moment Hélio decided to move to a smaller place, on Christopher Street. We were now fifteen blocks away from one another; I didn't see him so often, we were no longer neighbors. (...) And a situation arose that led to panic. Hélio had hung up a very well-known poster of Mick Jagger, in which his trousers have fallen low enough for you to see his pubic hair. Well, two Immigration officers showed up to verify that he was living at the address he'd reported. They stepped into the apartment, took a look at the poster of Jagger and asked if Hélio was homosexual — which was then grounds for denying his request for residency. I've no idea how he answered, or how this situation played out, but a few days later he decided to return to Brazil. (...) He left New York quite in great haste.

The Vanishing Rotating Triangle

Together with the writer Ted Castle and the artist David Lee, Katz, between 1970 and 1975 embarked on a singular venture in independent publishing called The Vanishing Rotating Triangle. The initiative brought to attention — through painstakingly hand-produced but quite low-budget edi-

El sello editorial da cobijo a una serie de propuestas conceptuales de sus impulsores. En esa línea se ubica el informe realizado por Katz del “Dislocamiento y reubicación de monumentos” que propone erigir monumentos imaginarios emplazados en lugares clave de distintas ciudades del continente. O bien libros del propio Leandro, como la fotonovela “Latinoamérica y yo tenemos un nidito en Suiza” (1970) o el libro de artista “Ñ” (1971). En el primer caso, se trata de la edición bilingüe de un poema de Katz traducido por Castle al inglés, acompañado por una fotonovela y un collage compuesto de fotos y recortes de noticias sobre la violencia política y social que se vivía en Guatemala, adonde Katz había viajado en el verano de 1970. En el segundo caso, es un libro de artista sobre la letra “Ñ”, en tanto carácter único y excepcional del idioma castellano, que no existe en el latín ni en el griego, sino que se origina a partir de un sonido propio de lenguas indígenas americanas. La Ñ concentra la reivindicación de la propia lengua, de su especificidad y de su diferencia.



El Triángulo despliega una consistente política de traducción del castellano al inglés y viceversa. En ese

El Triángulo despliega una consistente política de traducción del castellano al inglés y viceversa. En ese



El Obelisco en 1942 y en 1972. *Dislocación y Reubicación de Monumentos*, Leandro Katz, TVRT Press, 1972

The Obelisk in 1942 and in 1972. *Dislocation and Relocation of Monuments*, Leandro Katz, TVRT Press, 1972

Leandro Katz en Buenos Aires luego de una ausencia de once años. Foto de Florencio Malatesta para la muestra en el Centro de Arte y comunicación, 1972

Leandro Katz in Buenos Aires after an absence of eleven years.

Photo by Florencio Malatesta for the CAVC exhibition, 1972

tions (generally photocopies bound in “home-made” folders, between transparent plastic material) – advanced texts, authors, and ideas.

The publishing imprint offered a venue for a series of their instigators' conceptual schemes. In this line was the report Katz made on the “Dislocamiento y reubicación de monumentos” [Dislocation and Relocation of Monuments], proposing to erect imaginary monuments installed at key sites in various cities across the continent. Or else there were books by



marco se inscribe la edición que realizan Katz y Castle del extenso y desconocido poema “Canto de guerra de las cosas” del poeta nicaragüense Joaquín Pasos (1915-1947), que publican en edición bilingüe. También publican en inglés un capítulo de *La invención de Morel* del escritor argentino Adolfo Bioy Casares, bajo el título “The perjury of the snow” (El perjurio de la nieve). A la vez traducen al castellano a poetas norteamericanos como Gerard Malanga, Kathy Acker y John Ashbery, entre otros.

La iniciativa configura además un modo de circulación alternativo no solo en el circuito editorial sino también dentro del ámbito artístico. En ocasiones, despliega tácticas oportunamente “parasitarias” o de infiltración en acontecimientos relevantes del mundo del arte, que aprovecha para poner en circulación materiales y discusiones. En 1972, con esta lógica, El Triángulo lanza tres ediciones que proclama –desde el respectivo colofón– como “publicaciones no autorizadas”, en ocasión de los Encuentros de Pamplona (España), la Bienal de Medellín (Colombia) y la Documenta 5 (Alemania). A la vez, incita de forma explícita a los lectores a reproducir libremente los materiales, lo que constituye un notable antecedente de las posiciones contemporáneas en pos de la libre circulación de los bienes intelectuales. El proyecto nace de la voluntad de desarrollar una política editorial anticomercial próxima al *potlatch*:

Leandro himself, as such the *fotonovela* “Latin America and I Have a Little Love Nest in Switzerland” (1970) or the artist’s book *Ñ* (1971). The former was the bilingual edition of a poem by Katz that Castle translated into English, accompanied by a *fotonovela* and a collage made up of photos and news clippings on political and social violence in Guatemala, where Katz had traveled in the summer of 1970. The latter was an artist’s book on the letter Ñ, as a character unique to the Spanish language, found neither in Latin nor in Greek, but rather originating in a sound adopted from the indigenous American languages. The Ñ was a vindication, therefore, of one’s own language, of its specificity and difference.

The Triangle adhered to a consistent policy of translating from Spanish into English and vice-versa. One fruit of this policy was Katz’s and Castle’s bilingual edition of the long, little-known poem “Canto de guerra de las cosas” [War Song of Things] by the Nicaraguan poet Joaquín Pasos (1915-1947). They also published a chapter in English from *La invención de Morel* by the Argentine author Adolfo Bioy Casares, with the title “The Perjury of the Snow” (*El perjurio de la nieve*). At the same time, they translated into Spanish U.S. poets such as Gerard Malanga, Kathy Acker and John Ashbery, among others.

The initiative furthermore proposed an alternative mode of circulation not



Ilustración de tapa para *Latinoamérica y yo tenemos un nidito en Suiza*, TVRT Press, 1970. Texto y collage de Leandro Katz
Cover illustration for *Latin America and I have a little nest in Switzerland*, TVRT Press, 1970. Text and collage by Leandro Katz

Nuestro principio era controlar nuestros propios medios de producción y reproducción. (...) Con Ted Castle queríamos publicar, elegir las cosas, distribuir las gratis, regalar. La manera de funcionar de El Triángulo Rotador Evanescente era no vender la obra. Y ahí es donde se interesan Tony Verlaan y los holandeses del Situacionismo, que vivían en Nueva York, producían ediciones similares (bajo el sello Create Situations) que también sostenían posiciones anti *copyright* y "*you may do whatever you want with this*" ("Haz lo que quieras con esto"). Contra la idea de protección de derechos, incitábamos a que se reproduzcan los textos.

Un buen ejemplo de la articulación de esas distintas dimensiones políticas en el proyecto —que se reconoció a sí mismo como inscripto en el movimiento situacionista, sobre todo a instancias de Verlaan y fuertemente impactados por la lectura de Vaneigem— puede hallarse en la publicación de "Negación y consumo de la cultura" (1972). Se trata de la primera edición en español del capítulo VIII del libro de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. La pieza fue —de nuevo— presentada y difundida como "contribución no-solicitada" en la III Bienal de Medellín

only within the publishing circuit but also the art scene as well. At times it devised opportunely "parasitic" or infiltrational tactics in events related to the art world, which it exploited to put materials and debates into circulation. By this logic, in 1972, the Triangle launched three editions proclaiming — from the colophon of each — "unauthorized publications" on the occasion of the Pamplona Encounters (Spain), the Medellín Bienal (Colombia) and Documenta 5 (Germany). At the same time it explicitly urged readers to feel free to reproduce the materials, a remarkable anticipation of recent stances toward the free spread of intellectual property. The project arose out of a desire to develop an anticommercial publishing policy verging on potlatch:

Our principle was to control our own means of production and reproduction. (...) With Ted Castle, we wanted to publish, choose things, distribute them for free, give them away. Our way of running The Vanishing Rotating Triangle was not by selling the work. That's what interested Tony Verlaan and the other Dutch members of Situationism who were living in New York, putting out similar editions (under the imprint Create Situations) and also taking up anti-copyright stances and "*you may do whatever you like with this*". Against the idea of pro-



Ilustración de contratapa para *Latinoamérica y yo tenemos un nidito en Suiza*, TVRT Press, 1971

Backcover illustration for *Latin America and I have a little nest in Switzerland*, TVRT Press, 1971

(Colombia) en mayo de 1972 y en los Encuentros de Pamplona (España), entre junio y julio de ese mismo año.

Le mandé a Glusberg una cantidad de ejemplares para que los distribuyera en la Bienal Coltejer. Debord habla de la cultura como industria, una industria con un impacto tan grande como la invención del ferrocarril. Creo que fue la primera traducción al español que se hizo de ese capítulo de *La sociedad del espectáculo*. Yo —que hablo muy mal francés— hice la traducción cotejando la versión en francés y la versión en inglés.

En un anticipo de lo que hoy configura las políticas de *copy-left*, la publicación (que no reserva derechos de propiedad intelectual y llama a su libre reproducción) incluye un texto introductorio de Daniel Alegre, integrante del grupo En Cuestión, primer núcleo situacionista en Argentina, en el que propone la autogestión organizada como alternativa revolucionaria.

La radicalización artística —en medio de las revueltas estudiantiles y obreras europeas de 1968, el surgimiento del Black Panther Party en Estados Unidos y la oleada guerrillera en América Latina— es clave para abordar el fotomontaje de Katz en la contratapa de esa edición: se pro-

tecting rights, we were actually encouraging people to reproduce the texts.

One good example of the articulation of these distinct political dimensions in the project — which acknowledged itself as in agreement with the Situationist movement, above all in line with Verlaan's ideas and strongly impressed by its reading of Vaneigem — may be found in the publication of "Negación y consumo de cultura" [Negation and Consumption within Culture] (1972). This was the first publication in Spanish of chapter 8 of Guy Debord's *The Society of the Spectacle*. The piece was — again — presented and distributed as an "unsolicited contribution" to the Third Medellín Bienal (Colombia) in May, 1972 and to the Pamplona Encounters in June and July of that year.

"I sent Glusberg a number of copies to distribute at the Coltejer Bienal. Debord speaks of culture as an industry, an industry with an impact as great as the steam engine's. I believe it was the first translation into Spanish of that chapter of *The Society of the Spectacle*. I — who speak French quite badly — did the translation by checking the French against the English-language version".



Ilustración de tapa para *Documento # 1*, Grupo Situacionista En Cuestión, Daniel Alegre, TVRT Press, 1971

Cover illustration for *Document # 1*, Situationist Group En Cuestión, Daniel Alegre, TVRT Press, 1971

duce allí un improbable encuentro entre Fidel Castro y Andy Warhol. El diálogo entre ambos condensa de manera ejemplar los dilemas y polémicas que atraviesan el campo intelectual latinoamericano en los años sesenta/setenta, interpelado por el sino revolucionario y el rol del arte y del artista dentro del proceso de transformación colectiva que se vislumbra como inexorable. “No es suficiente ser revolucionario para ser un artista...”, señala el líder revolucionario cubano. “Tampoco es suficiente ser artista para ser un revolucionario”, replica el artista pop. Estas dos sentencias en boca de figuras emblemáticas (la del revolucionario, la del artista) –y que en lugar de ser acusatorias hacia el otro son en todo caso autocríticas respecto del lugar de cada uno– tensionan ciertos tópicos del sentido común dominante en la época e interpelan posiciones opuestas sobre el vínculo entre arte y política, como aquella que reclama que la acción revolucionaria o guerrillera es la mayor obra de arte, o bien la que sostiene que toda manifestación artística es *per se* un acto revolucionario y transformador.

Cambiar de idioma

Es una ola, la novela que Leandro Katz terminó de escribir en Nueva York en 1965, tuvo la fortuna de ser publicada muy pronto en Argentina, a

In an anticipation of what today has shaped into the politics of “copy-left”, the publication (which claimed for itself no intellectual property and called for its free reproduction) included an introductory text by Daniel Alegre, a member of the group *En Cuestión*, an early situationist cell in Argentina, in which organized self-management was put forth as a revolutionary alternative.

Artistic radicalization, amid Europe’s student and worker revolts in 1968, the emergence of the Black Panther Party in the United States, and the guerrilla wave in Latin America, is a key to approaching Katz’s photomontage on the back cover of that edition: the image of a most unlikely meeting between Fidel Castro and Andy Warhol. The dialogue between these two figures sums up, in exemplary fashion, the dilemmas and polemics running through, the intellectual field of Latin America in the sixties and seventies, questioning the fate of revolution and the role of art and the artist within a collective transformation process viewed as inexorable. “It is not enough to be revolutionary to be an artist...” declares the Cuban revolutionary leader. “Nor is it enough to be an artist to be a revolutionary”, retorts the pop artist. These two precepts in the mouths of emblematic figures (one a revolutionary, the other an artist) – which, rather than leveling accusations at one another, are self-critical – put a certain pressure on the dominant common sense of the era, and questioned opposite positions about the connec-

pesar de la prolongada permanencia fuera del país de su autor. Fue presentada a través de Sara Blackburn, de Pantheon Books, al director literario de Sudamericana, Francisco Porrúa, artífice avezado del *boom* latinoamericano. Eran tiempos de intercambio fluido entre ambas casas editoriales y en medio de la efervescencia del *boom* la apuesta por descubrir nuevos autores dio cabida incluso a una novela de corte radicalmente experimental como esta. El libro apareció, entonces, en Buenos Aires en



Ilustración de contratapa tapa para “Negación y consumo en la cultura”, texto de Guy Debord, de *La Sociedad del Espectáculo*, traducido por Leandro Katz, TVRT Press, 1972 (contribución no solicitada a la Bienal de Coltejer, Medellín, Colombia)

Backcover illustration for “Negation and Consumption within Culture”, text by Guy Debord, from *The Society of the Spectacle*, translation by Leandro Katz, TVRT Press, 1972 (unsolicited contribution for the Coltejer Bienal, Medellín, Colombia)

tion between art and politics: both that requiring that revolutionary or guerrilla art be itself the greatest art work, and that maintaining that any artistic manifestation *in and of itself* be a revolutionary and transforming act.

A Change of Language

Es una ola, the novel that Leandro Katz finished writing in New York in 1965, had the good fortune of being published quite early on in Argentina, despite its author’s prolonged absence from the country. Sara Blackburn of Pantheon Books brought it to the attention of the literary director of

1968 bajo el consagratorio sello de Sudamericana, aunque Katz no regresó a su país hasta tres años más tarde, en ocasión de una invitación de Jorge Glusberg a participar de una exposición en el CAYC en 1972. Sería ese su primer retorno luego de más de una década fuera del país.

Es una ola habla de manera metafórica de la geografía de su itinerancia, los desplazamientos del viaje. Se abre con la frase “Vuelvo a esta ciudad sin ejes, solo, a enfrentarme con una repetición”. Y se cierra con la consigna política “*Yankees go home, Nueva York, 1965*”, una imprecación enunciada desde el convulsionado corazón mismo del imperio. Pero la migración de Leandro Katz en ese periodo es también la de la lengua, el cambio de idioma. Había empezado a escribir en inglés:

Tengo de ese entonces unos poemas en inglés divertidísimos, que son como edictos, juegos de lenguaje, propios de alguien que no domina totalmente el idioma. Estaba leyendo mucha poesía, las fuentes de Ginsberg, Bukowski, Walt Whitman, e. e. cummings, Hart Crane, William Carlos Williams... Porque yo, en realidad, venía de una formación en literatura inglesa que era más Eliot que Pound. En la época de *Airón* estaba fascinado con Saint-John Perse y con Aimé Césaire, los poetas más tropicales....

Sudamericana, Francisco Porrúa, the veteran architect of the Latin American Boom. This was a period of regular exchange between the two publishing houses, and amid the effervescence of the Boom, the wager to discover new authors made space even for a novel as radically experimental as this one. The book, then, appeared in Buenos Aires in 1968 under the reputation-making imprint of Sudamericana, though Katz would not return to his native country until three years later, on an invitation of Jorge Glusberg to take part in an exhibition at CAYC in 1972. It would be his first return after more than a decade abroad.

Es una ola speaks metaphorically of the geography of his wanderings, the moves and displacements of voyaging. It opens with the phrase “I’m coming back to this hubless city on my own, to confront a repetition”. And it closes with the political watchword, “*Yankees go home, New York, 1965*”, a curse uttered from within the convulsed heart of the empire. Yet Katz’s migration in this period is also a linguistic one, a change of language. He had started to write in English:

I have from this time some very funny – very amusing – poems in English, which read like edicts, language games, made precisely by someone with an obviously imperfect command of the language. I

Esa constelación de lecturas se pone de manifiesto en la novela, entrecruzada con referencias a la lengua y la cultura popular rioplatense.

Girri me decía que en la mitad el libro de repente se vuelve muy argentino, y es cierto, porque empiezo a hacer juegos de palabras con términos como Puloil o La Campagnola, o frases que decían mis tías, ese lenguaje más vernacular y cotidiano de la familia. Al leer *Es una ola* se puede ver que estoy –como siempre– enredado en el lenguaje, trabajando en dobles sentidos. Estaba leyendo Raymond Roussel, y me sentía un patafísico, un



Fotonovela collage de Leandro Katz dedicada al Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1972

Photo romance collage by Leandro Katz dedicated to the Museum of Modern Art of New York, 1972

was reading a lot of poetry, the sources of Ginsberg, Bukowski, Walt Whitman, e. e. cummings, Hart Crane, William Carlos Williams... Because, in fact, I'd come from a literary education in English that was more on the side of Eliot than of Pound. At the time of *Airón* I was fascinated by Saint John Perse and Aimé Césaire, more tropical poets...

That constellation of readings is apparent in the novel, crisscrossing with references to the language and popular culture of the Río de la Plata region.



Objetantes a la marcha en contra de la guerra frente a la Casa Blanca, 1970

Hecklers against the antiwar march in front of the White House, 1970

Girri commented to me that midway into it, the book suddenly becomes very Argentine, and that's true, because I start making puns on terms like Puloil or La Campagnola, or phrases my aunts used to use, the most common, everyday language, family usage. If you read *Es una ola* you can see that I'm — as ever — enmeshed in language and in that particular language, working with *doubles entendres*. I was reading Roussel, and was feeling pataphysical, surrealistic, creating a slightly war-like and mischievous language. (...) I don't know how it was received back then, at the time there were other writers I didn't know yet but would read a lot later on — Osvaldo Lamborghini, and his *El fiord*, for instance — writers which whom I shared a sort of common substrate. In one sense, for me, publishing the texts of *Es una ola* marked the end of a period; I'd made a strong transition in '67. And that transition had to do with changing language.

Artists' Collectives

In the context of open opposition to the war in Vietnam, and amid a climate of growing general political radicalism on the streets and anti-institutional protests in art media in New York, San Francisco and other cities in the United States, the *Art Workers' Coalition*²⁰ was launched in 1969,

²⁰ Cf. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press, 2009.

surrealista, creando un lenguaje un poco bélico y travieso. (...) No sé cómo fue tomado en la época, en la cual había otros escritores que yo no conocía entonces sino que leo mucho después –como a Osvaldo Lamborghini y *El fiord*, por ejemplo– con los que encuentro una especie de sustrato común. En un sentido para mí, publicar los textos de *Es una ola* fue la clausura de un período, yo había hecho una transición fuerte en el '67. Y esa transición tiene que ver con cambiar de idioma.

Colectivos de artistas

Bajo el signo de la abierta confrontación a la guerra de Vietnam, y en medio de un clima de creciente y generalizada radicalidad política callejera y protestas en el medio artístico contra las instituciones en Nueva York, San Francisco y otras ciudades de Estados Unidos, se lanza en 1969 la *Art Workers' Coalition*,²⁰ de la que participan tanto Katz como Castle junto a muchos otros artistas, activistas y teóricos animados especialmente por Carl Andre, Gregory Battcock, Dan Graham, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Sol Le Witt y Lucy Lippard. Katz también es parte de *Artist Meeting for Culture Change* (AMCC), movimiento que se lanza poco más tarde. Estas iniciativas se plantean un nuevo modelo del traba-

20 Cf. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers, Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2009.



Marcha en contra de la guerra frente a la Casa Blanca, 1970

Antiwar march in front of the White House, 1970

jo del artista y el crítico de arte, basado en la reivindicación de estas labores como un trabajo más. La defensa del artista como trabajador conlleva una serie de demandas gremiales y solidaridades que socavan el concepto modernista de productor artístico como sujeto excepcional. A la vez se disparan confrontaciones con la institución arte en tanto maquinaria de canonización y asimilación, y sobre todo por sus políticas patriarcales y anglocéntricas, de exclusión de las mujeres y los latinos. Estos movimientos asumen como formas de protesta, organización y visibilización pública modalidades obreras de larga data como la movilización callejera, la huelga, el sindicato.

Se hacían huelgas contra el MoMA, los artistas retiraban sus obras del museo porque lo consideraban una institución reaccionaria, hay un movimiento de artistas neoyorquinos en contra de las instituciones y a la vez hay un deseo de los artistas latinoamericanos de entrar en esa discusión: ¿qué es el arte latinoamericano? ¿Existe el arte latinoamericano? ¿Qué es ser latinoamericano? Y hay mucha controversia entre artistas portorriqueños, centroamericanos, chicanos, sudamericanos.



El Teatro del Pan y las Marionetas de Peter Schumann en una marcha contra la guerra, Quinta Avenida de Nueva York, 1970
Peter Schumann's *The Bread and Puppet Theatre* in an antiwar march in New York's Fifth Avenue, 1970



Leandro Katz fotografiando las Cuevas de Altamira, España, 1971 (foto de Ted Castle)

Leandro Katz photographing the Altamira Caves, Spain, 1971 (photo by Ted Castle)

a group in which both Katz and Castle took part, alongside many other artists, activists and theoreticians, guided in particular by Carl Andre, Gregory Battcock, Dan Graham, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Sol Le Witt and Lucy Lippard. Katz also took part in the *Artist Meeting for Culture Change* (AMCC), a movement started soon after. These initiatives conceived a new model of the artist's and art critic's work, based on vindicating their labors as work like any other. The defense of the artist as a worker entailed a set of demands for a union and solidarities that undermined the modernist notion of the producer of art as an exceptional subject. At the same time, confrontations were arising with the art institution as a machine for canonization and assimilation, and above all for its patriarchal and Anglocentric policies, barring women and *Latinos*. These movements took on forms of protest, organization and public manifestation long practiced in the workers' movements, such as street mobilization, strikes, and the union.

Strikes were declared against MoMA, the artists would withdraw their works from the museum because they considered it a reactionary institution, there was a movement of New York artists against the institutions, and at the same time there was a desire

En el contexto de esos movimientos, en 1971 Katz se suma a los grupos de artistas latinoamericanos residentes en Nueva York que desarrollan iniciativas como el Museo Latinoamericano y lanzan la propuesta de organizar un boicot continental a la Bienal de San Pablo, denunciando a la dictadura militar brasileña. Difunden un llamamiento a no participar en un acto cultural propiciado por un gobierno que reprime y tortura a su pueblo. El boicot deriva en la organización de una Contrabienal, que consistió en una publicación colectiva que reúne trabajos que explican los motivos del rechazo a la Bienal. Los organizadores declaran que no tienen “la intención de sustituir una exposición por otra, o de cambiar de forma sustituyendo una exposición por una publicación”. Se trata, mejor, “de tantear una posibilidad de acción contra el imperialismo cultural. (...) Tratar de abrir otros caminos que ayuden a la creación y expresión de una nueva cultura, y que lleven al intelectual a identificarse y unirse a la lucha revolucionaria de nuestros pueblos latinoamericanos por su liberación”.²¹ Katz sostuvo una confrontación pública con el artista uruguayo Luis Camnitzer, uno de los principales impulsores del Museo Latinoamericano, señalando la parado-

²¹ Declaración del MICLA reproducida en *Contrabienal*, Nueva York, 1971. Archivo Juan Carlos Romero, Buenos Aires.



.....

Charles Ludlam, 1970
Charles Ludlam, 1970

Charles Ludlam, 1970
Charles Ludlam, 1970

on the part of Latin American artists to enter into this debate: What is Latin American art? Is there such a thing as

Latin American art? What does it mean to be Latin American? And there was a lot of controversy among Puerto Rican, Central American, Chicano, and South American artists.

In the context of these movements, Katz in 1971 joined the groups of Latin American artists living in New York who were developing initiatives such as the Latin American Museum, and they put out the proposal to organize a continent-wide boycott of the São Paulo Bienal, denouncing Brazil's military dictatorship. They issued a call for non-participation in a cultural event organized by a government repressing and torturing its people. The boycott led to the organization of a Counter-Bienal, consisting in a group publication gathering together works that laid out their reasons for rejecting the Bienal. The organizers state that it is not their “intention to

ja de crear un museo –aunque se trate de “un museo utópico, una entelequia, un museo conceptual”– justamente cuando esta institución estaba siendo cuestionada.

Teatro del Ridículo

Entre todos los encuentros acontecidos en aquel tiempo epifánico que inauguró la prolongada estancia de Katz en Nueva York, hubo uno crucial por su desatada intensidad: Charles Ludlam²² y los integrantes de la Compañía del Teatro del Ridículo. Si bien la escena teatral estaba conmovida por los planteos de Richard Schechner, Jerzy Grotowski y Dionysus in '69, la irrupción de la compañía de Ludlam fue aun más desconcertante. Katz no es nada tibio al calificar a su amigo, actor, director, dramaturgo, *performer drag* o, más sintéticamente, inventor (como él mismo se autodefinía):

Ludlam era un genio y en su generosidad creativa daba la bienvenida a los actores y personajes más osados y marginados del mundo de las artes. Ahora, cuando su obra y su influencia están siendo ampliamente reconocidas, vemos que la mayoría de los que lo siguieron en su campaña de liberación también ya han

²² Véase una completa biografía de Ludlam en: David Kaufman, *RIDICULOUS! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*, Nueva York, Applause, 2002. Su prolífica dramaturgia incluye 28 obras y puede consultarse en el volumen: *The Complete Plays of Charles Ludlam*, Nueva York, Harper & Row, 1989.

replace one exhibition by another, or to change form, replacing an exhibition with a publication”. Rather, it is a matter “of searching out some possibility of action against cultural imperialism. (...) To try to open other paths that can help in creating and expressing a new culture, and leading the intellectual to identify himself and join in the revolutionary struggle of the peoples of our Latin America for their liberation”.²¹ Katz had a public confrontation with the Uruguayan artist Luis Camnitzer, one of the main instigators of the Latin American Museum, pointing out the paradox of creating a museum – even if it was “a utopian museum, an entelechy, a concept of a museum” – at a time when this very institution was being questioned.

Theater of the Ridiculous

Among all the encounters that took place in this epiphanic time that inaugurated Katz's long stay in New York, one in particular was crucial in its wild intensity: Charles Ludlam²² and the members of the Ridiculous Theatrical Company. Whereas the theater scene was being shaken up by the ideas of Richard Schechner, Jerzy Grotowski and Dionysus in '69, the irruption of Ludlam's company was even more disconcerting. Katz uses no uncertain terms to qualify his friend, the actor, director, playwright, drag performer or, to sum him up (and as he defined himself), inventor:

²¹ Declaration of the MICLA, reproduced in *Contrabienal*, New York, 1971. Juan Carlos Romero Archive, Buenos Aires.

²² For a complete biography of Ludlam, see: David Kaufman, *RIDICULOUS! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*, New York, Applause, 2002. His prolific dramatic output includes 28 works, assembled in the volume: *The Complete Plays of Charles Ludlam*, New York, Harper & Row, 1989.

caído como guerreros. Solo quedamos los castos, los cautelosos, los precavidos. Los demás, encabezados por Charles, se han ido a entretener a los dioses.²³

El primer cruce entre ellos se produjo una inolvidable noche de 1968:

Fui con David Johansen, entonces un muchacho jovencito guitarrero que luego se volvió rockero famosísimo,²⁴ a ver una función de teatro en la 42 y Décima Avenida, Hell's Kitchen, la cocina del infierno, que era un lugar peligrosísimo en esa época. Era a medianoche, en un local en el que durante todo el día funcionaba un cine pornográfico, y a la noche lo alquilaban ipara hacer teatro de vanguardia! Allí vi por primera vez a Charles Ludlam en una presentación de *Turds in hell* (Soretos en el infierno). Estaba repleto y logramos sentarnos en la primera fila. Esa noche estaban también allí Ted Castle y Stefan Brecht —el hijo de Beltolt Brecht—, admiradores de Ludlam. (...) Me quedé boquiabierto cuando vi *Soretos en el infierno*, porque era la consumación de ideas sobre lo que significaba la poesía, el teatro, cómo presentar la palabra hablada, el surrealismo, el absur-

²³ Leandro Katz, "Días de aquelarre", Buenos Aires, texto para la exposición del mismo título en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2002. Se incluye en la presente publicación.

²⁴ Johansen tocó en los años setenta en la banda punk NY Dolls y en los ochenta como Buster Poindexter.

Ludlam was a genius who, in his creative generosity, welcomed the more daring and marginalized actors and characters in the art world. Now that his work and his influence are being broadly recognized, we see that the majority of those who followed him in his liberating campaign have already fallen like warriors. Only we, the chaste, the wary, the cautious have remained. The others, headed by Charles, have gone to entertain the gods.²³

The first encounter between the two took place one unforgettable night in 1968:

I was with David Johansen, at that time a very young guitarist, though he'd go on to become a quite famous rocker,²⁴ to see a theater piece on 42nd Street and Tenth Avenue, in Hell's Kitchen, which in those days was an extremely dangerous place. It was midnight, in this place which by day functioned as a porno cinema, and which they rented out nights — to stage avant-garde theater! It was there that I saw Charles Ludlam for the first time, in a presentation of *Turds in Hell*. The theater was

²³ Leandro Katz, "Bedlam Days", in this volume.

²⁴ In the seventies Johansen played in the punk band The NY Dolls, and in the eighties as Buster Poindexter.



Charles Ludlam, Ted Castle y Leandro Katz, 1971 (autofoto)

Charles Ludlam, Ted Castle and Leandro Katz, 1971 (self-timer photo)

do, la vanguardia, la exuberancia, la sensualidad, la rebeldía, el atentado, la farsa política. Era completamente osada. Entonces dije: “me uno a este movimiento, es extraordinario”.

La obra, escrita por Bill Vehr y Charles Ludlam, está compuesta por un collage de textos propios y de fragmentos apropiados: podía tomar “algo que decía Greta Garbo en una película, algo que escuchó en la radio, un monólogo de James Joyce... Cuando algunas críticas alababan ‘qué bien escrito que está’ Ludlam se reía mucho diciendo ‘qué bueno que me feliciten por algo que escribió Joyce’”. El relato de aquella desopilante primera función, a la que siguieron otras las noches sucesivas, proporciona indicios de la poética de Ludlam:

En el primer acto, Carla, la Gitana (interpretada por la estrella de Warhol, Mario Montez) encuentra un bebé abandonado en la cima de una montaña y, mientras admira en un impecable acento portorriqueño su gran pinga, manos misteriosas aparecen por arriba del decorado con cajas del jabón en escamas Ivory Flakes el cual, desparramado sobre la escena, simula la caída de la nieve. Más adelante en la obra, luego ya de haber conoci-

packed, yet we managed to get front-row seats. That night Ted Castle and Stefan Brecht – Bertolt Brecht’s son – were also there, both admirers of Ludlam. (...) I was simply flabbergasted when I saw *Turds in Hell*, because it was the consummation of thinking about the meaning of poetry and theater, how to present the spoken word, surrealism, the absurd, the avant-garde, exuberance, sensuality, rebellion, assault, political farce. It was totally daring. I said to myself then and there: “I’m joining this movement, it’s extraordinary”.

The work, written by Bill Vehr and Charles Ludlam, is made up of a collage of his own texts and appropriated fragments: he could take “something Greta Garbo said in a movie, something he heard on the radio, a monologue from James Joyce... When some reviews praised ‘how well written it is’, Ludlam would just laugh it off and say ‘How nice of them to congratulate me for something Joyce wrote’”. The story of that hilarious first show that was repeated on successive nights, gave clues to Ludlam’s poetics:

In the first act, Carla, the Gypsy Woman (interpreted by the Warhol star Mario Montez) finds an abandoned baby on a mountaintop.

do al Barón Burbujas en la Bañadera, a San Repugnante, a San Frígido, al Angel Gaybriel, al Demonio, al Papa, al Jorobado Retardado Maniático del Sexo (el bebé muchos años después), a la Mujer Tortuga, a los Santos, los Monjes y las Putas, durante una tormenta nocturna en medio del mar, emergen de las bambalinas brazos misteriosos que lanzan a escena baldazos de agua para simular las olas gigantescas que arrasan la cubierta. Y luego de hundirse la embarcación, cae una cortina hecha de un gran pliego de polietileno que borrosamente cubre todo el escenario y señala el comienzo de un ballet acuático en el que fornidos bailarines, calzados en zapatillas de punta y luciendo tutús y diademas, interpretan una escena alucinante de *El Lago de los Cisnes* sobre un tablado que, luego del jabón y del agua, se ha vuelto sumamente resbaloso.²⁵

Sin duda hay algo del carácter alucinatorio de esta experiencia colectivo que se condice con el consumo de alucinógenos. Pero,

...la intensidad de *Soretas en el infierno* no era simplemente porque estábamos "viajando" en ácido lisérgico. Aun sin tomar dro-

²⁵ Leandro Katz, "Días de aquelarre", op. cit.

While she admires the baby's large *pinga* in an impeccable Puerto Rican accent, mysterious hands appear above the set with boxes of Ivory Flakes soap which, sprinkled throughout the scene, simulate the falling of snow. Later on in the play, after we have met the Baron Bubbles in the Bathtub, Saint Obnoxious, Saint Frigid, the Angel Gaybriel, the Devil, the Pope, the Hunchback Pinhead Sex Maniac (the abandoned baby many years later), the Turtle Woman, the Saints, Monks and Whores, in the middle of a storm at sea, mysterious arms with buckets emerge from the sides throwing water to simulate waves razing the deck. Then, after the ship sinks, a curtain made of a large sheet of polyethylene blurrily covers the whole of the stage to mark the beginning of an underwater ballet in which corpulent male dancers wearing ballet shoes, diadems and tutus interpret a hallucinating scene from *Swan Lake* on stage boards that, after all the soap and water, have become very slippery.²⁶

There is certainly something hallucinatory about this collective experience that goes with consumption of hallucinogenics. However,

...the intensity of *Turds in Hell* was not only because we were

²⁶ Leandro Katz, "Bedlam Days", in this volume.

gas, la segunda vez que vi *Soretas en el infierno* todo lo que sucedía parecía tener un sentido más grande. Sabía que era testigo de un evento tremendamente revolucionario que desafiaba mi sentido de cordura. (...) Pero con Charles, este inmenso sentido de caos y belleza que rompía todas las reglas, te transportaba dentro de un espectáculo muy visual. Este era el efecto de la anarquía y el exceso. (...) A veces uno no podía decir exactamente lo que estaba sucediendo. Mientras la mitad de los bailarines corrían detrás de Mario (Montez) tratando de sacarle su

²⁶ David Kaufman, op. cit.
Traducción de David Jacobson.



bikini, no se podía ver todo lo que estaba sucediendo porque había varias capas de cortinas de gasa, humo de incienso y luces resplandecientes... Se trataba de una verdadera alucinación, con o sin drogas.²⁶

Concluida aquella primera función, ya en camarines, esa misma noche comienza a tramarse la amistad entre Katz, Ludlam y el resto. La historia de la

Afiche para *Soretas en el infierno*, The Ridiculous Theatrical Company, 1969

Poster for *Turds in Hell*, The Ridiculous Theatrical Company, 1969

tripping on LSD. Even without the drugs, the second time I saw *Turds in Hell*, everything that happened seemed to have a greater meaning. I knew I was witnessing a tremendously revolution-

ary event that was challenging my sense of sanity. (...) But with Charles, the tremendous sense of chaos and beauty, the breaking-of-the-rules transported you. You were transported into a very visual spectacle. It was the overall effect of anarchy and excess. (...) Sometimes you couldn't really tell what was happening. While half of the dancers were running after Mario (Montez) trying to pull his bikini off, you couldn't see all of what was going on because there were extra layers of gauze curtains, and the incense and smoke, and lights flashing... It was truly an hallucination, with or without any drugs.²⁶

²⁸ David Kaufman, op. cit.

Compañía había comenzado poco tiempo antes, en 1965: “En el Teatro del Ridículo hubo una escisión muy fuerte entre John Vaccaro, el director, y Charles Ludlam, que actuaba y escribía. Ludlam escribió una obra de teatro, *La conquista del universo*, y se la dio a Vaccaro, pero no le gustó su dirección y se enfrentaron. Entonces Vaccaro despidió a Ludlam, y siguió poniendo su obra. El resto de los actores, al ver que Vaccaro –en un acto muy humillante y cruel– había despedido al autor y mejor actor de la compañía, se fueron con él y ahí se creó la Ridiculous Theatrical Company”, en 1967. Desde entonces, Katz desarrolla un vínculo estrecho de confianza con Ludlam y se integra activamente a la Compañía, como escenógrafo, iluminador, inventor de máquinas teatrales e incluso actor durante lo que llama el “período temprano”, que va desde 1968 hasta 1975.

Trabo amistad con Charles, una amistad de mucho caminar y conversar sobre Pirandello, sobre Quevedo. Mantenemos también un diálogo muy intenso sobre Artaud. A mí me fascinaba absolutamente esa relación literaria con él, una amistad de caminar y caminar por Nueva York y hablar y sentarse y leer. (...) Ludlam se acostaba con todos dentro de la compañía: las muje-

That very night when that first show was over, already in the dressing-rooms, the friendship was struck up between Katz, Ludlam and the rest. The history of the Company had begun shortly before, in 1965: “In the Ridiculous Theater a very strong schism has formed between John Vaccaro, the director, and Charles Ludlam, who was performing and writing. Ludlam wrote a play, *Conquest of the Universe*, and gave it to Vaccaro, but he didn’t like how he was directing it, and the two clashed. At which point Vaccaro fired Ludlam, and continued to put on the work. The rest of the actors, seeing that Vaccaro – in a very humiliating and cruel act – had fired the author and the company’s best actor, left with him: thus the Ridiculous Theatrical Company was created, in 1967. Later, Katz would form a tight bond of trust with Ludlam and actively join the Company, as a set and lighting designer, inventor of theatrical machinery, and even actor, during what he calls its “early period”, from 1968 to 1975.

I forged a friendship with Charles, a friendship that included a lot of walking together and talking about Pirandello, about Quevedo. We also kept up a very intense dialogue about Artaud. I was absolutely fascinated by that literary relationship with him, a friend-

res y los hombres. Por lo menos se desnudaban y se abrazaban, cosa que hicimos él y yo, sin ningún interés erótico, fue una forma de ganar una especie de confianza de piel, dormir abrazados toda una noche. (...) A Charles le gustaba mucho el teatro de los siglos XVIII y XIX, las invenciones de la maquinaria del escenario, las poleas, los cambios simultáneos de disfraces, los trucos mecánicos. Los estudiaba en la ópera y el teatro clásico. La mecánica del escenario era algo que a mí también me fascinaba, y lo ayudo con eso. Yo participo en el "periodo temprano", cuando comienzo a hacer el diseño de luces de la Compañía. Venía produciendo instalaciones con luces y sombras, y es ahí cuando Ludlam se interesa en que participe, porque se les había ido el iluminador de *Turds in hell*. Iluminé una puesta de la cual no quedó nada de documentación pero que fue maravillosa, que se llamó *Noches en un jardín* o algo así: la totalidad del escenario cubierto de polietileno, en la que solo se veían las sombras de los actores. Una especie de teatro de sombras, pero con actores y con colores. Construí para ellos una máquina de luces, una especie de armonio de luces de colores, que producía sombras múltiples que tomaban color, por el efecto

ship of walking and walking around New York and talking and sitting and reading. (...) Ludlam would go to bed with everyone in the company: women and men. Or at least they would take off their clothes and embrace, something he and I did, without the least erotic interest; it was a way of gaining a sort of trust at skin level, to sleep hugging all night. (...) Charles really liked the theater of the 18th and 19th centuries, the inventions of stage machinery, the pulleys, the simultaneous costume changes, the mechanical tricks. He'd study them in opera and in classical theater. Stage mechanics was something that fascinated me too, and I helped with that. I participated in the "early period", when I was starting to do the lighting design for the Company. I was making installations then with lights and shadows, and that's what got Ludlam interested in my taking part, because the lighting technician for *Turds in Hell* had left. I did the lighting for one production which remained completely undocumented but which was wonderful, it was called *Nights in a Garden*, or something like that, the whole stage was covered in polyethylene, in which only the shadows of the actors could be seen. A sort of shadow theater, but with actors and colors. I built them a light machine, a sort of harmonium of colors,

Goethe (de la teoría del color de Goethe). Lo mismo se puede ver en obras de Cruz-Díez en las que hay dos luces que se cruzan y producen una sombra de otro color, que es de la combinación, por ejemplo, del azul y el rojo, y que puede resultar púrpura. No duró mucho el experimento porque Ludlam se dio cuenta de que la presencia del actor no podía reducirse a una sombra, que tenía que entrar a escena. Esa fue mi primera colaboración. (...) Continúo participando en la producción de la escenografía, los fondos, las luces, y luego actuando, aunque mi periodo como actor —en *El gran Tarot*— es muy breve, porque a mí no me interesaba actuar. Pero Ludlam me impulsó, había que pasar por eso, casi como una conscripción.

En el marco de estas experiencias de colaboración, en una segunda versión que monta la Compañía de la obra de Bill Vehr, *Whores of Babylon*, se incorporan elementos del teatro de sombras con muñecos indonesios iluminados mediante una compleja retroproyección que diseñó Katz, que incluía la manipulación de nueve proyectores que producían haces de luz de diferentes colores: “Una enorme pantalla cubría el escenario por completo, y detrás esta había dos pantallas adicionales. Se habían agregado micrófonos

which would produce multiple shadows that took on colors, through the Goethe effect (from Goethe's color theory). You can see the same thing in works by Cruz-Díez, in which there are two crossed lights that yield a shadow of another color, which comes, for instance, from combining blue and red, giving you purple. The experiment didn't last long, because Ludlam realized that the actor's presence couldn't be reduced to a shadow, that he had to enter into the scene. That was my first collaboration. (...) I continued to participate in making the set design, the backdrops, the lighting, and later, performing, though my period as an actor — in *The Great Tarot* — was very brief, since I wasn't interested in performing. But Ludlam encouraged me, so I had to go through that, almost like compulsory military duty.

Within these collaborative experiments, in a second version the Company mounts Bill Vehr's work *Whores of Babylon*, elements of shadow theater are incorporated, with Indonesian puppets lit through a complex back-projection that Katz designed, including the manipulation of nine projectors producing variously colored beams of light. “A huge screen masked the stage entirely, and behind the screen were two additional screens. Microphones

para proyectar las voces de los actores hacia el frente del escenario”.²⁷

Katz también acompaña a la Compañía de Teatro del Ridículo documentando fotográficamente las puestas y montajes. “Como Charles era muy celoso, dejaba a muy poca gente fotografiarlo. No permitía usar cámara con trípode durante las obras. Y yo en cambio los fotografiaba en los camarines, en los ensayos, en las obras. Inclusive, en la primera función o ensayo general, me subía al escenario a hacer primeros planos de los personajes y sus trajes. Y como la luz a veces no era suficiente, levantábamos las luces y, aunque había público, yo circulaba libremente”. De esa forma de colaboración queda el valioso registro de

cientos de magníficas tomas fotográficas de distintas obras de la Compañía, e incluso un video preparado en homenaje a Ludlam, fallecido a causa del HIV en 1987.

La caótica poética del grupo incluyó experimentos de diverso orden. Podía apelarse al azar y lo aleatorio, como en *El gran Tarot*, cuando se tiraban las veintidós cartas del mazo al

²⁷ David Kaufman, op. cit.



Mario Montez en su rol de gitana. Foto dedicada a Leandro Katz, Robert Wilson Theatre Collection, 1969

Mario Montez in his gypsy woman role. Photo inscribed to Leandro Katz, Robert Wilson Theatre Collection, 1969

were added to project the actors' voices to the front of the stage".²⁷

Katz would also see to the photographic documentation of the performances and stagings of the Ridiculous Theatrical Company. “As Charles was very protective, he would let very few people photograph him. He would not allow cameras on tripods during the performances. And I, on the other hand, would photograph them in the dressing-rooms, at rehearsals, during the runs. I would even, at a first performance or dress rehearsal, go up on stage and take close-ups of the characters and their costumes. And since the light was sometimes insufficient, we would raise the lighting level, and even though there was an audience, I would move around freely”. In this collaborative form, a valuable record

²⁷ David Kaufman, op. cit.

comienzo de cada función, y del orden en que estas apareciesen dependía la secuencia de escenas del día, lo que podía generar un enorme caos y tiempos muertos ya que un mismo actor podía quedar implicado –con vestuarios y maquillajes muy distintos y complejos– en dos o más escenas consecutivas.

El del Teatro del Ridículo era un travestismo shakesperiano, en el sentido de que todas las mujeres se vestían de hombres y los hombres, de mujeres. (...) El conocimiento de Ludlam de la historia del teatro era pormenorizado y retomaba personajes que están en el teatro italiano. Por ejemplo, en una obra de Pirandello hay un personaje que es a la vez un hombre y una mujer, y de allí Ludlam crea la imagen de la boda de los amantes, que presenta en *El gran Tarot*. Ese personaje lo hace Stefan Brecht, vestido de un lado, de novia con los tules y el vestido de cola, y del otro lado, de novio con el frac y el medio bigote... Lograba mutar con una agilidad, cambiar de personaje y de voz. Una imagen maravillosa. (...) Ludlam creía mucho en el proscenio y todas esas cosas que estaban muy en boga en el teatro de Grotowski, entre ellas el teatro en cir-

of hundreds of magnificent photographic shots of various works by the Company survives, and even a video made in homage to Ludlam, who died of AIDS in 1987.

The group's chaotic poetics included various orders of experimentation. Chance and the aleatoric might enter in, as it did in *The Grand Tarot*, when 22 cards were drawn from a deck at the start of each performance, and the day's sequence of scenes would depend on that order, which might generate enormous chaos and long pauses, since the same actor might have to do – in quite different and elaborate costumes and make-up – two or more consecutive scenes.

The Theater of the Ridiculous was a Shakespearean transvestite theater, in the sense that all the women would dress as men, and the men as women. (...) Ludlam had a highly detailed knowledge of theater history, and would draw on characters from the Italian theater. For example, there's a character in a work by Pirandello who is both a man and a woman, and out of that Ludlam created the image of the wedding of the lovers he presents in *The Grand Tarot*. Stefan Brecht played that character, dressed on one side as a bride, in tulle and a long train, and on the other side, as the

culo (*theater on the round*), en el que el público se sentaba en el centro y todo sucedía alrededor, o bien todo sucedía en el centro y el público se sentaba alrededor. En 1974, montó *Stage Blood* (Sangre teatral), una obra magistral sobre una compañía teatral mediocre que viaja a provincias representando *Hamlet*. Ludlam utiliza un escenario giratorio, de manera que el público veía un melodrama paralelo entre los actores en los camarines, y cuando el escenario rotaba, una pésima representación de la obra de Shakespeare.

En cuanto a los espacios, no se limitaron al ámbito teatral sino que incursionaron en la calle. “Yo venía haciendo acciones en la calle y me aparecía en el Centro de Relaciones Interamericanas, de la Park Avenue, en medio de una conferencia, vestido con una capa y arrojando dinero teatral”, cuenta Katz. Ese tipo de experiencias se propagan al resto de la Compañía:

Una gloriosa tarde de viernes a mediados de abril, varios miembros de la compañía asistieron a una *performance* en Calle 14 Oeste basada en un *body art* conceptual. (...) En su rol de San

groom, in tails and a half moustache... He managed to change very quickly, change both character and voice. A wonderful image. (...) Ludlam believed strongly in the proscenium and in all those things so much in vogue in Grotowski's theater, among them theater in the round, in which either the audience would seat in the center and everything would happen around them, or else everything would happen in the center with the audience seated around it. In 1974, he staged *Stage Blood*, a truly masterful piece about a mediocre theater company taking a production of *Hamlet* on the road. Ludlam used a revolving stage so that the audience would see a parallel melodrama between the actors in their dressing-rooms and when the stage rotated, an extremely bad version of Shakespeare's work.

As for performance spaces, they were not limited to the theater but would spill out into the street. “I had been making street actions and I made an appearance at the Center for Inter-American Relations, on Park Avenue, in the middle of a lecture, dressed in a cape and tossing out play money”, recalls Katz. That sort of experience spread to the rest of the Company:

Repugnante, vestido solamente con un taparrabos, Ludlam tocaba la flauta. Vehr, vestido en *chiffon* en su ropa de gala de Ángel, rasgaba una citara que le había prestado Johansen. Y Katz caminaba en zapatos decorados con dinero teatral, tocando el xilofón. Pashalinski usaba una máscara de cerdo que Katz le había hecho. Con Minette también presente y todo el mundo *colocado*, el grupo distribuía folletos de propaganda para ambos *Soretas en el infierno* y *Las putas de Babilonia* que se presentaban en el Masque Theater. También distribuían “billetes de dólar ridículos” que habían diseñado como truco publicitario. Parecidos a una banda de parranderos medievales, el grupo encabezado por Ludlam se dirigió por la Sexta Avenida hasta la Calle 8... (...) Para la

Stefan Brecht en su rol de novio y novia (Los Amantes) en *El Gran Tarot*, de Charles Ludlam, 1970
Stefan Brecht in his role as bride and groom (The Lovers) in
The Grand Tarot, by Charles Ludlam, 1970

There was one glorious Friday afternoon in mid-April when various members of the company attended a performance event on West 14th Street involving conceptual “body” art. (...) Clad in his loincloth “Saint Obnoxious” costume, Ludlam played a flute. Vehr, wearing his white chiffon “Angel” regalia, strummed a zither that belonged to Johansen. And Katz walking in shoes decorated with play money, played a portable xylophone. Pashalinski wore a pig mask that Katz had made for her. With Minette also in attendance and everyone stoned or tripping, the group passed out flyers advertising both *Turds in Hell* and *Whores of Babylon* at the Masque Theater. They also distributed Ridiculous “dollar bills” that had been designed as a promotional gimmick. Resembling a Medieval band of merry revelers, the troupe was led by Ludlam down Sixth Avenue to 8th Street... (...) For the night of the Summer Solstice in 1969, Katz and Castle



noche del solsticio de verano de 1969, Katz y Castle organizaron un evento especial a través del Poetry Project en la iglesia de St. Mark's in the Bowery, frente al Gate Theater en la Segunda Avenida. Este festejo se llamó "Locura de Pleno Verano". Comenzó con una procesión callejera ingresando a la iglesia, donde presentaron lecturas de poemas y escenas seleccionadas del repertorio del Ridículo. El elenco se había puesto sus trajes enfrente, en la tienda de artesanías llamada *Elephants Are Contagious*, que pertenecía a Katz.²⁸

Para culminar este disparatado desfile callejero que definieron como interpolación, cada uno de los *performers*, supiese música o no, tocó algún instrumento: Katz, la guitarra, el actor travesti portorriqueño Mario Montez, la pandereta, Black-Eyed Susan, la mandolina, etcétera. Con el acompañamiento de un órgano de iglesia (tocado por su viejo compañero de viaje, Luis Levin, quien estaba visitando Nueva York en ese momento), Leandro leyó algunos poemas absurdos que había escrito para la ocasión.

De alguna manera, fueron las presiones de la industria cultural las que terminaron socavando, en un segundo período, las dinámicas de trabajo del colectivo.

²⁸ David Kaufman, *op. cit.*, 106-107. Traducción de David Jacobson.

organized a special event through the Poetry Project at St. Mark's in the Bowery Church, across from the Gate Theater on Second Avenue. They called the festivity "Midsummer Madness". It began with a street procession leading into the church, where they offered poetry readings and selected scenes from Ridiculous plays. The cast members had donned their costumes across the street in a craft shop named *Elephants Are Contagious*, which Katz owned.²⁸

To cap this ludicrous procession, which they defined as an interpolation, each of the performers, whether he or she had had musical training or not, played some instrument: Katz, the guitar, the Puerto Rican drag actor Mario Montez, the tambourine, Black-Eyed Susan, the mandolin, and so on. To the accompaniment of a church organ (played by his old traveling companion, Luis Levin, visiting New York at that moment), Leandro read some absurdist poems he had written for the occasion.

In some way, the pressures of the culture industry ended up, in their second period, undermining the dynamics of collective work.

²⁸ David Kaufman, *op. cit.*, 106-107.

The first stage didn't last long, because Charles realized he was a genius. A pack of crows were ready to swoop down on him, so he



Stefan Brecht como novio y novia y Lohr Wilson como el Papa, en *El Gran Tarot*, de Charles Ludlam, 1970
Stefan Brecht as bride and groom and Lohr Wilson as the Pope, in *The Grand Tarot* by Charles Ludlam. 1970

La primera etapa no dura mucho, porque Charles se da cuenta de que es un genio. Se le abalanzan un montón de cuervos, y él entonces desarrolla una especie de grupo de protección, en el cual me veo incluido; a mí me tiene confianza, afecto y soy parte de ese círculo. Él no se vuelve tan grande como Robert Wilson o Richard Schechner por su paranoia de ser utilizado. Se le acerca gente que quiere hacer una versión en Hollywood o en Broadway de su puesta de *Barbazul*. Y cuando Ludlam ve la adaptación y el tipo de contrato que le están ofreciendo, impo-



Lola Pashalinski y Robert Sargent como Eva y Adán en *El Gran Tarot*, de Charles Ludlam, 1970

Lola Pashalinski and Robert Sargent as Eve and Adam in *The Grand Tarot* by Charles Ludlam, 1970

created a sort of protection group around him, in which I found myself included; he trusted and liked me, and I was part of that circle. He didn't become as big as Robert Wilson or Richard Schechner, because of his paranoia of being used. People would approach him who wanted to make a Hollywood or Broadway version of his production of *Bluebeard*. And when Ludlam saw the adaptation and the type of contract they were proposing to him, he would set certain conditions, and then the thing would never get

ne ciertas condiciones y ahí la cosa no funciona. En un sentido, él trata de protegerse del mercado o quiere entrar al mercado por sí solo, independientemente. (...) En el segundo período de la Compañía, Ludlam intenta ser más comercial, y lo logra. Más tarde se aleja Stefan Brecht, y lo denuncia acusándolo de haber pasado "del teatro del ridículo al teatro del grotesco". Es un momento amargo, porque la Compañía estaba compuesta de hombres y mujeres que se desarrollan desde el principio con Ludlam, éramos un grupo muy unido.

Polimorfos

Como hemos podido atisbar a lo largo de este relato, el arribo de Katz a Nueva York se produjo en medio de un tiempo convulsionado en el que se entrecruzan y potencian dimensiones tales como la revolución sexual, la radicalización política contra la guerra de Vietnam, la experimentación con drogas, la antiinstitucionalidad artística y una eferescencia cultural desconocida.

Ese es el caldo de cultivo de nuevos modos de experiencia radical con el cuerpo y sus metamorfosis, lo que es una dimensión intrínseca y constitutiva de la Compañía del Teatro del Ridículo, como señalan tanto

off the ground. In a sense, he was trying to protect himself from the market, or else he wanted to enter the market on his own, independently. (...) In the Company's second period, Ludlam aimed to be more commercial, and he succeeded. Later, Stefan Brecht took his distance, denounced the change, accusing him of turning the theater of the ridiculous "into the theater of the grotesque". It was a bitter moment, because the Company was made up of men and women who had evolved it from the beginning with Ludlam, we were a very united group.

Polymorphs

As we have been able to see throughout this narrative, Katz's arrival in New York occurred in a time of great upheaval, one that witnessed the crisscrossing and fomenting of dimensions such as the sexual revolution, the political radicalization against the war in Vietnam, experimentation with drugs, artists' anti-institutionality, and an unprecedented cultural effervescence.

This was the cauldron for new modes of radical experiment with the body and its metamorphoses, which was an intrinsic, constitutive dimension of the Ridiculous Theatrical Company, as both David Kaufman and Katz himself

David Kaufman como el propio Katz: “Ludlam estaba entregado a crear su propia y excéntrica expresión de roles de género fracturados. A través de la poderosa arma de la sátira, la exageración, también anticipaba –y fomentaba– los arrasadores cambios en las costumbres sexuales que habrían de infiltrarse y cambiar permanentemente nuestra sociedad, y la manera en que nos percibimos mutuamente. (...) Ludlam se reía de las identidades sexuales fijas y decía que el individuo es polisexual, que su identidad cambia a través de la vida y los deseos”.²⁹

Pero la revolución (poli)sexual va mucho más allá del foco puntual del Teatro del Ridículo, dado que atraviesa un conjunto de prácticas y modos de hacer que exceden largamente la producción artística y sacuden y trastornan la vida cotidiana de muchos. Valga un ejemplo:

Fuimos con David Johansen a una *performance* del Living Theatre, de Judith Malina y Julian Beck. Y cuando llegó el momento de salir del público espectador y entrar al escenario desnudos, lo hicimos, nos subimos en pelotas. ¡El escenario lleno de gente desnuda! Alcanzaba una fuerza que no era Eros, no era Eros. No era la orgía del loft en absoluto. No había nadie excitado sexualmente. Era romper algo invisible. Era la hermandad.

²⁹ Ibid., X y XI.

have pointed out: “Ludlam was busy creating his own eccentric expression of fractured gender roles. Through the satirist’s greatest weapon, exaggeration, he was also anticipating – and fostering – the sweeping changes in sexual mores that would permeate and permanently alter our society, as well as the ways in which we perceive one another”. “Ludlam would laugh at fixed sexual identities and say that individuals are polysexual, their identity changing through their life and desires”.²⁹

But the (poly)sexual revolution went far beyond the precise focus of the Theater of the Ridiculous, since it traversed a set of practices and approaches that greatly exceeded artistic production, jolting and shaking up the daily lives of many more people. For example:

We were with David Johansen at a performance of the Living Theatre, with Judith Malina and Julian Beck. And when the moment came to leave the space of the spectator-audience and go on stage nude, we did it, we did it, stark naked. A stage full of naked people! A force came over us that was not Eros, no, not Eros. It was not an orgy in a loft. No one was sexually aroused. It was breaking something invisible. It was fraternity.

²⁹ Ibid., X-XI.

Aquel fue un tiempo de excepción a la vez que fundante de nuevos modos de acción y de pensamiento, al que siguió la disgregación, de la mano de las estrategias y encasillamiento del mercado y también de la fragmentación de confluencias que se habían dado entre distintas luchas y sujetos diversos. Dentro de ese complejo y heterogéneo conglomerado o movimiento común, en el que confluían distintas experiencias,

empieza a haber desintegraciones, de esas típicas de las izquierdas, de acusarse de trotskismo o maoísmo, o no querer ser asociados con el comunismo. Éramos libertarios, creíamos en la justicia social, en la justicia racial, la justicia sexual, en las identidades culturales. Y ahí es donde se producen, creo yo, desintegraciones. Por ejemplo, en el movimiento de los derechos sexuales, que hasta ese momento sostiene la bisexualidad, no hay un separatismo entre hombres y mujeres, o entre heterosexualidad y homosexualidad sino que es muy mercurial, todo mezclado, pero luego se empiezan a tomar caminos más ortodoxos y ensimismados. El movimiento gay pasa de ser un movimiento político a un movimiento de preferencia sexual. Y es, en realidad, cooptado por la mafia, por los bares gay, por el mercado, por las

What was occurring was at once an exceptional time, founding new modes of action and of thought, followed by a break-up, which went hand in hand with the strategies and pigeonholings of the market, and also the fragmentation of confluences that had taken place among different struggles and various subjects. Within that complex and heterogeneous conglomerate or common movement, in which various experiments were flowing together,

there started to be disintegrations, so typical of the left-wing movements, accusations from within Trotskyism or Maoism, or a reluctance to remain associated with communism. We were libertarians, we believed in social justice, in racial justice, in sexual justice, in cultural identities. And it's there that disintegrations take place, I think. For example, in the movement for sexual rights, which up to that point had supported bisexuality, with no separatism between men and women, or between heterosexuality and homosexuality, but just something very mercurial, totally mixed; then after, they began going their separate ways, turning more orthodox and self-absorbed. The gay movement ceased to be a political movement and became a movement about sexual preference. And in reality, it was co-opted by the

casas de baños turcos. Creo que nuestra motivación o principio era poder controlar tanto los medios de producción como los medios de reproducción. En ese sentido, toda la independencia y esa diversidad sexual que comienza a producirse, tiene que ver también con controlar los medios de producción. Ese es el sentido que tenía la experiencia de Ludlam, que quería escribir la obra, dirigirla, actuar en ella y que nadie lo manipule, alquilar el teatro, vender las entradas, sobrevivir de esa actividad. O editoriales independientes como El Triángulo Rotador Evanescente, esa idea de hacer de todo (que aún defiendo): filmar la película, editarla; o escribir el libro, imprimirlo y distribuirlo. En ese momento, la idea de controlar los medios de producción se expande también a lo sexual, al cuerpo. Esa efervescencia en la que el sexo se vuelve la forma más directa de crear una alianza sólida. Una alianza, no necesariamente una relación, sino una alianza. Y ahí llega la bisexualidad. Yo prefiero mantenerme afuera de la ortodoxia gay que se instala a principios de los setenta, porque no me representa. Lo mismo sucede con el mundo heterosexual: comienzan los bares de levante heterosexual, o las fiestas de Plato's Retreat, una especie de club con pileta de

mafia, through the gay bars, through the markets, through the bathhouses. I believe this motivation or principle was to be able to control both the means of production and the means of reproduction. In this sense, all the independence and the sexual diversity that started to emerge also had to do with controlling the means of production. That was the meaning behind the experience of Ludlam, who wanted to write the work, direct it, act in it, without anything or anybody else manipulating it, renting the theater, selling the tickets, and surviving from that activity. Or independent publishers like The Vanishing Rotating Triangle, that idea (which I still defend) of doing everything: shoot the film, edit it; or write the book, print it, and distribute it. At that moment, the idea of controlling the means of production also expanded to the sexual, the body. That effervescence in which sex becomes the most direct form of creating a solid alliance. An alliance, not necessarily a relationship, but rather an alliance. And there bisexuality enters in. I preferred to keep myself apart from the gay orthodoxy that set in by the early seventies, because it didn't represent me. The same thing was happening in the heterosexual world: there started to be the bars

natación donde se organizaban orgías para las que había que pagar entrada e ir en pareja para intercambiarla, y que tienen un éxito enorme dentro del mundo heterosexual.

El balance que traza Katz se asoma a entender el fin de un tiempo intenso que transfiguró su vida (y obra) y la de muchos otros. Si la empresa trashumante de Leandro Katz hasta entonces había tenido el signo de la incitación poética del experimento vanguardista, lo que irrumpe en el período de implicación en el Teatro del Ridículo es el cuerpo —o mejor el roce de los cuerpos— como potencial territorio de subversión, el contacto entre personas (desnudas, vestidas, desvestidas, travestidas) como posibilidad de indagar en otras formas de alianza con los demás, otros modos de estar juntos y de no quedar fijados a ninguna identidad estanca o normada, en un devenir incierto y desconocido.

for straight pick-ups, or the parties at Plato's Retreat, a sort of club with swimming pool where they organized orgies where you paid to go in with a partner to swap; those places were enormously successfully in the heterosexual world.

Such is the conclusion Katz has come to in attempting to define the end of an intense time that transfigured his life (and work) and that of many others. If Leandro Katz's itinerant endeavors had up to now borne the sign of the poetic provocation of vanguard experimentation, what was erupting in the period of his involvement with the Theater of the Ridiculous was the body — or rather, the brush with other bodies — as a potential territory for subversion, contact between and among people (naked, dressed, cross-dressed) as an opportunity for exploring other forms of alliance with others, other ways of being together, not staying fixed to an airtight, norm-ruled identity, but rather in an uncertain and unknown process, without precedent.

Leandro Katz: Lenguaje, arte y tiempo entre las ruinas mayas

Jesse Lerner

Un rasgo particularmente envidiable de la rigurosa producción de Leandro Katz reside en su habilidad para desplazarse entre medios y formas con total seguridad y comodidad. Tomados en conjunto, sus libros, series fotográficas, poemas, alfabetos, instalaciones, videos, películas documentales y experimentales constituyen un vasto corpus de obras unidas entre sí por temas y motivos recurrentes. El movimiento entre las formas nos llama a preguntarnos por la forma en sí misma; el constante ir y

Leandro Katz: Language, Art and Time amid the Maya Ruins

Jesse Lerner

What is particularly enviable about the rigorous productions of Leandro Katz is his ability to move between media and forms with complete assurance and ease. Taken together, his books, photographic series, poetry, alphabets, installations, videos, documentary and experimental films represent a large body of work united by a number of recurring concerns and motifs. The movement between forms inspires an inquiry into form itself; the constant migrations between media, an

venir de un medio a otro nos lleva a interrogarnos acerca del medio y sus mensajes. Existen múltiples maneras de abordar la obra de Katz, una obra que se construye a partir de temas y problemáticas recurrentes, resuena con relación a otros artistas de su generación y sigue una trayectoria biográfica a través del exilio y los viajes constantes.¹ El presente ensayo, más que detenerse a explorar un abordaje en particular, elige tomar uno de los motivos reiterativos del artista. Más precisamente, estará dedicado a determinados aspectos de dichos temas concentrándose en un único motivo recurrente: el de los mayas antiguos y contemporáneos de América Central y el sur de México.² La representación de la cultura maya en la antigua Mesoamérica y las formas cambiantes que adquiere en el imaginario occidental constituyen la vía por la cual Katz interroga la historia intelectual y neocolonial. No es menos importante que los mayas, especialmente su calendario y sistema de escritura, ofrezcan un modo de exploración acerca de la naturaleza del tiempo y de las complejidades del lenguaje, la escritura y la representación, así como de las múltiples resonancias del pasado, todos ellos temas que definen los ejes centrales que atraviesan la totalidad de este diverso conjunto de obras. Al igual que la fascinación que Borges siempre ejerció sobre el artista, o sus investigaciones, instalaciones y trabajos audiovisuales sobre la postrera y fatal campaña guerrillera de Ernesto

¹ En su artículo "Magnet New York: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art" [en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York, Harry N. Abrams / Bronx Museum of the Arts, 1990, 284-311] Carla Stellweg ubica a Katz en el contexto de una diáspora de artistas latino-americanos residentes en Nueva York que experimenta con formas novedosas.

² Es importante notar que la categoría "maya", a menudo tomada como algo obvio, es en realidad una construcción que borra diferencias lingüísticas y culturales. Ver mi discusión de este constructo problemático, pero duradero y naturalizado, en *The Maya of Modernism: Art, Architecture, Film*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2011, 9-10.

inquiry into the medium and its messages. There are any number of ways to approach the work of Leandro Katz, which builds on recurring themes and preoccupations, resonates in relation to other artists of his generation, and follows a biographical trajectory through exile and ceaseless travels.¹ Rather than singling out one of these approaches for exploration, this essay takes a persistent motif for Katz instead; that is to say, it will address aspects of many of these themes through a single, recurring motif, that of the ancient and contemporary Maya of Mexico South and Central America.² The representation of the Maya culture of ancient Mesoamerica and that civilization's changing image in the Western imagination are a way for Katz to interrogate intellectual and neo-colonial history. Just as importantly, the Maya—especially their calendar and their writing system—are a way to explore the nature of time, the complexities of language, writing and representation, and multiple resonances of the past, themes that define the central axes intersecting with all parts of this diverse body of work. Like his long-standing fascination with Jorge Luis Borges, or his research, installations, video and film addressing Ernesto Che Guevara's final, ill-fated guerrilla campaign in rural Bolivia, the Maya represent an enduring site of engagement for Katz, and their written language, their

¹ Carla Stellweg places Katz in the context of a Latin American artistic Diaspora based in New York and experimenting with new forms in her survey article entitled "Magnet New York: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art", in *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York, Harry N. Abrams / Bronx Museum of the Arts, 1990, 284-311.

² It is important to emphasize that the category "Maya", which is often taken as a given, is in fact a construction that blurs linguistic and cultural differences. See my discussion of this problematic but enduring and naturalized construct in *The Maya of Modernism: Art, Architecture, Film*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2011, 9-10.

Che Guevara en las zonas rurales de Bolivia, para Katz los mayas significan un lugar permanente de compromiso. La lengua escrita de este pueblo, su manera de calcular el tiempo y la duración de las cosas, y sus logros escultóricos y arquitectónicos aparecen una y otra vez a lo largo de cuatro décadas de producción.

Por invitación de Mel Bochner, Katz enseñó Arte Antiguo de las Américas en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York durante casi dos décadas, a partir de 1971. Aunque no se había especializado en temas precolombinos, estaba sobradamente familiarizado con los yacimientos arqueológicos, monumentos y objetos merced a los viajes que, en su juventud, había realizado por México, América Central y América del Sur. Durante aquellos recorridos había participado en diversas comunidades artísticas que realizaban poesía experimental, especialmente los *Tzántzicos* de Quito y el periódico literario bilingüe *El Corno Emplumado*, publicado en Ciudad de México por Margaret Randall y Sergio Mondragón. Una de las primeras publicaciones de Katz, un breve poema experimental en prosa titulado “Las esdrújulas: diálogo farsante”, sugiere algo en relación con este período itinerante –registrado con más detalle en la contribución de Ana Longoni en el presente volumen–, mediante la breve nota biográfica que lo acompaña: “L.K.: Bs. As., 1938-... Viaja por América dictando conferencias y lecturas

calculations of time and durations, and their architectural and sculptural accomplishments all reappear time and again in more than four decades of his output.

At the invitation of Mel Bochner, Katz taught Ancient American Art at New York’s School of Visual Arts for nearly two decades, starting in 1971. Though not trained as a Pre-Columbianist, his familiarity with these archeological sites, monuments, and artifacts derived from his youthful travels through Mexico, Central and South America, during which he also participated in several artistic communities revolving around experimental poetry, especially the *Tzántzicos* of Quito and the bilingual literary periodical *El Corno Emplumado*, published in Mexico City by Margaret Randall and Sergio Mondragón. One of Katz’s very first publications, the short experimental prose poem “Las esdrújulas: diálogo farsante” [referencing words stressed on the third to the last syllable, the publication is entitled “Dactyls: A Farcical Dialogue”], suggests something of this itinerant period –chronicled in greater detail in Ana Longoni’s contribution to this volume– with this brief biographical sketch: “L.K.: Bs. As., 1938- ... Viaja por América dictando conferencias y lecturas de poemas”³ [L.K.: Bs. As., 1938- ... Travels around [the] America[s] giving conferences and poetry readings”. These travels took

³ Leandro Katz, *Las esdrújulas: diálogo farsante*, Lima, Taller de Artes Gráficas ICARO, 1961, 2.

de poemas”³ Estos viajes lo condujeron a los antiguos enclaves mayas de México y América Central y, posteriormente, a la ciudad de Nueva York, donde residió más de cuarenta años. Más allá de su cátedra en la Escuela de Artes Visuales, es claro que su abordaje de la antigua Mesoamérica difiere del de un arqueólogo o un académico. Se trata, en realidad, de la visión de un poeta y artista conceptual. No es sorprendente, entonces, que su compromiso aborde las ruinas con preguntas muy diferentes de las que plantearía un arqueólogo y que, como veremos, coseche respuestas y resultados muy distintos.

Los alfabetos

Un poco en broma, Katz declara que encontró la base que le permitió construir sus primeros alfabetos mientras preparaba y catalogaba las diapositivas para sus clases sobre Arqueología y Arte Mesoamericanos en la Escuela de Artes Visuales. Dice haber notado una diversidad de formas definidas en la pila de los troquelados ya vacíos de los separadores de diapositivas. Uniendo dichas formas, era posible construir un sistema. Estos restos producen un conjunto finito de configuraciones fácilmente reconocibles: el punto de partida del primer alfabeto de Katz. Como todos los abecedarios, las formas delineadas forman un conjunto de variantes discreto,

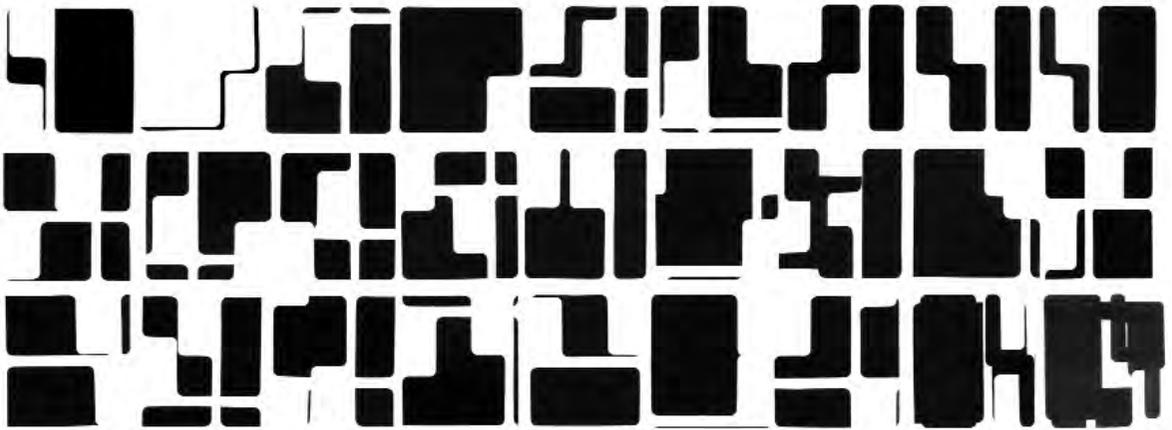
³ Leandro Katz, *Las esdrújulas: diálogo farsante*, Lima, Taller de Artes Gráficas ICARO, 1961, 2.

him to ancient Maya sites in Central America and Mexico and eventually, to New York City, which he made his home base for more than forty years. In spite of his teaching position at the School of Visual Arts, his is clearly not an archeologist's or an academic's approach to the ancient Mesoamerica, but rather that of a poet and conceptual artist. This engagement, not surprisingly, asks of the ruins very different sorts of questions than an archeologist would, and as we shall see, yields very different sorts of answers and results.

The Alphabets

Playfully, Katz states that it was while preparing and cataloging his slides for lectures on Mesoamerican Art and Archeology at the School of Visual Arts that he arrived at the basis for his first alphabets. When stacked atop each other, the empty templates from his slide separators, Katz noticed, define a variety of distinct shapes. Together, these shapes might be used to constitute a system. These leftovers produce a finite set of readily recognizable forms, the set of shapes that is the point of departure for the first of his alphabets. Like the ABCs, the shapes delineated form a set of variations that are easily legible, discrete, and arbitrary. Many written languages use such systems to transcribe spoken

arbitrario y fácilmente legible. Muchas lenguas escritas utilizan tales sistemas para llevar el discurso oral al papel, a una vasija cerámica, a un muro o a cualquier tipo de superficie. Todos los alfabetos contemporáneos de uso generalizado —el latino aquí empleado, el cirílico y demás— se desarrollaron a lo largo de siglos. Estos alfabetos, más conocidos y de uso más difundido, difieren de los experimentos de Katz en que los suyos son creaciones contemporáneas cuyo propósito no era que se adoptaran. Katz realizó sus experimentos sin ayuda y con relativa rapidez, y no de manera colectiva a lo largo del tiempo. Lejos de pensarlos como simples intentos de registrar un lenguaje, las obras en las que Katz inscribe sus alfabetos inventados se preguntan acerca de su naturaleza misma, en sincronía con las investigaciones artísticas contemporáneas sobre los significados, la representación y el lenguaje, especialmente en los trabajos de artistas conceptuales como Lawrence Weiner, Joseph Kosuth y Mel Bochner, entre otros.



Alfabeto Nuclear, 1970

Nuclear Alphabet, 1970

speech on to the page, a ceramic vessel, a wall or other surface. All of the many alphabets in widespread use today —the Latin alphabet employed here, the Cyrillic, and so on— developed over periods of centuries. These more familiar and widely used alphabets are different from Katz's experiments in that the latter are contemporary inventions never intended for general adoption. Katz's experiments were created single-handedly and relatively quickly, rather than collectively and over long periods of time. Not simply efforts to record speech, Katz's works with these invented alphabets must be thought of as inquiries into the nature of language, very much in sync with the contemporaneous artistic investigations into signification, representation and language found in the

Además de las plantillas (surgidas del material de descarte proveniente de los separadores de diapositivas) que sirvieron al primer alfabeto de Katz, las bandejas que albergaban las diapositivas de Arqueología Precolombina contenían también otro sistema de escritura: los jeroglíficos de los antiguos mayas. Las cerámicas, estelas, estructuras monumentales y un puñado de códices que sobrevivieron al tiempo están cubiertos de símbolos, textos innumerables registrados en un sistema de escritura inasible que ha frustrado una traducción convincente hasta la fecha. Existen numerosas versiones de la historia de los diversos enfoques mediante los cuales se intentó descifrar estos textos, pero todas coinciden en que un punto de inflexión clave para el proceso fue el descubrimiento, en 1862, de la *Relación de las Cosas de Yucatán*, el relato testimonial de la conquista de la península redactado en el siglo XVII por el obispo franciscano Diego de Landa.⁴ Hurgando en los Archivos Reales de Madrid, el abate Charles Étienne Brasseur de Bourbourg halló una copia abreviada de esta crónica de la cultura maya, largo tiempo olvidada. No es posible sobrestimar la importancia del manuscrito para los estudios posteriores del antiguo mundo maya. Relata, por ejemplo, la destrucción de las bibliotecas mayas, en un pasaje con el que Katz inicia su *Libro quemado* (1995): “Hallámosle gran número de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese supersti-

⁴ Ver, por ejemplo, David H. Kelley, “A History of the Decipherment of Maya Script”, en *Anthropological Linguistics*, año 4, n° 8, noviembre, 1962, 1-48; David H. Kelley, *Deciphering the Maya Script*, Austin, University of Texas Press, 1976; y Michael D. Coe, *Breaking the Maya Code*, Nueva York, Thames and Hudson, 1992.

work of many artists of his generation, especially conceptual artists such as Lawrence Weiner, Joseph Kosuth and Mel Bochner, among others.

In addition to the template for this first alphabet of Katz, derived from the discards of his slide dividers, there was another writing system filed away in the trays of ancient American archeological transparencies: the hieroglyphs of the ancient Maya. The ceramics, stele, monumental structures and a handful of surviving codices that the ancient Maya left behind are covered with symbols, countless texts recorded in an elusive writing system that has to some extent confounded convincing translation to this day. There are multiple accounts of the history of the diverse approaches taken in the efforts to decipher these texts, but all concur that a key turning point in this on-going process was the 1862 discovery of *Relación de las Cosas de Yucatán*, the 16th century Franciscan bishop Diego de Landa’s eyewitness account of the Conquest of the peninsula.⁴ Digging in the Royal Archives in Madrid, the Abbé Charles Étienne Brasseur de Bourbourg uncovered an abridged 17th century copy of this long forgotten chronicle of Maya culture. It is hard to overestimate the importance of this manuscript for subsequent studies of the ancient Maya world. It tells, for example, of the destruction of the Maya libraries, in a passage that opens Leandro Katz’s *Libro quemado*

⁴ See, for example, David H. Kelley, “A History of the Decipherment of Maya Script”, in *Anthropological Linguistics*, year 4, n° 8, November, 1962, 1-48; David H. Kelley, *Deciphering the Maya Script*, Austin, University of Texas Press, 1976; and Michael D. Coe, *Breaking the Maya Code*, New York, Thames and Hudson, 1992.

ción y falsedades del Demonio, se los quemamos todos, lo cual sintieron a maravilla y les dio mucha pena”⁵

Libro quemado (1995) utiliza las letras de plástico de brillantes colores (del alfabeto latino) creadas por el fabricante de juguetes Fischer Price y dispuestas a lo largo de una serie de cuadrículas, filas y columnas formadas por caracteres levemente torcidos. Como ocurre en la poesía concreta, sobresale la calidad gráfica de las letras. La referencia va dirigida a las bibliotecas mayas, quemadas por gentes como Diego de Landa en las tormentas de fuego de la conquista. Siguiendo un gran glifo multicolor, el texto en sí, desplegado sobre un fondo negro con bordes chamuscados, se refiere a la destrucción apocalíptica en un tono poético inspirado en el Popol Vuh y en las traducciones de antiguos textos mayas por J. Eric Thompson, hoy ampliamente cuestionadas, cuando no desacreditadas:

⁵ Leandro Katz, *Libro quemado*, Atlanta, Nexus Press, 1995, s/p.

SANGREV
INOSAN
GRETODO
ESTOPASO
CONNOSO
TROSTODO

BLOODWI
NEBLOOD
ALLOFTHISHA
PPENEDWIT
HUSALLOFTH
ISHAPPEN

(1995): “We found a great number of these books in Indian characters and because they contained nothing but superstition and the Devil’s falsehoods, we burned them all; and this they felt most bitterly and it caused them great grief.” [*“Hallámosle gran número de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del Demonio, se los quemamos todos, lo cual sintieron a maravilla y les dio mucha pena.”*]⁵

Libro quemado (1995) uses the brightly colored plastic letters (of the Latin alphabet) from the toy manufacturer Fischer Price laid out along a series of grids, columns and rows of slightly crooked characters. The graphic quality of the letters is featured, as in concrete poetry. The point of reference is to the Maya libraries, burned by the likes of Diego de Landa in the firestorm of the Conquest. Following a large multicolored glyph, the text itself, spelled out on a black background with singed edges, refers to apocalyptic destruction in a poetic tone inspired by the Popol Vuh and J. Eric Thompson’s (now widely questioned, if not discredited) translations of ancient Maya texts:

⁵ Leandro Katz, *Libro quemado*, Atlanta, Nexus Press, 1995, n/p.

SANGREV
INOSAN

BLOODWI
NEBLOOD

ESTOSUCE
DIOELCI
ELOCAYO
DOSVECES

EDTHESKYF
ELLDO
WNTWICE

El relato de Landa no se limita a una simple descripción de la quema masiva de las bibliotecas; proporciona también información sobre la historia, la estructura social de la antigua sociedad maya y sus prácticas culturales. El historiador Allen Wells no exagera cuando caracteriza el texto de Landa como “una obra maestra de la etnografía”.⁶ Landa es responsable de la destrucción de gran parte de la literatura escrita de los mayas, así como de numerosos objetos, en el auto de fe llevado a cabo en Maní en 1562, pero es también el autor de una de las fuentes más reveladoras de la preconquista maya: “La paradoja”, como escribe Katz, “de un hombre que prende fuego a los libros y luego intenta reescribirlos”.⁷ *Libro quemado* presenta los bordes chamuscados, cual si se hubiera salvado de las llamas de la Inquisición.

En un pasaje crucial de su *Relación*, Landa propone una clave para establecer equivalencias entre los caracteres latinos y los glifos mayas, con base en la suposición –al menos parcialmente errónea– de que el sistema

⁶ Allen Wells, “Forgotten Chapters of Yucatán’s Past: Nineteenth-Century Politics in Historiographical Perspective”, en *Estudios Mexicanos*, año 2, n° 12, verano, 1996, 201.

⁷ Leandro Katz, *The Milk of Amnesia*, Buffalo, CEPA, 1985, s/p.

GRETODO
ESTOPASO
CONNOSO
TROSTODO
ESTOSUCE
DIOELCI
ELOCAYO
DOSVECES

ALLOFTHISHA
PPENEDWIT
HUSALLOFTH
ISHAPPEN
EDTHESKYF
ELLDO
WNTWICE

More than simply an account of the massive bonfire of libraries, De Landa’s account also provides information on the ancient Maya social structure, cultural practices, and history. The historian Allen Wells does not overstate the case when he characterizes De Landa’s text as an “ethnographic masterpiece”.⁶ De Landa is responsible for the destruction of a vast portion of that culture’s written literature and objects, in the auto-da-fé at Maní in 1562, but is also author of one of the most revealing sources on the pre-Conquest Maya: “the paradox”, as Katz writes, “of a man who burns books and then attempts to rewrite them”.⁷ The *Libro quemado* is singled around the edges, as if saved from the flames of the Inquisition.

⁶ Allen Wells, “Forgotten Chapters of Yucatán’s Past: Nineteenth-Century Politics in Historiographical Perspective”, in *Estudios Mexicanos*, year 12, n° 2, Summer, 1996, 201.

⁷ Leandro Katz, *The Milk of Amnesia*, Buffalo, CEPA, 1985, n/p.

maya de escritura era alfabético; es decir, que en ambos sistemas, cada signo representa un fonema. De ser ello cierto, el relato de Landa podría haber constituido, para los jeroglíficos mayas, lo que la Piedra de Rosetta fue para la escritura egipcia. Aunque Sylvanus G. Morley, el renombrado experto en asuntos mayas, comparó el manuscrito de Landa con la estela trilingüe del rey Tolomeo, la analogía es, en el mejor de los casos, imperfecta,⁸ y el descubrimiento del documento no condujo a un avance comparable al de Jean-François Champollion. Durante la mayor parte del tiempo en el que reinaron sobre el campo, ni Morley ni J. Eric S. Thompson retacearon esfuerzos en desanimar todo abordaje fonético del desciframiento, y restaron importancia al alfabeto de Landa, afirmando que se trataba de un malentendido. En 1950, Thompson escribió que, “sin duda alguna”, Landa se equivocaba al tratar de extraer un alfabeto maya a partir de su informante. Es usual que los símbolos mayas parezcan haber representado palabras u, ocasionalmente, quizás sílabas de palabras compuestas, pero jamás, por lo que se sabe hasta ahora, letras de un alfabeto. Los elementos de la lista de Landa que podrían identificarse con diversos grados de probabilidad son: a, *ac* (tortuga marina); b, *be* (camino)...⁹

Y así sucesivamente. Brasseur de Bourbourg, quien tomó el “alfabeto” de Landa como una clave inequívoca para el desciframiento del Códice de

⁸ Sylvanus G. Morley, *The Ancient Maya*, Palo Alto, Stanford University Press, 1946, 261.

⁹ J. Eric S. Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing, Introduction*, Washington, DC, Carnegie Institution of Washington, 1950, 46.

In one key passage of his *Relación*, De Landa proposes a key to the equivalences between Latin letters and Maya glyphs, an equivalence based on the (at least partially erroneous) assumption that the Maya writing systems was alphabetical, that is to say, that in both systems, each symbol represents a phoneme. Were this case, De Landa’s account might have proven to be for Maya hieroglyphs what the Rosetta Stone was for the Egyptian. Though noted Mayanist Sylvanus G. Morley compared the De Landa manuscript to King Ptolemy’s trilingual stele, the analogy is at best an imperfect one,⁸ and the document’s discovery did not lead to a breakthrough comparable to that of Jean-François Champollion. For most of the time that they dominated the field, Morley and J. Eric S. Thompson actively discouraged phonetic approaches to decipherment, and explained away the De Landa alphabet as the result of a misunderstanding. There is “no doubt”, Thompson wrote in 1950, that Landa was wrong in trying to extract a Maya alphabet from his informant. Maya symbols appear usually to have represented words, occasionally perhaps syllables of compounded words, but never, as far as is known, letters of the alphabet. Elements in the Landa list identifiable with varying degrees of probability are: a, *ac* (turtle); b, *be* (road) ...⁹

⁸ Sylvanus G. Morley, *The Ancient Maya*, Palo Alto, Stanford University Press, 1946, 261.

⁹ J. Eric S. Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing, Introduction*, Washington, DC, Carnegie Institution of Washington, 1950, 46.

And so on. Brasseur de Bourbourg, who took De Landa’s “alphabet”

Madrid, y otros partidarios tempranos del abordaje fonético solo lograron, como premio a sus esfuerzos, traducciones inverosímiles y carentes de sentido.¹⁰ Dos generaciones más tarde, al otro lado de la Cortina de Hierro y muy lejos de la esfera de influencia de Thompson y Morley, Yuri Knorosov abogó por la lectura fonética de los glifos, que muy probablemente fueron combinados con logogramas dentro de un sistema híbrido de escritura. Inclusive se cuestionó la naturaleza general de los textos escritos con jeroglíficos. Morley insistía en que “las inscripciones mayas tratan principalmente de cronologías, astronomía –quizá sería mejor decir astrología– y asuntos religiosos”.¹¹ Thompson sostuvo lo mismo durante largo tiempo, aunque ya anciano reconoció su error y concedió que sin duda contenían también una cantidad apreciable de hechos históricos. En nuestros días, la mayor parte de los arqueólogos cree que los sistemas de escritura de Mesoamérica “difieren en cuanto al grado en que utilizan la fonética, el rebus, la homofonía, el retruécano, el logograma, y demás”;¹² pero por cierto no se trata de simples escrituras alfabéticas.

Dado lo anterior, no resulta sorprendente que los mesoamericanistas del siglo pasado hayan discutido el valor y la validez del “alfabeto maya” de Landa. Un comentarista llegó a afirmar que el total de su manuscrito es una patraña, argumentando, de manera circular, que al ignorar los mayas la

¹⁰ Ver, por ejemplo, Augustus Le Plongeon, “The Maya Alphabet”, en *Scientific American Supplement*, n° 475, 31 de enero, 1885, 7572-7573.

¹¹ Morley, *The Ancient Maya...*, op. cit., 262.

¹² Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 436.

as an unambiguous key to the decipherment of the Madrid Codex, and other early proponents of a phonetic approach had only nonsensical and highly improbable translations to show for their efforts.¹⁰ Two generations later, and on the other side of the Iron Curtain, and well outside of Thompson and Morley’s sphere of influence, Yuri Knorosov championed phonetic readings of glyphs, which most likely were combined with logographs in a hybrid writing system. Even the general nature of the content of the hieroglyphic texts was disputed. Morley insisted that “the Maya inscriptions treat primarily of chronology, astronomy –perhaps one might better say astrology– and religious matters”.¹¹ Thompson long maintained the same thing, though late in life he acknowledged his error and conceded that there was unquestionably a great deal of historical matters recorded as well. Today most archeologists believe Mesoamerican writing systems “differ in the extent to which they use phoneticism, rebus writing, homophonics, puns, logograms and so on”,¹² but are most certainly not simply alphabetical scripts.

Given this history, it is not surprising that Mesoamericanists of the past century have debated the value and validity of De Landa’s “Maya alphabet”. One commentator even asserted that the entire *Relación* manuscript is a hoax, arguing (circularly) that the Maya were ignorant of

¹⁰ See, for example, Augustus Le Plongeon, “The Maya Alphabet”, in *Scientific American Supplement*, n° 475, 31 January, 1885, 7572-7573.

¹¹ Morley, *The Ancient Maya*, op. cit., 262.

¹² Joyce Marcus, *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 436.

escritura alfabética, cualquier documento que sugiriera lo contrario debía ser falso.¹³ La transcripción de Landa, ¿es una maniobra de distracción, una patraña, o una clave de traducción comparable a la Piedra de Rosetta? Sylvanus G. Morley no interpretaba la escritura maya como pictográfica ni fonética (es decir, formada por un verdadero alfabeto), sino ideográfica, a la manera de la escritura china. Mientras que hoy no se cuestiona la autenticidad del relato de Landa, queda claro que dista de proporcionar una solución a los problemas del desciframiento. El mismo Landa parece cubrirse las espaldas al respecto. Inmediatamente después de transcribir su sistema de equivalencias, reconoce que la equiparación no es perfecta: “De las letras que faltan carece esta lengua y tiene otras añadidas de la nuestra para otras cosas”.¹⁴ No ofrece una explicación satisfactoria acerca de por qué el sistema de escritura maya requiere de tres símbolos para representar lo que basta con uno en el alfabeto latino: la “A”. Los dos sistemas de transcripción vocal se corresponden solo de manera imperfecta en el mejor de los casos, y tal vez no se corresponden en absoluto.

Son precisamente estas ambigüedades de la escritura maya las que atraen a Katz, quien las convierte en terreno fértil para la exploración artística. En una entrevista realizada en 1992, explica así la conexión entre este sistema de escritura y su propia práctica artística:

¹³ Phillipp J. J. Valentini, *The Landa Alphabet. A Spanish Fabrication*, Worcester, Press of Charles Hamilton, 1880.

¹⁴ Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, DF, Editorial Pedro Robredo, 1938, 208-209.

alphabetical writing, therefore any document suggesting otherwise much be a fake.¹³ Is De Landa’s transcription a red herring, a hoax, or a key to translation comparable to the Rosetta Stone? Sylvanus G. Morley interpreted Maya writing as neither pictographic nor phonetic (that is to say, employing a true alphabet), but ideographic, like written Chinese. While today the authenticity of De Landa’s account is not questioned, it clearly offers no easy solution to the problems of decipherment. Even De Landa himself seems to hedge his bets. Immediately after transcribing this system of equivalents, De Landa acknowledges the imperfect match: “*De las letras que faltan carece esta lengua y tiene otras añadidas de la nuestra para otras cosas.*”¹⁴ [“Of the letters missing, this language lacks these, and has added others for other things.”]. He does not offer an adequate explanation for why the Maya writing system requires three symbols to represent what the Latin alphabet represents with a single character, “a”. The two systems for transcription of the voice mesh only imperfectly, at best, and perhaps not at all.

It is precisely these ambiguities of the Maya writing system that attract Katz, who makes this fertile ground for artistic exploration. In a 1992 interview, he explains the link between this writing system and his own artistic practice as follows:

¹³ Phillipp J. J. Valentini, *The Landa Alphabet: A Spanish Fabrication*, Worcester, Press of Charles Hamilton, 1880.

¹⁴ Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, Mexico, DF, Editorial Pedro Robredo, 1938, 208-209.

Me interesé mucho por los mayas debido a que estaba interesado en la combinación texto-imagen... El misterio de los jeroglíficos mayas era la pregunta: si era un sistema fonético, ideográfico o pictográfico; si eran cosas que representaban cosas o si eran cosas que representaban ideas o si eran expresiones fonéticas que representaban sonidos y eventualmente palabras. El descubrimiento fue que representaban todo eso... dándome cuenta que yo, como poeta-artista, estaba tratando de hacer algo similar a lo que ellos hacían: expresar ideas desde gestos que variaban entre gestos racionales y gestos adivinatorios, gestos fonéticos y gestos sensoriales.¹⁵

¹⁵ Rodrigo Tarruella y Quintín, "El cine es el mayor jeroglífico: Encuentro con Leandro Katz", en *El Amante*, año 2, nº 10, diciembre, 1992, 30.

Katz recuerda con deleite que en la década del setenta los especialistas decían haber logrado traducir solo un 15% de los glifos. Sin embargo, la impenetrabilidad del 85% restante no detuvo a muchos, entre los que se contaba Thompson, en sus intentos de traducir

Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, c. 1566

I became very interested in the Maya because of my interest in image and text. (...) The mystery of the Maya hieroglyphs is the question: is it a phonetic, ideographic, or pictographic system; are they things that represent things or things that represent ideas or phonetic expressions representing sounds and eventually words. The discovery was that they were all these things. (...) I realized that I, as a poet-artista, was trying to do something similar to what they were doing: to express ideas with gestures that varied between the rational and the divinatory, between the phonetic and the sensorial.¹⁵

Katz recalls with delight that in the seventies specialists stated that they had succeeded in translating only about 15% of the glyphs. Nonetheless, the impenetrability of the other 85% did not stop many,



¹⁵ Rodrigo Tarruella y Quintín, "El cine es el mayor jeroglífico: Encuentro con Leandro Katz", en *El Amante*, año 2, nº 10, diciembre, 1992, 30.

ción. Katz comparó los resultados a *cadáveres exquisitos*, más valiosos por su juego lingüístico surrealista que por constituirse en fuente de percepción para penetrar los textos mayas.

La pregunta acerca de si la escritura maya es o no alfabética conlleva consecuencias que resuenan mucho más allá de la labor del desciframiento. La Antropología decimonónica colocó los sistemas de escritura alfabéticos en la cima del proceso evolutivo, reservando el estado más avanzado a su propia cultura. Un comentarista de la historia del desciframiento ubica estos debates dentro de los legados y el contexto del proyecto colonial del siglo XIX, padrino de la todavía incipiente disciplina antropológica:

[Lewis Henry] Morgan y [Edward B.] Tylor creían que todas las sociedades y culturas, así como las criaturas y plantas del mundo natural, debían atravesar una sucesión de estados rigidamente ordenada... Bajo la influencia de Tylor, el experto en cultura maya Sylvanus Morley propuso tres etapas evolutivas para el supuesto desarrollo de la escritura... ¡Éxito creciente e imparable! ¡Viva el progreso! Nosotros poseemos un sistema fonético de escritura y un alfabeto mientras que ellos (todos esos salvajes, bárbaros y chinos) no los tienen.¹⁶

¹⁶ Coe, *Breaking the Maya Code*, op. cit., 25.

including Thompson, from attempting translations. Katz has likened the results to *exquisite corpses*, more worthy for their surrealist wordplay than as a source of insight into the Maya text.

The question of whether Maya writing is alphabetical bears implications that resonate far beyond the task of decipherment. Nineteenth century Anthropology placed alphabetical writing systems at the peak of an evolutionary process, reserving for their own cultures the status of most advanced. One commentator on the history of decipherment places these debates within a context and legacies of nineteenth century colonial project, godfather of the discipline of Anthropology, then still emergent:

[Lewis Henry] Morgan and [Edward B.] Tylor thought that all societies and cultures had to pass, like the creatures and the plants of the natural world, through a rigidly ordered sequence of stages. (...) The Mayanist Sylvanus Morley, under Tylorian influence, proposed three evolutionary stages for the supposed development of writing. (...) Onward and upward! Long live progress! We have phonetic writing and the alphabet and they (all those savages, barbarians, and Chinese) don't.¹⁶

¹⁶ Coe, *Breaking the Maya Code*, op. cit., 25.

Si bien hoy las interpretaciones sobre la naturaleza de la escritura maya difieren considerablemente de los planteos de Morley, Thompson o Brasseur de Bourbourg, la fascinación que compartían por el sistema de escritura maya informa mucho de la obra de Katz a partir de la década del setenta. Respecto de las similitudes y diferencias entre la escritura maya y la occidental, a los propósitos de este ensayo basta decir que Tzvetan Todorov subestima la verdad fundamental cuando escribe: “Los indios y los españoles practican la comunicación de manera diferente”.¹⁷

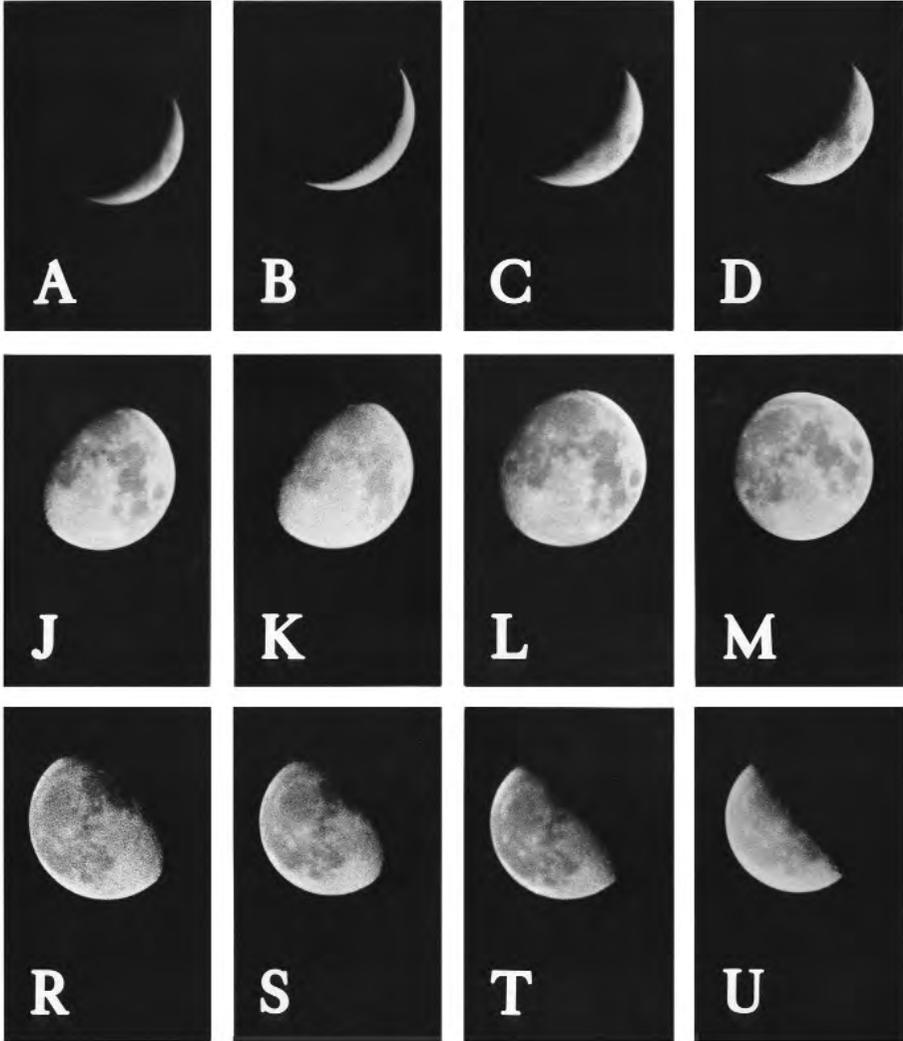
Siguiendo el sistema arbitrario resultante de los separadores de diapositivas, el segundo alfabeto de Katz utiliza las fases de la luna como base para crear los equivalentes del sistema fonémico latino, inspirándose en los trabajos de los antiguos astrónomos mayas. Si bien cualquier alfabeto será necesariamente arbitrario (no hay nada intrínsecamente lineal que dé cuenta del sonido de la “I”, ni nada sinuoso en el caso de la “S”, por ejemplo), el alfabeto lunar, a diferencia de otros, deriva de una secuencia temporal. Dada la secuencia arbitraria de fonemas que conocemos bajo el nombre de abecedarios, Katz emplea el ciclo lunar mensual como base de reinscripción de estos sonidos dentro de la serie astral. Al igual que la transcripción ambigua de Landa, los alfabetos de Katz son híbridos por naturaleza, al equiparar las letras latinas y las observaciones de la luna (u otros sistemas

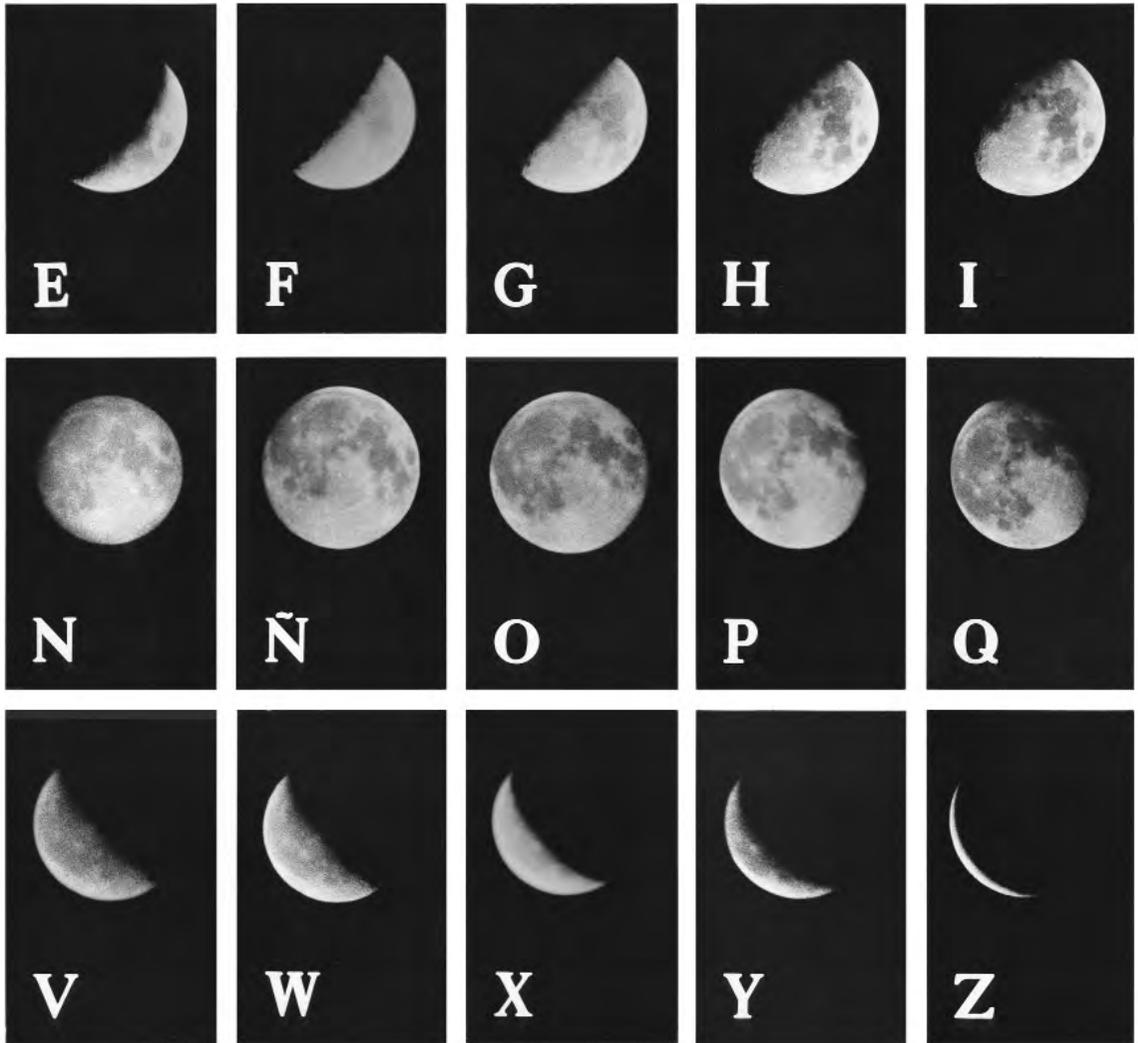
¹⁷ Tzvetan Todorov, *The Conquest of America* (trad. de Richard Howard), Nueva York, Harper and Row, 1982, 62.

While today’s interpretations of the nature of Maya writing are considerably different from what Morley, Thompson or Brasseur de Bourbourg proposed, their shared fascination with the Maya writing system informs much of Leandro Katz’s work from the seventies onward. As to the differences and similarities between Maya writing and Western writing, for our purposes here it will suffice to say that Tzvetan Todorov understates the fundamental truth when he writes: “Indians and Spaniards practice communication differently”.¹⁷

Following the arbitrary system made from the slide dividers, Katz’s second alphabet uses lunar phases as the basis creating the equivalents of the Latin alphabet’s system of phonemes, inspired by the efforts of ancient Maya astronomers. While any alphabet is necessarily arbitrary (there is nothing inherently linear about the sound of “I”, nothing curvaceous in the “S”, and so on), the lunar alphabet, probably unlike any other, is derived from a temporal sequence. Given the arbitrary sequence of phonemes that we know as the ABCs, Katz uses the monthly lunar cycle as the basis for re-inscribing these sounds within the celestial series. Like De Landa’s ambiguous transcription, Katz’s alphabets are hybrid by nature, matching Latin letters and Maya-inspired lunar observations (or other systems of signs) with English language

¹⁷ Tzvetan Todorov, *The Conquest of America* (trans. by Richard Howard), New York, Harper and Row, 1982, 62.





Alfabeto Lunar I, 1978
Lunar Alphabet I, 1978

de signos) inspiradas por los mayas con textos escritos en inglés. Ambos alfabetos –el de Katz y el de Landa– funcionan a modo de puentes entre mentalidades, visiones del mundo y sistemas de representación. Mediante este sistema inventado de representación del lenguaje, Katz interroga la su mismísima naturaleza. Escrita en el alfabeto lunar, la primera proposición dice: “Aun cuando el lenguaje ha sido reducido a la función que le corresponde dentro de la representación, la representación no tiene relación al mundo excepto a través de la intermediación del lenguaje”. Lo que Katz identifica aquí es una paradoja, en la cual lenguaje y representación se muerden la cola en un interminable juego significativo.

Muchas lunas

En 1980, Tony Pipolo comenta que “de las nueve películas que Katz ha filmado hasta la fecha, tres tratan sobre la luna”.¹⁸ Mientras desarrollaba su alfabeto lunar, Katz creó varios cortometrajes cuyo tema era la luna maya. El primero fue *Doce lunas (& 365 atardeceres)* (1976, en Super-8 blanco y negro), con las voces de la escritora Kathy Acker y el compositor Peter Gordon. *Tomas lunares* (1976, muda, color y blanco y negro, 16 mm) y *Notas lunares* (1980, color, 16 mm) continúan la serie, así como la instalación *La ventana de Judas* (1982) sobre el mismo tema. Cada una

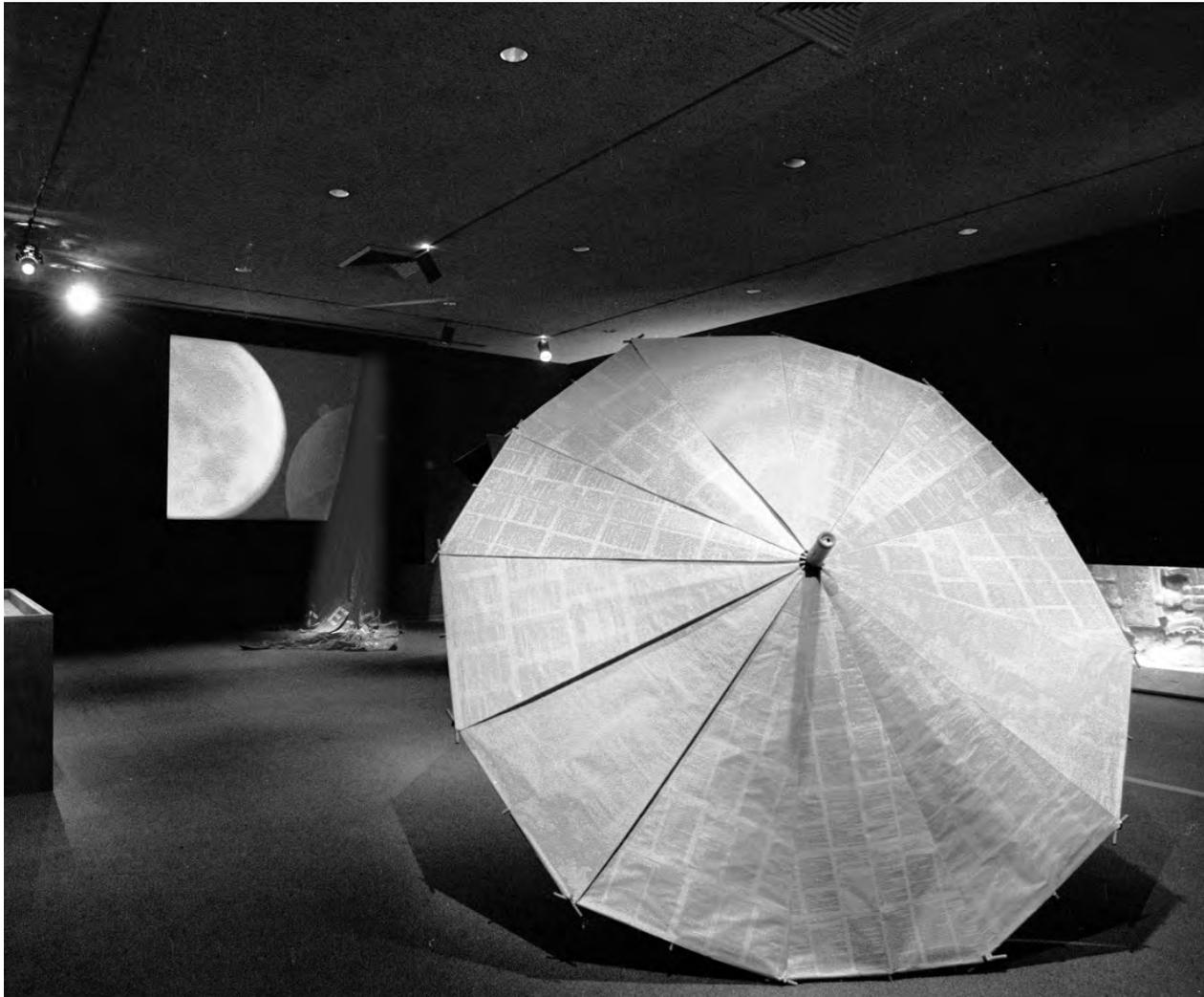
¹⁸ Tony Pipolo, “The Films of Leandro Katz”, en *Millennium Film Journal*, n.º 7/8/9, 1980-1981, 265.

texts. Both the Katz and De Landa alphabets function as bridges between mindsets, worldviews and representation systems. With this invented system of representing language, Katz interrogates the nature of language itself. Spelled out with the lunar alphabet, the first lunar sentence reads: “Even though language has been reduced to its own proper function within representation, representation has no relation to the world except through the intermediary of language”. What Katz identifies here is a paradox, in which language and representation bite each other in the tail as they pursue each other in an endless game of signification.

Many Moons

“Of the nine films Katz has made to date”, Tony Pipolo tallied in 1980, “three of them have the moon as subject”.¹⁸ Around the same time that Katz was developing his lunar alphabet, he created several short films about the Maya moon. The first of these is *Twelve Moons (& 365 Sunsets)* (1976, toned black and white Super-8), with the voices of writer Kathy Acker and composer Peter Gordon. *Moonshots* (1976, silent, color and toned black and white 16 mm) and *Moon Notes* (1980, color, 16 mm) continue the series, as does the related installation *The*

¹⁸ Tony Pipolo, “The Films of Leandro Katz”, in *Millennium Film Journal*, n.º 7/8/9, 1980-1981, 265.



La ventana de Judas, instalación, The Whitney Museum of American Art, 1982

The Judas Window, installation, The Whitney Museum of American Art, 1982

de estas obra utiliza telescopios y motores cuya sofisticación va en aumento (tratando de compensar los movimientos de la Tierra y de la luna) para registrar el único satélite natural de nuestro planeta. Al igual que los trabajos de Johannes Hevelius, Galileo Galilei, Michael van Langren y otros pioneros de la selenografía, la obra de Katz surge de pasar muchas horas contemplando el cielo.¹⁹ Las imágenes de Katz, como las de John William Draper y otros pioneros de la fotografía lunar, nos permiten ver más allá de lo que alcanza el ojo desnudo. Sin embargo, y a diferencia de todas las otras fotografías de la luna, las películas de Katz capturan la cara del satélite, siempre cambiante, acentuada por la técnica cinematográfica del *time lapse*. El propósito no es científico ni cartográfico, sino que lo motiva un interrogante acerca de la naturaleza del tiempo y los modos de cronometrarlo. Katz se interesa asimismo por el momento de recepción de las películas, cuando se crearía un sentido de comunidad y objetivos compartidos mediante la observación de la luna. Dice el artista que su interés por filmar estas películas residía en la evocación de la experiencia colectiva de los antiguos observadores del cielo nocturno; por ejemplo, los sacerdotes mayas. Dice también, quizás con un toque de ironía, que los espectadores contemporáneos de sus películas deberían observar el registro lunar del paso del tiempo tomados de la mano.

¹⁹ Se encuentran dos excelentes relatos acerca de la luna y del viaje lunar en la literatura, el arte y la ciencia occidental en Marjorie Hope Nicolson, *Voyages to the Moon*, Nueva York, Macmillan, 1948; y Scott L. Montgomery, *The Moon in the Western Imagination*, Tucson, University of Arizona Press, 1999.

Judas Window (1982). Each of these uses increasingly sophisticated telescopes and motors (to compensate for the movements of the Earth and the moon) to record the Earth's only natural satellite. Like the work of Johannes Hevelius, Galileo Galilei, Michael van Langren, and other pioneers of selenography, this work derives from many hours staring into the heavens.¹⁹ Like John William Draper and other pioneers of lunar photograph, Katz's images allow us to see more than our unaided eyes are capable of seeing. But unlike any lunar photograph, Katz's moon films capture the ever-changing face of the satellite, accentuated by time-lapse cinematography. The end here is neither scientific nor cartographic, but rather motivated by an inquiry into the nature of time and timekeeping. Katz is equally concerned with the moment of the films' reception, as creating a sense of community and shared purpose through the process of lunar observation. He states that his interest in making these films lay in evoking the collective experience of ancient observers of the night sky, such as that of the Maya priesthood. Contemporary viewers of these films, he states (perhaps) facetiously ought to hold hands while observing the lunar registry of time's passage.

Moonshots uses a variety of different film stocks, which noticeably shift the tonalities of the celestial body. This filmed record of sunlight

¹⁹ Two excellent accounts of the moon and moon travel in western literature, art, science are provided by Marjorie Hope Nicolson, *Voyages to the Moon*, New York, Macmillan, 1948; and Scott L. Montgomery, *The Moon in the Western Imagination*, Tucson, University of Arizona Press, 1999.

Tomas lunares emplea una gran variedad de recursos que cambian sensiblemente las tonalidades del cuerpo celestial. Este registro en película de la luz del Sol reflejada desde la parte posterior de la superficie lunar reaparece en la instalación *La ventana de Judas* (1982), junto con textos, la proyección de una diapositiva que muestra parte de una estela maya, una sombrilla cubierta de textos fotocopiados, y una maqueta del estudio filmico de Edison llamado *Black Maria*. Este su primer estudio evoca la luna como la primera pantalla de la Tierra, y reenvía hacia el observador los rayos del sol, no los que emite un proyector. En la instalación de *Tomas lunares*, la yuxtaposición con la imagen proyectada de una estela maya vuelve a conectar estas observaciones contemporáneas de la luna con las de los mayas prehispánicos.

Bien podríamos preguntarnos de qué modo la luna maya difiere de cualquier otra. Al fin y al cabo, la luna ha sido un cronómetro universal a lo largo de milenios, y objeto de estrecha observación humana en el mundo entero. Muchas culturas la consideraron una fuerza

Imagen fija de *La Ventana de Judas*,
16 mm, color, 15 mins., 1982

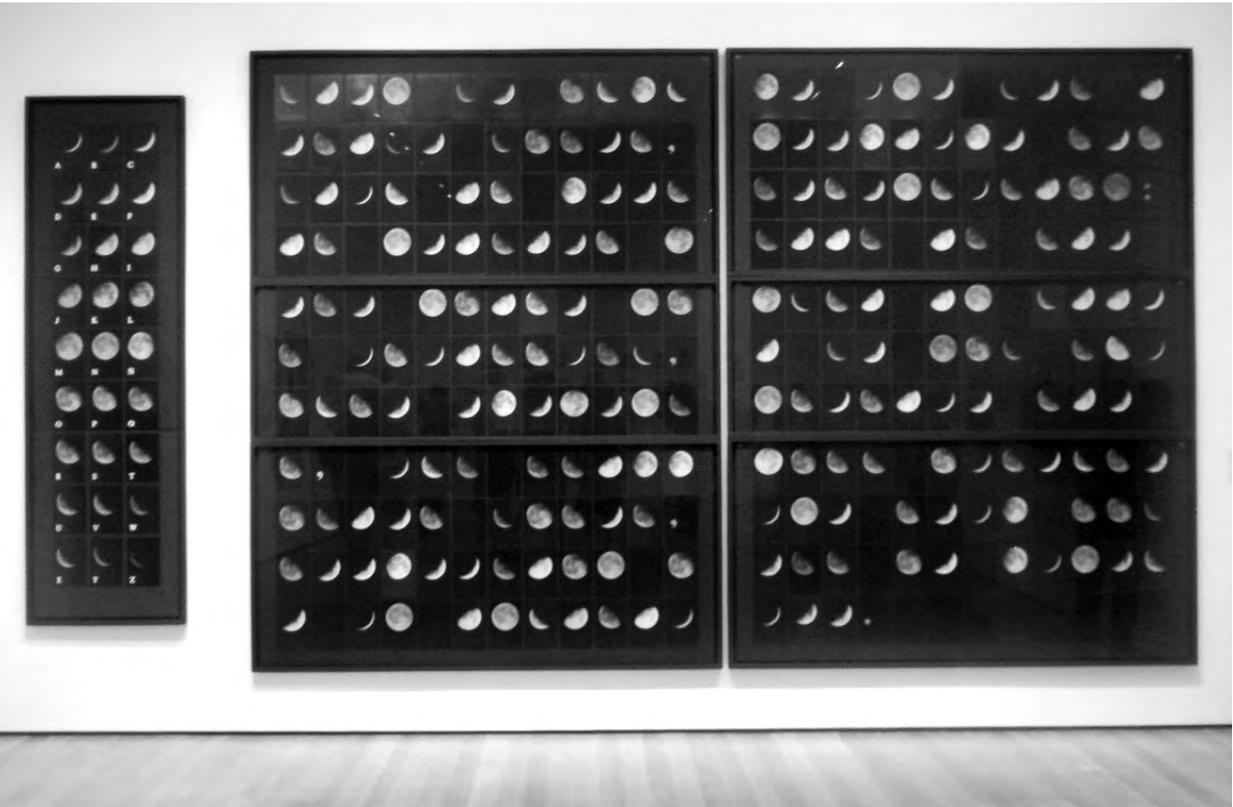
Still from *The Judas Window*, 16 mm,
color, 15 mins., 1982



reflected back from the lunar surface reappears as one part of the installation *The Judas Window* (1982), alongside texts, a projected photographic transparency of part of a Maya stela, a parasol covered with photocopied texts, and a model of Edison's *Black Maria* studio. The pioneering film studio evokes the moon as Earth's first screen, sending back to the observer the rays not of a projector, but of the sun. The juxtaposition within the installation of *Moonshots* with the projected image of a Maya stela again links these contemporary lunar observations with those of the pre-Conquest Maya.

One might well ask how the Maya moon is different from anyone else's moon. The moon is a universal timekeeper for many millennia, after all, and the object of close observation by humans all over the world. The moon has been understood as a divine force across many

divina bajo distintos nombres: la Selene griega, la Tsukuyomi sintoísta, la Khonsu egipcia, la Máni noruega, entre tantas otras. Para Katz, parte del atractivo de la luna reside en su función de marcar el tiempo, otra de las preocupaciones universales. Katz referencia las nueve lunas de la gestación humana —otro hecho universal, al menos para nuestra especie— en un temprano poema en prosa: "oh, mujer, mundo madurando sobre el atlas de tu entusiasmo, redondez novena de luna que asistirá a tu creación, la gran



Alfabeto Lunar II y Oración Lunar II, The Museum of Modern Art, colección permanente. Leandro Katz, 1980 (foto: Robert Schweitzer)
Lunar Alphabet II and Lunar Sentence II, The Museum of Modern art, permanent collection. Leandro Katz, 1980 (photo: Robert Schweitzer)

cultures, from the Greek Selene to the Shinto Tsukuyomi, from the Egyptian Khonsu to the Norse Máni. For Katz, part of the moon's appeal is its function keeping time, also a universal human concern. Katz references the nine moons of human gestation —another universal fact, at least for our species— in an early prose poem: "*oh, mujer, mundo madurando sobre el atlas de tu entusiasmo, redondez novena de luna que asistirá a tu creación, la gran Mirada plena y este nacimiento*". ["Oh, woman,

Mirada plena y este nacimiento”²⁰ Los nueve meses de gestación coinciden con el “almanaque sagrado” de los mayas, compuesto por 260 días o *Tzolk’in*, trece periodos de veinte días (o trece *uinal*). No obstante, para los mayas la luna significaba mucho más que esto. Intuimos que, en la cultura maya, la luna era probablemente más importante que en muchas otras. Su luna penetra en la vida humana con frecuencia y a niveles profundos. Para los mayas, existía una íntima conexión entre la luna y una serie de mitos específicos de su cultura, y esta determinaba mediciones de duración compartidas por todos los habitantes de la Tierra. J. Eric Thompson escribió acerca de la especificidad de la luna en dicho contexto cultural:

La luna maya, que recorre su camino inmutable a través de sus campos estelares, y muestra su naturaleza veleidosa en cada acto humano, es una figura emocionante y conmovedora, cuyos caprichos deberían mostrarse en un escenario amargo, comparable al del Concierto N° 2 de Rachmaninoff. En cambio, la atmósfera, sobrecargada de cálculos aritméticos, recuerda más a Shostakovich o, inclusive, a los ejercicios de dedos que practican los músicos.²¹

²⁰ Leandro Katz, “Canción de las nueve lunas”, en *El Corno Emplumado*, n° 13, 1965, 79.

²¹ Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing...*, op. cit., 230.

world maturing over the atlas of your enthusiasm, ninth roundness of moon that will attend your creation, the great gaze full and this birth.”²⁰ Those nine months of gestation coincide with the Maya “sacred almanac” of 260 days or *Tzolk’in*, thirteen periods of twenty days (or 13 *uinal*). For the Maya, however, there was much more to the moon than just this. One senses the moon is probably more significant for the Maya than it is in many other cultural contexts. Their moon enters human lives frequently and profoundly. For the Maya, the moon was deeply connected to both a series of myths that are culturally specific and to measurements of duration that are shared by all residents on our planet. J. Eric Thompson wrote of the specificity of the moon in this cultural context:

The Maya moon, who treads her constant path across her stellar fields, yet shows her fickle nature in every human deed, is a moving figure of pathos, whose waywardness should be presented in a bitter setting comparable to that of Rachmaninoff’s second concerto. Instead, the atmosphere, surcharged with arithmetical computations, is more reminiscent of Shostakovich or even of five-finger exercises.²¹

²⁰ Leandro Katz, “Canción de las nueve lunas”, en *El Corno Emplumado*, n° 13, 1965, 79.

²¹ Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing*, op. cit., 230.

²² Fue John Edgar Teeple, un ingeniero químico y epigrafista aficionado, quien decodificó la serie suplementaria y estableció su relación con las fases de la luna. Uno de sus aportes, "Maya Inscriptions, VI: The Lunar Calendar and Its Relation to Maya History" originalmente publicado en *American Anthropologist*, se reproduce en Stephen Houston, Oswaldo Chinchilla Mazariegos y David Stuart (eds.), *The Decipherment of Ancient Maya Writing*, Norman, University of Oklahoma Press, 2001, 241-254. Ver también Anthony F. Aveni, *Skywatchers*, Austin, University of Texas Press, 2001.

²³ Harvey M. Bricker y Victoria R. Bricker, *Astronomy in the Maya Codices*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2011, 249.

Haciendo a un lado las analogías musicales, la luna revestía mayor importancia para los antiguos mayas que para la mayoría de nosotros hoy. Dar una fecha maya equivale a especificar una fase de la luna. Cada fecha incluye una "serie suplementaria", un conjunto de glifos que proporcionan el tiempo transcurrido desde la última luna nueva, la posición de la fecha dentro de un ciclo que corresponde a seis deidades lunares, y dentro de un ciclo de nueve días propio de "los amos de los infiernos".²² El códice de Dresde concluye con ocho páginas de un almanaque de eclipses lunares visibles desde cualquier lugar de la Tierra durante un periodo de 405 lunaciones.²³ No necesitamos preocuparnos aquí con el resto de los cálculos de los movimientos lunares que absorbían a los mayas; baste decir que se trataba de cuestiones de considerable importancia. En pocas palabras, existen sobradas razones para creer que las fases lunares y su intercalación con otros ciclos temporales definen, para los mayas, los ciclos de la vida, de la agricultura y de la religión.

Al igual que los ciclos de las fases de la luna, repetidos a perpetuidad, el tiempo en los calendarios mayas también es cíclico, tal como los ciclos de las horas, días, meses y años en el calendario gregoriano. El modo en que los mayas atribuían a estos ciclos la capacidad de definir la temporalidad y los rituales es complejo y significativo, mucho más que el calendario

²² It was a chemical engineer and amateur epigrapher, John Edgar Teeple, who decoded the supplemental series and established its relation to the lunar phases. One of his contributions, "Maya Inscriptions, VI: The Lunar Calendar and Its Relation to Maya History", originally published in *American Anthropologist*, is reprinted in Stephen Houston, Oswaldo Chinchilla Mazariegos, and David Stuart (eds.), *The Decipherment of Ancient Maya Writing*, Norman, University of Oklahoma Press, 2001, 241-254. See also Anthony F. Aveni, *Skywatchers*, Austin, University of Texas Press, 2001.

²³ Harvey M. Bricker and Victoria R. Bricker, *Astronomy in the Maya Codices*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2011, 249.

Musical analogies aside, the moon was more important for the ancient Maya than it is for most of us today. To give a Maya date is to specify the phase of the moon. Each date includes a "supplementary series", a set of glyphs that gives both the time elapsed since the last new moon, the date's position within a cycle corresponding to six lunar deities, and within a nine-day long cycle of the "lords of the underworld".²² The Dresden Codex concludes with eight pages to an almanac of lunar eclipses visible from anywhere on Earth for a period of 405 lunations.²³ We need not concern ourselves here with the further calculations of the lunar movements in which the Maya absorbed themselves; it should suffice to say that these were matters of considerable concern. In short, there is every reason to believe that lunar phases and their intercalation with other temporal cycles define the rhythms of Maya life, agriculture and religion.

Like the endlessly repeating cycles of lunar phases, time is cyclical in the Maya calendar, as indeed it is in the Gregorian calendar's cycles of hours, days, and months. The ways in which the Maya understood these cycles as defining temporality and ritual is both complex and significant, much more so than with the Gregorian calendar. The intercalation of two cycles —the 365-day *Haab* (the so-called "vague year") and

gregoriano. La intercalación de dos ciclos –el *Haab* de 365 días (el así llamado “año vago”) y el *Tzolkin* de 260 días (el almanaque sagrado)– define la medida fundamental que los mayas aplicaban al paso del tiempo. Las fases de la luna marcan un ciclo mensual que proporciona un punto fundacional de referencia a los intentos humanos de medir el paso del tiempo. Empleando solo los recursos más rudimentarios, los mayas deben haber realizado esfuerzos considerables para determinar la duración del ciclo lunar. Descubrieron que este no era un número entero, sino un período calculado en aproximadamente 29,530589 días, o 29 días, 12 horas, 44 minutos, y unos 2,8 segundos. Solo después de largos períodos de cuidadosa observación, los mayas pueden haber arribado a un cálculo comprendido dentro de los 0,0004 de la cifra que utilizan hoy los astrónomos, creando a la vez el complejo mecanismo necesario para compensar la fracción.²⁴ Además, el cálculo de los patrones del movimiento lunar debe haber representado un desafío aun mayor. A diferencia del sol, que se eleva en aquellos puntos del horizonte que se desplazan sin cesar hacia el norte, entre el solsticio de invierno y el solsticio de verano, para luego volver sobre sus pasos hacia el sur, la luna “se levanta y se pone en momentos tan distintos del día y de la noche que por su comportamiento podría parecer ‘ilógica’, ‘loca’, o ‘ebria’”.²⁵ Las secuencias *time lapse* y otras manipulaciones

²⁴ Vincent H. Malmström, *Cycles of the Sun, Mysteries of the Moon: The Calendar in Mesoamerican Civilization*, Austin, University of Texas Press, 1997, 140.

²⁵ *Ibid.*, 140.

the 260-day *Tzolkin* (the “sacred almanac”), define the fundamental Maya measure of time’s passage. The phases of the moon mark a monthly cycle, providing a foundational point of reference for human efforts to mark the passing time. Using only the most rudimentary aids, the Maya must have made considerable efforts to determine the duration of the lunar cycle, which they discovered to be not a whole number, but rather calculated as a period of approximately 29.530589 days (or 29 days, 12 hours, 44 minutes and approximately 2.8 seconds). Only after prolonged periods of careful observations could the Maya have made that calculation within 0.0004 of the figure used by astronomers today, and devised the complex calendrical mechanism to compensate for this fraction.²⁴ Further, the calculating the patterns of lunar movement must have presented an even greater challenge. Unlike the sun, which rises at points on the horizon that move steadily northward between the winter and summer solstices and then retraces its path southward, the moon “rises and sets at such different times of the day or night in such widely differing places along the horizon that it might seem ‘illogical,’ ‘crazy,’ or ‘drunken’ in its behavior”.²⁵ The time lapse sequences and other temporal manipulations of Katz’s film camera distills the lunar phases and movements so that one can see in a matter of

²⁴ Vincent H. Malmström, *Cycles of the Sun, Mysteries of the Moon: The Calendar in Mesoamerican Civilization*, Austin, University of Texas Press, 1997, 140.

²⁵ *Ibid.*, 140.

del tiempo que opera la filmadora de Katz permiten ver las fases y los movimientos de la luna, de modo que, en cuestión de minutos, podemos observar lo que a los astrónomos mayas les habría llevado horas. Como con el cinematógrafo de los Lumière cuando invierte la destrucción de un muro (1895), o los estudios de Muybridge cuando congelan los cascos de un caballo al galope, la cámara extiende y amplía nuestra visión, permitiéndonos ver lo que de otro modo permanecería invisible. Las películas sobre la luna permiten que el público observe los movimientos lunares de maneras imposibles para el ojo desnudo de los antiguos astrónomos mayas.

La segunda proposición lunar de Katz continúa la línea investigativa de la naturaleza del lenguaje y la significación. Escribe:

Quando pulverizamos las palabras, lo que queda no es mero ruido ni arbitrariedad, que son puro elemento, sino otras, nuevas palabras, reflejo de una representación invisible a la vez que indeleble: este es el mito sobre el cual ahora transcribimos los poderes más oscuros y reales del lenguaje.

Quando pulverizamos la palabra escrita, al menos la escrita con alfabetos, obtenemos letras. Cuando pulverizamos la palabra hablada, obtenemos

minutes what would have taken the Maya astronomers hours to observe. As with Lumière's cinematograph, reversing the destruction of the wall (1895), or Muybridge's motion studies, freezing the galloping hoofs of the horse, the camera extends and amplifies our eyesight, allowing us to see what would otherwise be invisible. The moon films allow the audience to observe lunar movements in ways impossible for the unassisted eyes of the ancient Maya astronomers.

Katz's second lunar sentence continues the line of inquiry into the nature of language and signification. Here he writes:

When we pulverize words, what is left is neither mere noise nor arbitrary, pure elements, but still other words, reflection of an invisible and yet indelible representation: this is the myth in which we now transcribe the most obscure and real powers of language.

When we pulverize written words, or at least those written with alphabets, we get letters. When we pulverize spoken words, we get sounds, meaningless fragments of the voice's speech. How we link any system of letters to the sounds of the voice is necessarily arbitrary.

sonidos, fragmentos no significantes del discurso vocal. El modo en que combinamos cualquier sistema de letras a los sonidos vocales es necesariamente arbitrario. Cuando unimos las letras en alfabetos, codificamos un sistema de vínculos arbitrarios que las generaciones siguientes habrán de repetir una y otra vez. Cuando pulverizamos palabras y proposiciones escritas en el alfabeto de Katz, se quiebran en una serie de lunas capturadas en sus diversas fases. Según en cuál interpretación se confíe, las proposiciones escritas en glifos mayas se dividen en infijos, afijos, prefijos, y glifos compuestos (versión de Thompson), fonemas (según Brasseur de Bourbourg, León de Rosny, Cyrus Thomas o Yuri V. Knorozov) o ideografías (versión de Daniel G. Brinton o William E. Gates).

Como si intentara facilitar la escritura de más proposiciones lunares en un alfabeto desprovisto de historia, Katz inventó una máquina de escribir lunar, en la cual las fases de la luna reemplazan las letras. Para quien esté acostumbrado a escribir al tacto, la diferencia solo se haría evidente en el momento de corregir el texto. ¿Existiría la posibilidad de que el ojo humano se acostumbrara tanto a leer el alfabeto lunar, y se familiarizara tanto con las fases de la luna, que no encontrara obstáculos para esta tarea? Quizás. Pero hasta que ello ocurra, la escritura requerirá del lector un penoso tra-

When we put letters together in alphabets, we codify a system of arbitrary links for subsequent generations to repeat and repeat. When we pulverize words and sentences written with Katz's alphabet, they break into a series of moons, captured in its different phases. Depending on whose interpretation one believes, sentences written in Maya glyphs break into infixes, affixes, prefixes, and compound glyphs (according to Thompson), phonemes (Brasseur de Bourbourg, León de Rosny, Cyrus Thomas or Yuri V. Knorozov), or ideographs (Daniel G. Brinton, William E. Gates).

As if to facilitate the writing of further lunar sentences, written in an alphabet devoid of history, Katz invented a lunar typewriter, in which the phases of the moon replace the letters. For any writer skilled in touch-typing, the difference would only appear in the proofreading stage. Might one's eye get so accustomed to reading the lunar alphabet, and so familiar with the lunar phases, that this would no longer present an obstacle? Perhaps, but until then the writing requires a painstaking process of decipherment from the reader. Although writing done with Katz's lunar alphabet does not pose the challenges that the Maya glyphs do, they require—or over time, might lead to—a familiarity with the moon alien to most contemporary viewers.

bajo de desciframiento. Aunque la escritura realizada con el alfabeto lunar de Katz no presenta los mismos desafíos que los glifos mayas, si necesita –o podría llevar a ello con el transcurso del tiempo– un conocimiento de la luna que la mayoría de los observadores contemporáneos no posee.

Acerca de los calendarios mayas y el registro del tiempo

“El tiempo’ ciertamente no se detiene: siempre es todo el tiempo.”

Stan Brakhage, *About Time*

A partir de estas primeras proposiciones lunares, las líneas de investigación afines de Katz se ramifican siguiendo senderos que se bifurcan en varias direcciones. Uno de ellos conduce a otros alfabetos inventados que



Caida del Indio, 1973

Indian Falls, 1973

Of Maya Calendars and Timekeeping

“Time’ certainly does not stop – is always all time.”

Stan Brakhage, *About Time*

From these first lunar sentences, Katz’s related lines of inquiry branch off along forking paths headed in several directions. One of these leads to other invented alphabets, which replace the letters of the

reemplazan las letras del alfabeto latino por molinos de viento,²⁶ con una serie de fotografías de las sombras que forman un par de máscaras, y variaciones de color de un caracol caribeño del género *Achatinella*.²⁷ Otro sendero investiga la duración: el corte, la detención y la medición del tiempo con una filmadora, una impresora óptica o una cámara fija de 35 mm, repetidos *ad infinitum*. A través de los mayas, Katz participa en lo que Pamela M. Lee describe, de manera general, como “el forcejeo con la temporalidad” de los artistas de su generación, “tan fundacional, tan básico” que no puede ignorarse.²⁸ Muchos de los contemporáneos de Katz comparten esta inquietud. Los *Sun Tunnels* [túneles solares] de Nancy Holt, largos tubos de cemento alineados con las posiciones anuales extremas del sol en ambos solsticios, ponen de manifiesto la posición cambiante de nuestro planeta con relación a su estrella central y a la medición del paso del tiempo.²⁹ Como en muchos de sus contemporáneos —entre ellos Michael Heizer, Alfred Jensen, Robert Smithson o, un poco antes, Charles Olson— se trata de una preocupación en la que resuenan las obsesiones respecto del tiempo que atormentaban a la antigua Mesoamérica.³⁰ En la actualidad, este tópico continúa atrayendo a muchísimos artistas pertenecientes a una generación más joven, entre quienes se cuentan, entre otros, Mariana Castillo Deball, Sam Durant, Jonathan Monk, Claudia

²⁶ Leandro Katz, *27 Molinos*, Nueva York, La Lengua Viperina, 1989.

²⁷ Este alfabeto aparece en la instalación *La ventana de Judas* (1982).

²⁸ Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2004, XII.

²⁹ Alena J. Williams, *Nancy Holt: Sightlines*, Berkeley, University of California Press, 2011, 78-91.

³⁰ Lerner, *The Maya of Modernism*. . . , op. cit.

Latin alphabet with windmills,²⁶ with a series of photographs of the shadows formed by a pair of masks, and color variations on a Caribbean seashell of the genus *Achatinella*.²⁷ Another path investigates duration: slicing, stopping and measuring time with a film camera, optical printer or 35 mm still camera, time and time again. Through the Maya, Katz participates in what art historian Pamela M. Lee describes more generally as his generation of artists’ fundamental “grappling with temporality”, a preoccupation for the art of this generation that is “so foundational, so basic” that it cannot be ignored.²⁸ Many of Katz’s contemporaries share this preoccupation with time. Nancy Holt’s *Sun Tunnels*, large concrete tubes aligned with the sun’s annual extreme positions at the summer and winter solstices, make manifest our planet’s changing position in relation to its star and measure of time’s passage.²⁹ Like many of his contemporaries, including Michael Heizer, Alfred Jensen, Robert Smithson, or slightly earlier, Charles Olson, it is a preoccupation that resonates with the temporal obsessions of the ancient Mesoamerica.³⁰ This is a topic that continues to engage any number of visual artists today, artists of a younger generation, including Mariana Castillo Deball, Sam Durant, Jonathan Monk, Claudia Fernández, Rubén Ortiz Torres, among others, who all explore themes from the Maya region in ways

²⁶ Leandro Katz, *27 molinos*, Nueva York, La Lengua Viperina, 1989.

²⁷ This alphabet appears in the installation *The Judas Window*.

²⁸ Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2004, xii.

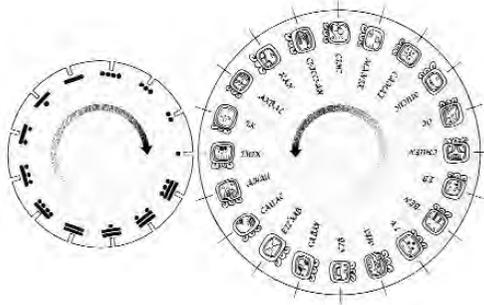
²⁹ Alena J. Williams, *Nancy Holt: Sightlines*, Berkeley, University of California Press, 2011, 78-91.

³⁰ Lerner, *The Maya of Modernism*. . . , op. cit.

Fernández y Rubén Ortiz Torres. Todos exploran temas de la región maya en modos que se hacen eco de la obra maya de Katz.³¹

El potencial de la cámara para manipular el tiempo adquiere un rol protagónico en su obra, al desplazarse hacia delante y hacia atrás entre las secuencias de fotogramas y filmaciones, a menudo aceleradas, lentificadas, enroscadas y manipuladas de otras maneras con una impresora óptica o mecanismos *time lapse*. Existe una vasta literatura acerca de tecnologías cinematográficas y de foto fija similares y de lo que cada una representa para las demás; una literatura que no pretendo detallar aquí. Algunos collages de la serie fotográfica *Historia Natural* parecen apuntar a los estudios del movimiento pre y protocinemáticos, especialmente los collages intitolados “Cascadas indias (10 segundos)” (1973), “La cascada (10 segundos)” (1975), “La cascada (diagonales de 6 segundos)” (1977) y “Cascadas en la selva” (1978), en los cuales el agua en movimiento continuo es detenida en algún punto. Los estudios del movimiento de Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey se proponían brindar herramientas para el análisis de los movimientos cotidianos y acciones comunes realizadas por humanos y animales: un hombre camina, un caballo

31 Ver, por ejemplo, la colección de artistas reunidos en Pablo León de la Barra y Magali Arriola (eds.), *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares*, México, DF, Museo Tamayo, 2012.



Los ciclos entrelazados del calendario maya
The interlocking cycles of the Maya calendar

that resonate with the Maya work of Katz's.³¹

The camera's potential for temporal manipulations takes center stage with Katz's back and forth between sequential still photographs and motion pictures, often sped up, slowed down, looped and otherwise manipulated with an optical printer or time lapse mechanisms. There is a vast literature on the kindred technologies of cinema and still photography and the stakes that each holds for the other, a literature I will not rehash here. Some of the collages from the photographic series *Natural History* seem to take aim at pre-cinematic and proto-cinematic motion studies, especially the collages “Indian Falls (10 Seconds)” (1973), “The Fall (23 seconds)” (1975), “The Fall (6-second diagonals)” (1977), and “Jungle Falls” (1978), in which continuously moving water is stopped in its tracks. The motion studies of Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey sought to provide the tools for an analysis of everyday movements and common actions by humans and animals: a man walks, a horse trots, a mother picks up a child, and so on. These studies by Katz

31 See, for example, the collection of artists brought together in Pablo León de la Barra and Magali Arriola (eds.), *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares*, México, DF, Museo Tamayo, 2012.

trota, una madre alza a un niño, etcétera. Los estudios de Katz toman el paso del tiempo como objeto de una rigurosa investigación mediante secuencias fotográficas y también como un juego más formal. La cascada cambia constantemente, y sin embargo las vistas no muestran diferencias. Para Marey, este tipo de resultado habría sido un fracaso en tanto análisis del movimiento. Para Katz, constituye el tiempo hecho visible.

El tiempo es circular, como la esfera de un reloj, como las rotaciones anuales y diarias de la Tierra o el ciclo mensual de la luna. También lo son nuestros ciclos de medición del tiempo, los ciclos de los meses, los días de la semana, las horas, y los minutos. El manuscrito de Landa ilustra estos hechos mediante un círculo giratorio constante de 13 duraciones compuestas por 7200 días, llamados *katuns*. Los círculos entrelazados de los 365 días de los años “vagos” y los 260 días de la “ronda sagrada” determinan ciclos de 52 años (vagos), o de 18.980 días. Estos dos círculos

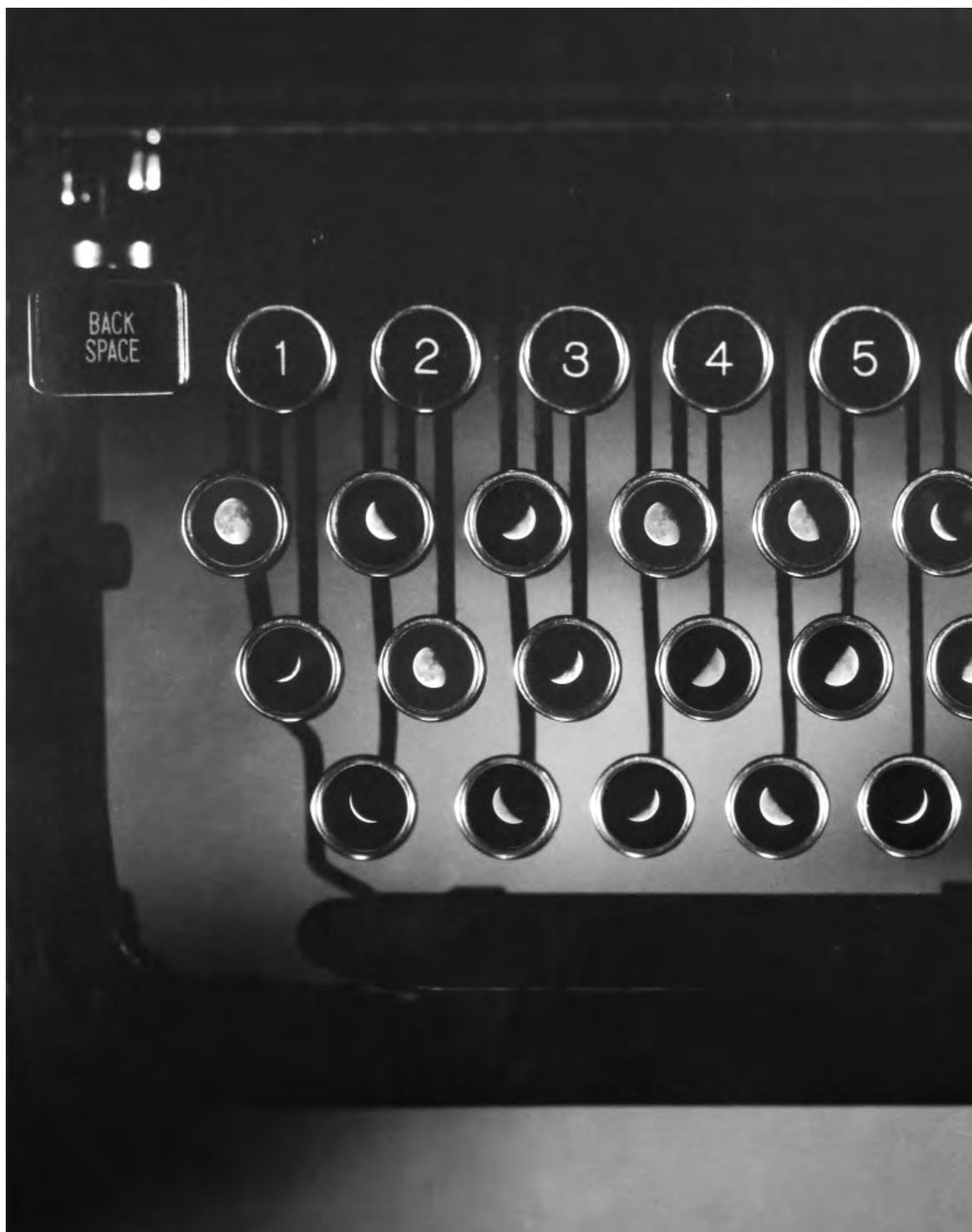
(3) Rabiul Auwwal - 1433 H						
January - February 2012						
Sunday	Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday
		1  24-01-2012	2  25-01-2012	3  26-01-2012	4  27-01-2012	5  28-01-2012
6  29-01-2012	7  30-01-2012	8  31-01-2012	9  01-02-2012	10  02-02-2012	11  03-02-2012	12  04-02-2012
13  05-02-2012	14  06-02-2012	15  07-02-2012	16  08-02-2012	17  09-02-2012	18  10-02-2012	19  11-02-2012
20  12-02-2012	21  13-02-2012	22  14-02-2012	23  15-02-2012	24  16-02-2012	25  17-02-2012	26  18-02-2012
27  19-02-2012	28  20-02-2012	29  21-02-2012				

Calendario islámico, 1433 H/2012 CE

Islamic calendar, 1433 H/2012 CE

takes time's passing as the object for both rigorous investigations through photographic sequences as well as for a more ludic, formal play. The waterfall is constantly changing yet there is no visible difference between the views. For Marey these kinds of results would have been a failure as motion analysis. For Katz, it is time made visible.

Like the face of a clock, like the Earth's yearly and daily rotations or the moon's monthly cycle, time is circular. So are our cycles for measuring time, the cycles of months, days of the week, hours and minutes. The De Landa manuscript illustrates this with an endlessly spinning circle of 13 durations of 7200 days (called *katuns*). The interlocking cycles of the



Máquina de escribir lunar, 1978

Lunar Typewriter, 1978



entrelazados definen el patrón del universo, eternamente repetido o, en palabras de Vincent H. Malmström, “todas las sociedades mesoamericanas llegaron a creer que ‘la historia se repite’ cada 52 años”.³² Thompson escribe que, para los mayas, “el futuro revestía menor interés que el pasado, probablemente (...) a causa de su creencia en la repetición de la historia”.³³ La naturaleza cíclica del tiempo puede verse en el fotomontaje “Cascada vórtice” (1976), donde la cámara fija detiene el agua en movimiento en segundos, mientras se arremolina sobre sí misma. Se trata aquí de un ciclo de seis segundos, mientras que se da un ciclo de cuatro intervalos iguales en “La cascada (4 segundos)” (1977) y de tres en “Cascadas indias (3 segundos)” (1973). A diferencia de Muybridge y Marey, Katz no elige un movimiento constituido por series repetidas de gestos definidos, sino una precipitación constante de agua que fluye. Para el ojo desnudo, cada fotografía es esencialmente idéntica a todas las precedentes y subsiguientes. Dispuesto en círculo sobre papel o una pared, el torrente de “La cascada” hace que el círculo se torne visible. Esto desafía nuestra comprensión del tiempo y de la duración, como lo hacen las fotografías de Muybridge y Marey, señalando la naturaleza arbitraria de nuestras convenciones temporales. ¿Por qué tener ciclos repitentes de 60 segundos y no de 16 o 9? ¿Y si el tiempo histórico se concibiera como algo igualmente cíclico antes que

³² Malmström, *Cycles of the Sun, Mysteries of the Moon...*, op. cit., 112.

³³ J. Eric S. Thompson, *The Rise and Fall of Maya Civilization*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954, 140.

365 days of the “vague” years and 260 days of the “sacred round” determine cycles of 52 (vague) years, or 18.980 days. These two interlocking cycles define the endlessly repeating pattern of the universe, or in Vincent H. Malmström’s words, “all Mesoamerican societies came to believe that ‘history repeats itself’ every 52 years”.³² Thompson writes that for the Maya, “future time was of less interest than time past, probably (...) on account of their belief that history repeats”.³³ The cyclical nature of time is visible in a photomontage like “Vortex Fall” (1976), the still camera arresting moving water in seconds and that loop onto themselves. It is a cycle of six here, a cycle of four equal intervals in “The Fall (4 Seconds)” (1977), and three in “Indian Falls (3 Seconds)” (1973). Unlike Muybridge and Marey, the movement Katz selects is not a repeating series of distinctive gestures, but a constant rush of flowing water. To the unaided eye, each photograph is essentially identical to those that proceed and follow it. Arranged circularly on the page or wall, the torrent of “The Fall” makes this circle visible. These challenge our understanding time and duration, like the photographs by Muybridge and Marey, and point to the arbitrary nature of our temporal conventions. Why repeating cycles of 60 seconds, rather than sixteen or nine? What if historical time were conceived of as equally cyclical, rather than linear and progressive? The cycling of time

³² Malmström, *Cycles of the Sun, Mysteries of the Moon...*, op. cit., 112.

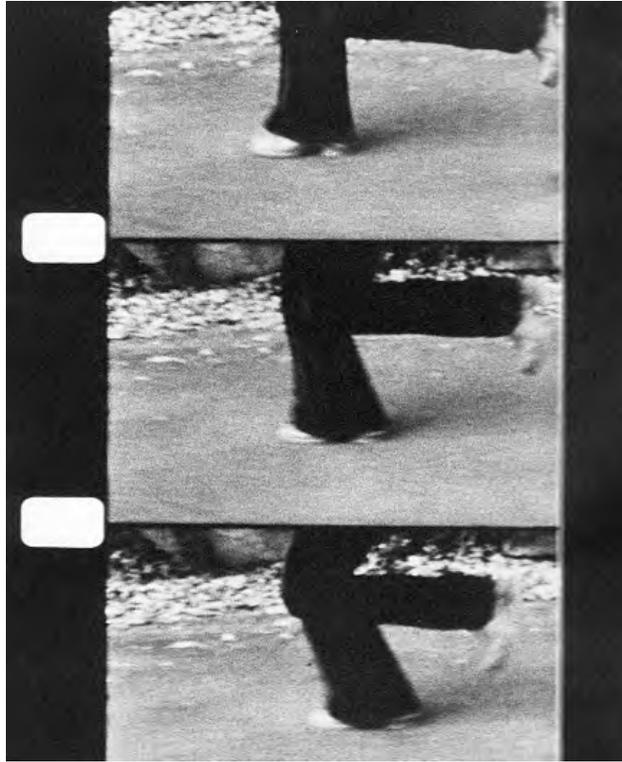
³³ J. Eric S. Thompson, *The Rise and Fall of Maya Civilization*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954, 140.

lineal y progresivo? La cualidad cíclica del tiempo también informa la película *Multitud 7X7* (1976), que usa la impresora óptica para reprocesar siete veces, con leves variaciones, una única toma de una multitud que, en Quito, se ha reunido para contemplar una imagen de Jesús de la que se dice que se parece al *Che Guevara*.

Aunque el tiempo es cíclico, también es lineal, como la larga cuenta maya, la cuenta islámica de los años transcurridos desde que Mahoma huyó de La Meca hacia Medina, episodio conmemorado como *Hijra* (el *Anno Hegirae*), el cálculo calendario hebreo de los años a partir de la creación (*Anno Mundi*), el calendario gregoriano de los años del Señor o *Anno Domini* y su alternativa secular, la Era Común, también llamada Era Presente o Era Cristiana. La película es asimismo lineal y se vivencia de principio a fin, sin que importen las manipulaciones de la edición sobre la secuencia cronológica. Con

.....

Imagen fija de *La caída (Otoño)*,
película en color de 16 mm,
10 mins., 1977
Still from *Fall*, 16 mm film, 10
mins., 1977



also informs the film *Crowd 7X7* (1976), which uses the optical printer to rework seven times, with slight varia-

tions, a single shot of a crowd in Quito, gathered to see an image of Jesus that is said to resemble *Che Guevara*.

Though time is cyclical, it is also linear, like the Maya long count, Islam's count of the years elapsed since the *Hijra*, when Mohammed migrated from Mecca to Medina (the *Anno Hegirae*), the Hebrew calendar's calculation of years since creation (*Anno Mundi*), the Gregorian calendar's tallies of years *Anno Domini*, or its secular alternative, the Common Era (alternatively called Current Era or Christian Era). Film, too, is linear, and experienced from beginning to end, regardless of editorial

imágenes móviles, cada toma tiene una duración determinada. La secuencia de las tomas, reunidas en una película, determina la duración de la obra terminada. En modos que no se asemejan a los de la fotografía fija, la imagen móvil puede hacer mucho con el tiempo. Katz lo explora en cortometrajes experimentales como *La caída (otoño)* (1976). En un camino rural, un corredor se aproxima a la cámara. El instante en que pasa junto a ella se repite y extiende a través de numerosos ángulos. La sección del medio es un presente continuo, una larguísima toma de desplazamiento que se adhiere a los pies del corredor. Al volver a ponerlo en cuadro, el cuerpo en movimiento se desarticula primero en un miembro que se mueve, y luego en otro. A diferencia de los cuerpos en movimiento de Muybridge, desmenuzados en una serie de fases diferentes, el cuerpo es un cronómetro que marca intervalos regulares, como un metrónomo humano. La parte media

de la película toma un momento al azar en el que el corredor pasa por un punto dado del camino. Ese instante es prolongado y repetido, no porque sea excepcional, sino a modo de demostración de la capacidad del cine para jugar con el



Imagen fija de *Los Angeles Station*,
16 mm, color, 10 mins., 1972

Still from *Los Angeles Station*, 16 mm,
color, 10 mins., 1972

manipulations of chronological sequence. With moving images, each shot has a duration. Assembled into a film, the sequence of shots determines the duration of the completed work. In ways distinct from still photography, the moving images can do many things with time, as Katz explores in short experimental films like *Fall* (1976). On a country road, a runner approaches the camera. The moment the runner passes the camera is repeated and extended through a number of camera angles. The middle section is a continuous present, a very long tracking shot that stays with the runner's feet. Reframing the runner, the body in motion is de-articulated into first one, then another moving limb. Unlike Muybridge's bodies in motion, broken down into a series of distinct phases, the body is a timekeeper, beating out regular intervals like a human metronome. The middle part of the film picks an arbitrary

tiempo. En el momento siguiente, el corredor se pierde en la distancia, y el instante prolongado se desvanece en el pasado.

Estación Los Angeles (1976), que se ubica a medio camino entre la fotografía fija y la película, fue construida a partir de la mezcla temporal y entrecortada de una sola toma hecha sobre una plataforma rodante. Con una única toma en *travelling*, Katz hace una serie de fotografías y las congela en cuadros que no se definen como “decisivos” sino que se encuentran determinados arbitrariamente por una cuenta repetitiva, como ocurre con las fotografías de cascadas. Al definir la fotografía del momento “decisivo”, Cartier-Bresson hablaba de estar “en tensión y listo para lanzarme, determinado a atrapar la vida, a preservarla en el pleno acto de vivirla”³⁴. Su deseo no era atrapar o preservar momentos arbitrarios, sino aquellos de una “fuerza y riqueza tales, y cuyo contenido irradie tanto hacia el afuera, que esta sola toma constituya en sí misma una historia”³⁵. El proyecto de Katz no podría haber sido más diferente. Sus cuadros fijos se definen por una cuenta arbitraria, no por la intencionalidad del autor ni por algún enaltecido sentido estético que le indique “abalanzarse”. Al inicio de la película, uno de los cuadros congelados muestra una señalización que anuncia un estudio fotográfico, con la escueta leyenda: “Toman fotos”. Es notable cuántos de los cuadros congelados que lo siguen, enmarcados por portales

³⁴ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Nueva York, Simon and Schuster, 1952, s/p.

³⁵ *Ibid.*, n/p.

moment, at which the runner passes a given point on the road. That instant is stretched and repeated —not because it is exceptional, but rather as demonstration of the cinema’s capacity to play with time. Following that moment, the runner recedes into the distance, the extended moment fading into the past.

Los Angeles Station (1976) is constructed from the start-and-stop temporal shuffle of a single dolly shot, a film that sits astride the still photography / motion picture film divide. From a single traveling shot, Katz makes a series of photographs, freezing on frames defined not as “decisive” but rather arbitrarily determined by a repeating count, as with the *Falls* photographs. In defining the photograph of the “decisive” moment, Cartier-Bresson spoke of “feeling very strung up and ready to pounce, determined to trap life, to preserve it in the act of living”³⁴. His desire was not to trap and to preserve arbitrary moments, but ones that of such “vigor and richness, and whose content so radiates outward from it, that this single picture is a story in itself”³⁵. Katz’s project here could not be more different; his still frames are defined by an arbitrary count, not by authorial intentionality or a heightened esthetic sense which tells him when to “pounce”. At the start of the film, there is visible in one of the freeze frames the signage announcing a photography stu-

³⁴ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York, Simon and Schuster, 1952, n/p.

³⁵ *Ibid.*, n/p.

mientras se la cámara recorre los edificios frente a ella, podrían ser reemplazados por extraordinarias fotografías fijas. Esto, ¿destruye –o al menos nos obliga a reconsiderar– la demanda del *auteur* a obtener acceso especial a estos momentos privilegiados, “decisivos”? En cuanto a la historia de la extracción de bienes y explotación de recursos y personas (el proyecto neo-colonial) que determina el rumbo del movimiento de la cámara, surge con mayor claridad como tema en algunos de los trabajos posteriores de Katz, especialmente en su video experimental *Paradoja* (2001), del que se habla más adelante.

Estación Los Angeles no solo se encuentra a horcajadas entre la fotografía fija y la película, sino que se asienta sobre una coyuntura de investigaciones de Katz sobre el tiempo y el espacio. La preocupación por la temporalidad se extiende sobre sus trabajos más narrativos y documentales, que en ocasiones exploran formas cuasi-cinématicas, tales como la exhibición de diapositivas narrativas en blanco y negro con banda de sonido sincronizada y pregrabada –*La visita (partículas foráneas)* (1980)–, u otras que aúnan imágenes fijas y móviles en sus instalaciones multimedia. Las consideraciones espaciales de las tres dimensiones aplanadas sobre las dos de la pantalla se reconfiguran en *Metropotamia* (1982), que divide el cuadro verticalmente y dobla la pantalla en un patrón zigzagueante de

dio, reading simply: “*Toman fotos*” [“Photographs Taken”]. It is remarkable how many of the freeze frames that follow, framed by doorways as the camera moving past the buildings that face the tracks, would make for striking stills. Does this demolish –or at least force us to reconsider– the *auteur's* claim to a special access to these privileged, “decisive” moments? As to the history of extraction and exploitation –the neo-colonial project– that determines the path of the camera’s movement, this emerges more explicitly as a theme in some of Katz’s subsequent works, especially his experimental video documentary, *Paradox* (2001), discussed below.

Just as *Los Angeles Station* straddles a divide between still / moving divide, it sits at a juncture in Katz’s temporal and spatial explorations. This preoccupation with temporality carries over into Katz’s more narrative and documentary work, which sometimes exploit forms quasi-cinematic forms, such as a black and white narrative slide show with synchronized pre-recorded soundtrack –*The Visit (Foreign Particles)* (1980)–, or which bring together of still and moving images in his multimedia installations. The spatial considerations of three dimensions flattened onto the two dimensions of the screen are reconfigured in *Metropotamia* (1982), which divides the frame vertically and folds the

dos imágenes entrelazadas. *Mucho ha cambiado París* (1977) estudia la sombra en movimiento del edificio Pan Am World Airlines (llamado edificio MetLife después de 1981, cuando lo adquirió la compañía de seguros homónima) en medio de Park Avenue, en la ciudad de Nueva York. Esta estructura, con su inmensa torre de estilo internacional que se cierne sobre la fachada decorada en estilo Beaux-Arts de la estación Grand Central, fue el edificio de oficinas de mayor tamaño construido hasta ese momento. Diseñado por Emery Roth, Pietro Belluschi y el fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, tanto sus medidas gigantescas como su ubicación cercana a las coordenadas de las avenidas norte-sur y las calles este-oeste que delimitan el centro de Manhattan aumentan su visibilidad y la convierten en una estructura muy menospreciada.³⁶ Como un reloj de sol gigantesco, la sombra del rascacielos calca los movimientos del sol al cruzar el cielo, acelerados por la cámara de Katz. *La sombra* (1976) comparte una fascinación similar por las sombras de las estructuras elevadas, vistas desde una posición que nos descoloca. Como los *Sun Tunnels* de Nancy Holt, o los observatorios mayas y las estructuras destacadas. A la luz de todas las referencias mayas presentes en la obra de Katz, se siente la tentación de leer su interés por las sombras en movimiento de los rascacielos céntricos en el contexto de las formas especializadas de la arquitectura que exigían

³⁶ Ver la discusión sobre la reacción popular y de la crítica a este edificio en Meredith L. Clausen, *The Pan Am Building and the Shattering of the Modernist Dream*, Cambridge, MA, MIT Press, 2005.

screen into a zigzag pattern of two interlocking images. *Paris has Changed a Lot* (1977) studies the moving shadow of Pan Am World Airlines building (after 1981, called the MetLife Building, after the insurance corporation that purchased the building) in the middle of New York City's Park Avenue. This structure, with its massive international style tower looming over Grand Central station's ornamented Beaux-Arts façade, was the world's largest office building at the time it was built. Designed by Emery Roth along with Pietro Belluschi and Bauhaus founder Walter Gropius, both its monumentality and its position off of mid-town Manhattan's grid of north-south avenues and east-west streets adds to its visibility and makes it a much despised structure.³⁶ Like a giant sundial, the skyscraper's shadow traces the solar movements through the sky, accelerated by Katz's camera. *The Shadow* (1976) shares a similar fascination with the shadows of tall structures, viewed from a discombobulating position. Like Nancy Holt's *Sun Tunnels*, or the Maya observatories and towering structures. In light of all the other Maya references in his work, one is tempted to read the interest in the moving shadows of mid-town skyscrapers in the context of the specialized forms of architecture demanded by the Maya celestial observations. The vertical, set-back forms of modernist skyscrapers

³⁶ See the discussion of the critical and popular response to this building in Meredith L. Clausen, *The Pan Am Building and the Shattering of the Modernist Dream*, Cambridge, MA, MIT Press, 2005.

³⁷ Alfred C. Bossom, "Fifty Years Progress Toward an American Style in Architecture", en *American Architect*, año 129, n° 2488, 5 de enero, 1926, 43-49; también Alfred C. Bossom, *Building to the Skies: The Romance of the Skyscraper*, Nueva York, The Studio, 1934; y Francisco Mujica, *History of the Skyscraper*, París, Archaeology and Architecture Press, 1929. Resuena un comentario posterior: Robert Smithson, "Ultramoderne", en *Robert Smithson: The Collected Writings* (Ed. por Jack Flam), Berkeley, University of California Press, 1996, 62-65.

las observaciones del firmamento llevadas a cabo por los mayas. Las formas verticales y retiradas de los rascacielos modernistas han inducido a Alfred C. Bossom y Francisco Mujica, teóricos y profesionales de la Arquitectura, a teorizar sobre la genealogía que conecta a Tikal con el horizonte de Manhattan.³⁷

El Proyecto Catherwood

Los antiguos mayas retornan en una de las siguientes series fotográficas de Leandro Katz: *El Proyecto Catherwood* (1985-1995, reinaugurado en 2001). Este ensayo fotográfico establece un diálogo entre fotografías contemporáneas de las ruinas mayas en el sur de México y América Central y los grabados decimonónicos del artista e ilustrador inglés —y también pionero de la fotografía arqueológica— Frederick Catherwood. Durante dos viajes históricos, Catherwood y John Lloyd Stephens, su colaborador estadounidense, visitaron ruinas en zonas pertenecientes hoy a Honduras, Guatemala y los estados mexicanos de Chiapas (1839-1840), Campeche, Yucatán, y Quintana Roo (1842). Los escritos de Stephens acerca de estos viajes, así como los detallados grabados de Catherwood, son una de las revitalizaciones más importantes para la moderna reevaluación de las ruinas. Se han perdido daguerrotipos que precedieron la pionera fotografía

have led architectural theorists and architects Alfred C. Bossom and Francisco Mujica to theorize the genealogy connecting Tikal to the Manhattan skyline.³⁷

The Catherwood Project

The ancient Maya return in one of Leandro Katz's subsequent photographic series, *The Catherwood Project* (1985-1995, reopened 2001). This photographic essay brings contemporary photographs of the Maya ruins of southern Mexico and Central America in dialogue with the 19th century engravings of the English artist and illustrator (and pioneering archeological photographer) Frederick Catherwood. Over the course of two historic journeys, Catherwood and his North American collaborator, John Lloyd Stephens, visited ruins in what are now Honduras, Guatemala and what now are the Mexican states of Chiapas (1839-1840), Campeche, Yucatán and Quintana Roo (1842). Stephens' written accounts of their travels and Catherwood's detailed engravings are one of the most important impetuses for the modern reappraisal of the ruins. The missing daguerreotypes predate the pioneering archeological photographs of Francis Frith and Maxime du Camp in Egypt and William James Stillman's work in Greece.³⁸ Stephens acknowledges the prior

³⁷ Alfred C. Bossom, "Fifty Years Progress Toward an American Style in Architecture", in *American Architect*, year 129, n° 2488, 5 January, 1926, 43-49; also Alfred C. Bossom, *Building to the Skies: The Romance of the Skyscraper*, New York, The Studio, 1934; and Francisco Mujica, *History of the Skyscraper*, Paris, Archaeology and Architecture Press, 1929. A later commentary resonates: Robert Smithson, "Ultramoderne", in *Robert Smithson: The Collected Writings* (ed. by Jack Flam), Berkeley, University of California Press, 1996, 62-65.

³⁸ Claire L. Lyons et al., *Antiquity & Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005.

arqueológica de Francis Frith y Maxime du Camp en Egipto y la obra de William James Stillman en Grecia.³⁸ Stephens reconoce el valor de escritos anteriores (los de Antonio del Río, del conde Jean-Frédéric Waldeck y de Guillermo Dupaix) en carácter de predecesores, aunque estos trabajos tempranos solo llegaron a un público muy limitado.³⁹ En comparación, las múltiples ediciones de *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841) y de *Incidents of Travel in Yucatan* (1843) se agotaron rápidamente. Estos libros fueron seguidos por *Views of Ancient Monuments of Central America, Chiapas, and Yucatan* (1844), un folio de 26 litografías a color. Como el de Diego de Landa, su legado es confuso, como explicaremos en breve, pero no cabe duda de que las publicaciones constituyen un hito para la comprensión moderna de Mesoamérica.

Al volver sobre las ilustraciones de esta importante publicación, Leandro Katz reinscribe las litografías de Catherwood en un paisaje contemporáneo mediante diversas estrategias. En algunas de las fotografías, la mano del

*El Castillo, Chichén Itzá, de El Proyecto
Catherwood, 1985*

*The Castle, Chichén Itzá, from The
Catherwood Project, 1985*

written accounts of Antonio del Río, the Count Jean-Frédéric Waldeck, and Guillermo Dupaix as predecessors, but these earlier works reached only very limited audiences.³⁹ In contrast, multiple editions of *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841) and *Incidents of Travel in Yucatan* (1843) rapidly sold out. These were subsequently followed by *Views of Ancient Monuments of Central America, Chiapas, and Yucatan* (1844), a folio of 26 colored lithographs. Like that of Diego de Landa, their legacy is a mixed one, in ways that will be made clearer shortly, but their publications are undisputedly a milestone in modern understanding of Mesoamerica.

Leandro Katz, revisiting the illustrations of this important publication, re-inscribes Catherwood's lithographs in a contemporary landscape using several strategies. In some of his photographs, the artist's

³⁸ Claire L. Lyons et al., *Antiquity & Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005.

³⁹ John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Nueva York, Harper and Brothers, 1841, vol. 2, 296-298.



³⁹ John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, New York, Harper and Brothers, 1841, vol. 2, 296-298.

artista sostiene el libro de Stephens abierto en la imagen de mediados del siglo XIX, y penetra desde el ángulo del cuadro, frente a una vista contemporánea del mismo enclave maya, tomado con la cámara en idéntica posición. Otras imágenes son dipticos que equilibran la imagen de Catherwood con la visión contemporánea de Katz, enmarcados de la misma manera, desde igual punto de vista, y reproducidos con idénticas medidas. Algunas excluyen por completo las imágenes de Catherwood, y reproducen simplemente su encuadre y punto de vista. Al igual que ocurre con las fotografías de la serie *Historia Natural*, el paso del tiempo se torna visible en las yuxtaposiciones, aunque aquí se lo marca de modo muy diferente. El tiempo transcurrido se mide en décadas antes que en segundos, y las transformaciones surgen más drásticas y diversas.

Unas pocas imágenes, las de Copán y Labná, son exposiciones nocturnas prolongadas, y la silueta de Katz, envuelta en una capa negra, puede verse en muchos lugares dentro del cuadro, iluminando ciertos detalles



Copán, Ritual para un tiempo Transfigurado, de El Proyecto Catherwood, 1989

Copán, Ritual for a Transfigured Time, from The Catherwood Project, 1989

hand, holding Stephens' book open to the mid-nineteenth century image, enters from the corner of the frame, in front of a contemporary view of the same Maya site, taken from the same camera position. Other images are diptychs, balancing Catherwood's image with Katz's contemporary view, framed identically, from the same viewpoint and reproduced at identical size. Still others exclude the Catherwood images altogether, and merely reproduce their framing and point of view. As with the photographs of the *Natural History* series, time's passage becomes visible in the juxtapositions, though here it is marked very differently. The time that has passed is measured in decades rather than seconds, and the transformations more drastic and diverse.

A few of these images, those of Copán and Labná, are long night-

con un destello. No es el artista lo visible, sino su sombra a medida que se desliza por el encuadre. Una vez más, el *leitmotiv* de la observación del cielo converge con las ruinas mayas: arriba, en la bóveda celeste, el arco de Labná, donde los relámpagos de las estrellas (o de los planetas) atraviesan el cielo y trazan la rotación de la Tierra durante la larga exposición. El arco descrito a través del firmamento por el movimiento de los cuerpos celestes (o, mejor dicho, el movimiento que de ellos se percibe desde la Tierra en rotación) se convierte en otro tipo de reloj, una huella visible del intervalo entre el momento de apertura y cierre del obturador.

Más que la presencia del fotógrafo (o su enigmática ausencia), en las fotografías de Katz suelen abundar los turistas que visitan estos sitios de a cientos de miles. Se ven turistas alzando la vista

*Casa del Adivino, Uxmal,
de El Proyecto Catherwood, 1985*

*Casa del Adivino, Uxmal, from
The Catherwood Project, 1985*

time exposures, and a black-cloaked figure of Katz can be seen in many places within the frame, illuminating details with a flash. Rather than the artist himself, it is his shadow that is visible, as he moves through the frame. Once again the motif of celestial observation converges with the ruins of the Maya; in the sky above the arch of Labná, where stars (or planets) streaks across the sky, tracing the

rotation of the Earth over the long exposure. The arc of the celestial bodies movement (or rather, their perceived movement from a rotating Earth) through the sky becomes another sort of timekeeper, a visible trace of the interval between the shutter opening and closing.

Rather than the photographer's presence (or shadowy absence), more frequently the human figures in Katz's photographs are the tourists that visit these sites by the hundreds of thousands. There are tourists seen looking up at the "Temple of the Magician" at Uxmal, photographing the "Church" at Chichén Itzá, and ascending and descending the



hacia el “Templo del mago” en Uxmal, fotografiando la “Iglesia” en Chichén Itzá, y ascendiendo y descendiendo las gradas del “Templo del Dios” en Tulum. Estas figuras hacen eco y contraste con las actividades humanas representadas en las imágenes que Catherwood tomó de las ruinas. Los protagonistas de la narración no son otros que el autor y el ilustrador, a quienes las ilustraciones muestran midiendo las pirámides, indicando a los obreros mayas que desbrocen las ruinas, o haciéndose transportar a través del pasaje en literas. Los mayas cohabitan con las ruinas, aunque su relación con los constructores es materia de especulación.⁴⁰ Las imágenes de los pozos de Sabachtsché y Bolonchen muestran a los mayas realizando tareas de la vida cotidiana muy cerca de las antiguas ruinas. Finalmente, nos encontramos con los mayas contratados por Stephens y Catherwood. Son la mano de obra de la expedición: desbrozan los sitios elegidos, cargan las provisiones y las literas de ambos viajeros, y recogen los objetos que han de ser enviados a Nueva York.

⁴⁰ Lerner, *The Maya of Modernism...*, op. cit., 30-35.



Templo del Dios descendiendo, Tulum, de El Proyecto Catherwood, 1985

Temple of the Descending God, Tulum, from The Catherwood Project, 1985

“Temple of the Descending God” at Tulum. These figures echo and contrast with the human activities depicted in Catherwood’s engravings. Several types of people are depicted in Catherwood’s

images of the ruins. The protagonists of the narrative are the author and illustrator themselves, shown in the illustrations measuring the pyramids, directing the Maya workers clearing brush from the ruins, or being carried through the landscape on litters. The Maya cohabit with the ruins, though their relationship to the builders is a matter of speculation.⁴⁰ Images depicting the wells at Sabachtsché and Bolonchen show the Maya performing the tasks of daily life in close proximity to the ancient ruins. Finally there are the Maya employed by Stephens and Catherwood. They provide the labor for the expedition, clearing brush from the sites, carrying supplies and the two travelers’ litters, and hauling off artifacts to ship to New York City.

⁴⁰ Lerner, *The Maya of Modernism*, op. cit., 30-35.

The tourists’ activities echo those of Catherwood and Stephens, but with significant differences. In lieu of the painstaking process of making

Las actividades de los turistas repiten las de Catherwood y Stephens, aunque con diferencias significativas. En lugar del concienzudo proceso que implica el hacer un daguerrotipo o dibujar con *camera lucida*, el turista actual toma una instantánea sin esfuerzo alguno, como puede verse en la fotografía de Katz de la "Iglesia" de Chichén Itzá. Catherwood y Stephens reunieron algo más que fotografías. Regresaron a Nueva York con esculturas mayas únicas, y adquirieron el enclave arqueológico de Copán. En su libro, Stephens propone una operación aun más ambiciosa: "Quitar, de la región desolada en que se encuentran, los monumentos de un pueblo extinto, reeri-



Primero matan a nuestros líderes..., 1986

First You Kill Our Leaders..., 1986

daguerreotypes or drawing with *camera lucida*, today's tourist effortlessly takes a snapshot, as seen in Katz's photograph of Chichen Itza's "Church". Catherwood and Stephens gathered more than photographs. They returned to New York with unique Maya carvings, and purchased the site of Copan. In his book, Stephens proposes an even more ambitious operation: "remove the monuments of a by-gone people from the desolate region in which they were buried, set them up in the 'great com-

girlos en el 'gran emporio comercial', y fundar una institución que se constituya en el núcleo de un gran museo nacional de antigüedades americanas",⁴¹ comparable a los mármoles del Partenón que se encuentran en el Museo Británico. En vez de indicar a una escuadrilla de portadores mayas que levanten un pesado trozo de la ruina arqueológica, el turista adquiere una réplica, producida en masa, y la trae en su equipaje. Un turista en el llamado *Templo del Dios Descendiendo*, en Tulum, lleva una gran bolsa de compras color granate, como si llegara directamente de un centro comercial de Cancún. ¿Qué ha cambiado y qué permanece igual? La yuxtaposición, explícita o implícita, vuelve visible un gran número de transformaciones. De muchas maneras, Stephens y Catherwood definen un proyecto para la interacción entre los futuros visitantes y las ruinas. Hoy los turistas intentan, en vano, vivir la sensación de descubrimiento de Stephens y Catherwood, lo que prueba cuán "imposible es recobrar la sensación de ese primer contacto".⁴²

Lo que no puede verse en las fotografías de *El Proyecto Catherwood* son las señales de las revueltas políticas que asolaban la región en el momento en que se crearon las imágenes. Sin embargo, en la década del ochenta, viajando por la América Central tras los

⁴¹ Stephens, *Incidents of Travel...*, op. cit., vol. 1, 115.

⁴² Cuauhtémoc Medina, "Leandro Katz: Regresando a las ruinas", en *Poliéster*, n° 10, otoño, 1994, 35.



Imagen fija de *Paradox*, 30 mins., video digital, 2001

Still from *Paradox*, 30 mins., digital video, 2001

mercial emporium,' and found an institution to be the nucleus of a great national museum of American antiquities",⁴¹ comparable to the Parthenon marbles in the British Museum. Rather than ordering a squadron of Maya porters to haul off a weighty chunk of the archeological ruin, the tourist purchases a mass-produced replica to pack in their luggage. One of the tourists at the so-called *Templo del Dios Descendiendo* at Tulum carries a large maroon shopping bag, as if arriving straight from one of the malls in Cancún. What has changed and what remains the same? The juxtapositions, explicit or implied, make any number of transformations immediately apparent. In many ways, Stephens and Catherwood define a blueprint for future visitors' interactions with the ruins. What today's tourists engage in is a vain effort to relive Stephens and Catherwood's sense of discovery, proof of "how impossible it is to recover the sensation of first contact" ["*impossible es*

⁴¹ Stephens, *Incidents of Travel*, op. cit., vol. 1, 115.

pasos de Catherwood y Stephens, Katz inevitablemente se encontró con los conflictos políticos y sociales que las causaban. Más tarde, la insurrección zapatista de Chiapas atrajo la atención internacional a la situación apremiante que vivían los aborígenes mayas en el sur de México. Otros trabajos de Katz, creados en ese mismo periodo, se ocupan de ellos. Dichas obras no estaban destinadas a las galerías de arte ni a los museos, sino que servirían como volantes para ser pegados a los postes de luz o a los muros exteriores. Un póster de aquel periodo muestra a dos jóvenes, claramente traumatizados, presumiblemente centroamericanos, sobre una leyenda que reza: "Primero matan a nuestros líderes, después nos llaman a elecciones". La política contemporánea de América Central y el diálogo entre el pasado y el presente de los mayas entran en foco más agudo aun en el video documental y experimental de Katz titulado *Paradoja*, y en su largometraje *El espejo sobre la luna* (1992).

Imagen fija de *Paradox*, 30 mins., video digital, 2001

Still from *Paradox*, 30 mins., digital video, 2001



recobrar la sensación de ese primer contacto”].⁴²

What is not visible in the photographs of *The Catherwood Project* are any signs of the political upheavals that were devastating the region at the time these images were made. Yet while travelling through Central America in the footsteps of Catherwood and Stephens in the eighties, Katz inevitably confronted the political conflicts and social problems that fed them. Later the Zapatista insurrection in Chiapas brought international attention to the plight of the Maya Indians of southern Mexico. They are addressed by other works by Katz that were created contemporaneously, works destined not for the art gallery or museum, but as flyers to be pasted on a lamppost or exterior wall. One poster from the period shows two clearly traumatized youth, presumably Central American, above the caption: "First you kill our leaders, then you call for elections". The contemporary politics of Central America and the dialogue between the Maya past and present come into sharper focus in Katz's experimental documentary video *Paradox*, and his 1992 feature film, *Mirror on the Moon*.

⁴²Cuahtémoc Medina, "Leandro Katz: Regresando a las ruinas", in *Poliéster*, n° 10, Fall, 1994, 35.

El Dragón contra Las Bananas, o las paradojas de los tiempos modernos

“Trono de bananas, corona de bananas, una banana empuñada a modo de cetro: Sam Zemurray, señor de tierras y mares del reino de la banana, no creía que sus vasallos de Guatemala pudieran darle dolores de cabeza.”

Eduardo Galeano, *El siglo del viento*

Seis años después de completar la serie inicial de imágenes que componen *El Proyecto Catherwood*, Katz regresa a las ruinas mayas con el documental experimental *Paradoja*. Este video dura media hora y se entretienen en él tres elementos principales. El primero y de mayor predominancia es la exhaustiva secuencia que documenta la cosecha, lavado y carga de bananas para su exportación en una plantación lindante con la reserva arqueológica que contiene las ruinas de Quiriguá. Casi la totalidad de la secuencia es producto de una posición fija de la cámara, en un estilo de observación imperturbable. Al igual que el resto de los materiales utilizados en este video, carece de diálogos, voces en *off* o entrevistas. Los trabajadores no registran la cámara, sino que se los ve totalmente absortos en su

The Dragon versus The Bananas, or the Paradoxes of Modern Times

“Throne of bananas, crown of bananas, a banana held like a scepter: Sam Zemurray, master of the lands and seas of the banana kingdom, did not believe it possible that his Guatemalan vassals could give him a headache.”

Eduardo Galeano, *Century of the Wind*

Six years after completing the initial series of images that comprise *The Catherwood Project*, Katz returned to the Maya ruins with the experimental documentary *Paradox*. This half-hour video is woven together from three principal elements. Firstly, and the most predominant, is the extensive footage documenting the raising, harvesting, washing, processing, packaging and loading for export of bananas at a plantation just outside the archeological preserve that contains the ruins of Quiriguá. This footage is largely shot from a stationary camera position, in an impassive, observational style. As with the rest of the materials used in the video, it is devoid of dialogues, voiceover or interview material. The employees depicted do not acknowledge the camera, but

monótona tarea. Un segundo elemento, intercalado en la secuencia, muestra a los residentes del lugar mirando a la cámara de frente, a menudo portando un objeto u objetos que sugieren a qué actividad se dedican. Ejemplo de ello son los vendedores de objetos precolombinos; otros guatemaltecos aparecen con otras mercaderías: iguanas, papagayos y, por supuesto, bananas. Finalmente, hay tomas muy prolongadas del llamado “Dragón de Quiriguá”, conocido también bajo el mucho menos poético nombre de Zoomorfo P —una escultura del siglo VIII considerada por el ambiente arqueológico actual como una representación de “un monstruo cósmico que sostiene una montaña sobre la espalda”—.⁴³ Los tres elementos se presentan dentro de lo que parece ser un sonido ambiente sincrónico, sin elementos auditivos adicionales como diálogos, narración ni voces en *off*.

Cerca del comienzo de *Paradoja*, hay una toma particularmente llamativa de un muchacho guatemalteco que levanta hacia la cámara un pequeño fragmento de una antigua escultura maya, del tipo de las que se ofrecen a los turistas en los sitios arqueológicos mesoamericanos. Si nos guiamos por la taxonomía descrita en el párrafo anterior, corresponde a la segunda categoría, a la de los comerciantes locales que miran a la lente con sus mercancías en la mano. Katz coloca esta imagen de Quiriguá en el centro de su estudiada, inexpresiva documentación del cultivo y procesamiento de las

⁴³ Matthew G. Looper, *Lightning Warrior: Maya Art and Kingship at Quirigua*, Austin, University of Texas Press, 2003, 189. Looper fecha este monumento en el 15 de setiembre de 795 AD, o en 9.18.5.0.0 según el calendario maya.

are seemingly absorbed in their monotonous labors. Interspersed throughout is a second element, portraits of local residents looking directly at the camera, often portrayed with an object or objects that suggests something about their occupation. The sellers of pre-Columbian objects are an example of this thread; other *Guatemaltecos* are shown with other wares for sale: iguanas, parrots, and of course, bananas. Finally, there are very long takes of the so-called “Dragon of Quiriguá,” sometimes called (much less poetically) Zoomorph P —an VIIIth Century sculpture thought, at least by the current archeological establishment, as a representation of a “cosmic monster with a mountain on its back”.⁴³ All of these three elements are presented with what appears to be ambient synchronous sound, and without additional audio elements, such as dialogues, narration or other voice over.

There is one particularly striking shot, towards the beginning of *Paradox*, of a young Guatemalan boy holding up to the camera a small fragment of an ancient Maya carvings of the sort that is offered for sale to tourists who visit Mesoamerican sites. Using the taxonomy given above, is one of the second category, those of the local vendors and their wares, gazing directly into the camera's lens. Katz places this image from Quiriguá in the midst of his deadpan, studied documentation

⁴³ Matthew G. Looper, *Lightning Warrior: Maya Art and Kingship at Quirigua*, Austin, University of Texas Press, 2003, 189. Looper dates the monument to September 15, 795 AD, or 9.18.5.0.0 in the Maya long count.

bananas para exportación, cultivadas en una plantación neocolonial manejada por un gigante multinacional del negocio agrícola. La antigua miniatura contrasta tanto con la estructura monolítica —en términos de escala, función, significado, complejidad y destino actual— como con los procesos comerciales agrícolas. En la imagen del vendedor de *souvenirs*, lo pre-cortesiano se “desmonumentaliza” y el patrimonio cultural es reducido a la condición de un artículo de consumo miniaturizado. Tal como sucede con gran parte del compromiso occidental con los antiguos mayas, este proceso podría rastrearse hasta Stephens y su compañero Catherwood, quienes visitaron y describieron Quiriguá hace ya más de un siglo y medio. Los grabados de Catherwood y la narración de Stephens destacan el carácter monumental de las ruinas, mientras que el video de Katz subraya la miniaturización del objeto que se comercializa. Las riquezas de la nación están a la venta. Antiguos o modernos, surgidos del patrimonio o de la producción, los recursos de la tierra están a la mano de quien desee tomarlos.

El documental *Paradoja* incluye bibliografía en los créditos finales: una serie de referencias publicadas que ayudan a enmarcar e informar el mensaje de la obra. Uno de los textos citados es la clásica trilogía épica de Eduardo Galeano, *Memoria del fuego*. Con amplias pinceladas, el autor contextualiza la historia que abrió la ancha sima que separa el proyecto

of the cultivation and processing of bananas for export on the neocolonial plantation run by a multinational agricultural giant. The ancient miniature is contrasted with both the monolith —in terms of scale, function, meaning, complexity and contemporary fate— and with the commercial agricultural processes. In the image of the souvenir vendor, the pre-Cortesian is “de-monumentalized”, cultural patrimony reduced to the status of a miniaturized commodity. As with so much of the Western engagement with the ancient Maya, this process might be traced back to Stephens and companion, Catherwood, who visited and described the site of Quiriguá more than a century and half ago. Catherwood’s engravings and Stephens’ narrative underscore the monumentality of the ruins, while in Katz’ video with the miniaturized object for sale. The nation’s riches are up for sale. Ancient or otherwise, patrimony or produce, the resources of the land are up for grabs.

Paradox is a documentary that includes a bibliography in its end credits —a series of published references that help frame and inform the work’s message. Eduardo Galeano’s classic three-volume epic of Latin America, *Memory of Fire* [*Memoria del fuego*], is one of the texts cited. Galeano contextualizes, in broad strokes, the history that produced the vast gulf separating the modernist project of an industrial-

modernista de una América Latina industrializada, “desarrollada”, y el drenaje de recursos hacia el exterior, monótono, basado en una mano de obra repetitiva y explotadora que Katz documenta. Esa brecha que separa las aspiraciones utópicas de los proyectos revolucionarios latinoamericanos y las realidades de hoy, infinitamente más sombrías, representa el fracaso de los sueños latinoamericanos de vivir la modernidad, lo que constituye la paradoja central del video de Katz.

El contraste entre la producción y exportación contemporáneas de un producto agrícola –bananas, en este caso– y las gloriosas ruinas arqueológicas que constituyen uno de los logros más impactantes heredados

Foto de la producción
de *La escisión*, 16 mm,
color, 27 mins., 1978

Production photo
from *Splits*, 16 mm, color,
27 mins., 1978



ized, “developed”
Latin America and
the mind-numbing,
repetitive labor and
exploitative drain

of resources overseas that Katz documents. That gulf, the chasm that separates the utopian aspirations of Latin American revolutionary projects and the infinitely bleaker present-day realities, represents the failure of Latin American dreams of modernity, and points toward the paradox at the center of Katz' video.

The pairing of contemporary production and export of an agricultural product, in this case bananas, with the glorious archeological ruins that are some of the most stunning sculptural achievements left by the ancient Maya urge us to contemplate, over the half-hour duration of the video, the relationship between the monumental past and the degraded present, and more generally, the paradoxes of Guatemala and of Latin America. As with the bound fruit depicted the paintings of Antonio Henrique Amaral, or the “Platano Pride” of Miguel Luciano, the banana stands in for Latin America's neo-colonial client states, the *platanos* of the so-called “banana republics”. The ruins of Quiriguá, and

de los antiguos mayas nos instan a considerar, durante la media hora que dura el video, la relación entre el pasado monumental y la degradación del presente y, de modo más general, las paradojas que presentan Guatemala y América Latina. Como en los racimos de fruta que pinta Antonio Henrique Amaral, o “El orgullo del plátano” de Miguel Luciano, en América Latina la banana es símbolo de los estados clientelares neocoloniales, los “plátanos” de las llamadas repúblicas bananeras. Las ruinas de Quiriguá, y los miles de acres de plantaciones frutales son propiedad de la United Fruit Company desde 1909.⁴⁴ Las primeras excavaciones arqueológicas fueron financiadas ya por instituciones extranjeras (los arqueólogos Alfred Maudslay, Edgar L. Hewett, y Sylvanus G. Morley trabajaron allí en calidad de empleados del Instituto Carnegie de Washington), ya por la United Fruit Company (en el caso de E. H. Morris y Gustav Stromsvik). Reducido a la condición de un activo corporativo, el patrimonio cultural se explora respondiendo a los intereses de las multinacionales.

Tal como ocurre con el desplazamiento vacilante de la cámara en *Estación Los Angeles* y los ciclos repetidos de interva-

⁴⁴ Stephen Schlesinger y Stephen Kinzer, *Bitter Fruit: The Story of the American Coup in Guatemala* (revised edition), Cambridge, MA, Harvard, 2005.



Imagen fija de *El espejo sobre la luna*,
16 mm, color, 100 mins., 1992

Still from *Mirror on the Moon*, 16 mm, color,
100 mins., 1992

thousands of acres of surrounding fruit plantation, have been since 1909 the property of the United Fruit Company.⁴⁴ The earliest excavations of the site were sponsored either by foreign institutions (the archeologists Alfred Maudslay, Edgar L. Hewett, and Sylvanus G. Morley worked there as employees of the Carnegie Institution of Washington) or by the United Fruit Company (as was the case with E. H. Morris and Gustav Stromsvik). Cultural patrimony is reduced to the status of a corporate asset, and the exploration of this patrimony is tied to multinational interests.

As with the start and stop of *Los Angeles Station*, the repeating cycles of three second intervals from “Indian Falls”, Katz’ video *Paradox* also takes time as a central concern. The time separating the carving of Zoomorph P and the contemporary fruit plantation, the point in time registered on the sculpture, the duration of the shot and the rhythm of the edits are all in the foreground. For audiences unaccustomed to the

⁴⁴ Stephen Schlesinger and Stephen Kinzer, *Bitter Fruit: The Story of the American Coup in Guatemala* (revised edition), Cambridge, MA, Harvard, 2005.

los cada tres segundos en “Cascadas en la selva”, el documental *Paradoja* también se centra en la cuestión del tiempo. El tiempo que separa el talleo del Zoomorfo P y la plantación frutal contemporánea, el punto temporal registrado en la escultura, la duración de la toma y el ritmo de edición se encuentran todos en primer plano. Para un público poco habituado al ritmo de las artes experimentales multimedia, lo que más llama la atención, o presenta el mayor desafío, será sin duda el ritmo pausado del documental. Como en *Estación Los Angeles*, el volver sobre lo mismo se juega entre la estasis y el movimiento. Este es capturado en las cintas transportadoras, la maquinaria, los empleados, y la infraestructura de transporte de la plantación bananera. Propone un marco temporal distinto para la comprensión de la paradoja de la América Latina contemporánea. En equilibrio con la aparente inmovilidad del Dragón y la falsa promesa de progreso formulada por el régimen de capitales extranjeros, *Paradoja* sugiere que comprendamos los procesos en juego como un lento drenaje, similar a la erosión del suelo o alguna otra transformación geológica gestada a

Imagen fija de *El espejo sobre la luna*, 16 mm, color, 100 mins., 1992

Still from *Mirror on the Moon*, 16 mm, color, 100 mins., 1992



pace of experimental media arts, the most striking or challenging feature must surely be the documentary's deliberate pace. Like *Los Angeles Station*, the back and forth is again between stasis and movement. The movement is captured in the conveyer belts, machinery, employees and transportation infrastructure of the banana plantation. It proposes another temporal frame within which to understand the paradox of contemporary Latin America. Counterpoised with both the seeming stasis of the Dragon, and the false promise of progress represented by the regimen of foreign capital, Leandro Katz' *Paradox* suggests we understand the processes at work as nothing so much as a slow drain, like soil erosion or some other geological transformation whose duration is so protracted that it can only be observed by special means. *Paradox* dictates a calculated, contemplative tempo that allows

lo largo de tanto tiempo que solo resulta observable utilizando medios especiales. *Paradoja* impone un *tempo* calculado y contemplativo que nos permita mirar y reflexionar acerca de los grandes procesos que tienen lugar en Guatemala y el resto del mundo.

El espejo sobre la luna

El largometraje de Katz titulado *El espejo sobre la luna* (1992) describe un apretado nudo psicológico que ata a dos arqueólogos mesoamericanos encaprichados con Beatriz, una enigmática mujer desaparecida. En un cierto nivel, mucho más que el resto de su obra orientada a los mayas, esta película requiere una lectura psicoanalítica, como la que Kaja Silverman hace del corto de Katz *La Escisión* (1978), de inspiración borgeana, basado en el cuento "Emma Zunz" de 1948. No obstante, nuestro interés no es freudiano sino arqueológico, etnográfico y epigráfico.⁴⁵ En tal contexto, la película es digna de atención porque sintetiza muchas de las preocupaciones constantes del artista: el lenguaje, el desciframiento, la arqueología maya y la política centroamericana, todo ello transplantado aquí al género del largometraje. Hasta la fecha, es el único intento de Katz de trabajar este medio.

Sin apearse demasiado al relato, la película se basa en los párrafos

⁴⁵ Kaja Silverman, "Splits: Changing the Fantasmatic Scene", en *Frameworks*, nº 20, 1983, 27-36.

us to see and reflect upon these larger processes at work in Guatemala and around the world.

Mirror on the Moon

Katz's narrative feature-length film, *Mirror on the Moon* (1992) depicts a tightly drawn psychological knot binding together two Mesoamerican archeologists infatuated with the missing woman, the enigmatic Beatrice. On one level, more so than the rest of his Maya-inflected work, the film begs for a psychoanalytic reading, like the one that Kaja Silverman provides for Katz's equally Borges-inspired short film, *Splits* (1978, based on the 1948 short story "Emma Zunz"), but our focus here is not Freudian, but rather archeological, ethnographic and epigraphic.⁴⁵ In this context then the film is noteworthy for its synthesis of many of Katz's persistent concerns —language, decipherment, Maya archeology and Central American politics— transplanted here to yet another genre, that of the feature film. To date it is his only attempt to work in this form.

The film is based very loosely on the final paragraphs of Borges' fiction "El Aleph" (1945), though this reference is encrypted within a series of ciphers. Buenos Aires is transposed to New England, to the

⁴⁵ Kaja Silverman, "Splits: Changing the Fantasmatic Scene", en *Frameworks*, nº 20, 1983, 27-36.

finales de “El Aleph” (1945) de Borges, aunque dicha referencia está encriptada. Buenos Aires se traslada a la pequeña ciudad de Bristol, en Rhode Island, Nueva Inglaterra, y los misterios que nos desconciertan se originan en Mesoamérica antes que en la Cábala. En el cuento de Borges, el narrador formula una pregunta retórica al final de su relato fantástico: “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?”⁴⁶ A diferencia de la piedra del texto borgeano, la de la película se encuentra recubierta de glifos mayas, y es embalada furtivamente para su transporte a Chetumal (una ciudad portuaria en la frontera de México con Belice), desde donde será exportada de manera ilegal. La desaparición de Beatriz y de la piedra maya esculpida proporciona el interés narrativo de esta historia policial codificada. La primera página de *La leche de la amnesia* (1985), la versión que se publicó con base en el guión de la película, ofrece la mejor síntesis de los temas principales de la obra:

Momentos evanescentes. Monumentos evanescentes. Las ruinas arqueológicas han sido restauradas. Como cirujanos en un laberinto, los arqueólogos han desenterrado los templos y nos han dado el pasado antiguo, un césped manicurado, espectáculos de luz y sonido, *nightclubs* con rituales de sacrificios humanos.

⁴⁶ Jorge Luis Borges, *El aleph*, Madrid, Alianza, 1971, 174.

small city of Bristol, Rhode Island, and the mysteries puzzled over are Mesoamerican in their origins rather than Kabbalistic. The narrator of Borges' story asks rhetorically at the conclusion of his fantastic tale: “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?”⁴⁶ [“Does this Aleph exist in the heart of a stone?”]. Unlike the stone of the Borges text, the stone of the film is covered with Maya glyphs, and is secretly crated and taken to Chetumal (a port city on the Mexican side of the border with Belize) for illegal export. The disappearances of Beatrice and the carved Maya stone provide the narrative drive of this encrypted whodunit. The first page of *The Milk of Amnesia* (1985), the print version based on the film's script, provides the best condensation of the major themes of the work:

Vanishing moments. Vanishing monuments. The archaeological ruins have been restored. Like surgeons in a labyrinth, the archaeologists have disinterred the temples and given us the ancient past, manicured lawns, sight and sound shows, night-clubs performing sacrificial acts. In the meantime, Beatrice has performed a disappearing act. How genial! She has vanished into thin air. The stone —for Nicholas— has too disappeared,

⁴⁶ Jorge Luis Borges, *El aleph*, Buffalo, CEPA, 1985, n/p.

¡Genial! Ella (Beatrice) se esfumó en el aire. La piedra –para Nicholas– también ha desaparecido, salvo que él la ha ocultado en el sótano. Beatrice, Corrigan, Julian, todos la buscan.⁴⁷

Todo sucede en medio de un ambiente político tumultuoso. Los disturbios provocados por los rebeldes se producen cada vez más cerca de las excavaciones. Quizá la proximidad de la violencia facilita el pillaje perpetrado por el profesor y la exportación ilícita de la piedra tallada.

Es Beatriz quien descubre que la desaparición de la piedra fue obra de Nicolás:

La piedra iba en un barco de Belice. “¿Seguro que el Señor Nicolás le pidió que hiciera eso?”. “Sí. Estamos seguros. El Señor Nicolás vino por la noche y nos habló desde fuera de la casa. (...) Nos habló suavemente. “Cocón, Cocón”, dijo. “Por la mañana cargue la piedra...”⁴⁸

⁴⁷ Leandro Katz, *The Milk of Amnesia*, Buffalo, CEPA, 1985, n/p.

⁴⁸ *Ibid.*

Poco después de hacer este descubrimiento, Beatriz desaparece. Luego de visitar los códices mayas que habían sobrevivido en archivos de Madrid, Dresde y París, Beatriz se desvanece por completo, dejando tras

except that he has hidden it in the basement. Beatrice, Corrigan, Julian, they all look for it.⁴⁷

All this takes place against a politically tumultuous backdrop, as rebel unrest encroaches nearer and nearer to the archeological excavations. Perhaps the approaching violence facilitates the professor's looting and illicit export of the stone carving.

It is Beatrice who discovers that the removal of the stone was the doing of Nicholas:

“The stone was going in a ship from Belize”. “Are you sure Nicolás asked you to do that?”. “Yes. We are sure. Señor Nicolás came at night and spoke to us from outside the house. (...) He spoke softly. ‘Cocón, Cocón’, he said. ‘Take the stone in the morning’.”⁴⁸

⁴⁷ Leandro Katz, *The Milk of Amnesia*, Buffalo, CEPA, 1985, n/p.

⁴⁸ *Ibid.*

Soon after making this discovery, Beatrice herself disappears. After visiting the surviving Maya codices in archives in Madrid, Dresden and Paris, Beatrice vanishes entirely, leaving behind enigmatic messages encrypted with a St. Cyr Slide (or slide rule cipher) to tantalize her pur-

de sí enigmáticos mensajes encriptados con una regla de cálculo St. Cyr (o una codificación hecha con base en la regla de cálculo) para atormentar a sus perseguidores. Tal vez, conjeturan sus frustrados admiradores, Beatriz se ha unido a los rebeldes mayas. Vemos fotografías que parecen sustentar esta hipótesis. Los mensajes que deja pueden aludir a calles cercanas. Sin lugar a dudas, referencian los eternos *leitmotiv* de Katz: la calle Borges, la calle Luna, y así, junto con otras citas de *El vampiro* de Carl Dreyer (1932), *La aparición* de Gustav Moreau (1876) y otros favoritos de Katz. Pero quizá una, o incluso todas estas pistas, son falsas, ideadas por Beatriz para despistar a sus pretendientes. Tal como ocurre con el alfabeto lunar, los sistemas de escritura pueden encriptar y asimismo registrar el pensamiento. Como en la clave desconcertante de Landa, el sonido “ah”, nada ambiguo, esa primera enunciación humana, se transcribe a una “a”, una alfa, o un álef. Pero el proceso mediante el cual el discurso se transcribe a la escritura abunda en trampas y oportunidades para el engaño. Cavilando sobre un texto codificado, un traductor hipo-



La Lombriz y su grupo. Imagen fija de *El espejo sobre la luna*, película de 16 mm, 100 mins., color, sonido, 1992

La Lombriz and her group. Still from *Mirror On The Moon*, 16 mm film, 100 mins., color, sound, 1992

suers. Perhaps, her frustrated admirers speculate, she has joined the Maya rebels. We see photographs that seem to support this hypothesis. The messages Beatrice leaves behind perhaps refer to nearby streets. Unquestionably they reference perennial Katz motifs: Borges Street, Luna Street, and so on, alongside other citations of Carl Dreyer's *Vampyr* (1932), Gustav Moreau's *The Apparition* (1876), and other Katz favorites. But perhaps any or even all of these clues are nothing more than red herrings, designed by Beatrice to throw her suitors off of her track. As with the lunar alphabet, writing systems encrypt thoughts as much as they record them. As in De Landa's befuddling key, the unambiguous “ah” sound, that first human enunciation, is transcribed into an “a”, an alpha, or an aleph. But the process of transcribing speech to writing is full of pitfalls and opportunities for deception. Puzzling over a

tético se pregunta en voz alta: ¿es “se”, “sé”, o “c”? Los epigrafistas permanecen despiertos hasta altas horas de la noche, insomnes, interrogándose acerca de los glifos y sus enigmáticos significados. Las claves para el desciframiento que va dejando Beatriz no son sino niveles ulteriores de codificación. La clave resulta tan misteriosa como el texto que promete revelar.

Fin del mundo

Hay mucho para intrigar al observador agudo en las ruinas monumentales diseminadas a través de América Central y el sudeste de México. El desconcertante sistema de escritura con el que los mayas inscribieron sus hazañas militares y logros políticos (o, si hemos de confiar en Thompson y Morley, sus observaciones astronómicas y cálculos temporales), su lugar cambiante en la mente de observadores e interlocutores no mayas, y la relación entre los habitantes antiguos y modernos de la región. Durante los últimos ciento cincuenta años, todo ello ha fascinado a científicos y artistas, arqueólogos-astrónomos y epigrafistas, charlatanes y místicos. Las interpretaciones incorrectas de los forasteros predecían un apocalipsis final –noción bíblica ajena a la tradición maya– que iba a ocurrir a finales de 2012. La confusión que se crea es a la vez síntoma y catalizador de la imperecedera fascinación popular que ronda los cálculos.

coded text, one would be translator wonders aloud, is it “the sea, see, or ‘c’”? The epigraphers stay up late at night, sleeplessly puzzling over glyphs and their enigmatic meaning. Beatrice’s keys to decipherment are in fact further levels of encryption. The key to decipherment is as puzzling as the text it promises to reveal.

End Time

There is much to intrigue the acute observer in the monumental ruins scattered throughout Central America and southeastern Mexico, the perplexing system of written language in which the Maya recorded their military accomplishments and political exploits (or, if we were to believe Thompson and Morley, their astronomical observations and temporal calculations) are recorded, their changing place in the minds of modern, non-Maya observers and interlocutors, and the relationship between the ancient and modern inhabitants of that region. Over the past century and a half, these have fascinated scientists and artists, archaeoastronomers and epigraphers, charlatans and mystics. The misinterpretation of these by outsiders predicted a final apocalypse (a biblical notion alien to the Maya tradition) for the end of 2012. This confusion is both symptom and catalyst for an enduring popular fascination with these calculations.

En el contexto de la fascinación actual por todo lo maya, la obra de Katz se destaca como producto de un proceso único de reflexión e investigación, sostenido y altamente desarrollado. Katz se interesa tanto por la arqueología como por los arqueólogos aunque, a diferencia de estos, no busca una descripción más verdadera o exacta del antiguo mundo maya. Para Katz, el contexto sociopolítico contemporáneo de las ruinas reviste igual importancia que las ruinas en sí mismas, y los errores de los arqueólogos resultan tan reveladores como sus intuiciones. Los glifos, que quizá nunca puedan leerse por completo, brindan a Leandro Katz una seductora fusión de imagen y texto a la vez que una inagotable fuente de curiosidad intelectual, inspiración y asombro.

Within the context of this ongoing fascination with all things Maya, Katz's work stands out as the product of a unique, sustained and highly developed process of reflection and research. In many ways, his ends are quite distinctive from those of the scientists and epigraphers that share this fascination. He is just as interested in the archeologists as he is in the archeology. Unlike the archeologists, he is not pursuing a more truthful or accurate depiction of the ancient Maya world. For Katz, the contemporary political and social context of the ruins is just as important as the ruins themselves, and the archeologists' mistakes are as revealing as their insights. The glyphs, while perhaps never fully legible, provide a tantalizing fusion of text and image and endless source of intellectual curiosity, inspiration and wonder for Leandro Katz.

En busca del *Che*

Notas sobre *Proyecto para El día que me quieras*

Mariano Mestman

I.

En un libro de larga preparación editado recientemente,¹ Leandro Katz compiló las principales imágenes y textos del *Proyecto para El día que me quieras*, junto con el DVD de la película homónima terminada en 1997. Allí se encuentran, entre otros materiales, la famosa fotografía que Freddy Alborta tomó del cadáver de Ernesto Guevara expuesto sobre una camilla en la lavandería del Hospital Nuestro Señor de Malta de Vallegrande, tras su captura y

In Search of *Che*

Notes on *Project for The Day You'll Love Me*

Mariano Mestman

I.

In a recently published book which took a long time to prepare,¹ Leandro Katz compiled the main images and texts for *The Day You'll Love Me*, together with the DVD of the movie of the same title completed in 1997. Among other materials, one can find the famous photograph that Freddy Alborta took of Ernesto Guevara's body lying on a stretcher in the laundry room of the Vallegrande Hospital Nuestro Señor de Malta after Guevara was captured and

ejecución en La Higuera en octubre de 1967, así como el temprano ensayo de John Berger sobre la misma; dos fuentes clave del trabajo del artista en torno a un proyecto que ocupa un lugar singular en su trayectoria. No solo por tratarse de su intervención donde la política irrumpe de modo más abierto, sino también porque allí pone en juego y combina con resultados novedosos aspectos de su compromiso intelectual y de su sensibilidad artística al mismo tiempo. Tal vez esto último explica la presencia de la escritura de Jorge Luis Borges (tan importante en otras piezas de la obra de Katz) o de la música de Carlos Gardel en un documental dedicado a esas últimas imágenes del *Che*. Un vínculo que difícilmente hubiese tenido lugar en períodos previos o por fuera de la mediación estética, de un artista que como Katz, con su extensa residencia en Nueva York, de algún modo asume una mirada “extranjera” —por ello mismo menos condicionada— respecto de estas tres figuras tan significativas en los relatos en torno a la identidad nacional.

Como decíamos en nuestra colaboración para el mencionado libro, el *Che* evocado en *El día que me quieras* no es estrictamente el de la experiencia guerrillera *sesentista*. Sin negar esa dimensión central de su vida (y su muerte), el proyecto remite al sentido revolucionario más amplio de la acción del insurrecto. Aunque también otras miradas artísticas y políticas contemporáneas a la muerte del *Che* rescataron ese sentido más profun-

¹ Leandro Katz et al., *Los fantasmas de Nancahuazú / The Ghosts of Nancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010.

executed in La Higuera in October 1967. One can also find an early essay by John Berger on that photograph. These are two key sources for the artist's work around a project that occupies a singular place within his trajectory. This is so not only because this is his intervention in which politics appears most manifestly, but also because he achieves an innovative outcome through a combination of his intellectual commitment and his artistic sensitivity. Perhaps this accounts for the inclusion of Jorge Luis Borges's writing, so important in other works by Katz, or for Carlos Gardel's music in a documentary dedicated to *Che's* last images. Such connections would hardly have found a place in Katz's previous stages or outside the boundaries of aesthetic mediation. This impossibility would have been due to the fact that Katz's long sojourn in New York somehow endowed him with a “foreign” —and thus less conditioned— gaze over these three significant figures in many narratives dealing with national identity.

As I wrote in my contribution to that book, *Che* as recalled in *The Day You'll Love Me* is not strictly the man of the guerrilla experience in the sixties. The project certainly does not deny that dimension, central to his life and death, but it does refer to the broader revolutionary sense of the rebel's actions. It is true that other artistic and political views, contemporary to *Che's* death, brought out the deeper sense of his Latin American project, at a time when

¹ Leandro Katz et al., *Los fantasmas de Nancahuazú / The Ghosts of Nancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010.

do de su proyecto latinoamericanista, mientras en aquel momento su imagen se asociaba a la denuncia o la interpelación a “tomar partido”, a “definirse”, la intervención de Katz se ubica en otra época: distante de las urgencias de la acción política y de las disputas por resignificar la imagen, *El día que me quieras* (la película) regresa sobre la fotografía final del *Che* indagando en su historia y desplegando al mismo tiempo una mirada filosóficamente poética, una sensibilidad aguda, humanista en lo que a la lucha contemporánea por los Derechos Humanos se refiere. Es aquello que se lee en la última cita del documental sobre la ejecución o el asesinato de un “prisionero herido y enfermo” por quienes debían “proteger celosamente su seguridad física”; una última apelación al espectador a compartir un sentimiento común contra la injusticia.

Este vínculo con la cuestión de Derechos Humanos tal como se configuró desde las transiciones democráticas en América Latina durante los años ochenta, encuentra su despliegue hacia el final del Proyecto en torno a la cuestión de la desaparición del cadáver de Guevara y sus compañeros, y el trabajo de exhumación realizado por especialistas cubanos y argentinos en Bolivia en 1997. Diez años más tarde, Katz entrevista a uno de ellos, Alejandro Incháurregui, fundador del reconocido Equipo Argentino de Antropología Forense, para un nuevo documental titulado *Exhumación* (2007). Como se

his image was associated with denunciation or with a demand for “taking sides”, for “defining one’s position”. However, Katz’s intervention focuses on a different *period*, away from the pressures of political action and from disputes about giving the image a new meaning. *The Day You’ll Love Me* (the film) goes back to *Che*’s last photograph, delving into its history while unfolding a sharp poetic look, a humanistic, acute sensibility associated to the contemporary struggle for Human Rights. It is what you read in the last quote the documentary makes about the execution —or the murder— of “a sick, wounded prisoner” whose “physical integrity should be zealously protected”. A last appeal for the spectator to unite in a shared feeling against injustice.

This link with the Human Rights issue, as it was configured during the eighties in Latin America’s democratic transitions, unfolds toward the end of the project. It is deployed around the disappearance of the bodies of Guevara and his partners and the exhumation work undertaken by Cuban and Argentinean specialists in Bolivia in 1997. Ten years later, Katz interviews one of these specialists, Alejandro Incháurregui, founder of the well-known Equipo Argentino de Antropología Forense [Argentine Forensic Anthropology Team] for a new documentary entitled *Exhumación* (2007). Its purpose was to follow the clues provided by retired Bolivian General Mario Vargas Salinas on the whereabouts of *Che*’s remains as published by Jon

sabe, se trataba de seguir la pista aportada por el general boliviano retirado Mario Vargas Salinas sobre el lugar donde se hallaban los restos del Che, publicada por John Lee Anderson en el *New York Times*. Luego del fallido intento de localización en 1995, dos años más tarde miembros del equipo argentino (Incháurregui, Patricia Bernardi y Carlos Somigliana), que habían contado con el apoyo del equipo cubano dirigido por Jorge González Pérez, finalmente dieron con los restos del Che y otros guerrilleros que, como Tania, venían siendo evocados en las instalaciones de Katz.

Como no podía ser de otro modo, en el documental que lo tiene como único testificante, Incháurregui vincula su experiencia boliviana con todo el trabajo previo realizado desde los años ochenta por el Equipo Argentino de Antropología Forense en la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos argentinos. La suerte corrida por el cuerpo del Che se revela, entonces, como “anticipo” de un método sistemático de exterminio y desaparición de los cuerpos, planeado por la última dictadura militar argentina. Pero si este vínculo hacia el futuro en torno a la práctica atroz de la desaparición de perso-

Más cerca de los restos del Che



El antropólogo argentino Alejandro Incháurregui exhuma los restos de tres presuntos integrantes de la guerrilla de Guevara, hallados ayer en Vallegrande; uno de los cuerpos presenta un orificio de bala en la cadera. Pág. 2

Alejandro Incháurregui, exhumación de los restos, Ernesto Che Guevara. De *Exhumación*, video digital, 35 mins., 2007
Alejandro Incháurregui, remains exhumation, Ernesto Che Guevara.
From *Exhumación*, digital video, 35 mins., 2007

Lee Anderson in the *New York Times*. After a failed attempt at finding the site in 1995, two years later three members of the Argentinean team (Incháurregui, Patricia Bernardi and Carlos Somigliana), who now had the support of the Cuban team led by Jorge González Pérez, finally found Che's remains and those of other guerrillas who, like Tania, were being remembered in Katz's installations.

As to be expected in the documentary that features a single testimony, Incháurregui connects his Bolivian experience with all the previous work carried out since the eighties by the Equipo Argentino de Antropología Forense in their search for the bodies of the missing Argentineans. The fate of Che's body “anticipates” the systematic extermination methodology and disappearance of dead bodies implemented by Argentina's last military dictatorship. But if this link towards the future around the atrocious practice of disappearing

nas resulta ineludible (los hechos de Bolivia como antecedente de la generalización de las desapariciones en Argentina y otros sitios), también podríamos mirar hacia atrás: quien lo hizo sin duda con lucidez, y en el mismo momento del asesinato del *Che*, fue su amigo John William Cooke. Este ex delegado del general Juan D. Perón en la Argentina y fundamental promotor de los vínculos entre Cuba y el peronismo revolucionario durante la década del sesenta, dejó unos apuntes incompletos antes de su muerte (en 1968, a un año de la del *Che*), donde se refirió a la desaparición del cuerpo de Guevara como un “imbécil fetichismo gorila²”, que comparó con la suerte corrida por el cadáver de Eva Perón secuestrado tras el golpe cívico-militar de 1955.³ Y en una suerte de diálogo con un asunto caro al arte político del periodo, abordado poco antes en la reflexión y la obra en torno a Vietnam de León Ferrari, Cooke afirmaba que esa acción contra los cuerpos solo había servido “para mostrar hasta qué punto llega la abyección de los cruzados ‘occidentales y cristianos’”.

En una lectura muy de época, Cooke consideraba que aunque se trataba de una acción agravante, el secuestro del cadáver de Evita había resultado un “favor” desde el punto de vista político, porque así se impidió que su legado o su significado revolucionario “se aguase en la esterilidad de los ritos para adorar sus restos”. El mismo riesgo que corría en ese momento la memo-

² [Nota de los editores] Término peyorativo utilizado para referirse a los detractores del movimiento peronista.

³ Los militares devolverían el cuerpo de Eva a Perón en su residencia en Puerta de Hierro (Madrid) recién en 1971.

people is unavoidable (the events in Bolivia as precedents of the general practice of disappearances in Argentina and in other places), one can also look back: without question, the one who did this with lucidity, and at the moment when *Che* was being murdered, was his friend John William Cooke. A former delegate of General Juan D. Perón in Argentina and an instrumental agent promoting the ties between Cuba and revolutionary *peronismo* in the sixties, Cooke, who died in 1968 (one year after *Che*), left some fragmentary notes. In them he stated that the disappearance of Guevara's body was “stupid *gorilla*² fetishism”, and compared it to what had happened to Eva Perón's corpse, which had been stolen after the 1955 civic-military coup.³ And in a dialogue of sorts with a much appreciated issue in the political art of the period, addressed shortly before by León Ferrari's thoughts and works about Vietnam, Cooke declared that actions against the bodies had only proved “the extent of the ‘occidental and Christian crusaders’ abject attitude”.

From a stance that very much reflected the period, Cooke thought that, offensive as it was, the abduction of Evita's body had resulted “positive” from a political point of view. In fact, it had prevented her legacy or her revolutionary significance from “losing strength in the sterility of death worshipping rituals”. Cook thought that *Che's* legacy ran the same risk at that moment: “death worshipping”, “liturgical formalism”, and all other ways of “reifying it”,

² [Editors' note] Pejorative term used on opponents of the Peronist movement.

³ The military returned Eva Perón's body to Juan D. Perón while he resided in Puerta de Hierro (Madrid) as late as 1971.

ria del Che: el “culto a los muertos”, el “formalismo litúrgico”, formas de “cosificarlo” y negar el sentido de su vida, pensaba Cooke.⁴

Si bien, como decíamos, el proyecto de Katz en torno a las últimas imágenes del Che se ubica en otra época, donde la epicidad del programa revolucionario sesentista quedó salvajemente aplastada por la tragedia de la derrota, es importante recordar que en el origen del *Proyecto para El día que me quieras* se encuentran dos experiencias guerrilleras centroamericanas de fuerte visibilidad en el momento de las transiciones democráticas en el Cono Sur pero que pueden considerarse los últimos coletazos de la Revolución sesentista latinoamericana: Nicaragua y El Salvador. Según el recuerdo del artista, cuando inició su indagación hacia finales de la década del ochenta “la imagen del guerrillero muerto saturaba los archivos de las agencias fotográficas neoyorquinas” que él revisaba: “El fantasma del guerrillero –afirmase había convertido en la única representación de la cultura latinoamericana. La imagen del rebelde muerto y su captor aparecía en estos archivos como tema principal de exportación del periodismo fotográfico”.⁵

Mientras indagaba en esos archivos, en esas imágenes de “horror y violencia”, fotografías de cadáveres “horripilantes y a veces grotescas”,



Archivo latinoamericano, El Salvador, 1985
Latin American archive, El Salvador, 1985

thus denying the sense of his life.⁴

While Katz's project dealt with Che's last images in another time, when the epic aspirations of the sixties' revolutionary agenda was crushed by tragic defeat, we should bear in mind the source of the project that originated *The Day You'll Love Me*. Here we can find two Central American guerrilla experiences that gained visibility at the time of democratic transitions in the Southern Cone but that may be deemed the last death throes of the Latin American Revolution in the sixties: Nicaragua and El Salvador. The artist remembers that when he started his research, in the late eighties, “the image of the dead *guerrillero* flooded the archives of the New York photographic agencies” that he had checked. In his words, “The guerrilla's ghost had become the only representation of Latin American culture. The dead rebel's image and that of his captor was the main export theme for photographic journalism”.⁵

Katz says that as he went through those archives, as he looked at those

⁴ Estos apuntes fueron publicados tras la muerte de Cooke por su compañera, Alicia Eguren, y reeditados en la revista *La Escena Contemporánea*, nº 3, Buenos Aires, 1999.

⁵ En *Los fantasmas...*, op. cit.

⁴ These notes were published by Cooke's partner Alicia Eguren after his death and reprinted in the *La Escena Contemporánea* magazine, nº 3, Buenos Aires, 1999.

⁵ In *Los fantasmas...*, op. cit.

como “perdido dentro de una morgue continental”, dice Katz, encontró la entonces olvidada foto del cadáver del *Che*, sobre la que había leído al momento de su caída el también famoso escrito de John Berger en la revista *The Minority of One*. Esa fotografía, cuyo impacto llevó al escritor británico a recordar grandes obras del arte occidental como las *Lecciones de Anatomía* de Rembrandt y el *Cristo Muerto* de Mantegna, impulsó a Katz a iniciar su propia investigación histórico-visual.

También impactado por esa imagen, Katz compró una copia de la foto a la agencia periodística e inició una exploración de detalles y una extensa búsqueda del autor, el fotógrafo de prensa boliviano Freddy Alborta. Vale la pena citar el recuerdo del artista de sus primeras sensaciones y sus ímpetus detectivescos:

Allí, sobre el piso, había algo tierno y vulnerable; lo podía ver entre la chaqueta de un fotógrafo y la bota de un soldado, justo en el suelo: ¿se trataba del reverso de un brazo? ¿Y el brazo, de quién? Dado que en la foto que había comprado se le daba crédito a Hal Moore, un miembro de U.P.I./Reuters, llamé a la agencia en Washington tratando de obtener una entrevista con el autor. Pero los archivos habían sido vendidos en lotes a otras agencias; los edi-

images “of horror and violence”, “terrifying, sometimes grotesque” photographs of dead bodies, he felt “lost inside a continental morgue”. Under such circumstances he came across the forgotten photo of *Che’s* corpse, about which he had read in the equally famous article by John Berger published in *The Minority of One* magazine at the time of *Che’s* death. The photograph, whose forcefulness led the British writer to evoke such Western art masterpieces as Rembrandt’s *The Anatomy Lessons of Dr. Tulp* and Mantegna’s *Dead Christ*, drove Katz to embark on his own historical and visual research.

Under the impact of the image, Katz bought a copy of the photo from the news agency and began to explore the details as he searched for the author, Bolivian press photographer Freddy Alborta. It is worth quoting Katz’s memories of his early sensations and detective-like ardor.

There, on the ground, was something vulnerable and tender; I could see it between a photographer’s jacket and a soldier’s boot, right on the floor: is it the underside of an arm? Whose arm?

Since the photograph that I had bought was credited to Hal Moore, a UPI / Reuters editor, I called that agency in Washington trying to set up an interview with its author. But the collection had been broken up into lots sold to other agencies; the editors had retired and dispersed, and Hal

tores se habían jubilado o dispersado, y Hal Moore resultó haber sido el editor encargado de la sección latinoamericana: la foto había sido tomada por un *stringer* boliviano cuyo nombre nadie podía recordar. Comencé entonces a llamar a los periódicos bolivianos en La Paz, hasta que finalmente, un veterano editor me dio el número telefónico del fotógrafo: su nombre era Freddy Alborta. Ahora el teléfono está sonando y la voz de un modesto paceño me responde. "Sí, señor. Yo tomé esa foto, fui yo. ¡Y tengo unas cien más!". Enseguida preparé las cámaras y la grabadora, y pocos días después caminaba por las alturas de La Paz, tratando de recobrar el aliento antes de encontrarme con Freddy Alborta.

De algún modo, contra la mercantilización de las imágenes de la derrota guerrillera latinoamericana, Katz devolvió autoría a esa fotografía del cadáver del *Che* que había circulado por años como propiedad de una agencia informativa, pero que aun habiendo cumplido su función de foto de prensa inserta en las leyes de organización y distribución de los medios masivos, era obra de un autor. Así, en el documental, la cámara de Katz repone el trabajo por detrás de esta y otras imágenes tomadas en la escena de Vallegrande: el ritual cotidiano del fotoperiodista revelando los negativos celosamente guar-

Moore had been the picture editor for the Latin American collection at the time: the photograph had been taken by a Bolivian stringer whose name no one could recall. So I started to call all the Bolivian newspapers in La Paz, until a veteran editor finally gave me a telephone number for the photographer. His name was Freddy Alborta. Now the telephone is ringing and the voice of a humble "paceño" answers: - *Yes, sir. I took the picture, it was me. And I have a hundred more!* I packed cameras recorders, and a few days later, I was walking in the heights of La Paz, trying to catch my breath before meeting the photographer.

Katz countered the mercantilization of images depicting the Latin American guerrilla's defeat by revealing the actual name of the photographer. That photograph of *Che's* body had circulated for years as the property of a news agency. Even though it had fulfilled its purpose as a press photo in the framework of the laws regulating mass media, it had a rightful author. Thus, in the documentary, Katz's camera puts in its proper place the actual work underlying this and other press photos taken in Vallegrande. He shows the daily routine of the press photographer reproducing the carefully preserved negatives, not to sell now the photo for 75 dollars to the greedy agency, anxious to break the latest news to the world, but to explore the least known aspects of the event itself.



Nuestro Señor de Malta #33, Freddy Alborta, 1967

dados, pero ya no para vender la foto por 75 dólares a la agencia informativa deseosa y urgida por comunicar al mundo las últimas noticias sino para indagar en las zonas menos conocidas del suceso.

II.

El testimonio de Alborta (quien falleció en agosto de 2005) constituye el núcleo en torno al que se organiza el documental *El día que me quieras*. Tanto el detallado recuerdo del fotógrafo, como el cuidado trabajo de edición de Katz, parecen conducir al espectador a la propia escena de Vallegrande para hacerlo participe de la rememoración y sensaciones del primero en el lugar de los hechos. Juntos regresan sobre varios de los temas menos conocidos de las últimas horas del *Che*, así como sobre otros pendientes a los que remite el registro fotográfico; cuestiones que por su fuerte impacto no habían sido hasta allí objeto principal de indagación, por lo menos desde lo visual, aunque sí son temas presentes en las biografías que proliferan en cada aniversario, en particular aquellas aparecidas en torno a 1997. De este modo, la indagación de Katz sobre los márgenes y los

Freddy Alborta, 1993



II.

Alborta's testimony (he died in August 2005) constitutes the center around which the documentary *The Day You'll Love Me* is organized. Both the photographer's detailed memories and Katz's careful editing seem to lead the spectator toward the scene in Vallegrande, where one can participate in Alborta's remembrances and feelings where it all had taken place. Together, they will look back on several, little lesser known events that took place during *Che's* last hours on Earth, as well as on other pending facts to which the photographic record draws the viewer's attention. Because of their strong impact, these facts had, so far, not been the main source of inquiry, at least from the visual point of view. They have, however, been mentioned in the biographies that proliferate in every anniversary, particularly those published around 1997. Thus, Katz's exploration on the margins and details of the scene trigger Alborta's memories of that particular moment of his history —of history, plain and simple. Attention is drawn to the glances exchanged by those present, to *Che's* suspiciously covered left hand, to the bodies of other guerrillas sprawled on the floor, to the photographers viewpoint —to the above mentioned resemblance to Rembrandt's and Mantegna's works.

The dialogue between the filmmaker and the photographer goes beyond

detalles de esa imagen desencadena los recuerdos de Alborta de ese instante singular de su (la) historia: las miradas cruzadas de los presentes, la mano izquierda del *Che* sospechosamente cubierta, los cuerpos de otros guerrilleros desparramados en el piso, el punto de vista del fotógrafo, la citada semejanza con las obras de Rembrandt y Mantegna.

Ese diálogo entre realizador y fotógrafo trasciende lo meramente informativo para recorrer de un modo reflexivo los temas de la representación y de la historia. Y el ritmo impuesto por el tono de la conversación, la cadencia del relato, o su edición junto a breves escenas de los pobladores contemporáneos de la zona evocando la gesta del *Che* en celebración o manifestación, con sus coloridas máscaras y banderas, funciona dotando de un estilo personal al film. Pero se trata de una mirada que en ningún momento termina de desplazar la fuerza del testimonio de Alborta, con su valor documental propio del “testigo”, de quien aporta información sobre los hechos por “haber estado

allí”. Es el lugar propuesto por la *fotografía de prensa*, con su potencial probatorio asociado a la larga tradición del *testigo ocular* y la *tesis de existencia* (Schaeffer) que hacen a la especificidad del dispositivo fotográ-



Nuestro Señor de Malta #40,
Freddy Alborta, 1967

a merely informative content to ponder on matters such as representation and history. The pace imposed by the tone of the conversation, the rhythm of the narrative, or its editing, which includes brief scenes of contemporary inhabitants of the area, in colorful masks and waving flags, demonstrating about *Che's* deeds or celebrating them, endow the movie with a personal style. However this is a gaze that at no moment ends up displacing the strength of Alborta's testimony, with its own documentary value of “the witness” who provides information on the facts “being there”. It is the place proposed by *press photography*, with its visible evidence potential associated with the long tradition of the *eyewitness* and with the *thesis of existence* (Schaeffer) that make up the specificity of the photographic apparatus, as indicated by the bibliography on this subject.

However, in this case the important thing is not having witnessed a murder – perhaps only in an indirect way– but having observed and participated in a peculiar “operation”. Biographies and various essays on *Che* have insist-

fico, según nos ha indicado la bibliografía sobre el tema.

Pero en este caso, no se trata de haber presenciado un asesinato –o tal vez solo de modo indirecto–, sino de haber observado, participado de una “operación” singular; aquella en la que han insistido las biografías del *Che* y diversos ensayos: la preparación del cuerpo luego de su muerte y su disposición en la escena por parte de los militares bolivianos para la prensa. Una operación que diferenciaría notablemente la suerte corrida por la imagen del cuerpo del *Che* de la de los cuerpos de otros guerrilleros que en los registros de Vallegrande se observan tirados en el piso, en desorden, sucios y con marcas evidentes de maltrato, tortura o ejecución. Es decir, una situación – esta última– típica de los cuerpos de los vencidos, de la que también dan cuenta aquellos registros fotográficos de guerrilleros centroamericanos que el artista había encontrado en los archivos periodísticos, o los de los cadáveres destrozados de los guerrilleros de la columna de Joaquín, que el mismo Katz expuso en sus instalaciones.⁶

A diferencia de todos ellos, el cadáver del *Che* había sido preparado por sus captores antes de su exhibición a la prensa: se lo había lavado, peinado e incluso recortado parte de la barba, se lo presentaba con los ojos abiertos para facilitar su identificación. Y en ese mismo movimiento se producía su “metamorfosis completa”, se lo convertía en

⁶ Por ejemplo en la realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2003, con el título “La Columna de Joaquín”.

ed on this operation; namely, how the Bolivian military prepared the body after death and arranged the scene for the sake of the press. An operation that made a notable difference between the fate that befell *Che's* dead body image from that of other guerrillas' corpses that, in Vallegrande's photographic records, appear lying in disarray on the floor, with clear signs of having been maltreated, tortured, or executed. In other words, a situation – the latter one– typical of those who had been defeated, and that also give us an account for the photographic evidence that the artist had found in news archives, or for the torn up corpses of Joaquín's Columna guerrillas that he had exhibited later in his installations.⁶

Unlike these other bodies, *Che's* had been arranged by his captors before showing it to the press. They had washed him, combed his hair, and even trimmed his beard. His eyes had been left open to facilitate identification. In one and the same move, his “full metamorphosis” turned him into *Che-Christ*, as Jorge Castañeda and other biographers suggested.

Thus, Alborta and his photographs were witnesses and, to some extent, involuntary actors in such a remarkable transformation.

III.

If there is something unusual about Katz's look on the “last sacred image

⁶ For example, the one held at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [Buenos Aires Museum of Modern Art] in 2003, was entitled “La Columna de Joaquín”.

el *Che-Cristo*, como propuso Jorge Castañeda, entre otros biógrafos. Alborta y sus fotografías, entonces, fueron testigos y en parte actores involuntarios de esa notable transformación.

III.

Si algo distingue la mirada de Katz sobre esa “última imagen sacra de la Revolución Latinoamericana”⁷ es justamente el interés por sus aspectos más enigmáticos. Esta cuestión, que él conversa con Alborta en el documental, atraviesa también las previas y sucesivas instalaciones del artista en torno al tema. Muestras “en proceso” durante los mismos años de búsqueda del cuerpo del *Che*, y que por ello mismo varían (a veces siquiera en aspectos menores) en sus puestas a lo largo del tiempo y los espacios en que se organizan.

A propósito de la exhibición de la película y de otros materiales en una instalación en el Art Institute de Chicago en 1998,⁸ Jean Franco se refirió a esa exploración de Katz por enigmas y conflictos: la mirada sobre “la imagen como disfraz y desidentificación”, que nos conduce hacia “un laberinto de seudónimos y desinformación”.⁹ Y a propósito de una de las fotos ampliada e instalada en un gran panel, la del *Che* transformado en el Dr. Adolfo Mena para ingresar a Bolivia, la autora recordó aquellos fragmentos del diario del guerrillero que revelan lo incómodo que se sentía durante las semanas en que

⁷ Una expresión que tomamos de la reflexión de Horacio González sobre los citados apuntes inconclusos de Cooke.

⁸ “Tania”, instalación dentro del *Proyecto para El día que me quieras*, School of the Art Institute of Chicago, 1998.

⁹ “Baile de fantasmas en los campos de la Guerra Fría”, en *Los Fantasmas...*, op. cit., 103-105.

of the Latin American Revolution”⁷ it is precisely his interest in its most enigmatic aspects. He talks with Alborta about this in the documentary, and the issue pervades his earlier and later installations on the subject. These exhibitions were work-in-progress during the search for *Che*'s body; hence the differences, sometimes regarding minor details, in his stagings throughout the times and spaces in which they were presented.

Speaking of the exhibition of the movie and other materials in an installation held at the Chicago Art Institute in 1998,⁸ Jean Franco commented on Katz's exploration into enigmas and conflicts. She called it a look on the image as a “disguise” and “disidentification” that takes us into a maze of pseudonyms and misinformation.⁹ One of the photographs (that of *Che* impersonating Dr. Adolfo Mena to enter Bolivia), enlarged and installed on a huge panel, reminded Franco of fragments of *Che*'s diary that reveal how uncomfortable he felt during the weeks in which he was no longer himself because of his disguise. Pondering on the performative nature of identity, Jean Franco says, “*Che* can recover the sense of his mission only when he recovers his established appearance, his mask.”¹⁰

In fact, seven years after having begun his research, Katz started composing mural texts and organizing installations in which he presented various materials for his project. There he dwelled on the various maskings and enig-

⁷ An expression borrowed from Horacio González's reflections on Cooke's unfinished notes mentioned before.

⁸ “Tania”, an installation within the *Project for The Day You'll Love Me*. School of the Art Institute of Chicago, 1998.

⁹ “Baile de fantasmas en los campos de la Guerra Fría” [Ball of Ghosts in the Fields of the Cold War], in *Los Fantasmas...*, op. cit., 103-105.

¹⁰ *Ibid.*, 107.



La Columna de Joaquín, instalación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003

Joaquín's Column, installation, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003

—a causa de ese disfraz— ya no era el *Che*. Porque —observa Jean Franco reflexionando sobre el carácter performativo de la identidad— “*Che* solo puede recobrar el sentido de su misión al recobrar su apariencia ya consagrada, su máscara”.¹⁰

De hecho, a siete años del inicio de su investigación, Katz comenzó a elaborar textos murales y organizar instalaciones donde fue presentando diversos materiales de su proyecto. Allí se detuvo en esos diversos enmascaramientos y enigmas en torno a los hechos. No solo cuestiones atroces ya referidas como la desaparición de los cuerpos o la de las manos del *Che* (que vio por primera vez en televisión en los años noventa). También otras: la máscara/disfraz con que el *Che* ingresó a Bolivia convertido en el Dr. Adolfo Mena, recién comentada; la imagen de Monika Ertl, o de la peluca, la cartera y el arma utilizados para ejecutar años más tarde en Hamburgo a quien había sido Jefe de Inteligencia cuando la captura del *Che*, el coronel Roberto Quintanilla; las sucesivas identidades de Tania, que fue Haydée González, Laura Gutiérrez, Marta Iriarte o Tamara Bunke, hasta su caída junto con la columna de Joaquín en la famosa emboscada del 31 de agosto en Vado del Yeso, así como los morbosos descubrimiento y luego desaparición de su cuerpo; o la no menos cruel desaparición del revolucionario boliviano Jorge Loro Vázquez Viaña luego de ser capturado herido y

¹⁰ *Ibid.*, 107.

mas around the events. He did not stop at heinous deeds such as the disappearance of the bodies and of *Che's* hands, which he had first seen on television in the nineties. Katz gave his attention to the mask and costume worn by *Che* when he entered Bolivia impersonating Dr. Adolfo Mena, to Monika Ertl's wig, and to the wig, purse, and gun she had used, years later, to execute Colonel Roberto Quintanilla (Chief of Intelligence at the time of *Che's* capture) in Hamburg. He also marked Tania's successive identities: she had been Haydée González, Laura Gutiérrez, Marta Iriarte, or Tamara Bunke until she fell, together with Joaquín's column, in the famous ambush at Vado del Yeso on August 31. Katz paid heed to the gruesome discovery of her body and its subsequent disappearance, and to the equally cruel disappearance of Bolivian revolutionary Jorge Loro Vázquez Viaña, after being taken prisoner and as he was recovering from his wounds in a hospital on the eve of a mass organized by his mother, reminding us of Klaus Barbie's hidden activities in the Bolivian secret police.

Halfway through history and representation, Katz did not deal only with the lot that befell *Che's* image. All these other “cases” and their enigmas were subjected to his visual exploration. In several installations, the said cases were presented either as part of a *Chronology* of Guevara's epic or in autonomous fashion, as enlarged images accompanied by other texts about

mientras se recuperaba en el hospital, en vísperas de la misa organizada por su madre, y que al mismo tiempo reenvía a la ocultada presencia de Klaus Barbie en la policía secreta boliviana.

Entre la historia y la representación, entonces, Katz no solo se inmiscuyó en la suerte corrida por la imagen del *Che*. También todos esos otros "casos" referidos y sus enigmas fueron objeto de su indagación visual. En varias instalaciones, esos casos se presentaron junto a una *Cronología* de la epopeya guevarista o de modo autónomo, como imágenes ampliadas y acompañadas por otros textos sobre cada caso singular. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la instalación y texto mural "Tania: Máscaras y Trofeos",¹¹ donde se recupera la historia de Haydeé Tamara Bunke Bider, hija de padres

¹¹ O "La Mirada y Tania, máscaras y trofeos". Instalación y Texto Mural, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007. Reproducido en *Los fantasmas...*, 115-127.



Monika Ertl, instalación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003

Monika Ertl, installation, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003

each particular case. We can see this, for example, in the installation and mural text entitled "Tania: Máscaras y Trofeos" [Tania: Masks and Trophies],¹¹ in which he reconstructs the history of Haydeé Tamara Bunke Bider, born of German parents who had emigrated to Argentina to escape Nazi persecution. It comprises a brief account of her life, including her tragic death and disappearance until the recovery of her remains in 1998. The photographs and mural texts, in an oblong arrangement on the wall and framed by thick,

¹¹ Or "La Mirada y Tania, máscaras y trofeos". Installation and mural text, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2007. Reproduced in *Los fantasmas...*, op. cit., 115-127.

alemanes emigrados a la Argentina huyendo de la persecución nazi, y se la recorre brevemente pasando por su trágico asesinato y desaparición, hasta la recuperación de sus restos en 1998. Las fotografías expuestas y los textos murales —instalados de modo apaisado en la pared, recuadrados con gruesas e intensas franjas rojas, que chorrean “sangre”— no solo refieren a la referida crueldad de la suerte corrida por Tania y los guerrilleros de la columna de Joaquín, sino que también se detiene en el destino de los rollos de fotografía tomados por los propios insurrectos (una foto ampliada de Tania tomando ella misma una fotografía es elocuente al respecto¹²) y que tras ser capturados sirvieron primero para la identificación y luego para su comercialización a partir de los años ochenta. Para ilustrar artículos y biografías, según explica Katz. Él problematiza en este caso la idea de la fotografía como un “trofeo de guerra” en tanto “arma de doble filo”: esos rollos, pasibles de constituirse en el documento base de la difusión internacional de una campaña exitosa (como había ocurrido con las imágenes de la Sierra Maestra, por ejemplo), culminan alimentando la derrota y la humillación en manos de los verdugos.

Esta reflexión desde el arte sobre la imagen fotográfica —en su compleja, polémica función histórica; en sus características visuales, de prensa o artísticas—, alcanza también el interés del artista por otras imágenes, ya no solo

12 *Los fantasmas...*,
op. cit., 9

vivid red fringes dripping with “blood” refer not only to Tania’s ill fate, but also to those shared by the guerrillas in Joaquín’s column. It also dwells on the use given to the rolls of film taken by the rebels themselves (an enlarged photo of Tania’s is eloquent in this regard¹²). After they were captured, these photographs originally served at first for identification purposes and after the eighties, were commercialized to illustrate articles and biographies. He problematized the notion of photographs as “war trophies” because of their “double-edged weapon” quality. Those rolls, which could have been founding documents for the international dissemination of a successful campaign (as was the case with pictures taken in Sierra Maestra) ended up fuelling defeat and humiliation at the hands of the executioners.

Katz’s artistic reflections on the photographic image —on its complex, controversial historical function, on its visual features, whether in the press or in art medium— extend his interest in other kinds of images, such as the controversial sketches of guerrillas that Ciro Bustos drew after his arrest and that Katz includes in his installations.

Perhaps just as the “discovery” of Alborta’s famous photograph and other images with their enigmas may have triggered *the Project for The Day You’ll Love Me*, an item of information, historical data, or a document, singled out the decision to carry out this research. It is as if historical truth demanded its

12 *Los fantasmas...*,
op. cit., 9

fotográficas: como los polémicos bocetos de los guerrilleros dibujados por Ciro Bustos una vez detenido y que Katz incluye en sus instalaciones.

Pero del mismo modo que, desde el “descubrimiento” de aquella famosa fotografía de Alborta, las imágenes y sus enigmas tal vez configuraron el motor del proyecto *Proyecto para El día que me quieras*, al mismo tiempo la información, el dato histórico o el documento singularizan la puesta en escena de esta investigación. Como si la verdad histórica reclamase su lugar presionando sobre cada movimiento creativo del artista y este le permitiese penetrar su obra, o incluso la impulsase a desbordarla. Es la historia que repone el testigo Alborta con su testimonio y sus fotografías a lo largo del documental, pero también la que desparrama el propio Katz en cada una de sus instalaciones, en sus textos murales, en el conjunto de la extensa y detallada “Cronología de la guerra de guerrillas: Che Guevara en Bolivia” en la que detalla la campaña y la suerte corrida por Guevara y que, con sus varian-



Tania: Máscaras y Trofeos, Centro Cultural Recoleta, 2007

Tania: Masks and Trophies, Centro Cultural Recoleta, 2007

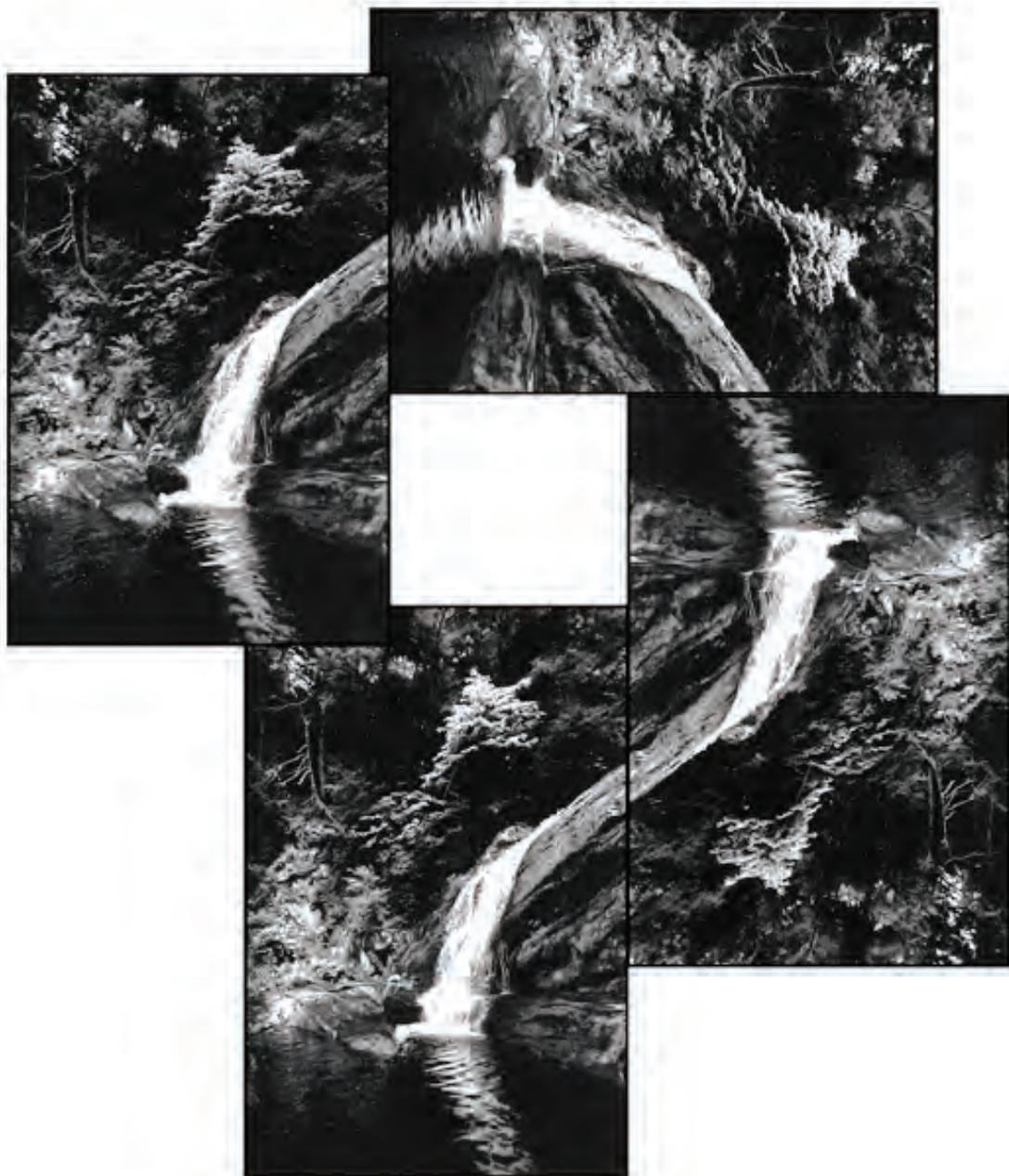
rightful place by pressuring every creative move the artist makes; as if the artist allowed it into his work, or even encouraged historical truth to exceed the work. History puts back Alborta the witness, with his testimony and photographs, inside the documentary. Moreover, Katz himself spreads history in every one of his installations, mural texts, and the vast, detailed “Cronología de la guerra de guerrillas: Che Guevara en Bolivia” [Chronology of the

tes y cambios, se configura por su dimensión e interés histórico en centro de atención en torno al que se disponen las otras imágenes. Expuesta en cuatro versiones acumulativas de unas cincuenta láminas murales, respectivamente en México (1994)-Buenos Aires (1994), Nueva York (1995/1996)-La Habana (1997); Chicago (1998) y nuevamente Buenos Aires (2003), la cronología se compone exclusivamente de citas tomadas de fuentes diversas: el Diario del *Che*, libros de amigos y enemigos, materiales de prensa, etc. Aunque los textos se inician en 1963 y llegan hasta 1997, evidentemente la información se concentra en el año 1967. Y Katz se preocupa por precisar el origen de cada dato, por distinguir con un delicado y colorido símbolo al inicio de cada cita, cada una de las fuentes informativas utilizadas.

Se trata de un indicio más del impulso histórico-testimonial que recorre el conjunto del proyecto y que de este modo resalta que las imágenes, los potentes símbolos visuales —en definitiva— remiten a una historia de pasión y dolor, protagonizada por seres humanos que, como el *Che*, nos resultan inolvidables.

Guerrilla Warfare: Che Guevara in Bolivia] In it he tells in detail about Guevara's campaign and end. With its variants and alterations, the Chronology's size and historical interest becomes the center of attention around which other images are arranged. Exhibited in Mexico (1994), Buenos Aires (1994), New York (1995/1996), Havana (1997), Chicago (1998), and again Buenos Aires (2003), the Chronology is exclusively composed of quotes taken from various sources. It includes *Che's* personal diary, books by friends and enemies, press articles, etc. Although the writings go from 1963-1997, the information naturally focuses on 1967. Katz took the trouble to specify the origin of every piece, to mark every one of his sources with a delicately colored symbol at the beginning.

This is yet another sign of the historical-and-testimonial momentum that pervades the whole project, highlighting the fact that, in short, images as powerful visual symbols refer to the passions and woe experienced by human beings that, like *Che*, prove unforgettable.



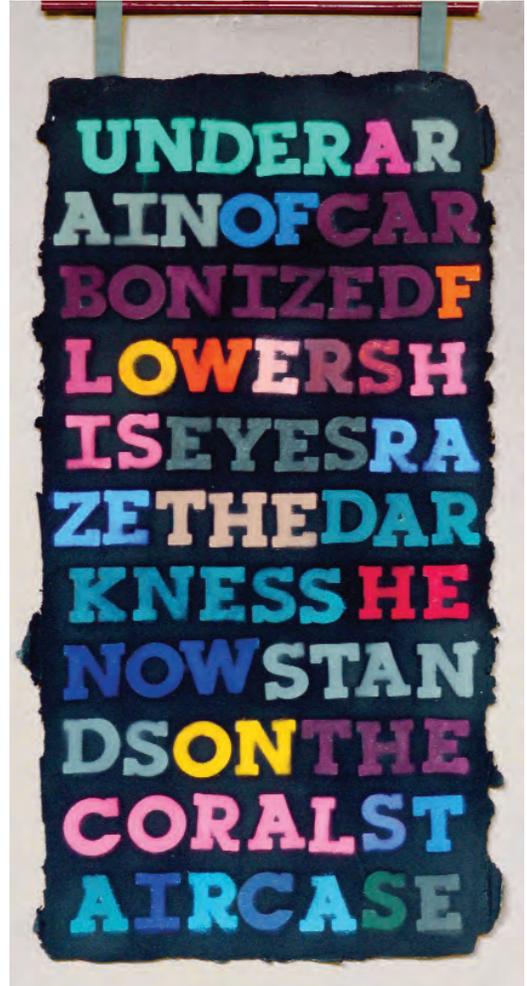
La Caída, 4 segundos, símbolo, 1977

Fall, 4 seconds, symbol, 1977

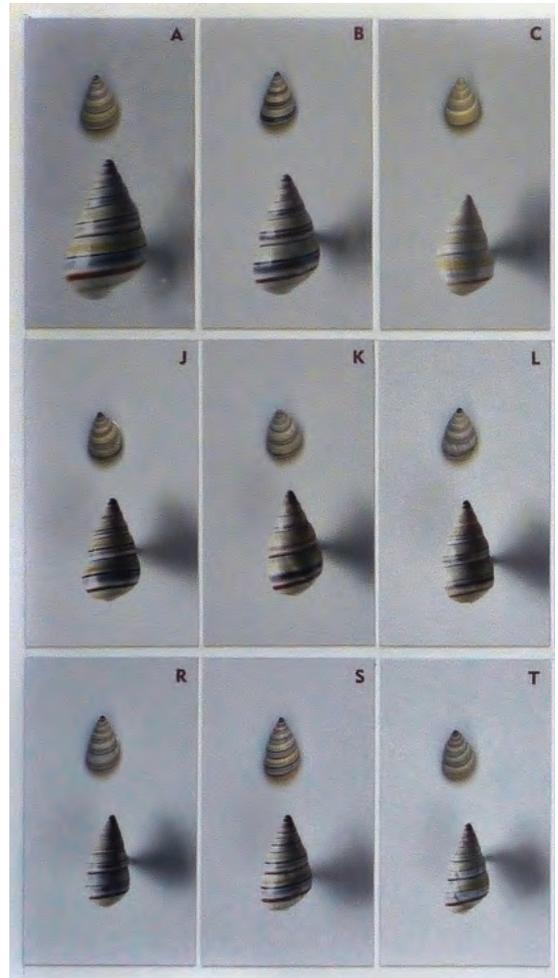
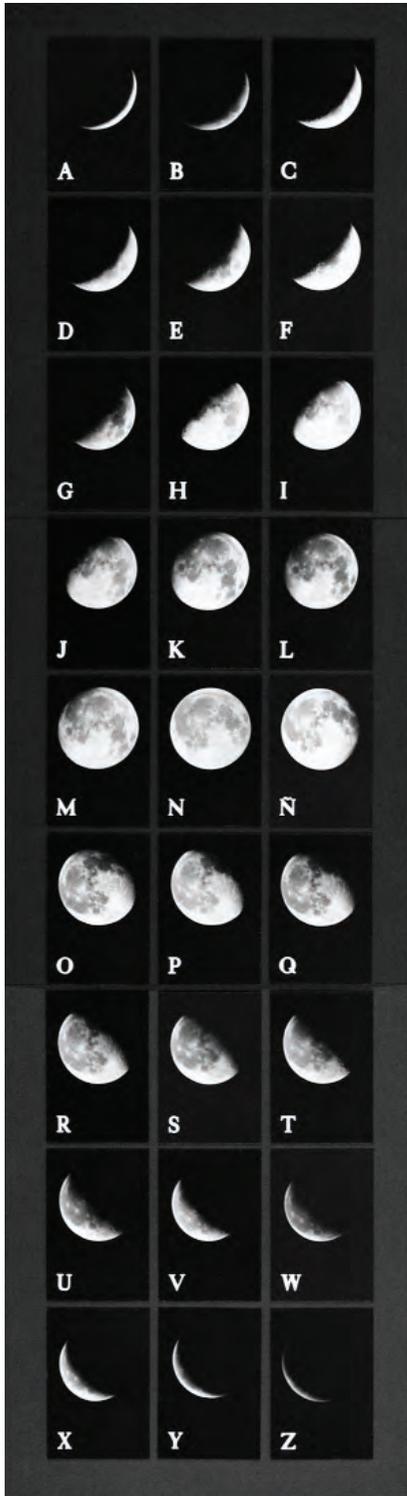


Ante la Estela B, El Proyecto Catherwood, 1989

Before Stela B, The Catherwood Project, 1989

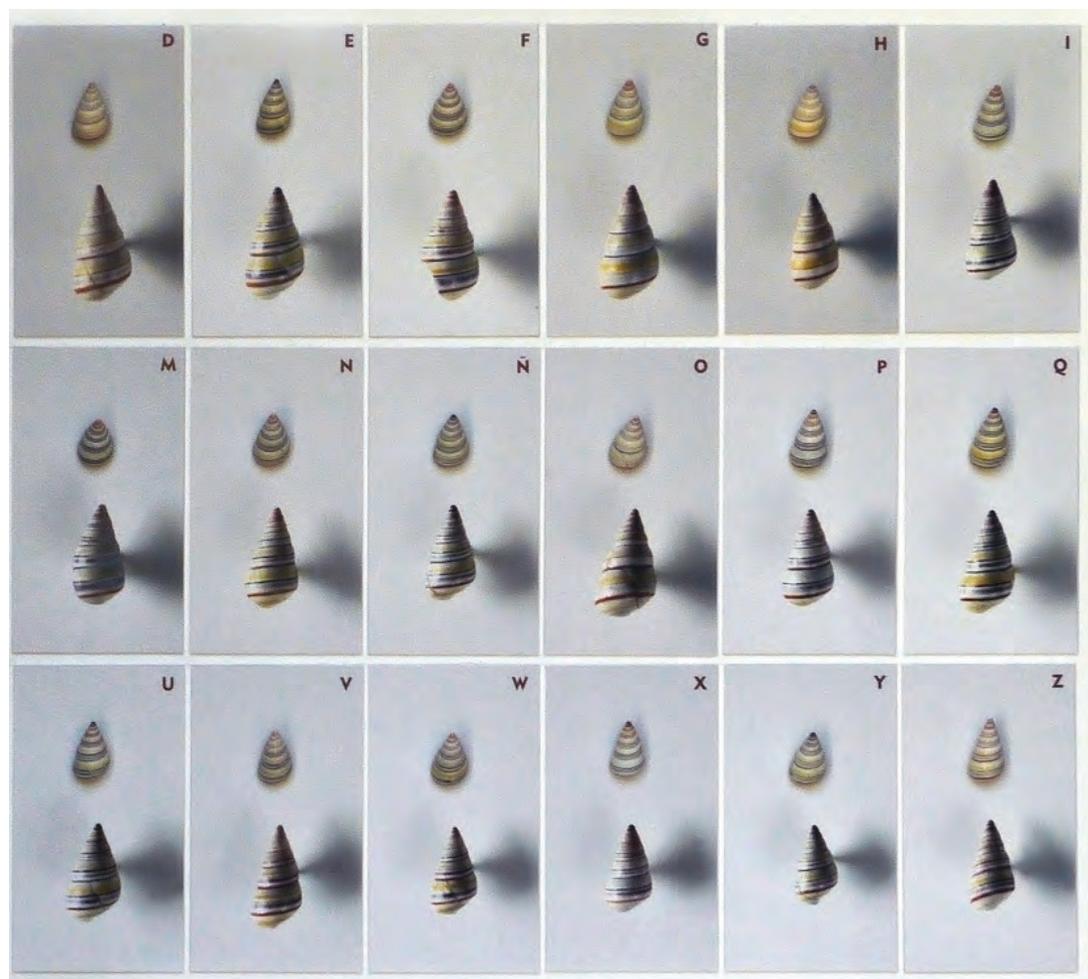


De *Libro Quemado*, 1992
From *Burnt Book*, 1992

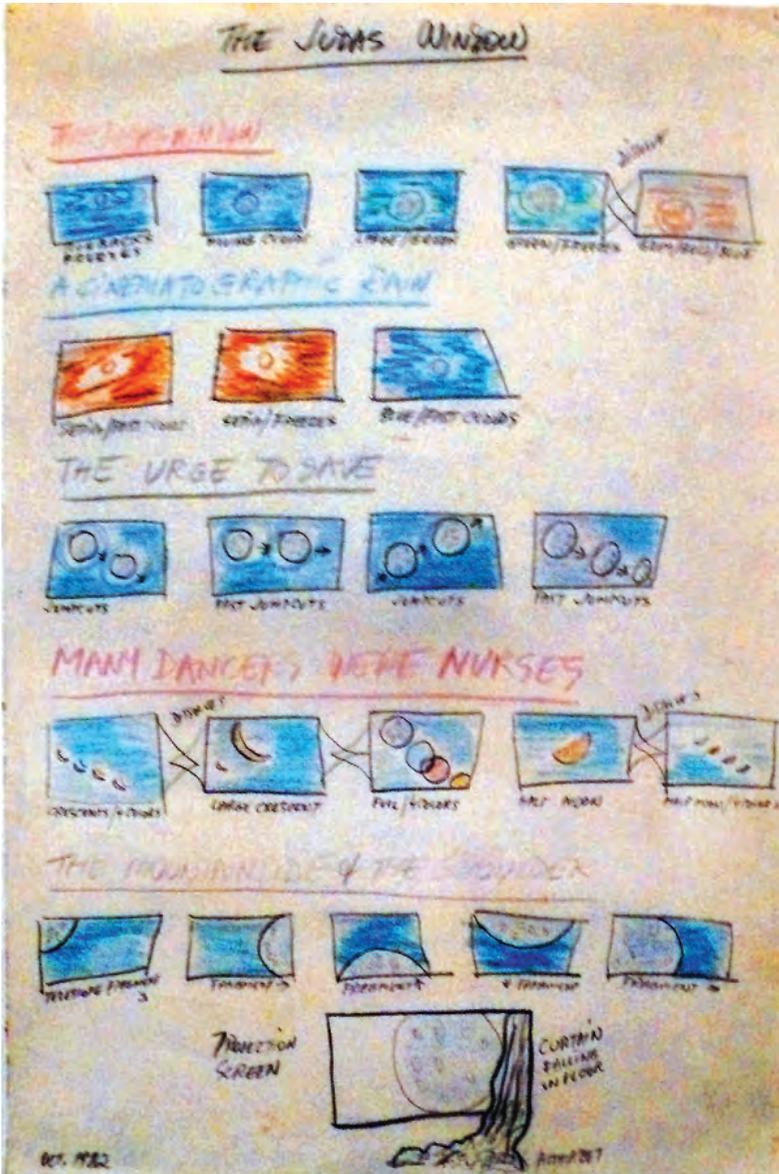


Alfabeto Achatinella, 1982
Achatinella Alphabet, 1982

Alfabeto Lunar II, 1980
Lunar Alphabet II, 1980

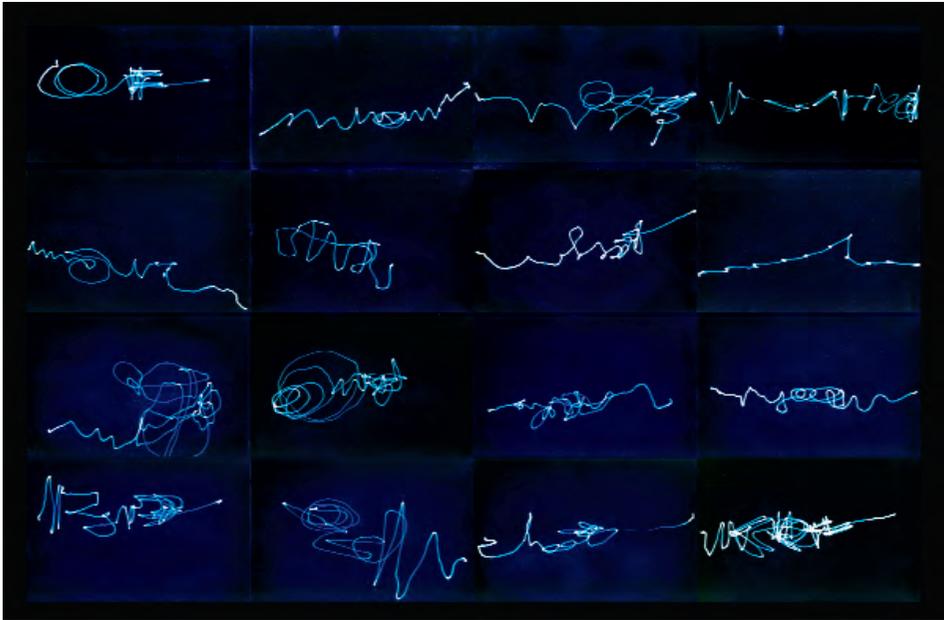


"Un Cielo Límpido", de la serie *Alfabeto Lunar*, 1980
 "A Limpid Sky", from *The Lunar Alphabet series*, 1980



Guión gráfico para *La Ventana de Judas*, película de 16 mm, 15 mins., color, muda, 1982

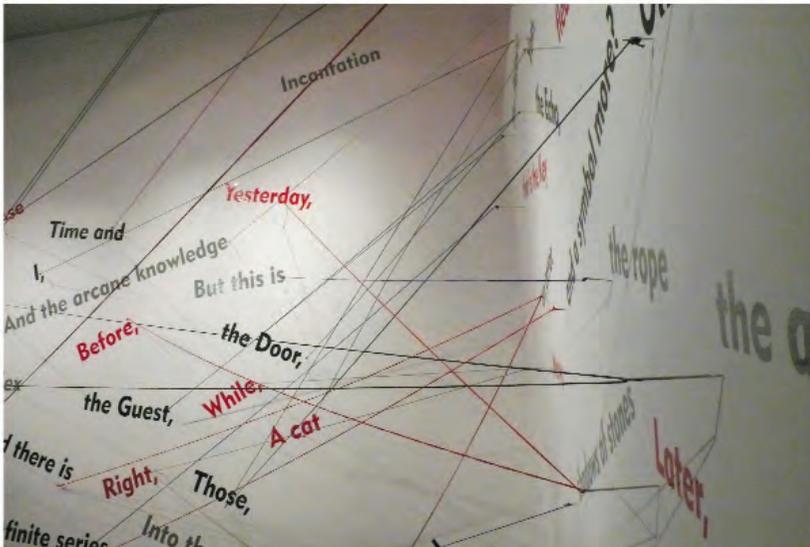
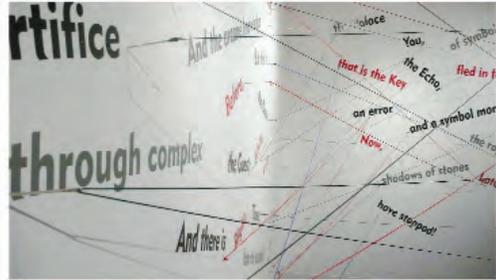
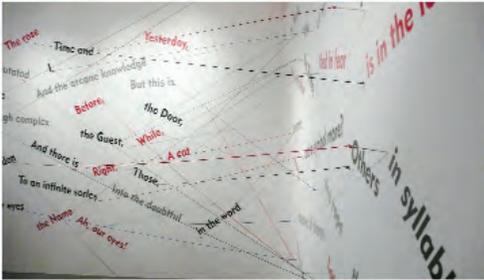
Storyboard for *The Judas Window*, 16 mm film, 15 mins., color, silent, 1982



"Intento escribirte una carta con la luz de la luna", de *Escritos Lunares*, 1976
"I am trying to write you a letter with the light of the moon", from *Lunar Writings*, 1976

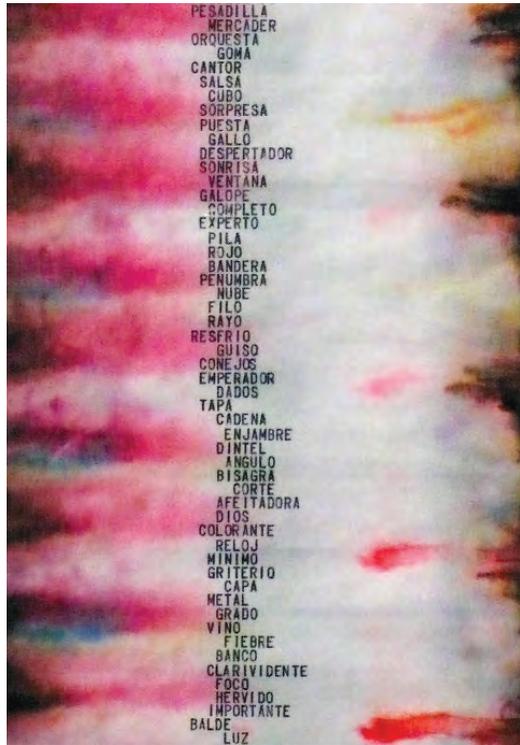
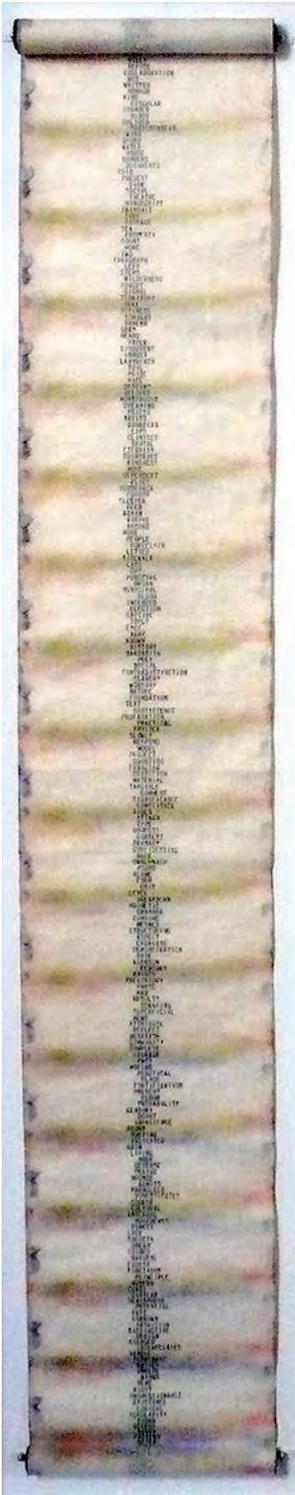


El Anfiteatro, 1978
The Amphitheatre, 1978



Golem Arrinconado, vistas de instalación. Point of Contact Gallery, Syracuse University, 2008

Cornered Golem, installation views. Point of Contact Gallery, Syracuse University, 2008



Columna XI y Columna IV (detalle), de 21 Columnas, 1971-1972

Column XI and Column IV (detail), from 21 Columns, 1971-1972

Columna IV, Puno (definición), de 21 Columnas, 1971-1972

Column IV, Puno (definition) 1972, from 21 Columns, 1971-1972

PROPOSITO-IMAGEN-CONTRA-PINTURA-VOZ
VISION-OBJETO-FANTASIA-SENTIDO-OBRA
REPRESENTACION-PERCI BE-HORA-VERTIGO
EXISTENCIA-ILUMINACION-INFUSA-VISTA
HORIZONTE-POSIBLE-UNION-POSIBILIDAD
ANGULO-PERSPECTIVA-INMENSIDAD-COSAS
MAIZ-PANTERAS-LABIO-ESPACIO-VIRTUAL
SEMILLAS-PENSAMIENTO-IRRUMPE-ARISTA
RAZON-OBTENER-DIAMANTE-PERCEPTIBLES
RAFAGA-ASOMBRO-LINTERNA-SOLUCION-IR
INMATERIALIDAD-PRESENTE-CONDICIONES
VIRTUALMENTE-CONDUCE-VOLUNTAD-ACTOR
AMPLIACION-EXPERIENCIA-PASADO-REINO
HEXAGRAMA-PALADAR-LABERINTO-TORTUGA
RIGOR-TARDE-LUCIERNAGAS-ARENA-NOCHE
COPA-CONDICION-MEMORIA-CIRCULAR-VOZ
CRISTALES-ESCALERA-MATIZ-VOCAL-CARA
METRICA-EJERCICIO-JAZMINES-PALABRAS
ARQUERO-CONFINES-CRIN-FLECHAS-NAIPE
RESPLANDOR-APARIENCIA-ENCANTAMIENTOS
ALJIBE-IDEAS-ARBOL-DESIERTO-SECRETO

21x21 *Renglones*, dibujos a máquina de escribir, Colección del Museum of Modern Art, 1972

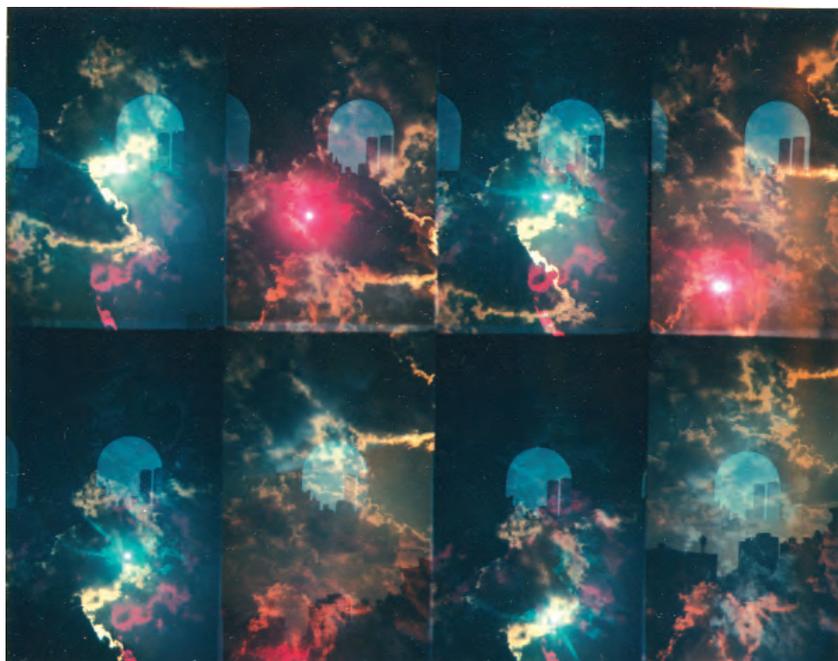
21x21 *Lines*, typewriter drawings, The Museum of Modern Art Collection, 1972

ESPACIO-SOLTURA-IDEOLOGIA-VEROSIMIL
CONTEMPORANEO-DISCURSO-SISTEMA-MODO
LENGUAJE-EVOLUTIVO-AVANCE-INVENCION
INTERPENETRACION-ROL-DISCURSO-MAGIA
RELATIVIDAD-SORPRENDENTEMENTE-SIGNO
EXTRATEXTUAL-ALUSION-RIGOR-CONJUNTO
DIFICULTAD-PERFECTA-VITALIDAD-TEXTO
EPISODIO-ELEGIA-SECUENCIA-EPOCA-LUZ
TEJIDO-ARTIFICIO-MECANICO-MONUMENTO
REFUGIO-PASTORAL-PERCEPCION-ARROYOS
ESCULTURA-PRODIGIOSA-HIERBA-AMBIGUO
IMAGENES-GIGANTESCOS-ARDIENTE-METRO
GLOBAL-AMORFO-CIELOS-IMPOSIBLE-FOSO
INTERLOCUTOR-ESPEJO-CONJETURA-OPERA
LECTURA-FRAGIL-RELATO-FRASE-LOCUTOR
FONETICA-REGISTRO-SONIDO-TONO-PROSA
DUALIDAD-MONOPOLIO-INFORMACION-ZONA
MEDIEVAL-GARGANTA-SENTIDO-ALMA-APIO
GUANTE-FOTOELECTRICO-CORAL-EMBARCAR
PRODUCTIVIDAD-MINIATURISMO-PIGMENTO
NOCTURNO-GOZNE-VERTIENTE-SEDENTARIO



20 segundos (en la vida de una palmera), 1975

20 Seconds (in the life of a palmtree), 1975



365 Atardeceres (de 12 Lunas y 365 Atardeceres), 1976-1978

365 Sunsets (from 12 Moons and 365 Sunsets), 1976-1978



Self-Hipnosis [sic], 1973



Alfabeto Achatinella (Hombre a Caballo, frase) y alfabeto en vitrina, Whitney Museum of American Art, 1982

Achatinella Alphabet (Man on Horseback, phrase), and alphabet display, Whitney Museum of American Art, 1982



Proyecto para El día que me quieras #R, 1995
Project for The Day You'll Love Me #R, 1995



Dr. Mena González (Monika Ertl al fondo) de *Proyecto para El día que me quieras*, School of the Art Institute of Chicago Gallery, 1998
Dr. Mena González (Monika Ertl in background) from *Project for The Day You'll Love Me*, School of the Art Institute of Chicago Gallery, 1998



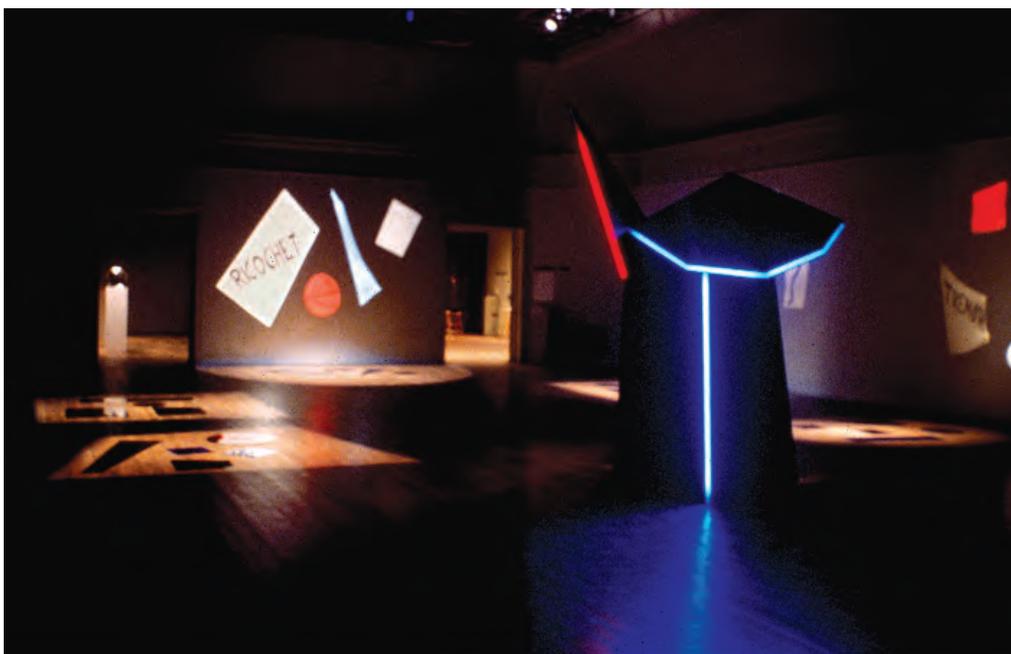
Tania de Proyecto para El día que me quieras, School of the Art Institute of Chicago Gallery, 1998

Tania from Project for The Day You'll Love Me, School of the Art Institute of Chicago Gallery, 1998



Proyecto para El día que me quieras #R, 1995

Project for The Day You'll Love Me #R, 1995



Orfeo Decapitado, vista de instalación, Rhode Island School of Design Museum, 1984

Orpheus Beheaded, installation view, Rhode Island School of Design Museum, 1984



Maquetas para Refugios (de la ira de Dios) para facciones opuestas
Maquettes for Shelters (from the wrath of God) for opposing factions



Huella de Viernes, de la instalación *La Ventana de Judas*, Whitney Museum of American Art, 1982
Friday's Footprint, from the installation *The Judas Window*, Whitney Museum of American Art, 1982



Las Horas: Flores en el Cielo, instalación, Henrique Faria Fine Art, Nueva York, 2012

The Hours: Flowers in the Sky, installation, Henrique Faria Fine Art, New York, 2012





Foto de producción e imágenes fijas de *El día que me quieras*, 16 mm, color, 30 mins., 1997

Production photo and stills from *The Day You'll Love Me*, 16 mm, color, 30 mins., 1997



Imagen fija de *La Visita*, película en blanco y negro, 16 mm, 30 mins., 1986

Still from *The Visit*, black and white film, 16 mm, 30 mins., 1986



Imagen fija de *La caída (Otoño)*, 16 mm, 10 mins., 1977

Still from *Fall*, 16 mm, 10 mins., 1977



Metropotamia, película de 16 mm para dos proyectores y pantalla en zig-zag, 25 mins., 1982

Metropotamia, 16 mm film for two projectors and a zig-zag screen, 25 mins., 1982

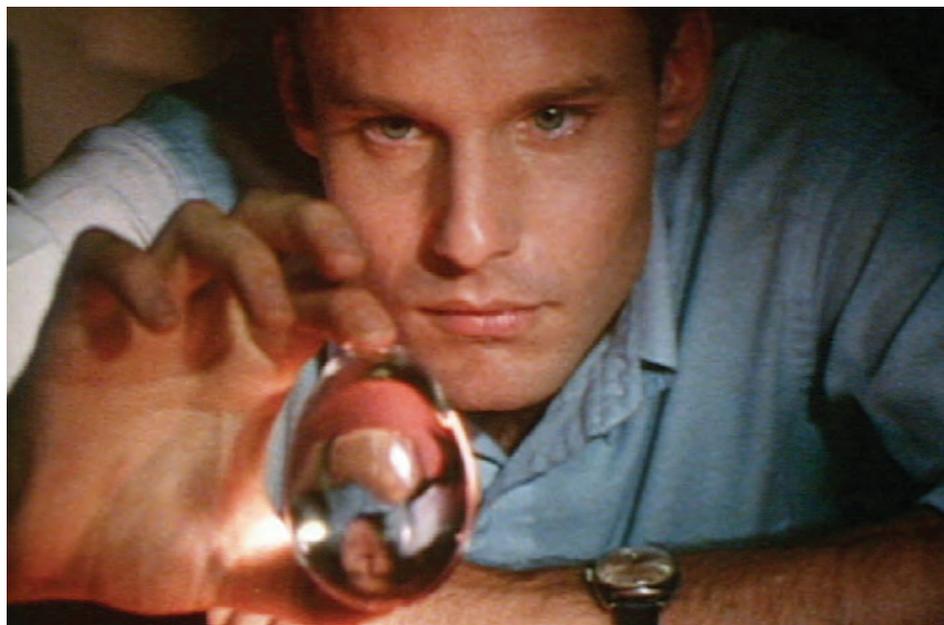


Imagen fija de *El espejo sobre la luna* (con Andrew Sharp), 16 mm, 100 mins., 1992

Still from *Mirror On The Moon* (with Andrew Sharp), 16 mm, 100 mins., 1992



Imagen fija de *Paradox*, 30 mins., video digital, 2001

Still from *Paradox*, 30 mins., digital video, 2001



Imagen fija de *Mucho ha cambiado París*, película de 16 mm para un proyector recostado y una pantalla vertical, 21 mins., 1977
Still from *Paris Has Changed A Lot*, 16 mm film for a reclined projector and a vertical screen, 21 mins., 1977



Imagen fija de *La escisión* (con Kathy Gales y Lynn Anander), 16 mm, color, 27 mins., 1978
Still from *Splits* (with Kathy Gales and Lynn Anander), 16 mm, color, 27 mins., 1978



Imagen fija de *Rollo Seis: El Gran Tarot de Charles Ludlam* (con Black-Eyed Susan), 16 mm, 8 mins., 1987
Still from *Reel Six: Charles Ludlam's Grand Tarot* (with Black-Eyed Susan), 16 mm, 8 mins., 1987



Imagen fija de *Multitud* 7x7, 16 mm, 10 mins., 1974

Still from *Crowd* 7x7, 16 mm, 10 mins., 1974



Imagen fija de *La escisión*, 16 mm, color, 27 mins., 1978

Still from *Splits*, 16 mm, color, 27 mins., 1978



Eunuchs de la Ciudad Prohibida, obra teatral de Charles Ludlam, 1971

Eunuchs of the Forbidden City, play by Charles Ludlam, 1971



Camille, obra teatral de Charles Ludlam, 1973

Camille, play by Charles Ludlam, 1973



Parangolé, de Hélio Oiticica, tal como fue realizado durante los Encuentros de Pamplona, 1972, Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Parangolé, Parangolé, by Hélio Oiticica, as it was performed during the Encuentros de Pamplona, 1972, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía collection



LIGA DEFENSORA DE LOS ANIMALES, A. C.

APARTADO POSTAL No. 2186
ADMINISTRACION DE CORREOS 21
MEXICO 7, D. F.

ASILO: LAGO SATIMA 25,
CALZ. MEXICO-TACUBA
TELEFONOS 27 58 21

MEXICO 17, D. F.

el 10 de dic. de 1963

Sr. Leandro Katz
Km. 17 20
Ruta a Toluca
Calle alta Vista 36-17

Estimado Sr. Katz:

A nombre de esta liga, con mucho
agrado le da el más profundo
agradecimiento por su gentil y generoso
obsequio para la exposición de Arte.

Su donación ha sido doble,
ya que, además de su valor intrínseco,
nos brindó una ayuda moral que
nos da nuevo entusiasmo.

Muy sinceramente,

M. Bull
Secretaria

Carta agradeciendo una donación, Liga Defensora de los Animales, México DF, 1963

Thank you for your donation letter from Animal Rights League, Mexico DF, 1963





Textos

Leandro Katz

La siguiente sección reúne una serie de textos literarios escritos por Leandro Katz desde los años sesenta, en su mayoría inéditos o de muy difícil acceso. Responden a géneros y registros diversos: poesía, narrativa, teatro, ensayo. Tienen en común el tratamiento fuertemente experimental del lenguaje, los juegos idiomáticos y gráficos, el riesgo de llevar el sentido hacia el abismo, la potente capacidad de observación, la sensualidad de la palabra. Ante este conjunto se revela una faceta poco conocida de Leandro Katz: que el escritor de los comienzos, en tiempos de la revista *Airón*, sigue volviendo a la literatura cada vez que puede.

Texts

Leandro Katz

The following section brings together a series of literary texts Leandro Katz wrote starting in the sixties, most of them either unpublished or very hard to find. They fall within various genres and registers: poetry, narrative, theater, essay. What they have in common is an intensely experimental handling of language, idiomatic and graphic wordplay, the risk of casting meaning into the abyss, a powerful capacity of observation, verbal sensuality. This group of writings reveals a little-known facet of Leandro Katz: initially a writer in the days of the magazine *Airón*, and an artist who keeps coming back to literature whenever he can.

Columna de Lenguaje y Máquina de Escribir, Encuentros de Pamplona 1972, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010
Language Column and Typewriter, Encuentros de Pamplona 1972, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010

Namú y las voces

Texto para un oratorio

Publicado en *Airón*, nº 3-4, Buenos Aires, 1960.

I

VOZ ROJA: Namú, el ser que bebe fuego,
yace en cuclillas ante la aridez del día.

MENHIR: Contempla las nubes detenidas por
las montañas de la Cadena Mayor, viejas
nubes, del tiempo aquel en que mis paisanos
perforaban la piedra-sapo para el huso de las
manos hiladoras.

VOZ ROJA: Namú gira hacia el sol, bajante
agua mediterránea, y el color ígneo de su
tabaco, refulge ya en la noche tras cada
bocanada, y luego,

VOZ AMARILLA: espía por detrás de la
maleza,

VOZ ROJA: se remonta más allá del sonido
habitual: primero se libra del pájaro cercano,
después de la hoja movida por la brisa.

VOZ AZUL: Lo que parece trueno es el
palpitar del tiempo, caballo que herido se
recuesta sobre el corazón para morir,
oprimiéndose la vida como un fruto
antiguamente cosechado.

MENHIR: Pero la hoja del tabaco es amplia,
cabén los ríos del mundo en sus nevaduras...

VOZ ROJA: ... y el dios se pega a la zona
más sabrosa, como todo lo aumentado por
una creencia.

II

MENHIR: Namú apila rocas para protegerse
del ataque y de la herida, allí

VOZ ROJA: donde la muerte no es
casualidad, donde el hombre todo lo
presencia y todo lo produce.

VOZ AMARILLA: Puede introducir la mano

bajo una piedra, soñando con la iguana
agazapada.

VOZ AZUL: La velocidad de su tajo de
turquesas, como ojos negros, desove mineral
bajo la arena ardiente.

VOZ AMARILLA: El cepo de su dentadura
aguda significa suicidio en defensa propia, la
ruptura de un nervio insustituible.

MENHIR: Morir bajo los efectos de un veneno
poderoso es entregarse al nuevo color, a la
visión distinta, premio de un dios ante cuya
presencia se ha de arribar vislumbrando la
encrucijada inicial.

VOZ AMARILLA: He aquí el principio y aquí la
sangre anterior. Feto, decidete: prolonga los
errores.

III

VOZ ROJA: Namú descubre en su voz la
transparencia del cristal de Piana.

NAMÚ: Desorden, mistificaciones, engaños.
Cabalgando sombra, a caballo crucé ese
campo salpicado de luz, chubascos de luz,
migajas de luz, fuegos litúrgicos.

VOZ ROJA: Los tajos en la carne cobijan
gusanos huidizos,

VOZ AMARILLA: pues Namú sabe vivir en el
asco. Duerme en un lecho de excremento
claro, devora tripas de ratas.

NAMÚ: Imposible negarlo, las conoces: estos
animales navegan la noche de las antiguas
covachas, trepando las paredes hacia altos
techos y bajorrelieves con flores de lys y
ángeles de nariz cascada.

VOZ AMARILLA: Las ratas comen el desecho

Namú and the Voices

Text for an Oratorio

Published in *Airón*, nº 3-4, Buenos Aires, 1960.

I

RED VOICE: Namú, fire-drinking being, is squatting before the day's aridity.

MENHIR: He contemplates the clouds kept back by the Cadena Mayor mountains, old clouds, from the time when my countrymen would pierce holes in the soapstone for the spindle of spinning hands.

RED VOICE: Namú turns toward the sun, carrying down mediterranean water, and the fire color of his tobacco blazes in the night after each mouthful, and then

YELLOW VOICE: Namú peers out from behind the brushwood,

RED VOICE: soars beyond the usual sound: first the sound escaping from the nearby bird, then from the leaf the breeze has stirred.

BLUE VOICE: What sounds like thunder is time palpitating, a horse which, wounded, lies down upon his heart to die, life squeezing out like some fruit harvested long, long ago.

MENHIR: But the tobacco leaf is broad, the world's rivers fit in its veins,

RED VOICE: ... and the god cleaves to the pleasantest clime, like everything magnified by a belief.

II

MENHIR: Namú piles up rocks to protect himself from attack and from wounding, there

RED VOICE: where death is no accident, where man watches it all, and fully creates it.

YELLOW VOICE: He can stick his hand under a stone, dreaming of the crouching iguana.

BLUE VOICE: The speed of its cut of turquoises, like jet-black eyes, mineral spawning under the scorching sand.

YELLOW VOICE: The snare of its sharp set of teeth means suicide in self-defense, the rupturing of an irreplaceable nerve.

MENHIR: To die from the effects of a powerful poison is to give oneself over to new color, a different vision, the prize of a god into whose presence one must have arrived glimpsing the initial crossroads.

YELLOW VOICE: Here is the starting point, here the blood of time past. Foetus, decide: prolong the mistakes.

III

RED VOICE: Namú discovers in his voice the transparency of Piana's crystal.

NAMÚ: Disorder, mystifications, deceits. Straddling shade, on horseback I crossed that light-stained field, squalls of light, scraps of light, liturgical fires.

RED VOICE: The flesh cuts shelter elusive worms,

YELLOW VOICE: for Namú knows how to live in revulsion. He sleeps in a bed of bright excrement, devours rat guts.

NAMÚ: Impossible to deny this, you know them: these animals sailing through the night of ancient huts, climbing the walls toward high roofs and bas-reliefs with *fleurs de lis* and broken-nosed angels.

YELLOW VOICE: The rats eat the scraps of human food, dirty the plinths with the infection from their slender paws,

del alimento humano, enroñan los zócalos con la infección de sutiles patas,

VOZ ROJA: y Namú traga el desecho de las ratas.

MENHIR: Ha invertido el juego. Ha purificado las esencias.

VOZ ROJA: Dónde oculta su tercera mano, y menos pensar en las restantes, destinadas a obscenos tratos.

VOZ AZUL: Obedece a las vibraciones del aire. Materializa su sueño destinándolo luego al gran bolso.

NAMÚ: Intentar realizar lo que una vez fuera arrojado dentro del olvido, es beberse el veneno orgánica y lentamente elaborado.

VOZ AMARILLA: Namú con la espina bífida del verdial irrita al alacrán punzándolo a traición sobre la espalda,

VOZ ROJA: y el alacrán, teñido en rabia, se clava el propio dardo envenenado.

MENHIR: Eso es morir de uno mismo.

VOZ AMARILLA: El alacrán tiembla y vibra en las ensambladuras de su constitución armada durante un tiempo equivalente al tercio de su vida, para acabar crispado en un gesto extraño...

IV

VOZ AZUL: Namú revientacaballos. Las chispas de su andar refulgen en su paso nocturno.

VOZ AMARILLA: Aliento inmundo, mirada roja.

VOZ AZUL: Sucumbe el caminante extraviándose en el sinfín de su oscuridad interior, donde

VOZ AMARILLA: rincones amontonando alimañas, viejas cerraduras de bronce, plaquetas de lujosas iluminaciones, componen las playas del mar en su estómago segundo, bonete de las aguas bajas, y a esa letrina sin luz cae aquel que deambula en la noche equivocada.

VOZ AZUL: Namú crucifica gorriones. Su zona es aquella donde van a morir los pájaros, pues el remolino del aire termina en un jardín de cristalería destrozada.

VOZ AMARILLA: Simple el bicho, la navidad le promete quebradizas bolas de colores.

VOZ AZUL: Las huellas de su andar son indicio de crueldad en esa pata izquierda.

VOZ ROJA: Los cuerpos que yacen a orillas de los ríos, se alzan y te alcanzan con el ojo ciego del vencido.

MENHIR: Namú te protege.

TRES VOCES: Namú nos protege.

VOZ AMARILLA: La mano que aparece por la boca de los inodoros en el preciso instante en que la vieja dama caga, proviene en longitud de cierta zona entre montañas donde el agua transcurre fugaz cada setenta y nueve mil años.

MENHIR: Namú te protege.

TRES VOCES: Namú nos protege.

V

VOZ ROJA: Ha callado el gallo del clima.

VOZ AZUL: Namú avanza con su séquito de cazadores de orquídeas.

VOZ ROJA: Los perros de las fincas corean la distancia con sus aullidos.

VOZ AMARILLA: Allí viene Namú con mordaza de viento silenciando al delator de su presencia.

VOZ ROJA: Namú mueve las ropas colgadas en la oscuridad de las habitaciones donde los viejos y las niñas enamoradas vigilan.

VOZ AMARILLA: Se resquebraja el aire bajo su voz, volcánica y corrosiva.

VOZ AZUL: En las calles del pueblo giran solitarios remolinos de polvo, aún tibio por el calor del día.

VOZ ROJA: El borracho que dormita tras los barriles huye ante visiones de víboras y lagartos sofocantes.

VOZ AZUL: Namú ocupa esos viejos jardines

RED VOICE: and Namú swallows the rats' droppings.

MENHIR: He's turned the game around. Has purified the essences.

RED VOICE: Where he hides his third hand, not to mention the ones that are left, destined to obscene dealings.

BLUE VOICE: He obeys the air's vibrations. He makes the dream real, slating it later for the big sack.

NAMÚ: To intend to carry out what was once cast into oblivion is to drink up organic, slowly concocted poison.

YELLOW VOICE: With the long olive's split thorn Namú goads the scorpion, treacherously puncturing it on its back,

RED VOICE: and the scorpion, changing color in its rage, pierces itself, poisoned with its own dart.

MENHIR: Dying, that is, of oneself.

YELLOW VOICE: The scorpion trembles and vibrates in the assemblages of its constitution, formed over a time equivalent to a third of its life, to finish up with a strange gesture, tensed and twitching...

IV

BLUE VOICE: Namú poisonous to horses, like the berries of the Bead tree. The sparks of his steps gleaming in his striding by night.

YELLOW VOICE: Foul breath, red gaze.

BLUE VOICE: The pilgrim succumbs, gone astray in the interminableness of his inner darkness, where

YELLOW VOICE: corners heaping up vermin, old bronze locks, crystal pendants of lavish chandeliers, compose the beaches of the sea in his second stomach, biretta of low tides, and into that lightless open sewer falls what ambles about in the wrong night.

BLUE VOICE: Namú crucifies sparrows. His zone is the one where the birds are going to die, for the whirl of air ends in the

garden of a shattered glass-works.

YELLOW VOICE: Simple little bug, Christmas promises it breakable balls of color.

BLUE VOICE: The tracks of his walks are an index of cruelty in that left paw.

RED VOICE: The bodies lying by the river-banks rise up and come to you with the blind eye of the defeated.

MENHIR: Namú protects you.

THREE VOICES: Namú protects us.

YELLOW VOICE: The hand that appears through the mouth of the toilets at the precise instant in which the old lady shits comes from the longitude of a certain area between the mountains where the fleeting water passes every seventy-nine thousand years.

MENHIR: Namú protects you.

THREE VOICES: Namú protects us.

V

RED VOICE: The weather cock's fallen silent.

BLUE VOICE: Namú advances with his retinue of orchid hunters.

RED VOICE: In unison the farm dogs chant out the distance with their howls.

YELLOW VOICE: There comes Namú with a leash of wind silencing the betrayer of his presence.

RED VOICE: Namú moves the clothing hung in the darkness of the rooms where the old men and the little love-smitten girls keep vigil.

YELLOW VOICE: Below his volcanic, corrosive voice air splits asunder.

BLUE VOICE: In the village streets spin lone eddies of dust, still warm from the heat of day.

RED VOICE: The drunkard dozing by the kegs flees before suffocating visions of snakes and lizards.

BLUE VOICE: Namú occupies those old gardens with cats that make love and tear thriving dahlias to shreds.

con gatos haciendo el amor y destrozando dalias florecidas.

VI

VOZ AMARILLA: ¿Quién es el portador de la peste?

TRES VOCES: Namú es el portador de la peste.

VOZ AMARILLA: ¿Quién es el portador de la desgracia?

TRES VOCES: Namú es el portador de la desgracia.

VOZ AMARILLA: ¿Quién es el Portador?

TRES VOCES: Namú es el Portador.

VOZ ROJA: Subiendo por la cornisa Namú-araña viajará por la piel de los durmientes.

VOZ AMARILLA: Invadirá el depósito de aguas de la Ciudad diseminando el terror en las bocas y en las mesas.

VOZ BLANCA: Namú... duérmete en el trigo.

VOZ AMARILLA: Namú asustaniños correrá aullando por las calles y las villas.

VOZ BLANCA: Namú... duérmete en el agua.

NAMÚ: Préstame tu voz, voz.

VOZ BLANCA: Namú... duérmete en el fuego, en las arenas, en el fondo con miel de las madre selvas.

NAMÚ: Préstame tu voz, voz, música para componer el disfraz de un poderoso.

VOZ BLANCA: Namú... duérmete.

VOZ AMARILLA: Las que sueñan en la galería junto al jazmín que espesa el aire de la noche, lo verán aparecer tras él y desaparecer bajo el encaje de sus vestidos.

NAMÚ: Ah, ni un dolor sentirás, ni un cosquilleo.

TRES VOCES: ¡Rata...!

VII

VOZ ROJA: Fuego en las bocas del mundo. Carbonizados pájaros cruzan el aire rumbo hacia el ombligo del volcán.

VOZ AMARILLA: Muerte entre penumbra bajo

espera. Huesos quebrados, heridas, delgadez de fiebre, lunares cortados con filosos puñales, dientes, venas secas, larguísimas, extendiéndose por escaleras y corredores.

NAMÚ: Hambre en la sangre, niebla roja que se evapora con el primer rayo del sol.

VOZ ROJA: Detrás de los pinares, un grupo de niños canta a la calma, hija del desastre.

TRES VOCES: -canto cíclico de niños-

VOZ ROJA: arreando cisnes negros

VOZ AMARILLA: mi madre la corneja se casó con el verdugo

VOZ ROJA: de los canales oscuros

VOZ AZUL: y pidió para la boda lujosa cena con

TRES VOCES: cinco platos de lentejas

VOZ ROJA: uno con sal

VOZ AMARILLA: otro de arena

VOZ AZUL: otro silencio

TRES VOCES: el grande ella

VOZ AMARILLA: y vidrio molido el de su marido

TRES VOCES: muerto

NAMÚ: Cantan y cantan.

TRES VOCES: Cantan y cantan.

NAMÚ: Pero sus dolores no se apagan, simplemente caen al olvido. El mundo se ha habituado a sus tareas, y el mendigo es capaz de dormir con la mano extendida.

VOZ BLANCA: Namú...

NAMÚ: Bella la voz, sonora. Qué quieres, hija de la calma.

VOZ BLANCA: Namú... ¡calla!

NAMÚ: Tarde es, voz. La madre roca esperará siempre al guijarro que cierta vez se despeñó hasta los abismos.

VIII

VOZ ROJA: El hombre que bebe fuego contempla el altísimo pasaje de las nubes negras.

VOZ AZUL: La lluvia es para otras zonas, para

VI

YELLOW VOICE: Who is the carrier of the plague?

THREE VOICES: Namú is the carrier of the plague.

YELLOW VOICE: Who is the carrier of misfortune?

THREE VOICES: Namú is the carrier of misfortune.

YELLOW VOICE: Who is the Carrier?

THREE VOICES: Namú is the Carrier.

RED VOICE: Rising by the cornice Namú-spider will travel by the skin of the sleepers.

YELLOW VOICE: He will invade the water reservoir of the City, sowing terror in mouths and at tables.

WHITE VOICE: Namú... sleep in the wheat.

YELLOW VOICE: Namú scarer of children will run howling through the streets and small towns.

WHITE VOICE: Namú... sleep in the water.

NAMÚ: Lend me your voice, voice.

WHITE VOICE: Namú... sleep in the fire, in the sands, in the background made sweet with honeysuckle nectar.

NAMÚ: Lend me your voice, music for making a potentate's disguise.

WHITE VOICE: Namú... sleep.

YELLOW VOICE: The women dreaming in the porch by the jasmine vine that thickens the night air will see him appear behind it, and disappear under the lace of their dresses.

NAMÚ: Ah, you'll feel no pain, nor tickling.

THREE VOICES: Rat...!

VII

RED VOICE: Fire in the mouths of the world. Charred birds streak across the air around the volcano's navel.

YELLOW VOICE: Death amid the penumbra below expectancy. Shattered bones, wounds, gauntness from fever, moles cut with sharp daggers, teeth, dried-out veins, extremely long,

extending through stairwells and corridors.

NAMÚ: Hunger in the blood, red mist that evaporates with the first ray of the sun.

RED VOICE: Behind the pine groves, a group of children is singing to the calm air, disaster's daughter.

THREE VOICES: —cyclic children's song—

RED VOICE: herding black swans

YELLOW VOICE: my mother the crow wed the hangman

RED VOICE: of the dark canals

BLUE VOICE: and for her wedding asked for a sumptuous dinner with

THREE VOICES: five lentil dishes

RED VOICE: one with salt

YELLOW VOICE: another with sand

BLUE VOICE: another silence

THREE VOICES: the big one for her

YELLOW VOICE: and ground glass

for her husband's

THREE VOICES: the dead one, that is

NAMÚ: They sing and sing.

THREE VOICES: They sing and sing.

NAMÚ: Yet their sorrows aren't quelled, they simply drop into oblivion. The world's grown used to its tasks, and the beggar is able to doze with hand stretched open.

WHITE VOICE: Namú...

NAMÚ: Fine, sonorous voice. What do you want, daughter of calm?

WHITE VOICE: Namú... be silent!

NAMÚ: It is late now, voice. The mother rock will wait forever for the pebble that once flung itself to the abyss.

VIII

RED VOICE: The man who drinks fire contemplates the high, high passing of the black clouds.

BLUE VOICE: The rain is for other zones, for the seeds that stayed hidden in the timeless gloom of patience.

las semillas que permanecieron escondidas en la tiniebla sin tiempo de la paciencia.

VOZ ROJA: Sobre los ríos, sobre los valles, la luz se estira desde el cielo,

VOZ AMARILLA: por donde penetrarán las aguas que lavan el rastro de la putrefacción, de ejércitos e inviernos.

VOZ ROJA: Las pobres gentes, todas, saludan y gimen.

VOZ AMARILLA: O tal vez, gimen, gimen...

VOZ ROJA: Los niños del sur, se desplazan como orugas hacia el círculo de arena.

VOZ AZUL: El sol planea, ala de mariposa forrajera, sobre los prados yertos.

TRES VOCES: Detrás, inmediatamente detrás de cada fracaso viene la invención de un nuevo movimiento.

VOZ ROJA: Águila giradora

VOZ AZUL: giradora

VOZ AMARILLA: negra contra el cielo.

VOZ AZUL: Batiendo pesadas alas sube hasta la infinita alborada del ojo,

VOZ ROJA: del disco dorado,

VOZ AMARILLA: del tierno vigilante.

VOZ BLANCA: Namú...

TRES VOCES: Namú te protege.

Las Esdrújulas

Publicado por Javier Sologuren (editor), Lima, La Lengua Viperina, 1961.

"Fuis de plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
et tout cet ail de basse cuisine!

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature."
Paul Verlaine, *Art Poétique*, 1874

El lenguaje aún es límite ante la comunicación. Nuestra realidad es mecánica. Despertemos desde adentro, desde el remoto fondo del alma, muda y sin descubrir, y mientras tanto inventemos leyendas y burlémonos y proyectemos símbolos para llegar a la conclusión de que todo es mentira.

—Buen día, Angélica del Desierto. Sugiero que liberes tus pies de ese calzado de fibras y te deslices, con la delicadeza que posees, sobre el piso, pues mi amante El Pintor decidió hacer del mundo una gran tela y comenzando por este hogar, que de pronto se ha tornado inhabitable, desparramó en él sus tintas vegetales.

—Los dioses te alimenten, Madrépora

RED VOICE: Over the rivers, over the valleys,
light stretches from the sky
YELLOW VOICE: from which will penetrate the waters that
wash the trail of putrefaction, of armies and
winters.
RED VOICE: Poor people, all salute and
groan.
YELLOW VOICE: Or groan, perhaps, groan...
RED VOICE: The children from the south
move about like caterpillars toward the circle
of sand.
BLUE VOICE: The sun hovers, wing of a
foraging butterfly over the stiffened meadows.
THREE VOICES: Behind, just behind every

failure comes the invention of a new
movement.
RED VOICE: Circling eagle
BLUE VOICE: circling
YELLOW VOICE: black against the sky.
BLUE VOICE: Beating heavy wings it rises to
the eye's infinite dawn,
RED VOICE: of the golden disc,
YELLOW VOICE: of the tender new
watchman.
WHITE VOICE: Namú...
THREE VOICES: Namú protects you.

The Dactylics

Published by Javier Sologuren (editor), Lima, La Lengua Viperina, 1961.

"Fuis de plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l' Azur,
et tout cet ail de basse cuisine!

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature."
Paul Verlaine, *Art Poétique*, 1874

Language is still a limit to communication.
Our reality is mechanical. Let us awaken from
within, from the remote depth of the soul, a
soul mute and undiscoverable, and meanwhile
let's make up legends, and make mock, and

project symbols to reach the conclusion that
everything's a lie.

—Good morning, Angélica del Desierto*¹. I
suggest you free your feet of that fiber foot-
gear and slide yourself, with the delicacy that

¹ "[Translator's note] *Angélica del Desierto*: Angelica (Woman) of the Desert; *Madrépora Súbita*: Sudden Madrepora (species of coral); *Pecíolo de los Manantiales*: Petiole of the Springs; *Inocenta de la Noche*: Innocent (Woman) of the Night; *Pinotea Marina*: Marine Pinewood; *Alcôhólica Desdémána*: cognate; *Báscula del Aire*: Weighing-Scale of Air; *Esdriújula Infinita*: Infinite Dactylic (cf. title); *Cristina Sapiente*: perhaps, on the order of the human species, Cristina Sapiens.

Súbita, ahora y a toda hora, tú, con un marido loco y para colmo artista, pues que luego de trajinar por el valle de las especies buscando al macho que me cele en este próximo marzo, y sin éxito aún, me desvanezco en tu abrazo, oh comadre, saludame, protégeme de las próximas desgracias del verano.

—Nada temas, suave amiga, ya van varias temporadas desde mi pubertad y sé bien qué es el verano: los campos florecen, caen los pétalos, las noches se inundan de delirios, y las semillas en sus cápsulas vuelven a germinar antes de tocar tierra, muriendo en ese cruel encierro. Tú, Pecíolo de los Manantiales, lo sabes, ¿no es así?

—Oh, sí. La idea de un próximo verano donde el clima me exigirá vivir más de lo que soportar pudiera, desordena con sus vientos esa zona atormentada de mi alma. Necesario sería vivir solo una estación de esas sin preocuparse por posteriores subsistencias de modo de desfallecer en su apogeo. Conozco esa triste historia de las semillas. Mis pequeños hijos han recorrido mi ser y en él han jugado y sonreído, y en él han luchado por la luz y los esplendores, mas, al parirlos, cansados ya de tamaña espera, se hallaron viejos, agotados y dignos del precipicio.

—Os agradezco el fin que me predices, ya que dispuesta estoy, luego de cumplir la edad de vírgenes a entregarme a las delicias del amor y de él estallaré como una flor luego de las lluvias. Mi amado, El Buey, prométeme infinitos placeres para el mes que se aproxima.

—¡Inocenta de la Noche! ¡Buey has elegido en el jardín de las especies! Siendo así, mi niña, tu ser no llegará a dormir la paz de próximos inviernos. No pudo mujer alguna durante las edades resistir tal sexo que perfuma y regocija, mas nunca jamás fecunda.

—Madre mía, lo sé, e hija soy de un macho cabrío suicida. Nada temo a mi segundo matrimonio, probablemente con la Muerte si tal es el precio de los Festivales.

—Ah, turbia mente la de tu hija, Pinotea Marina. De nada valdrán tus reproches y tus consejos, y entre nosotras, mujer, más de una desea el favor de tamaño marido, amante de la noche única. Yo también de joven lo soñé y recuerdo que solo una vez se acercó hasta mí, para husmear mi sexo y alejarse resoplando en el abandono de mi llanto. Buen tiempo aquel cuando aún no caminaba como una matrona y las espinas herían mis talones de piel tan delicada, y ahora, ¡qué filoso guijarro atravesaría las costras de largas caminatas!

—Ay madre, no quiero vivir viendo perder el brillo a mis cabellos, viendo caer mis dientes, viendo redondearse el arco de mi cuello, viendo el arco de mi espalda abandonarse, viendo mis pechos cobijar humedades contra el abdomen, viendo cerrarse mis manos de vergüenza.

—Vive, vive entonces, hija mía, la fugacidad de una noche instantánea.

—No discutáis más, hermosas. Madre e hija lucharán siempre con los vanos ejercicios de la lengua. Mejor tomad de mí el ejemplo y yaced conmigo, oh compañeras, bajo sombra y zumo de las vides y sus estanques.

—Ebria estás ya, Alcohólica Desdémona, aunque recién nacido el sol, y a pensar me dirijo, que has bebido a lo largo de la noche y que el canto del gallo has escuchado con el oído delirante de licores. Tú, mujer, que no has conocido amor alguno o que has elegido amante tan mezquino de los placeres como el vino.

—Os diré, Pinotea Marina madre, que ayer tuve ciertos extravíos al detenerse en el aire ante mi rostro una pareja de luciérna-

is yours, over the floor, since my lover The Painter has decided to make the world a great canvas and has started from this very home, which has suddenly grown uninhabitable, and has poured his vegetable dyes upon it.

—May the gods nurture you, Madrépora Súbita*, now and at all times, you, with a madman for a husband, an artist to boot, for, after trawling through the valley of spices, in search of the male in heat who's to watch over me this coming March, and thus far unsuccessfully at that, I dissolve in your embrace, o my friend, greet me, protect me from the imminent misfortunes of summer.

—Fear nothing, gentle friend, several seasons have passed since my puberty and I know quite well what summer is: the fields blossom, the petals fall, the nights are flooded with deliriums, and the encapsulated seeds sprout again before touching earth, dying in that cruel enclosure. You, my leaf stalk, Pecíolo de los Manantiales*, you know that, don't you?

—Oh, yes. The idea of a coming summer in which the climate will require of me living more than I could possibly bear, throws into confusion, with its winds, that tormented area of my soul. Needful it would be to live off them but a season, without so worrying over subsequent subsistences that, at their height, one would falter and faint. I know the sorry story of those seeds. My little children have trafficked through my being and have played and smiled in it, and have fought for the light and for splendors in it, yet, in bringing them to birth, weary already of so long a wait, they were found to be old, exhausted, and worthy of the precipice.

—I thank you for the end you predict for me, since I am well disposed, after attaining the age of virgins, to surrender myself to the delights of love, from which I shall burst like a flower after the rains. My beloved, The

Bullock, promises infinite pleasure for the approaching month.

—Inocenta de la Noche*! You have chosen The Bullock in the spice garden! This being so, my child, your being will not be sleeping the peace of future winters. Over the ages no woman has ever managed to resist such sex that perfumes, delights, and exults, though nevermore fertile.

—O mother, I know, and daughter I am of a suicidal billy goat! Nought do I fear in my second marriage, most likely with Death, if such is the price of the Festivals.

—Ah, a muddled mind is your daughter's, Pinotea Marina*. Worthless will be your reproaches and your counsel, and between us, woman, more than one desires the favor of such a husband, lover of the single night. I too in my youth dreamed and I recall that once, once only, he approached me, to sniff out my sex and then go off snorting and panting in the abandonment of my weeping. A fine time, that, when I still did not walk like a matron and the thorns wounded my heels of such delicate flesh, and now, what a sharp pebble would pierce through the scabs from long walks!

—Alas, mother, I do not want to live to see my hair lose its luster, see my teeth fall out, see the curve of my neck grow round, see the arch of my back abandoned, see my breasts start to harbor dankness against the abdomen, see my hands clench in shame.

—Then live, live, my daughter, the fleetingness of an instant night.

—Debate this no more, my beauties. Mother and daughter will forever battle with the empty exercises of the tongue. It would be better for you to take my example and lay with me, o my companions, beneath the shade and the juice of the vines, and their pools.

—You are drunk already, Alcohólica Desdemona*, though the sun has just been born, and I start to think that you have been

gas semejantes a la verde mirada de los dioses; y que de mi terror, supongo, es resultado la terrible herida que luzco en esta nalga.

—¡Ay niña! ¡Qué te has hecho! Vale tu sangre más que una gota de vino de dioses derramado. Tus grandes culpas, castigos te originan, y visiones. Ven, ven, insensata Alcohólica que, con azúcares del monte y ciertas hojas que a veces usan los varones, curaré de ti y en pocos días olvidará tu piel el fruto de correrías alucinadas y nocturnas.

—Un ángel eres, madre, y comprendes entonces que no quiero prolongar mi estancia en el páramo terrestre y que morir deseo, aunque sin coraje para abrir mis labios a la lengua fría del final amante. Vamos que nos vamos.

—Partid, mujeres, y que vuestra desorientación os conduzca hasta el arroyo de las claridades o a la sombra del árbol que rezuma alegres mieles. Tal vez os tornéis entonces dignas de los faunos flautistas, esos que en el vientre lucen el vello azabachado de las noches. Y vosotras, qué mudas habéis estado, triste Báscula del Aire y conmovedora Esdrújula Infinita, a lo largo de las peroratas matutinas.

—Que desde el tiempo en que hemos nacido, callar nos resta...

—... aprender ya nada, y os miramos hacer con la verdad del ojo que contempla...

—... pues reflejo sois de nuestros propios infortunios...

—... y de la alquimia de nuestras saludes sois respuesta.

—Comprender quisiera, niñas. Mejor será entonces que sigáis complaciendo al cielo con el silencio que provoca vuestra acción más preferida, y a mascar briznas de hierbas me refiero. Ah, pero bajad vuestras miradas hasta el valle y ved venir a Cristina

Sapiente. Salta con alegría los arroyos y tal vez ella sea quien dé en tierra con vuestros pésimos conceptos.

—Pero ¿qué es lo que esto significa? Trae su cuerpo cubierto por lodo del Pantano Verde, y de sus orejas penden racimos de uvas, naranjas cubren sus pezones y su cabello cae por la curva de sus hombros en dos grandes saltos de plata, y luego como dos brazos pasan por debajo de sus axilas, se cruzan en su vientre enredándose en espiral por sus muslos y sus piernas, para terminar en un gran nudo sobre sus tobillos. Buen día, Cristina Sapiente. ¿De qué zonas y de qué orgías amaneces? El brillo de tus ojos de recientes desórdenes me dice. Sugiero que liberes tu cuerpo de tal lodo. Alto el sol, se descascarará sobre el arte de mi viajero amigo y no quiero detalles para alimentar su ira, pues de ser así, dará en mi cuerpo tales palos, que indigna luego me vería de sus amores.

—Amigas mías, dejadme descansar un instante de la vertiginosidad de mis acciones, y extender mi pelo sobre la hierba. De tan lejano sitio me veis llegando, que no sé por dónde comenzar con mi relato.

—Bebe este poco de miel con agua, tan fresca está como que recién es bajada de las nieves.

—Nosotros peinaremos y aceitaremos tus cabellos.

—Y de él quitaremos los abrojos del camino.

—Y luego lo extendemos a tu alrededor. El halo de su brillo es lo que falta para llamarlo iluminada.

—Bendita seáis con vuestros desinteresados agasajos. Este néctar en verdad me reconforta. Pues bien, sé que de insensata mereceré ser titulada a vuestro juicio: víctima de mi incontrolable coquetería perseguida al Pájaro Luz.

drinking all night long and that you have heard the rooster's song with the delirious ear of liquors. Woman, you have known no love at all or else you have chosen a lover as mean with pleasures as wine.

—I'll tell you, o mother Pinotea Marina, that yesterday, I experienced a certain waywardness, as the air stopped short before my face, and a couple of glow-worms resembling the green gaze of the gods; and I sensed that my terror is, or so I assume, the result of the terrible wound I show in this buttock.

—Alas, child! What have you done to yourself! Your blood is worth more than a drop of wine spilled by gods. Your great faults, punishments, and visions, are the cause of you. Come, come, foolish Alcohólica who, with sugars from the mountain and certain leaves that men at times are wont to use, I shall tend you and cure you and in just a few days your flesh will forget the fruit of hallucinated, nocturnal trips.

—Mother, you're an angel, and so you understand then that I don't want to protract my stay on the bleak earthly plateau, and that I wish to die, albeit without the courage to open my lips to the cold tongue of the final lover. Let us go, then, for we are leaving.

—Women, be off, and may your disorientation lead you to the stream of clarities or the shadow of the tree that oozes with gladsome honeys. Perchance, then, you are returning worthy of the flute-playing fauns, the ones whose bellies gleam by night with a jet-black down. And you, how hushed you have been, sad Báscula del Aire*, and you, my heartrending Esdrújula Infinita*, all through the long-winded speeches of the morn.

—Which, ever since the time we were born in, detracts from our silence...

—... to learn nothing, and we gaze at you making something in truth of the contemplating eye...

—... for you are the reflection of our own misfortunes...

—... and you are the answer to the alchemy of our humors.

—My girls, I should so like to understand. It will be better, then, for you to keep pleasing heaven with the silence that prompts your very favorite activity, I refer to chewing blades of grass. But, oh, lower your gazes to the valley and behold Wise Cristina coming. She jumps for joy over the streams and perhaps it is she who will overthrow your worst, your terrible, misconceptions.

—But what is the meaning of this? She brings her body covered in mud from the Green Swamp, and from her ears dangle bunches of grapes, oranges cover her nipples, and her hair falls over the curve of her shoulders in two large silver plunges, and after, like two arms, they pass beneath her armpits, cross and her belly, entwining in a spiral by her thighs and legs, to end in one great knot over her ankles. Hello there, Cristina, Sapiente*. Out of what zones, what orgies, are you peering? The shine of your eyes tells me of recent excesses. I suggest you free your body of such mire. The high sun will flay itself over the art of my voyager friend, and I don't want details to feed his wrath, since, for being thus, he will give my body such thrashings that, after, I would see myself as unworthy of his loves.

—My friends, let me rest a moment from the vertiginousness of my actions, and lay my hair out over the grass. You see me arriving from such a remote site that I hardly know where to start my tale.

—Drink a bit of this water-thinned honey, fresh as newly fallen snows.

—Let us comb and anoint your hair.

—And we'll rid it of the thorns of the road.

—And then we shall spread it about you. The halo of its shine is all that is keeping you from being called "illuminated".

—¡Al Pájaro Luz!

—Sí, al Pájaro Luz a través de selvas y de prados. Anduve varios días tras de su canto aunque sin llegar a verlo, como inevitablemente sucede, y tanta ambición de él tuve, que hasta por las noches creía escucharlo. Casi no dormí en estos viajes, hasta que una tarde, cuando sus trinos saludaban la caída del sol, andando con sigilo tras las matas, tuve la desgracia o la suerte, aún no sé, de caer en el foso de los Dioses Condenados.

—¡El foso de los Dioses Condenados!

—¡Que sí! Pero de tal me enteré solo cuando luego de tratar y tratar sin éxito de salir de él, porque tiene una boca de arenas donde de cada paso avanzado dos se retroceden, decidí buscar otra salida internándome en las galerías de la cueva.

—¡Terror!

—Terror, sí, era lo que sentía, pero mis ojos se acostumbraron a la penumbra de aquel sitio y vime de pronto en una enorme galería natural donde al fondo relucía un lago de aguas verdes, brillantes de tal modo que el iris no soportaba sus reflejos.

—¡El Pantano Verde!

—¡Exacto, amigas! Y alejeme entonces de ese sitio para toparme con los Dioses Condenados.

—¡Ahhh!

—No digáis nada. Sentados que estaban sobre piedras ardientes, y sus culos enrojecidos y llagados, de mono, así me parecieron. Los Dioses al verme, con sus miembros en erección, me persiguieron por todos los recovecos de esa horrible cueva.

—¡Oh! Y te vejaron.

—¡No! Descubrí que evitaban acercarse a las orillas del Pantano Verde y que su luz los hería hasta el llanto. Pero el deseo que de mí tenían era tal, que cada vez más se aproximaron, tanto, que pude percibir el

asqueroso hedor de sus alientos y sus fetideces. Con solo evocarlo, ¡ay, vomitar quisiera!

—¡Calma, niña, calma!

—¡Ah! No pude soportarlo y de un salto arrojeme en el lodo del Pantano Verde.

—Niña, ¡qué coraje!

—Sí. Y que al salir, luego de resbalar como una tonta por sus orillas, pude andar a mis anchas por la cueva, ya que mi cuerpo refulgía ante sus miradas.

—¡Una bendición entonces!

—Deambulé por cada recoveco y al fin hallé una extraña salida, que parecía cortada para el paso de mi cuerpo. Comencé a salir y al hacerlo, escuché desgarradores gritos a mis espaldas.

—¡Qué era eso!

—Pues eran los Dioses, quienes, sentados sobre sus piedras, dedicábanse a los placeres solitarios, y tal pena tuve, tal dolor, que les arrojé un beso etéreo mientras lagrimeando salía a la luz del día.

—¡Oh, alivios! Y aquí estás.

—Nada debes temer ahora. Pero, dinos antes que nada, ¿para qué deseabas atrapar al Pájaro Luz si ya habías gozado la dicha de su canto?

—Pues... veréis: una vieja curandera leprosa contome que la pluma más reluciente de su ala izquierda atrae al ser querido, y como en planes de amor estoy para este marzo...

—¿Y de qué dichoso ser del jardín de las especies será tu cuerpo y tu bellissimo espíritu?

—Pues... ¡del Buey de Astas de Oro!

—¡Del Buey! ¡Niña!

—¡Ay de mí! ¡Del Buey!

—Sí, ¡ay de ti, Inocenta de la Noche! Sabrás, dulce y ambiciosa Cristina, que el macho Buey ya ha hecho su elección, prometiendo sus fatales encantos a Inocenta de la Noche.

—Blessed be you all with your selfless kindnesses. Indeed this nectar is a balm to me. For truly, I know how well I deserve to be deemed foolish in your judgment: victim of my uncontrollable flirtatiousness, I went chasing after the Light Bird.

—After the Light Bird!

—Yes, I went chasing the Light Bird through forests and meadows. I went trekking various days after its songs, though I couldn't even manage to see it, as inevitably happens, and so ambitious was I to reach it, that for whole nights I thought I could hear it. I almost didn't sleep on these travels, until one afternoon, when its warblings were hailing the sunset, moving stealthily behind the bushes, I had the misfortune, or the good luck, I still don't know which, to fall into the pit of the Condemned Gods.

—The pit of the Condemned Gods!

—I did! But I realized it only later when, after trying and trying unsuccessfully to get out of it, because it has a mouth of sand where with each step forward you take you move two steps backward, I decided to look for another way out, going deep into the passages of the cave.

—How terrifying!

—Yes, terror is just what I felt, but my eyes grew used to the half-light penumbra of the place, and I soon gazed into one huge natural passageway in which, at the far end, a lake of green water sparkled, so brilliantly that the iris couldn't bear its reflections.

—The Green Swamp!

—Quite so, my friends! And so it was that I left that place only to run up against the Condemned Gods.

—Ahhh!

—But please, say nothing. Seated as they were on the burning rocks, and with their derrières reddened and seared, like monkeys, so they appeared. The Gods, on seeing me, with

their members erect, chased me through every cranny of that awful cave.

—Oh! then they possessed you.

—No! I found out they avoided coming near the shores of the Green Swamp, and its light hurt them to the point of tears. Yet their desire for me was such that, all the same, they came closer and closer to me, so close that I could make out the disgusting odor of their breath and their stench. Just to mention it makes me want to vomit!

—Be calm, my daughter, be calm!

—Ah! I couldn't bear it, and with one leap I flung myself into the mud of the Green Swamp.

—How brave, my child!

—Yes. And on stepping out of it, after slipping like a ninny over its banks, I was able to crawl on my haunches through the cave, since my body was all agleam before its gazes.

—A blessing it was, then!

—I walked through every cranny and finally found a strange exit that seemed cut out for the gait of my body. I set about leaving, and as I did so, behind me I could hear heartrending cries.

—And what was it?!

—It was the Gods, those who, sitting on their stones, were dedicating themselves to the solitary pleasures, and such pain, such sorrow had I that I tossed them an ethereal kiss midst my tears as I stepped into the light of day.

—Oh, what relief! and here you are.

—Now you need fear nothing. But tell us, without further ado, why did you wish to trap the Light Bird if you had already tasted the bliss of its song?

—Well... you see: a leprous old healer told me that the most gleaming feather on its left wing lures one's beloved, and as plans for love go I am due for this March...

—And to what lucky being in the garden of

—Lo sabía, y de celos temí morir, pero dispuesta estoy a luchar por el favor de quien hoy amo.

—¿Y con qué encantamiento, si el Pájaro Luz de ti ha huido y a ti ha engañado?

—¡Oh queridas! No es así. Fue él, bendito, quien me condujo hasta la cueva de los Dioses.

—¿Y de tal razón?

—Os diré: el barro que cubre hoy mi cuerpo reluce bellamente por la noche. Con tal atuendo, ¿quién resistirá la atracción que producen mis fulgores?

—¿No temes equivocarte? Los Dioses de ti por tal razón huyeron.

—¡Sí, los Dioses Condenados! Pero aún hay más. En mi travesía hasta aquí, ayer por la noche, el Pájaro Luz posose sobre mi hombro y supe que de él no tendría necesidad, por su propio secreto.

—Ay, lo sé, lo sé. ¡No resistirá la tentación y me dejará abandonada!

—¡Inocenta de la Noche! Joven eres y aún virgen. Temporadas tendrás para gozar de sus favores.

—¡Cállate, odiosa Cristina, y te deseo muerte inmediata apenas su sexo penetre en tu cuerpo!

—¡Cuánto te agradezco, niña! ¡Tu deseo, dicho como maldición, seguro no puede semejarse más al mío! ¡Oh felicidad! ¡Adiós, amigas! ¡Adiós! Envidiadme u odiadme, pues de vivir hoy muero y no creo ya en vanos y efímeros sentimientos.

—¡Adiós, Cristina Sabiente! ¡Los Festivales del amor esta noche comienzan y cómo extrañaremos, oh bella insensata, tus relatos y tus danzas en el próximo invierno!

—Adiós, Cristina. Pescadora con redes de cristal, tierna amiga de mis juegos. Lo mejor del cielo te deseo.

—¡Adiós, adiós, pequeña Cris! ¡Que los vientos del mundo traigan hasta ti el más

delicioso polen y que en sus dichas te desmayes por siempre, si así, niña, lo deseas!

—¡Adiós soñadora! ¡Adiós, pastora del sueño! ¡Creadora de las risas y de las canciones, inventora de relatos que a nuestra imaginación de bondad colmaron!

—¡Adiós, paloma gris! ¡Que el aire del amor flamee esta noche en tus cabellos y traiga hasta ti la fragancia desconocida que soñaste!

—¡Adiós, dulce amiga! Amor de mis inquietos años. ¡A mi amante El Pintor le he de rogar que de ti cree una imagen entre fulgores verdes para nunca ya olvidarnos!

—¡Adiós, guiadora de mis alcohólicos mundos! ¡Contigo conversaré en mis soledades y de ti no temo entonces separarme!

—Adiós competidora de mis furias. ¡Te deseo el valor de lo que has ganado y ve tranquila, pues rencor ninguno guardo!

(¡Roñosa! tal vez cambien los vientos y del mar se acerquen grandes lluvias a borrar de tu piel tal atavío) ¡Adiós! ¡Adiós!

—¡Adiós! ¡Adiós! ¡Adiós! ¡Adiós!

spices are your body and most beautiful spirit belong?

—Well, as a matter of fact... to the Golden-Horned Bullock!

—The Bullock! My daughter!

—Woe is me! To The Bullock!

—Yes, woe to you, Inocenta de la Noche! You must know, sweet and ambitious Cristina, that The Bullock stud has already made his choice, promising his fatal charms to Inocenta de la Noche.

—I knew it, and feared I would die of jealousy, yet I am prepared to struggle for the favor of him I now love.

—And with what enchantment, if the Light Bird has hidden from you and deceived you?

—Oh, my darlings! That's not how it is. It was he, the blessed one, who led me to the cave of the Gods.

—And for what reason?

—I shall tell you: the mud that covers my body today shines beautifully by night. With me in such attire, who can resist the attraction my splendors produce?

—Have you no fear that you're wrong? For that very reason the Gods fled you.

—Yes, the Condemned Gods! But there are still others. In my voyage here, last night, the Light Bird alighted on my shoulder and then I knew that I would have no need, from his very own secret.

—Ah, I know it, I know it. He won't withstand temptation and will leave me behind, abandoned!

—Inocenta de la Noche! Young you are, and still a virgin. You will have seasons for enjoying his favors.

—Be quiet, hateful Cristina, I wish you instant death the moment his sex penetrates your body!

—How I thank you, my child! Your desire, spoken as a curse, can't be closer to my own! Oh, happiness! Farewell, my friends! Farewell!

Envy me or hate me, for I die today from living and no longer believe in empty, ephemeral feelings.

—Farewell, Cristina Sapiente! The Festivals of love begin tonight and how, oh you beautiful little fool, we shall miss your tales and your dances next winter!

—Farewell, Cristina. Fisher with crystal nets, tender friend of my games. I wish you all the best heaven grants.

—Farewell, farewell, little Cris! May the world's winds carry bring you the most delicious pollen and in its blisses may you faint away for ever, if that is what you desire, my child!

—Farewell, dreamer! Farewell, shepherdess of the dream! Creator of laughter and songs, inventor of tales that filled our imagination with goodness!

—Farewell, grey dove! May the air of love blaze tonight in your hair bring you the unknown fragrance you have dreamt of!

—Farewell, sweet friend! Love of my troubled years. I must beg of my lover The Painter that he fashion for you an image amid green glows so that we never forget!

—Farewell, guide of my alcoholic worlds! I shall go on speaking with you in my solitudes and so never fear for our separation!

—Farewell, competitor of my furies. I wish you the value of what you have won and go with serenity, for rancor have I none!

(Filthy thing! With any luck the winds will shift and the great rains approach the sea to erase such finery from your flesh.) Farewell! Farewell!

—Farewell! Farewell! Fareweeeeee!

Uampungo

Publicado en la ciudad de Tupiza, Edición Nuevos Horizontes, 1961.

INDIO SERENO grabado. Pedro Rivas N.

En texto: coplas populares americanas

VENCIDOS POR UN MUNDILLO ABSURDO SIN HAMBRE SIN HERIDA, SIN NINGÚN DOLOR POR INVENTAR. VIVOS Y BLANDOS, PERDÓN. PERDÓN POR ESTA TAREA, QUE EN LA HORA DE LA MALA SERVIRÁ COMO CREDENCIAL PARA ESCAPAR DE LO MERECIDO.

PICOTEAN PÁJAROS EN SU GARGANTA: EL HOMBRE ES UNA BUENA PRESA Y MERECE SU SABOR SER SANGRIENTO Y SER PROBADO. PERO ESTAMOS HARTOS DE OIR HABLAR DE TAL O CUAL MISTERIO. ESTE, EN FIN, ES UN ACTO SIMPLE, QUE SI LO QUIERES COMPLICAR, POR SUPUESTO, TENDRÁS MUCHAS POSIBILIDADES, TE SERÁ FÁCIL, HACER QUE SE TORNE FRONDOSO COMO LA SELVA QUE TE ENREDA EN SUEÑOS.

América sitio antiguo, subida a las espaldas de un esclavo.

Bien. Veamos si hay algo por hacer.

SUS AXILAS, FERMENTANDO YA, EBRIOS SOL A SOL Y SABOREADOS, VENCIDOS YA, SUJETOS. HOMBRES Y MUJERES CON PIERNAS DE PAN, CAMINOS QUE SE BIFURCAN O CAMINOS QUE CONVERGEN A UNA SOLEDAD. A UN POZO, A UNA HÚMEDA CIUDAD.

Y DESPUÉS QUE LA COSTA SACUDIÓ SU OSAMENTA AMARGA, VINIERON LOS BUEYES, PURA CRUZ DE CAÑA, Y ABRIERON SENDAS Y HUNDIERON SU CLAMOR Y SU FURIA EN BARROS VÍRGENES Y LLOVIDOS. MONTARON ASÍ LAS CASAS, LAS POSTAS, LOS RANCHOS, LAS CÁRCELES Y LOS BOLICHES E IDEARON EL ALCOHOL DE LA POBRE FE DE HACER AZÚCAR.

Arriba suchos y mancos
los de la pata encogida
los que no asistan al baile
que asistan a la bebida.

PERO LA PALABRA A VECES TOMA CIERTA DIMENSIÓN DE PAMPA.

Uampungo

Published in the town of Tupiza, Edición Nuevos Horizontes, 1961.

INDIO SERENO [THE INDIAN IN TRANQUILITY], engraving, Pedro Rivas N.

In text: popular Spanish American *coplas*¹

DEFEATED BY AN ABSURD LITTLE WORLD WITHOUT HUNGER OR WOUNDS, WITH NO PAINS TO INVENT. THOSE WHO ARE SOFT AND ALIVE, PARDON. PARDON FOR THIS TASK, WHICH IN THE LAST DARK HOUR WILL SERVE AS A CREDENTIAL TO ESCAPE WHAT'S DESERVED.

BIRDS PECK IN HIS THROAT: MAN IS A GOOD PREY AND DESERVES HIS FLAVOR BEING BLOODY AND TASTE-TESTED. BUT WE ARE TIRED OF HEARING OF THIS OR THAT MYSTERY. THIS, IN THE END, IS A SIMPLE ACT, WHICH, IF YOU WANT TO COMPLICATE IT, YOU'LL OF COURSE HAVE MANY CHANCES TO DO, IT WILL BE A CINCH FOR YOU TO MAKE IT LUSH AS THE FOREST THAT ENTANGLES YOU IN DREAMS.

America, ancient site, ascent on the back of a slave.

Well let's see if there's anything to do be done.

THEIR ARMPITS, ALREADY FERMENTING, DRUNK BETWEEN ONE SUN AND ANOTHER AND RELISHED, DEFEATED ALREADY, HELD DOWN. MEN AND WOMEN WITH LEGS MADE OF BREAD, ROUTES THAT FORK OR ROUTES THAT CONVERGE IN A SOLITUDE, IN A WELL, IN A DANK TOWN.

AND AFTER THE COAST RATTLED ITS BITTER SKELETON, THE OXEN CAME, A CROSS OF PURE CANE, AND THEY OPENED PATHS AND BURIED THEIR CLAMOR AND THEIR FURY IN VIRGIN, RAIN-SOAKED MUDS. THUS THEY ASSEMBLED THE HOUSES, THE SENTRY POSTS, THE RANCHES, THE PRISONS, THE LITTLE DRINKING DIVES, AND CONCEIVED ALCOHOL OUT OF THE SORRY FAITH OF MAKING SUGAR.

¹ [Translator's note] In Spanish the noun *copla* refers both to a popular verse form of four short lines and to the music that accompanies it. In Spanish America sung *coplas*, generally comical or picaresque, often improvised and in dialogue form, are known, depending on region, as *relación*, *aro* or *bomba*, and are abruptly interspersed into the music at dances.

EL SITIO QUE LE CORRESPONDE EN EL CIELO ES UN HUECO COMPARTIDO. DE ÉL, EL GRAN DIOS HA LLEVADO A CABO UNA SUBASTA, PARA ABANDONAR SU SED POR CADA VIDA AL COBRO.

SÍ, SEÑOR, ESTA ES MI TIERRA, ESTE ES MI PÁRAMO, DE AQUÍ NADIE ME SACA, DE AQUÍ NADIE ME SACA.

Si supiera que cantando
algún alivio tuviera
de la noche a la mañana
cantando me amaneciera

Desde lejos he venido punzado por los cardones haciendo llorar las piedras

VUELVE EL HOMBRE CON SU ESPLÉNDIDA INSISTENCIA, SE DEJA LLEVAR, NADA DE LO DE SÍ CONDUCE. PERO QUÉ ES LA FE SINO ÉL MISMO. DESPUÉS DEL VIENTO Y, DEL CANDOR DE SU MISTERIO, DECIDE ALZARSE POR ENCIMA DE TODO EL ADELANTO. QUIEN SE VISTE DE ESPUMA EN MAR SOLO ES POSIBLE CONFUNDIRLO. ALTURAS CROADORAS, BATRACIOS, DIOSES DE RESPIRACIÓN PESADA, ROCA SOBRE ROCA Y CIELO. SOLEDAD, SOLEDAD, SILENCIO. HAN DEJADO DE VIVIR DE LA ENERGÍA QUE LES OTORGA EL ASESINATO, FUNCIONAN EN LA MEDIDA EN QUE SU DERREDOR FUNCIONA, SON LERDOS, SON TORPES.

PAÍS DE MONTAÑAS DONDE MARCHÓ EL DIOS CON NOMBRE DE PIONERO. HOMBRES DE CASCOS Y CORAZAS RELUCIENTES COMO EL AGUA AUNQUE EN EL TRASFONDO DE SUS PECHOS SOLO HABITÓ CODICIA. LA SANGRE DE SUS ASESINADOS LAVÓ LAS PIEDRAS DONDE LA VÍBORA ERGUIDA ES LA ÚNICA VEGETACIÓN DE SU VENENO.

Piedra a piedra voy pisando
caminito del sauzal
de rodillas le iré dando
gastao al hueso de andar.

En lo largo de esta calle
juran que me han de matar
yo no he hecho ningún daño
más que ponerme a gritar.

Indios estoqueados con lanza de traidor.

PERO HAY PÁJAROS, LOS HAY, BRILLANTES COMO SUS VESTIDURAS DE COBARDES.

Arise, you maimed and one-armed
You men with your limping legs
Who never cross the dance floor
Just hang about the kegs.

YET AT TIMES THE WORD TAKES ON A CERTAIN PAMPA-LIKE DIMENSION.
THE CELESTIAL SITE THAT BEST SUITS IT IS A SHARED HOLLOW. FOR HIM, THE GREAT
GOD, AN AUCTION HAS TAKEN PLACE, TO ABANDON HIS THIRST FOR EVERY LIFE TO
BE CASHED IN.
YES SIR, THIS IS MY LAND, THIS IS MY WILDERNESS, NO ONE PULLS ME FROM HERE,
NO ONE PULLS ME FROM HERE.

If I knew that singing
My woes would allay
From night to morn

I'd sing in the new day.

From far off have I come goaded by the towering cacti whose thorns make the stones weep.

MAN RETURNS WITH HIS SPLENDID INSISTENCE, ALLOWS HIMSELF TO GET CARRIED
AWAY, NOTHING OF WHAT IS HIM DRIVES HIM, YET, WHAT IS FAITH BUT HIS OWN SELF,
HIS OWN BEING? AFTER THE WIND AND THE NAIVETY OF HIS MYSTERY, HE DECIDES
TO RISE UP OVER ALL ADVANCES. HE WHO DRESSES IN FOAM IN THE SEA WILL ONLY
BE CONFUSED. CROAKING HEIGHTS, BATRACHIANS, HEAVY-BREATHING GODS, ROCK
UPON ROCK AND SKY. SOLITUDE, SOLITUDE, SILENCE. THEY HAVE CEASED LIVING
OFF THE ENERGY THEY DERIVE FROM MURDER, THEY FUNCTION IN SO FAR AS
THEIR PERIMETER FUNCTIONS, THEY ARE OAFISH, THEY ARE CLUMSY.

MOUNTAINOUS COUNTRY WHERE STRODE THE GOD WITH THE NAME OF PIONEER.
MEN OF HELMETS AND ARMOR GLEAMING LIKE WATER THOUGH DEEP IN THEIR
BREASTS THERE DWELT NOTHING BUT GREED. THE BLOOD OF THOSE THEY KILLED
WASHED THE STONES WHERE THE BOLT-UPRIGHT SNAKE IS THE SOLE VEGETATION
THAT GROWS WITH THEIR POISON.

Down the willow grove path
I tread stone after stone
It's my knees I walk on
Wearing out my bones.

All up and down this street
They're swearing I have to die

avecita blanca
canta canción tonta

Qué tristes cantan los gallos
cerquita el amanecer
ellos cantan porque saben
yo canto por aprender.

No lloris tanto en silencio

Sauce verde de la playa

Que te quedará pa'l tiempo

Ta que me muera y me vaya.

Aguaribay de la playa

Bolivia sangre sin mar

Oraré cuando me vaya
Y no te escuche silbar.

ASÍ, AÑO TRAS AÑO, COSECHANDO LO QUE MÚSICA Y SOLEDAD DA POR RESULTADO, VIENE EL CANTADOR DE COPLAS, SANGRANDO SU CUELLO DE CALANDRIAS.

INMENSIDAD DE PIEDRA, ERES COMO LA RAÍZ DE LA GEOLOGÍA, SALITRE Y MIEDO. NADIE LOGRARÁ HACER SABER DE TI, ÁRIDA SOLEDAD DE LAS ALTURAS, PUES ES TAN VANA LA SALUD DEL HOMBRE QUE UN PEQUEÑO PARAÍSO LO TRASTORNA.

Ándate, ándate

Yo me quedaré

Voy a ensillar mi caballo

Más tarde te alcanzaré.

PECES VOLADORES ESTRELLÁNDOSE CONTRA LAS ROCAS, NEPTUNOS

Texts / Leandro Katz

I whose one crime's
To have let out a cry.

Indians stabbed with a traitor's spear.

BUT THERE ARE, THEY DO EXIST, BIRDS BRILLIANT AS THE CLOTHING OF COWARDS.

little white bird
sings silly song

How sadly crow the roosters
So close to dawn
They crow for they know
That I'm singing to learn.

Don't weep your fill yet in the quiet

Green willow by the shore

Just bend for me there a while yet

For soon I'll be with you no more.
Aguaribay tree by the shoreline

Bolivia blood with no sea

I'll pray when I make my departure

And your whistling doesn't reach me.

THUS, YEAR AFTER YEAR, HARVESTING WHAT MUSIC AND SOLITUDE WORK OUT TO,
THE SINGER OF COPLAS COMES, HIS NECK OF CALANDRA LARKS BLEEDING
IMMENSITY OF STONE, YOU'RE LIKE THE ROOT OF GEOLOGY, NITRE AND FEAR. NO
ONE WILL MANAGE TO MAKE YOU KNOWN, ARID SOLITUDE OF THE HEIGHTS, FOR
THE HEALTH OF MAN IS SO VAIN A THING THAT A SMALL PARADISE UPSETS IT.

Go on, go on,

I'm staying behind,

But will saddle my horse

INCLINADOS, CARACOL RAJADO, MEDUSA DE FLECOS SANGRANTES, TRAGEDIAS,
ISLAS PERDIDAS, DEVORADAS POR EL RELATO DE LOS HOMBRES QUE MIENTEN
CON LA VOZ DE SUS ABUELOS, POBRES VIEJOS IGNORANTES QUE NO SUPIERON
QUE EL TEMOR VENCÍA LA CLARIDAD DE SU PROPIO GRADO

Debe haber sido el Mandinga

Pues me tratan como un perro.

PERO RECUERDO A LA IMAGEN DE RIVERA. TRAGADO POR LOS PANTANOS,
GRITANDO CON EL TEMBLADERAL YA CERCA DEL MENTÓN, GRITANDO,
GRITANDO. ESTA MISMA PEQUEÑA DESESPERACIÓN DE MORIR DICIENDO QUE
AHORA NO, QUE NO PUEDE SER, QUE CON LA CONSIDERACIÓN DE UN POCO
MÁS DE TIEMPO PARA SALDAR CIERTAS DEUDAS CON LOS PROPIOS PLANES, POR
LO GENERAL SIEMPRE FUTUROS, SE PODRÍA LLEGAR A UN ACUERDO,
PACTEMOS, PACTEMOS.

y aunque el amo me mate a la mina no voy

yo no quiero morirme en un socavón

camanduleros coimeros

en ancas de coya muerto

No quiero, no meycasar,

esa plata perdió el cura

que si el cura quiere plata

por qué no trabaja y suda.

Un corazón de madera

me voy a mandar hacer

pa' que no sufra ni llore

en las minas de Belén.

LLEGARON ENTONCES HOMBRES CON LARGAS VESTIDURAS NEGRAS, QUIENES

And see you anon.

FLYING FISH DASHING THEMSELVES AGAINST THE ROCKS, BOWING NEPTUNES, SLIT SHELL, JELLYFISH WITH BLEEDING FRINGES, TRAGEDIES, LOST ISLANDS, DEVoured BY THE TELLING OF MEN WHO LIE IN THE VOICE OF THEIR GRANDPARENTS, POOR OLD IGNORANT PEOPLE WHO DIDN'T KNOW THAT FEAR WAS CONQUERING THE CLARITY OF THEIR OWN BEING.

It must have been the Devil-

'Cause they treat me like a dog.

BUT I REMEMBER RIVERA'S IMAGE. SWALLOWED UP BY THE SWAMPS, SHOUTING WITH THE QUAGMIRE ALREADY COMING UP TO HIS CHIN, SHOUTING, THIS SAME SMALL DESPAIR OF DYING SAYING NOT NOW, IT CAN'T BE, SAYING THAT IN CONSIDERATION OF A LITTLE MORE TIME TO SETTLE CERTAIN DEBTS ON ONE'S OWN PLANS, IN GENERAL ALWAYS FUTURE PLANS, ONE MIGHT COME TO SOME AGREEMENT, LET'S NEGOTIATE, LET'S NEGOTIATE.

Let the master kill me, I won't go down the mine

Don't want to die in a mineshaft

Bribe-happy swindler

On dead natives' haunches

If the priest expects his cut from me

Well then I just won't marry

If money's all he cares about

Let *him* go fetch and carry.

I'll make me a wooden heart

To end this pain

And weep no more

In the mines of Belén.

ARMADOS CON VIOLINES CUBRIERON LOS OJOS DEL INDIO Y LE DIJERON, ERES TOPO, BUSCA EN EL FONDO CUARZO DE LA PIEDRA, PARA PODER LLENAR SUS ALCANCIAS DE GRANDES VARONES.

El cura no amansa bueyes

el cura no sabe arar

el cura siempre cosecha

las ganancias sin sembrar.

ADIÓS, ADIÓS PASTORES, COSECHADORES, PIONEROS MUERTOS DE SED Y VÉRTIGO.

Estas son las rosas

del rancho pa' abajo

yo no vivo de los ricos

yo vivo de mi trabajo.

Y TODOS LOS NAUSEABUNDOS, LOS LLENOS DE SORTILEGIOS, LOS QUE ALMACENAN EN LOS BALCONES PARA VER PASAR A LA MUCHEDUMBRE, SABEN PERFECTAMENTE QUE EL TIEMPO QUE LES VENDRÁ INCÓMODO ESTÁ LEJOS Y QUE PODRÁN DORMIR EN PAZ POR UNAS TANTAS GENERACIONES.

Quisiera cruzar el río

sin que me sienta la arena

a poner grillos al diablo

y al patrón una cadena.

SÍ. ESTAMOS CONVENCIDOS DEL ERROR DE LA TRAICIÓN Y DE LA IRREMISIBLE CEGUERA QUE NOS INTENTA DAR LA FÓRMULA DE COMPLICAR SOLO POR VER CLARO. PERO AMAR O PELEARSE POR EL MUNDO SURGIENDO DE LAS RUINAS Y DE LAS CENIZAS DEL AMOR DEL HOMBRE, SIEMPRE, SIEMPRE EN GUARDIA, ES ESTAR CIEGO. BIEN.

Buenos Aires 738, Castelar

SO MEN IN LONG BLACK GARMENTS ARRIVED, WHO, ARMED WITH VIOLINS,
COVERED THE INDIAN'S EYES AND TOLD HIM, YOU'RE AN OAF, A MOLE, LOOK IN THE
STONE'S QUARTZ BOTTOM, TO BE ABLE TO FILL UP THE BIG GUYS' PIGGY BANKS.

The priest tames no oxen

The priest never plows

The priest always reaps

Profits he never sows.

GOODBYE, GOODBYE SHEPHERDS, HARVESTERS, PIONEERS DEAD OF THIRST AND
VERTIGO.

These are some roses
From the ranch below

I don't live off the rich

Just the sweat of my brow.

AND ALL THE SICKENING ONES, THE ONES FULL OF SORCERY, THOSE WHO
STOCKPILE ON THEIR BALCONIES TO SEE THE CROWD PASSING, KNOW PERFECTLY
WELL THAT THE TIME THAT WILL START GETTING UNCOMFORTABLE FOR THEM IS
FAR OFF AND THAT THEY WILL BE ABLE TO SLEEP IN PEACE FOR X MANY
GENERATIONS.

I want to cross the river

And not sink in the sands

Put shackles on the devil

and chains on the boss's hands.

IF WE ARE CONVINCED OF THE ERROR OF TRADITION AND OF THE IRREMISIBLE
BLINDNESS THAT INTENDS FOR US TO GIVE THE FORMULA FOR COMPLICATING
ONLY TO SEE CLEARLY. YET TO LOVE OR FIGHT FOR THE WORLD RISING OUT OF THE
RUINS AND ASHES OF LOVE OF MANKIND, EVER, EVER ON GUARD, IS TO BE BLIND.
SO BE IT.

Buenos Aires 738, Castelar

Buenos Aires, Argentina

VIENE DE LOS DE LA COSTA:

DESDE EL MÁS ALTO RISCO, ALZANDO MANOS AÚN ENTINTADAS, CHAU A LOS DE TUPIZA.

*Impreso en los talleres del conjunto "Nuevos Horizontes". Líber Forti, director. Tupiza, Bolivia.
Impresión: Luis Levin. Diagramación y tapa: Florencio Malatesta.*

Como el gesto que no es calandria atroz ni trina

Inédito, Nueva York, agosto de 1965.

La piedra devora la luz. Mañana ha de seguir siendo; mañana es demasiado. En la jaula de imágenes dejo que las posibilidades se realicen. Salvo una.

Fui al sitio. El río. Alguien recordó las tribulaciones de ese año; tomé notas. Era un vulgar paseo turístico, algunos metros mas allá y entre los árboles, según observé comparando las fotos que arranqué del álbum.

Permanecí tres días en ese lugar. Un albergue de adobe pintado de blanco o azul, perros, la cocinera. Cuando le mostré los retratos nos recordó. ¿Usted?, preguntó alzando la vista y riendo.

Acabo de lastimarme con una tapia escondida entre las zarzas; creo reconocerla, ese color gastado. El remanso que aún fascina. Hoy es el segundo día aquí. Con un estallido la imagen se rompe: recuerdo la confluencia de dos ríos, lanchas.

Volví a casa y proyecté las fotos sobre una pared; descubrí cicatrices sobre los cuerpos. En el fondo del paisaje ni un barco, ni una señal de muelles. Imagen sobre imagen. Vuelve a mí. Cicatrices.

Como un bromista de salón que se alisa la corbata.

Luz de campo. Luz de lámpara o de vela; una rendija sobre la cara, un hombro redondo.

Cuando deseo conciliar el sueño, corro. Salgo a caminar, pierdo el sentido del tiempo; a los quince minutos, según mis cálculos errados, tendría ya que amanecer; estoy a varias millas.

Me atraen las zonas desoladas: fábricas silenciosas, playas de estacionamiento vacías, malecones contra los que el agua estrella boyas de redes muertas.

Regreso cuando aclara. Nunca sé bien si aclara porque veo el aire iluminarse o porque escucho la tos.

Sumas. Cara sobre caras. Ríos, paisajes complicados. Con el bisturí del lápiz quiero hallar la cara real.

El verano –nací en invierno– en Los Tobiales. Otros. Han ido sumándose sin límites. He llegado

Buenos Aires, Argentina

COMING FROM THOSE ON THE COAST:

FROM THE HIGHEST CRAG, RAISING HANDS STILL INK-STAINED, BYE TO THOSE FROM
TUPIZA

Printed in the studios of "Nuevos Horizontes" group, Líber Forti, director. Tupiza, Bolivia.

Printing: Luis Levin. Layout and cover: Florencio Malatesta.

Like the Gesture that's neither Dire Lark nor Dark Lyre

Unpublished, New York, August 1965.

The stone devours the light. Tomorrow will continue to be; tomorrow's too much. In the cage of images I'm letting the possibilities come true. All but one.

I passed by the site. The river. Someone recalled the year's tribulations; I took notes. It was a common tourist's outing, some meters beyond and amid the trees, from what I observed in comparing the photos I'd pulled from the album.

I stayed in the place three days. An inn of white or blue painted adobe, dogs, the woman cook. When I showed her the portraits she remembered us. *Usté?* That you?, she asked, raising her eyes and laughing.

I've just hurt myself on a garden fence hidden among the brambles; I think I recognize it, that washed-out color. That backwater haven that still exerts its fascination. Today is the second day here. The image shatters, with a burst: I recall the confluence of two rivers, barges.

I went home and projected the photos onto a wall; I discovered scars on the bodies. Deep within the landscape not a boat, not a sign of a pier, no mooring spot. Image on image. Come back to me. Scars. Like some parlour joke-teller smoothing his necktie.

Country light. Lamp light or candle light; on the face a crevice, a rounded shoulder.

When I want to make my peace with sleep, I run. I go out for a walk, I lose all sense of time; after fifteen minutes or so, according to my faulty reckonings, it must already be dawn; I'm several miles off.

Desolate areas lure me: silent factories, empty parking lots, piers against which the water slaps buoys with dead nets.

I return as the days brightens. I never quite know whether it's turning bright because I see the light up or because I hear coughing.

Sums. Face over faces. Rivers, complicated landscapes. With a pencil for a scalpel I want to find the real face.

desde el cálculo mas frío hasta tejer situaciones poco firmes, sensaciones escurridizas. Todo lo que amo debe ser rechazado; las pequeñas imperfecciones deben crecer. Bestias, objetos. Abrid los brazos, derribad los límites del momento.

La página brilla reflejándome la realidad sobre la que escribo en la siguiente para hallar una página opaca.

Quisiera recurrir a datos, tal vez así, alguien...

Un aviso en el suplemento dominical:

Si Vd. perdió la última lancha sobre el río en dirección a la ciudad de, y tuvo que cruzar andando la isla para llegar al río donde las embarcaciones hacia la ciudad de circulaban hasta tarde aunque sobre la orilla opuesta, y gritó, al oscurecer hizo una hoguera ante la que gesticuló durante tres horas para obtener contestación (faros) y escuchar la proximidad de un motor, tenga a bien llamar al por las tardes. Gratificaré.

La lancha a motor bajó el río con destino a la ciudad.

Agua. Isla. Oscuridad. Fuego. Cercanía.

Desamparado y solo en lo desconocido deseó la compañía de una lancha.

Lo he citado porque una imagen decadente me corroe. Vd. tampoco parece feliz. Sueña. Qué piensa. Llovió este agosto. La temperatura descenderá. Vendrán vientos más frescos. El servicio meteorológico es un fracaso. ¿Cree Vd.?

Detrás de un hombre redondo hay un ojo que sonríe. Luz de campo. Hombre, sé nuevo.

Como un bromista de salón que repite su relato, el gesto, la mueca, el lanzamiento preciso de un final eficaz, la búsqueda del momento oportuno para saltar al centro de la rueda.

Como una matrona que refiere –su marido siempre presente– el indignante episodio, la descortés conducta.

La tos de alguien. (La tos sonó después, fue una sentencia.)

Caminó dormido. Una voz lo despertó ya en las afueras, cerca de las casas de latón. Le ofrezco un cigarrillo, le hago preguntas, le pido consejo. Mira el mar; fuma. No recuerda. Demonios. Fechas, datos. De pronto habla de Las Tolderías, del paisaje que divisa sentado a la sombra de la casa, vacas sesteando alrededor de un árbol grande. Describe con particular atención el sonido del molino “como el de la vuelta de un carancho” y sin querer me ofrece un dato, me señala un cauce.

Estoy en casa bajo la luz del medio y siento un reflejo muscular sobre la espalda, parecido al golpe suave de una mano. Giro y tiento el aire: un cuerpo se escurre hacia la ventana por la que me asomo conteniendo un grito, mirando la piedra del fondo, esperando el sonar de una caída. Pasan los segundos; nada. Entonces alzo la vista y sobre el remate del edificio que enfrente descubrí la forma roída de una cara de piedra. Y giro ante el nuevo palmoteo.

Sólo un hombre redondo de luz, un ojo que sonríe.

Has vuelto, has vuelto al fin y luego de todos estos años.

Déjame leerte mis cartas insomnes, las frases apasionadas y convincentes que redacté. Si entonces hubieses hecho un gesto para que no partiera; si la mirada hubiese tenido el poder de detenerme.

Alado corazón: He tallado un vidrio rojo con tus iniciales, he puesto un espejo boca abajo sobre tu última carta a modo de respuesta a tu naufragio y ahora escribo esta oda a tu flaqueza mientras el sol sangriento cae como un vaticinio.

Como un bromista de salón que repite su relato, que busca el momento oportuno para saltar al

Summer —I was born in winter— in Los Tobiales. Others. They've been showing up endlessly. I've arrived, by the coldest calculation, to the point of hatching some not very solid situations, and rather elusive sensations. Everything I love must be refused; the small imperfections must grow. Beasts, objects. Open your arms, overcome the limits of the moment.

The page gleams, reflecting the reality about which I write on the next one in order to find an opaque page.

Maybe this way someone will want to resort to the facts.

An ad in the Sunday supplement:

If you had missed the last boat on the river going toward the city of, and had to cross on foot the island of to get to river where the boats toward the city of were running into the late hours though from the opposite shore, and you shouted as night fell and made a bonfire before which you gesticulated for three hours to get an answer (the beacons) and to hear a motor near, kindly call the number afternoons. Reward.

The motor boat went down the river, heading for the city.

Water. Island. Darkness. Fire. Proximity.

Defenseless and alone in the unknown, he craved the company of a launch.

I have made this appointment with you because a decadent image is gnawing at me. You don't look happy either. Get some sleep. What are you thinking. It rained this August. The temperature will fall. Cooler winds will come. The meteorological service is a fiasco. You think so?

Behind a rounded shoulder is a smiling eye. Light from the field. Shoulder, be new.

Like some parlour joke-teller repeating his story, the gesture, the grimace, the precise release of an effective punch line, the search for the right moment to jump in and become the center of attention.

Like some matron referring —with her husband present all the while— to the outrageous, infuriating episode, the rude behavior.

Someone's cough. (The cough sounded later, it was the handing down of a sentence.)

He walked drowsily. A voice woke him, now that he was in the outskirts, near the tin shacks. I offer him a cigarette, ask him questions, ask for his advice. He gazes at the sea; smokes. He doesn't remember. Damn. Dates, facts. All of a sudden he speaks of Las Tolderías, of the landscape he makes out, set down in the shadow of the house, the cows taking their siesta around a big tree. With particular care he describes the sound of the mill "like the circling of a vulture"; without meaning to, he gives me a lead, points out a course.

I'm at home under the light at the center of the room and feel a muscle reflex along my back, like the mild pat of a hand. I turn around and test the air: a body slinks off toward the window I'm leaning out of, holding in a shout, looking at the stone at the bottom, hoping for the sound of a fall. Seconds go by; nothing. Then I lift my eyes and over the ornamental top of the building I'm facing I make out the corroded form of a stone face. And I turn toward the new slap on the back.

Only a shoulder round with light, a smiling eye.

You're back, you're back at last, after all these years.

Let me read you these insomniac letters, the impassioned and convincing phrases I penned. If you were then to make a gesture to keep me from leaving; if your gaze had had the power to keep me there.

Winged heart: I have carved a red glass with your initials, I have placed a mirror face down over your last letter in response to your shipwreck, and I write this ode now to your slenderness, while the blood-red sun falls like a prophecy.

centro de la rueda, quiero decir mi frase que he perfeccionado con los años hasta este instante interminable en que la callo.

Con el bisturi del lápiz descubro la cara de goma, el muñeco de cemento. Conjugo el verbo pared. Después de tanto tiempo...

Describo una foto que me agrada; nunca llegué a pensar detenidamente en las circunstancias privadas que me hicieron colgarla frente a mí, al fondo caótico del campo de madera que me ofrece la mesa. Los grises son ricos; los brillos del papel no los obstruyen. Una tortuosa tubería perteneciente a un instrumento musical –trompa, corno, tuba tal vez, pistón de bronce–; encerrada por la u más importante, la cloaca de un sonido; las costuras de metal son torpes, caseras, abundantemente remendadas por el plomo. Y sobre las curvas firmes de la forma que acentúa la luz, hay golpes, abolladuras interrumpen el brillo. Al costado derecho el piso se esfuma hasta pronunciar ese declive que suele arrastrar la claridad hacia el rincón vencido, y sobre la pared que es blanca a partir de un ancho zócalo de piedra, brillan rejas, descansa un saxofón, un clarinete negro, la bocina y arco de un trombón que reluce. Más allá, al fondo del gris, hay una entrada con marco de roca, una columna en tres secciones y capitel labrado del que fluye la pared semejante a un cielo sin cuervos desde el cual la curva del objeto primero agudiza, chirriando roza el borde y cae nuevamente por una escalera sobre la que se observa la posibilidad de una ventana, la ausencia de una varilla de entre las rejas que elevan el pasamanos, y llegando al borde, sobre el único escalón visible, una sombra arqueada, tal vez la espalda de alguien que descansa. Más abajo y cayendo hacia la tierra que se torna oscura, casi brilla fango.

Like some parlour joker repeating his story, looking for the right moment to jump in, I want to speak the phrase I've been perfecting over the years until this interminable instant I silence it in.

With a pencil for a scalpel I uncover the rubber face, the cement dummy. I conjugate the verb *wall*. After so much time...

I describe a photo I like; never did I manage to think for any length of time of the private circumstances that led to me to hang it up in front of me, at the chaotic end of the wooden field my table offers me. Its grays are quite rich; the sheen of the paper doesn't block them. A tortuous piping, that of some musical instrument –trumpet, horn, or tuba perhaps, bronze piston–; sealed off by the most imposing "u," sewer-system of a sound; the metal seams are clumsy, home-made, abundantly lead-patched. And over the firm curves of the form, which the light highlights, there are blows, dents interrupting the shine. On the right side the floor shades off into vanishing, to the point of pronouncing that decline that habitually pulls away the clarity toward the sagging, used-up corner, and on the wall, which is white starting at a broad stone plinth, gleam bars, a saxophone rests, a black clarinet, the horn and arch of a gleaming trombone. Further on, in the gray background, is an entrance with a stone frame, a column in three sections and an elaborate arch out of which flows the wall, resembling a crowless sky, from which the curve of the first object grows creakingly sharper, grazing the edge and falling again by a staircase on which one can observe the possibility of a window, the absence of a small rod between the bars that raise the banister and, coming to the edge, on the one visible step, an arched shadow, perhaps the back of someone who's resting. Further down, and falling to the darkening ground, the mud all but glistens.

Oh, pipe of bronzes and patches, belly of a sound. Stammer of some band's breathing.



Sin título, foto de Florencio Malatesta, 1961

Untitled, photo by Florencio Malatesta, 1961

Oh, cañería de bronce y remiendos, vientre de un sonido. Balbuceo de una respiración de banda.

Y detrás del corno, tuba, pistón o trompa, otra galería de un objeto similar. O son dos, en línea, rodeando y tramando el espacio para el último instrumento: la presencia de una ametralladora sobre un trípode apuntando hacia la puerta de tablas.

Para responder a un interlocutor impresionable giro lentamente sobre la silla, extendiendo ante mí la huerta del cuarto; maquino el aparato.

Así como en ciertas ferias el blanco es el disparador de una cámara, la puerta de tablas es el blanco de la foto, una tamizadora de metralletas. Ser el ojo mágico o mecánico; captar la estática, eficaz imagen.

Así como en ciertas ferias se acumula trazo, he aquí esta colección de armas viejas que sostienen diez muñecos; un simple dispositivo de cuerdas desde el gatillo para sus bocas que me apuntan, el tirón de una rienda simultánea.

Tratando de observar los resultados y los hechos con algo de fe me encuentro participando en una rueda de viejos amigos que ríen y con quienes me hallo a gusto, apuro a texto y escenario. De pronto pasa el grajo: estar acá o allá, dentro de las mismas ruedas que encierran al bromista, que hacen coro a las exclamaciones ofendidas de la matrona.

Volver a sitios que en algún momento me fueron familiares.

Salud, jardines abandonados. Salud, cuartos, ciudades, paisajes que durmieron a mi lado, paisajes por cuyo sueño velo.

Un caracol agotado al que se le hizo una incisión suena cada vez que bufa el aire. Con el bisturí del lápiz he de cubrir de inscripciones la cara real, he de llenarle la boca de amargas interjecciones para que por fin actúe como esas personas que se atreven a expresar la dimensión de sus deseos bajo llave, solos, alcanzando apenas un gesto en el centro del cuarto. Agotar el momento hasta el fastidio.

Como quien quiere trazar un círculo perfecto y así lo agranda.

Casi como el hombre rana que quiere hacer rodar un ancla de puntas, un explosivo de profundidad que espera el leve roce.

Para cruzar una región alrededor de la que el río se demora en un tortuoso recorrido, te extravías, siempre llegas al sitio de partida.

Como el perro que muere al umbral de la granja que el viento desarma.

En el paisaje ninguna mano araña el aire:

—¿Usted? —riendo.

Luego proyecté las fotos sobre un muro, llevé las imágenes hasta su tamaño original, les ofrecí café, estreché sus manos de cascajos.

Otro hombro que roo, otro ojo fijo que titila.

Permanecí tres días en el único alojamiento de la región. Mis paseos desgastados se extendieron hasta la boca de una quebrada por la que corre un arroyo desfalleciente sobre el que es posible caminar. Me interno.

El aire es espeso y sordo; el resto del día suena algunos metros arriba amortiguado por una tapa de vitrina hecha de vapor o polvo, a prueba de coyotes o de pájaros. A medida que avanzo —subo y bajo— el cauce se ensancha, las rocas rodadas aumentan de tamaño; una caída de agua; trepo.

El recodo.

Como un bromista repetido que pierde la medida de la gracia y lanza su frase clave un poco des-

And behind the horn, tuba, piston or trumpet, another gallery with a similar object. Or else they are two, in a line, surrounding and weaving the space for the last instrument: the presence of a machine-gun on a tripod aiming toward the wooden-boarded door.

To answer an impressionable interlocutor, I turn slowly on my chair, extending before me the room's orchard; I make machinations with the machinery.

Just as, at certain fairs the target is a camera's release, the wood-boarded door is the photo's target, a sifter for shrapnel. To be the magical or mechanical eye; to capture the ecstatic, effective image.

Just as, at certain fairs, rag accumulates, here I have this collection of old weapons that two dummies hold up: a simple layout of cords from the trigger for the mouths that point at me, the pull of a simultaneous rein.

Trying to observe the results and facts with some faith, I find myself participating in a round of old friends who laugh and with whom I find myself at ease, I contribute to the text and the scene. Suddenly here and there the crow wings past, in the same circles that surround the joker, making a chorus to the hostess's offended outcries.

To return to the sites that at some moment were familiar to me.

Here's to you, abandoned gardens. To you, rooms, cities, landscapes asleep at my side, landscapes whose sleep I watch over.

An exhausted sea shell into which an incision was made sounds whenever the air billows. With a pencil for a scalpel I've had to cover the real face with inscriptions, have had to fill its mouth with bitter interjections so that finally I might act like those people who dare to express the dimension of their desires under lock and key, alone, barely managing a gesture in the middle of the room. To wear out the moment to the point of vexation.

Like someone who wants to trace a perfect circle and in so doing enlarges it.

Almost like the frog man who wants to get a pointed anchor to turn, a depth explosive waiting for slight friction.

To cross a region around which the river loiters on a tortuous course, you go astray, you always come back to the starting point.

Like the dog that dies at the threshold of the farm that the wind is disarming.

In the landscape, no hand scrapes the air:

—You? —laughing.

Later I projected the photos on a wall, I put the images into their original size, I offered them coffee, clasped their ruined, gravelly hands.

Another shoulder that gnaws, another steady eye that titillates.

I stayed three days in the region's only lodging. My listless walks extended up to the mouth of a gorge through which a faltering stream you can walk on runs. I advance into it.

The air is thick and dull; the rest of the day sounds up above like it's some meters higher, muffled by a glass lid made of stream or dust, coyote- or bird-proof. As I advance —climbing and descending— the river bed broadens out, the rocks, worn smooth, grow in size; water falling; I climb.

The bend in the path.

Like a repetitive joke-teller who loses his poise and delivers his punch line a little too late, or a moment too early, holding his breath in anticipation of the imminent laughter of the others, and receives understanding, overemphatic laughter, the laughter that expiates jitters.

Like an indefatigable cook who, sick of himself, goes to the other dive.

pués, un rato antes, un tanto inflado por la futura risa de los otros, y recibe la risa comprensiva, la risa explicada, la risa que expía un nerviosismo.

Como un cocinero incansable que harto de si va a la otra fonda.

Como una vieja moraleja que usa el vulgo cuyo léxico altera el poeta, desarrolla una cuestión de tono sacro, copa el trance.

El recodo. Un haz de sombra. Y luego, el tercer día –caray– se abre el paisaje de un cañonazo y todo es piedra, roca redonda, junta. Porque la luz que viene de allá golpea sobre el gris del grano, el escupitajo de la mica; es luz, va, vuelve, se repite, se da y se encierra, rebota y se arquea golpeando el muro de vidrio ya evidente, dándose de lleno contra el aire: un nuberío insoportable de bucles crudos, de ovejas encardadas tan juntas que deben alzar las cabezas con miradas que les saltan.

Quiero decir que en el enorme campo de piedras redondas, una casi junto a otra, el cielo era la piedra, la piedra el agua, y así la luz era la piedra y de agua el aire que era la luz cayendo sobre la piedra que era el agua: la nube era la piedra. Y tiempo, mucho tiempo atrás la piedra era el agua andando, la confluencia del río que fue olvidado el tercer día.

El beso prepotente o la garganta del sol que Apollinaire ajusticiara.

Y todo lo que nos rodeó fue agua pues todo lo que se mató es piedra.

El sabor de los cuerpos se percibe en una te de aire; oídos, garganta de sol. Los cuerpos nunca cayeron, nunca saltarán; los cuerpos han sido rodeados por completo. Los cuerpos nunca se fundieron, los cuerpos son solos. Los cuerpos se embisten y los hombros redondos y los ojos que sonríen bajo una luz de campo nunca vencerán esa fina piel de agua; los cuerpos son solos por la luz que los reviste: los cuerpos han sido sitiados por completo.

La naranja succiona luz.

Es la rienda simultánea.

Tren de catedrales rancias donde la palabra es objeto y así de inservible se conduce; gavilán de azúcar, el asombro suena estomacal.

Cada vez que cruzo el cuarto miro de reojo por la ventana.

Como para impresionar a un interlocutor de piedra, la cara roída por la lluvia y yo nos observamos. Creo entender que nuestra relación progresa, ya no nos olemos con sospechas de perros, nos reconocemos similares.

Comienza a llover e incapaz de soportar el espectáculo desgarrador de la cara que se ennegrece por los surcos de agua, salgo, dejo que madure la tormenta. Al volver estará allí –estará allí siempre–, piedra mojada que muestra cada detalle del relieve, sonriendo apenas. Es inmensamente bella.

Salgo y siento el funcionamiento del paso, la organización de carne y hueso que levanta una piedad en el aire: un segundero ensordecedor marca la duración de la palabra, cercena la sílaba arbitraria, interrumpe el desinflarse de una ese.

La ciudad no cambia. Se removerán los grifos, columnas; se echarán abajo casas y elevadores a pioleta. La ciudad nunca cambiará, los muros blancos serán inaugurados por el polvo.

Como quien pela una piedra y descubre la solución temporaria de una forma.

Como el que ha descubierto a la forma sabiéndola ya invulnerable y eterna.

Los comepiedras nacerán, oigan. Los desahuciados y sucios parias que duermen pegados a la piedra despertarán y todo será intocable para ellos. Todo salvo las caras roídas que rematan la ciudad que nunca cambiará.

De todo retrato emergerá la forma, dará el paso quebrando el vidrio que la encierra.

Like an old moral the common herd uses, whose lexicon the poet modifies, there evolves a question of sacred tone, the trance takes.

The bend in the path. A pencil beam of shadow. And after, the third day —well, damn!— the landscape opens up with a cannon-like blast and everything's stone, rounded rock, one right next to the other. Because the light that comes from there strikes on the grain's grayness, the mica's gob; it's light, it goes, it returns, is repeated, is shed and is enclosed, rebounds and arches, striking the already oh so conspicuous glass wall, shedding itself abundantly against the air: an unbearable cloud of crude loops, shorn sheep so close together they have to raise their heads with gazes that pop beyond them.

I want to say that in this vast field of round stones, one almost beside the other, the sky was stone, and so the light was stone and of water the air which was the light falling upon the stone which was the water: the cloud was the stone. And time, a lot of time behind the stone, was the water moving, the confluence of the river that was forgotten on the third day.

The overbearing kiss or the sun's throat which Apollinaire, slitting it, was to bring to justice.

And all that surrounded us was water, for all that was killed is stone.

The taste of the bodies is perceived in a "t" of air; ears, sun's throat. The bodies never fell, never will leap; the bodies have been entirely surrounded. The bodies never melted, never fused, the bodies are alone. The bodies are charged at and the round shoulders and the eyes that smile under a country light will never vanquish that fine skin of water; the bodies are alone through the light that coats them: the bodies have been utterly laid siege to.

The orange sucks light.

It's the simultaneous rein.

Train of rancid cathedrals in which the word is object and thus behaves unusably; sparrowhawk of sugar, amazement sounds stomachic.

Every time I walk through the room I look askance through the window.

As if to impress some stone interlocutor, the rain-gnawed face and I observe ourselves. I think I can tell our relation is progressing, since we sniff at one another with the diffidence of dogs, recognizing that we're alike.

It starts raining and, unable to bear the distressing spectacle of the face being blackened by the furrows of water, I go out, letting the storm gather and ripen. On my return it will be there —will always be there—, wetted stone that shows every detail of the relief, barely smiling. It is immensely beautiful.

I go out and feel my footstep functioning, the organization of flesh and bone raising a leg into the air: a deafening second hand marks the length of the word, cuts off the arbitrary syllable, interrupts the deflation of an "s".

The city doesn't change. The faucets, the columns will be removed; houses and elevators on pulleys will be torn down. The city won't ever change, the white walls will be inaugurated by the dust.

Like one who pares away a stone and discovers the temporary solution of a form.

Like the one who has discovered the form, knowing it's already invulnerable and eternal.

Stone-eaters will be born, mark my words. The desperate and filthy pariahs who sleep clinging to the stone will awaken and everything will be untouchable for them. Everything except the eaten-away faces that cap the city that never will change.

Out of every portrait the form will emerge, will set the pace, shattering the glass enclosing it.

The foot will love the footstep and the footstep will bless the foot that will love the muscle, the tendon that will love the bone. The flesh will be touched, producing a blinding dust of sparks.

El pie amará el paso y el paso bendecirá al pie que amará al músculo, al tendón que amará al hueso. La piel se tocará produciendo un enceguecedor polvo de chispas.

Y el metal. Y la piedra que espera. Despertarán confundiendo todo el movimiento.

Como un tahúr vil y bello que no es calandria asesina, calandria a vapor, pedal o marca, la madera se hinchará de un comején de santos que cohabitan. El hombre reconquistará su poder sobre la tierra que será suya como un esclavo sin muelas. Y la piedra, el bronce no cambiarán, pertenecerán a una ciudad despierta ante la bruma que devora las linternas (faros).

Escuchen. Todos los actos de un pie, todos los ademanes de la mano, todas las muecas que moldea un trozo de piel sobre una cara han sido actuados una vez que ya no muere. Cada gesto, punta-pié o llanto es El Gesto, El Puntapié, El Ladrido. El Señor del Gesto, el Noble Señor del Ladrido flotan en el aire piedra, son los circuitos incandescentes, finas garúas en constante vuelo.

Como quien acarrea una roca que lo cubre y de pronto le agarra comezón.

Como los turcos que perdieron en Videla armados hasta los dientes con cimitarras de miga.

En el fondo desteñido del paisaje asomarán penachos, jabalinas. Poco a poco subirán; los crepúsculos se cegarán de lanzas y arriba el sol se meterá en el último reducto, en el agujero del mediodía.

Cuando deseo reconciliarme con el sueño opero con la tinta. Estoy a varias millas de altitud.

Hay algo más. Cierta día llegué a una ciudad tropical; era un puerto sin importancia donde los barcos hacían paradas fantasmas, recalaban en la bruma o simplemente se mecían dentro de un caldo de marea aguda y jarcias, meneándose. Las sogas crujían, el aceite señalaba los niveles.

Allí los cuerpos ya habían sido sitiados, y con la luna halada, con vientos de donde vinieran o noche tecleando sobre la única nota del piano, caía la tormenta. Eran temporales breves, varios al día, y la noche perfumada o el plan festivo se ahogaban sin recibir piedad alguna, arrellanados en la comodidad del fin previsto.

Las gentes iban al cine y yo me sentía cómodo entre ellas, aportaba a tensión, recibía con agrado la luz del escenario, mascaba sus dulces sublimes.

A causa de la temperatura de la región, el teatro era un galpón destechado; debido a la lluvia, un alero amplio rodeaba su interior. Comenzaba el espectáculo y mezclándose en el formal sonido de una trompada o el disparo de los cañones de cartón, tronaba. Una rienda simultánea derramaba el agua y, de espaldas, sin perder detalle, todos corríamos a guarecernos por unos minutos bajo el alero para regresar luego a las butacas y secarlas con periódicos o pañuelos.

Dentro del haz que proyectaba la imagen comenzaba a volar el primer murciélago —la lluvia alzaba insectos invisibles—, y al poco rato sobre las caras proyectadas, pequeñas sombras trazaban sus círculos.

Allí los cuerpos sitiados eran tan sabios; el goce del espectáculo provenía precisamente de la lluvia flotando en una pirámide de luz, la caída suicida de un murciélago.

La bandada crecía, sus componentes se espesaban sobre la pantalla y entonces el operador —el público permanecía silencioso— alzaba súbitamente el volumen del sonido aclarando así por unos instantes su breve concepto del cielo.

La función era semanal. Proyector, operador y película partían en un automóvil rumbo a otros pueblos donde sus habitantes arrastrarían las sillas con ruido, interesados en ganar el frente de la sala del gran ojo.

Como el camionero que inspirado por los botines del bebé se lanza a la ruta del destino, con el cincel del lápiz quiero descubrir la forma verdadera.

And the metal. And the stone that waits. They will awaken, confusing all movement.

Like some base and beautiful cardsharp who's not a killer calandra lark, a steam lark, a steam calandra, pedal or brand, the wood will swell from termites of cohabiting saints. Man will reconquer his power over the earth, which will be his like a toothless slave. And the stone, the bronze will not change, they will belong to a city awake in the face of the mist that devours the lanterns.

Listen. All the actions of a foot, all the gestures of the hand, all the grimaces that a slice of flesh molds over a face have been performed once and no longer dies. Every gesture, kick of the foot or bawling, is The Gesture, The Kick, the Bark. The Lord of the Gesture, the Noble Lord of the Bark float in the stone air, are the incandescent circuits, fine drizzles, in constant flight.

Like someone who carries a boulder that almost covers him and suddenly has an itch.

Like the Turks who lost at Videla armed to the teeth with scimitars of crumbs.

In the faded depths of the landscape there will appear plumes, javelins. Gradually they will rise; the twilights will be blinded by lances and up above, the sun will be placed in the last redoubt, in noontide's hole.

When I want to make peace with sleep I operate with ink. I am several thousands of miles high.

But there's something else. One day I arrived in a tropical city; it was a harbor of no importance where the boats were making ghost stops, reaching port in the fog, or were simply being rocked in a broth of sharp tides and rigging, swinging about. The ropes were creaking, the oil stains marked the levels.

There the bodies had already been besieged, and with the moon hauled in, with winds from where they were coming or night fingering over the piano's one note, the storm was descending. There were brief tempests, various ones across the day, the fragrant night or the festive plan were drowned without receiving any mercy whatsoever, basking in the comfort of the foreseen end.

People were going to the movies and I felt comfortable among them, I was gladly taking in the light from the stage, munching on their sublime sweets.

Because of the region's temperature, the theater was a roofless shed; due to the rain, a broad overhang surrounded its interior. The show was starting and merging with the formal sound of a punch or the shot of cardboard cannons, it was thundering. A simultaneous rein was pouring out water and, moving backward, in order not to lose the least detail, we would all go running for shelter for a few minutes beneath the overhang in order to come back later to our seats, drying them with newspapers or handkerchiefs.

Within the beam projecting the image the first bat started to fly—the rain was stirring up invisible insects—, and soon, over the projected faces, small shadows were drawing their circles.

There, the besieged bodies were so wise; the enjoyment of the show came precisely from the rain floating in a pyramid of light, a bat's suicidal plunge.

The flock was growing, its components thickening on the screen and then the operator—the audience remained silent— suddenly raised the volume of the sound, thus for a few moments clearing up its brief notion of the sky.

It was a weekly screening. Projector, operator, and film would head off in a car toward other villages whose inhabitants would noisily drag around their chairs, keen to get to the front of the hall with the big eye.

Like the trucker who, inspired by the baby boots, hurls himself onto Destiny's highway, I, with my pencil for a chisel, want to discover true form.

To cover the true face, I depart, I float out of the window.

Para cubrir la cara verdadera, salgo, floto afuera de la ventana.

Como la hormiga que se detiene ante un obstáculo llevo hasta el mar y corro sobre un borde húmedo. Mar gris piedra.

Escuchen. Todo lo que se tragó la tierra volverá al mar, retornará a la piedra azul agua. Los cuerpos de crisálida sitiada por una gelatina de luz se unirán, serán completamente el aire.

Los viejos ritos indicarán la delicadeza de una nuca, agudizarán el filo de una mano que trazará el golpeconejo. Sobre picas, antenas y mástiles girarán al viento cabezas de goma sintética.

Los comepiedras levantarán sobre las calvas sus martillos consumidos, los cepillos coagulados. Y los músicos que tienen la habilidad de manejar a un tiempo diversos instrumentos...

Como quien camina sobre un río exhausto que corre bajo los guijarros. Como el que se desnuda por roer su propio hombro. Como quien se ciega para mirar sus ojos. Como quien llega al pómulo, a la quijada inflexible.

Como quien quiere arrancar de raíz, quiebra el tallo y apila a su alrededor tierra para disimular el daño.

Fue al sitio. Un vulgar paseo turístico. El molino gira apuntando hacia la vuelta de un carancho. El sol se gasta.

Nunca supe claramente las razones que me hicieron colgar sobre el arco más alto de ese muro la hermosa cara de piedra.

Desde la casa en Los Tobiales o Las Tolderías el paisaje se desploma agujereado por un árbol; el mediodía arquea un lomo blanco. Yo estaba en la galería del frente y miraba la sombra recortada de un parral que cubría la senda; cada tanto cerraba los ojos, el reflejo era agotador. Los ruidos entonces se hacían más seguros; el molino sonaba como un mar sin aceite; hasta podía escuchar la respiración del ganado.

Todo acto es el lanzamiento de un cuerpo hacia el espacio, la búsqueda incontenible de la Armónica con un Diente Tapado. Al final de cada acción, ladrido o gesto, la Piedra se realiza; el cielo es un gran ademán.

Para conciliar el sueño con la entrega, me detengo. Espero el paso arrollador del elefante sagrado.

La acción que convulsiona al aire se desploma. Hallé el cementerio de elefantes.

Una corporación de teatros o cadena ha establecido que los mayores de sesenta y cinco puedan asistir a la función por precios bajos. Desde las dos de la tarde. Hasta medianoche. Un coro de la tos de alguien, el roncar, el resoplar y el chasquido. A las doce casi todo el público se levanta y parte. La coma permanece. O el cuerpo frío que sostiene un bastón. Las luces se encienden, aún suena la música que acompaña el gris borroso de la última palabra. Dos hombres con maletines entran; firmarán certificados. La palabra fin es transparente.

Ahora el alivio es transitorio; hagan una venia, pasa El Alivio. Abran los brazos, llega el elefante.

Es necesario ver la voltereta que da El Ladrido, poder señalarlo como un meteoro que cae ardiendo a la laguna.

Observemos la forma atentamente: en ella el objeto irradia El Gesto. Escuchen. La curva fue trazada para crear un sonido accidentado; el gesto se hará ceniza contra el ruido, un ganso que degüellan. Miren el pistón casi vencido por la yema; observen ahora la puerta de tablas, el piso; supongan la relación de carcoma paciente que han mantenido con el pie, la mano. Giren la ametralladora y apoyen el caño entre los ojos; luego apunten hacia un cuerpo, practiquen sobre la fe imperecedera de un

Like the ant halting before some obstacle, I come to the sea and run upon its dank edge.
Gray stone sea.

Listen! Everything that the earth has swallowed will return to the sea, will return to the water-blue stone. The bodies of chrysalis assailed by a gelatin of light will be united, will be completely air.

The old rites will show the delicacy of a neck, will whet the cutting edge of a hand which will limn the deadly blow to the rabbit. On pikes, antennas, and masts, heads of synthetic rubber will spin in the wind.

The stone-eaters, over the bald heads, will lift their worn-down hammers, their blood-clotted brushes. And the musicians who have the skill to wield several different instruments at one time...

Like one who walks upon an exhausted river running under pebbles. Like him who breaks his neck to gnaw at his own shoulder. Like him who blinds himself to look at his eyes. Like the one who gets to the cheekbone, the inflexible jaw bone.

Like the one who wants to tear up the stalk by the root but snaps it instead, and heaps up earth around it to hide the damage.

He went to the site. A common tourist's spot. The windmill spins, pointing toward the circling of a vulture. The sun's wearing down.

I never clearly understood the reasoning that made me hang the beautiful stone face over the highest arch of that wall.

From the house in Los Tobiales or Las Tolderías, the landscape collapses, perforated by a tree; the noontide arches a white back. I was in the front gallery and was looking at the shadow traced from a vine arbor silhouetted on the path; every so often I would shut my eyes, the glare was exhausting. The noises grew more certain then; the mill sounded like a sea without oil; I could even hear the livestock breathing.

Every act is the hurtling of a body toward space, the unrestrainable search of the Harmonica with a Filled Tooth. At the end of every action, bark or gesture, the Stone is made; the sky is one great expressive gesture.

To reconcile sleep with surrender, I pause. I await the crushing step of the sacred elephant.

The action convulsing the air collapses. I have found the elephant cemetery.

Some theater operation or chain has set the rule that seniors sixty-five and up can attend shows at discount prices. Starting at 2 PM. Till midnight. A chorus of someone's cough, snoring, gasping for breath, snapping and cracking sounds. At twelve o'clock, nearly the whole audience gets up and leaves. The coma lingers. Or the cold body that props up a cane. The lights go on, the music is still playing to accompany the blurry gray of the last word. Two men with briefcases enter; they are to sign certificates. The words The End are transparent.

Now the relief is passing; let us salute; The Relief passes. Open your arms, the elephant has arrived.

It's necessary to see the somersault The Bark makes, to be able to point it out like a meteor that falls blazing into the lagoon.

Let us observe the form carefully: in it, the object radiates The Gesture. Listen. The curve was traced in order to create a jagged sound; the gesture will turn to ash against the noise, a goose whose throat they're slitting. Look at the piston nearly worn out by the fingertip; now notice the wood-plank door, the floor; suppose the relation of patient woodworm they have kept up with their foot, their hand. Turn the machine gun around and prop up its barrel between your eyes; then aim toward a body, practice on the imperishable faith of some frail vessel.

recipiente quebradizo.

Si permanecen quietos por un instante el polvo se decantará, verán la cara, escucharán la voz del grano y el desgranarse de una roca dormida, el hormigueo de un cuello acalambrado, el ciclón de una cabeza que niega.

Allí los cuerpos sitiados eran sabios: la entrega era un desperezo. Allí se usaban lechos amplios para recibir al reposo con los brazos abiertos. Y el acto era una invasión. Los amantes tenían rostros parecidos, el pueblo entero actuaba de una manera idéntica que confundía al forastero. Allí El Objeto había sido desplazado; nadie tenía algo que agacharse a recoger, nadie sostenía nada; las manos eran libres y servían solo para agitar el saludo, proporcionar la caricia: las manos habían desarrollado membranas de pato.

Con la aleta torpe del lápiz me arrastro hacia la roca.

Y todo vive. La piedra palpita, la cara del muro hace otra mueca, en el retrato suena el bronce, salpica el tableteo.

Escuchen el raspaje que lija la arena contra una planta en crecimiento, un hueso se estira, una vagina sonríe, un hombro que busca lo redondo. O la palanca primaria de El Ladrado y su confirmación de haba.

La hoja que inicia el remolino amasa luego el remolino, alza la hoja, arremolina la masa, hojea el alzamiento y lo remuele.

Como el gesto que no es calandria atroz ni trina, calandria que no es gata verduga.

Como los zombis de hielo que perdieron la guerra de Videla armados con colmillos de escarcha hasta los dientes.

Como Cromwell que inició la batalla contra todo lo que flota.

Cuando el paisaje cae agujereado por un árbol comienza la hora de crear. La Acción sale de su resquicio. La obra vital es la inconclusión, la imperfección sobre la cual se agregará lo imperfecto.

El rostro de piedra roída es un boquete.

Escuchen. El Templo es lo baldío.

Salgo. De cabeza a pies hay un abismo, varias millas de altura. Al pasar junto a ciertas puertas percibo el vacío que absorbe. En la boca de El Comepiedras el cuerpo se siente berro lentamente mascado. Y este crepitar que rumia, esta circulación de espuma que decae.

En la jaula de palabras e imágenes dejo que las posibilidades se realicen. Observen. Todo ya comienza a ser familiar, todo se asemeja. La luz se agota; las dudas se desvanecen. Se aproxima la hora. Las posibilidades son ya menores. Un día escribiremos un poema idéntico, recitaremos un poema idéntico, nos saludaremos con un poema idéntico: el poema-péndulo.

Como un estadio inmenso donde el pueblo se dedica a bracear una gimnasia.

El futuro de los verbos será analizado con el asombro y curiosidad que inspiran las lenguas muertas. La misma sentencia señalará al Futuro el camino de la horca, el patíbulo de los vinos. Profecías y vaticinios serán antigüedades de campo. Palabras como para, resultado o consecuencia serán tildadas de sinónimos de amnesia.

La cremallera de cartón apunta al aire; la subida no es penosa, pero al observar en derredor sobreviene el vértigo, acosa una soledad de bola de ruleta; el hecho de bajar es un desplomarse. Permanece sin embargo una decisión: la de ser completamente el aire. Luz de campo.

Como la bandera de la fatalidad que alisa un gesto, todo es nada y los dos espejos vacíos que se enfrentan permanecerán vacíos.

If you stay calm an instant, the dust will be poured out, you'll see the face, you'll hear the voice of the grain and the threshing apart of a dormant rock, the pins and needles of a cramped neck, the cyclone of a head saying no.

There, the besieged bodies acted wisely: surrender was a wake-up stretch. There they used wide beds to receive in repose with open arms. And the act was an invasion. The lovers had similar faces, the whole village was performing in an identical fashion that confused the outsider. There The Object had been displaced; no one had anything to lurk to pick up, no one was holding onto anything; hands were free and served only to shake out the greeting, supply the caress: the hands had developed duck webbing.

With the awkward fin of the pencil I hurl myself toward the rock.

And all is alive. The stone is throbbing, the wall's face makes a grimace again, in the portrait the bronze sounds, the rattling splatters out.

Listen to the scraping that smoothes the sand against a growing plant, a stretching bone, a smiling vagina, a shoulder searching for roundness. Or the prime lever of The Barking and its confirmation as a bean.

The leaf that starts whirling later massages the whirl, raises the leaf, whirls the dough, leaves through the uprising, and grinds it down again.

Like the gesture, dire, that neither larks nor plucks dark lyres, the calandra lark that is no killer she-cat.

Like the ice zombies that lost Videla's war armed, with frost tusks, to the teeth.

Like Cromwell, who started the battle against all that floats.

When the landscape falls riddled with holes by a tree, the hour to create commences. The Action leaves by its crack. The vital work is the unconcludedness, the imperfection upon which the imperfect will be added.

The gnawed-away stone face is a hole.

Listen. The Temple is what's waste and vacant.

I go out. From head to toe there's an abyss, several miles high. Passing beside certain doors I perceive the absorbing void. In the mouth of The Stone-Eater the body slowly feels like chewed watercress. And this ruminant cracking, this spreading of foam petering out.

In the cage of words and images I let the possibilities be fulfilled. Observe. Everything is starting already to be familiar to us, everything resembles itself. The light gives out; the doubts vanish. The hour draws near. Already the possibilities are fewer. One day we shall write an identical poem, we shall recite an identical poem, we shall greet one another with an identical poem: the pendulum-poem.

Like some huge stadium in which the people devotes itself to flapping its arms as a gym routine.

The future tense of verbs will be analyzed with the wonder and curiosity dead languages inspire. The same sentence will signal to the Future the way to the hangman. The gallows of the wines. Prophecies and forecasts will be rustic antiquities. Words like for, result, or consequence will be branded synonyms for amnesia.

The cardboard sawtooth machinery takes aim at the air; the ascent's not painful, but in looking around observing vertigo overtakes one, pesters the solitude of a roulette ball; the fact of a comedown is a collapse. A decision remains, however: that of being totally air. Country light.

Like the flag of fatality that smoothes out a gesture, everything is nothing and the two empty mirrors facing each other will remain empty.

Javier Heraud

Escrito en Nueva York el 19 de enero de 1966. Publicado en *Zona Franca*, Caracas, 1966.

Un año después de su publicación, el libro *Poesías Completas de Javier Heraud y Homenaje* (Ediciones La Rama Florida, Perú) llega a los Estados Unidos donde poetas norteamericanos llevan a cabo y publican una traducción parcial del mismo. La poesía de Heraud, su vida y su asesinato se comunican en este libro intensamente unidos; al leerlo participamos de un acto de fe en el que la fuerza del amor por el semejante es tan intensa que solamente así es posible comprender que Heraud, acosado desde la orilla por gendarmes armados con fusiles de caza, en una balsa podrida por el Madre de Dios CREA que quitándose una camisa blanca y agitándola en señal de rendición pueda detener una andanada de balas, un fusilamiento sobre el agua.

15 de mayo de 1963. Veintiún años. Selva peruana.

Los periódicos nacionales anuncian que las tropas han dado caza a UN guerrillero. Unas treinta balas en el cuerpo.

Dos meses después en la *Revista de la Universidad de México*, Sebastián Salazar Bondy nos entera de su muerte: el agitador atrapado que figura entre las noticias diarias de nuestros periódicos oficiales cobra forma humana de pronto, deja de ser un número de la cifra dramática: esta cifra que tiene la inexplicable cualidad de poder sumergir en la más profunda anestesia se vuelve capaz de enloquecer de dolor, da ojos, brazos, sangre a cada ajusticiado diario, no permite evasión u olvido.

Muchos compañeros, conocidos y desconocidos, lamentaron sin cansancio la

muerte de Heraud; cartas, artículos, homenajes, poemas.

El libro del poeta va, como diría Rose, de mano en mano, mostrando el rostro verdadero.

Ya han pasado tres años. Ni todo el ejército peruano, ni todas las vidas de todos los mercenarios de profesión de donde mierda sean, valen la vida de individuos como Heraud.

Pero Heraud debía morir, Heraud, como toda esa cifra de cadáveres que fabrica el floreciente negocio de la democracia y de la paz, debía desaparecer, solo duda y mugre pueden subsistir. Dudar, desconfiar, titubear, taimear, trastabillar, sustituir, ambivaler, disgregar, regatear son características de nuestra civilización. Todo el mecanismo de evaluación está fundado sobre la desconfianza y la incredulidad; estos parecen ser los únicos medios afirmatorios con que cuenta el individuo. El litro de leche, el éxito literario, el tabaco preferido, las raíces cuadradas de los partidos políticos, la puerta bien cerrada, los últimos veinte años latinoamericanos como una realidad concisa, y así, perfectamente aceptable. Creo que podemos derivar con los años por partidos, grupos de estudio, organismos místicos, pandillas frívolas, reclusiones voluntarias o frentes rebeldes. Todo esto parece ser incapaz de brindarnos una coherencia menos deambulatoria, aquello que fue tomado en cuenta ya no vale la pena de ser considerado. En casos como los de Heraud, casos, diarios, se suele hablar de *suicidas*. Supongo que siete individuos que se aíslan en la selva para iniciar la guerra del pueblo

Javier Heraud

Written in New York, 19th of January, 1966. Published in *Zona Franca*, Caracas, 1966.

A year after its publication, the book *Poesías Completas de Javier Heraud y Homenaje* [The Complete Poems of Javier Heraud, with an Homage] (from Peruvian publisher Ediciones La Rama Florida), has come to the United States, where North American poets are completing and publishing a partial translation of it. Heraud's poetry, his life, and his murder come across in this book as all intensely of a piece; reading it, we partake in an act of faith in which the power of love for one's fellow man is so keen that, only as such can we grasp that Heraud, trapped on a rotted raft, relentlessly pursued along the shore of the Madre de Dios river by policemen armed with hunting rifles, could believe that by taking off a white shirt and waving in a sign of surrender, he could stop a hail of bullets and an execution on the water.

May 15, 1963. Twenty-one years old. Peruvian forest.

The nation's newspapers announce that the troops have hunted down ONE guerrilla fighter. Some thirty bullets in his body.

Two months later, in *Revista de la Universidad de México*, Sebastián Salazar Bondy offers us a report of this death: the trapped agitator who figures in the daily news of our official papers suddenly takes on human form, ceases to be a number among the dramatic statistics: this numerical statistic that can inexplicably anaesthetize us can also drive us mad with grief, lend eyes, arms, blood to every day's execution victim, allowing no escape, no forgetting.

Many companions, known and unknown,

tirelessly mourned Heraud's death; in letters, articles, homages, poems.

The poet's book passes, as Rose would say, from hand to hand, revealing its author's true face.

By now three years have passed. Not the entire Peruvian army, not all the lives of all the soldiers of fortune, whatever shithole they may have crawled out of, are worth the life of an individual like Heraud.

But Heraud had to die, Heraud, like the whole number of corpses manufactured by the flourishing business of democracy and peace, had to disappear, so that only doubt and filth might live on. To doubt, to distrust, to hedge, to turn wily, to reel, to replace, to hedge, sunder, haggle — these are traits of our civilization. The whole evaluating mechanism is founded on distrust and disbelief; these seem to be the only affirming media the individual can count on. The quart of milk, the literary hit, the preferred tobacco, the political parties' square roots, the properly closed door, the last twenty years in Latin America as a concise, and thus perfectly acceptable, reality. I think that, as the years go by, we can drift through political parties, study groups, mystical organizations, frivolous gangs, voluntary confinements, or rebel fronts. All this seems unable to offer us a less ambulatory coherence, what was taken into account no longer is worth being considered. In cases like Heraud's, cases that occur every day, it is common to speak of *suicides*. I suppose seven individuals who hole up in the jungle to initiate the people's war can't be quite in their right mind. Why do

no pueden estar muy en sus cabales. ¿Para qué? ¿Para alzarse junto con campesinos e ir a luchar contra tanques, contra fusiles automáticos, contra eficaces ejércitos siempre listos para aparecer y producir una alza en las acciones? Seguramente Heraud se hartó de mostrarle a cada hombre y mujer que se le acercara la insoportable vida del pueblo peruano, la corrupción de sus políticos, quiso despertar a cada uno de ellos de este sueño aplastado. Hasta que no aguantó y se fue. Heraud creía, así nomás, limpiamente, y por esa razón, por esa enorme diferencia Heraud tenía que ser aniquilado.

Selva. Desde la orilla lodosa, cuidando de no mancharse las botas recién lustradas con saliva de cabo, un oficial peruano que no merece una bala entre sus ojos ordena fuego a un pelotón de cholitos con borceguies tres números más grandes, los dientes comidos por las fiebres, las panzas hinchadas por los gusanos, el pulso temblón, el índice duro de miedo, el ojo y la mirilla sobre una figura que baja el río, sobre troncos, el pecho al descubierto porque agita una camisa y todos los loros barranqueros que de pronto se ahuyentan y vuelan.

Flight 475

Inédito, Nueva York, julio de 1967.

Las calles que conectan Brooklyn
con los puentes brillan
bajo una niebla salina que avanza hacia
las inmediaciones del río donde
los taxistas dejan sus vehículos
bajo el cuidado de guardianes
que se comunican con silbatos
y que suenan iguales a una indicación
de detenerse.

Yo creo que existe —constante
como un gallo— la presencia
de la posibilidad de combatirse
y que las ferias donde se
negocian imágenes y sombras
pertenece a un siglo que aún
no ha terminado
durante el cual las tendencias
de mi vida, mi amor, mi zanahoria
anidan bajo todas las leyes

it? To rise up alongside peasants and go fight against tanks, against automatic rifles, against efficient armies ever ready to appear and stir up actions? Certainly Heraud had wearied of showing every man and woman who approached him the unbearable life of the Peruvian people, the corruption of its politicians, and wanted to wake each one of them up out of this quelled dream. Till he couldn't take it any more and bolted. Heraud believed, period, cleanly, and for that reason and for that enormous difference, Heraud had to be done away with.

Jungle. From the muddy shore, careful

not to stain the boots he's just polished with spit, some Peruvian officer, for whom a bullet between the eyes would be too good a fate, gives the order to open fire to a squad of little *cholos* in boots three sizes too large, their teeth ravaged by fevers, their bellies bloated by worms, their aims unsteady, index fingers stiff with fear, eyes and viewers on a figure moving downstream, on logs, bare-chested because he's waving a shirt, and all the wild parrots in the gully are suddenly frightened and fly away.

Flight 475

Unpublished, New York, July 1967.

The streets linking Brooklyn
with the bridges gleam
under saline fog advancing toward
the zone by the river where
the cabbies leave their taxis
in care of guards
who communicate by whistles
that sound just like
stop signals.
There exists, I believe — staunch
as a rooster — the presence
of the chance of combating oneself
and the fairs where they trade
in images and shadows
belong to an age that has
yet to end
during which the trends
of my life, my love, my carrot
dwell under all the laws

que me recuerdan el deber de
disimular todo mi egoísmo,
refrescar mi culpa con renovados
deseos de matar,
diversificando las energías que puedan
–peligrosamente, por cierto–
unirse en un esfuerzo sindical
y conducirme por los rumbos
de la locura.

No puedo vanagloriarme de crear
ya que aquello que me induce a
hacerlo
es una obra magistral
que –arriesgando los peligros
del fracaso y la vergüenza–
me otorga todas las fuentes
memorables de la historia
en un delirio promiscuo,
obsceno en extremo
informado por un desorden
ambicioso de poder
dialogar
con los más sutiles mercados
mentales que crean filosofías
manejados diabólicamente por
una empresa de estructura tradicional
que se propone cambiar
todas las bases primordiales
del consumo.

Por consiguiente no
es en balde que sienta
que la libertad de
mi vida
sea una concesión
política
otorgada solamente
porque el precio para obtener mi sometimiento
no se justifique en el resumen
anual de pérdidas y ganancias
y pueda así retozar entre
esos subproductos de la imaginación

that recall me to my duty to
hide all my selfishness,
replenish my guilt with fresh
longing to kill,
diversifying the energies that can
— no doubt perilously —
team up into some union drive
and lead me along the lines
of madness.

I can't boast of creating
since what leads me to
do it
is a masterly work
which — risking the dangers
of failure and shame —
provides me with all of history's
memorable sources
in one promiscuous delirium,
obscene in the extreme
informed by a disorder
power-hungry
to dialogue
with the subtlest mental
markets that create philosophies
demonically wielded by
a traditionally structured firm
that aims to change
each primordial base
of consumption.

And therefore it's not
for nothing I feel
that the freedom of
my life
is a political
concession
obtained merely
because the price for gaining my submission
isn't justified in the annual
report of losses and gains
and can thus cavort between
those subproducts of the imagination

capaces de modificar únicamente
los elementos de
estructuras similares
licenciando así los crímenes
más atroces en nombre de
valores convincentes como la realidad
–palabra ajena que uso en forma
vicaria sabiendo que con
ello podría arriesgar mi
posición de ciudadano que se
atiene a las leyes más urbanas–.
He pedido misericordia
en los más variados tonos,
me he dirigido a instituciones
teocráticas o gubernamentales de influencia,
he tratado de ganar el afecto
de quienes ocupan posiciones aliviadas
sin nunca lograr
deshacerme del conocimiento
de que las acciones
consisten de usurpaciones
repetidas sin tener en cuenta
los requisitos
esenciales del gusto
y la objetividad
viéndome siempre envuelto en
otras escenas desfiguradas
–apenas desfiguradas–
por un elemento que podría
muy bien ser pasado por alto
pero que, en definitiva, todo lo echa a perder
Sé, por ejemplo,
que una excitante
seda de
la India hilada con
gran riqueza de
–tiempo–
puede brillar como
un producto de carácter sintético
–el rayón– en una imagen que se desarrolla en:
Asia dos, mil años atrás
representada en los pantanos
de Miami (Mayami) donde la senda

capable of modifying only
the elements of
similar structures
thereby permitting the most atrocious
crimes in the name of
convincing values like reality
— an alien word I use in a vicarious
form knowing that with
it I might risk my
position as a citizen abiding by
the most urbane laws.
I have asked for mercy
in the most varied tones,
have betaken myself to theocratic
or governmental institutions with clout,
have tried to win the affection
of those in cushy positions
without ever managing
to rid myself of the knowledge
that actions
consist of usurpations
repeated without bearing in mind
the essential
requirements of taste
and the objectivity
finding myself always wrapped in
other disfigured
— barely disfigured —
scenes by an element which might
very well be ignored
yet which, most definitely, ruins everything
I know, for example,
That an exciting,
Indian silk, say, spun with
great wealth of
— time —
can be as shiny as
some synthetic product
— rayon — out of an image that develops into:
Asia two, a thousand years back
represented in the marshes
of Miami (Mayami) where the path
over which a warrior

por la que huye un guerrero
perseguido por los perros
–ligeramente adornado con
un penacho de estilo incaico y
arrastrando los harapos de
una túnica griega– contenga
la huella doble de un vehículo
a motor, un automóvil,
sedán(t), convertible en
un pequeño adelan(t) y cómodas
cuotas de tiempo (luz) en que
mi vida, mi amor, mi zanahoria
lo han perdido todo en la
contemplación de un bombillo eléctrico.
Mis deseos me acusan solo
cuando los sacio y el posible
alivio de los mismos
disminuye ante la inminencia
de la acusación que
me permite volverlos insaciables
para provocar una repetición,
necesaria en extremo,
en la que descubro la oportunidad
de plagiar mi período isabelino
en Rusia
o la Independencia de
las Provincias Unidas a cargo
de Guillermo Tell el Tuerto
en una ciudad fantasma del
Ojo Salmón en las nacientes del
caprichoso Orinoco.
No sé por qué la niebla salada
y palpable como la lluvia
que oxida los refuerzos de los puentes
me hace sentir un súbito Villa Luro
donde me cruzo con una joven estudiante
que mira con recelo
el título en inglés de un libro
que llevo bajo el brazo,
y que
el hecho de leerlo
me hace sentir su preciso autor
mientras planeo un capítulo

pursued by hounds
– lightly adorned with
an Inca-style headdress and
trailing the rags of
a Grecian tunic – might contain
the double track of a motor
vehicle, an automobile,
sedan(tive), convertible in
a small downpayment(tive) and comfortable
installments over time (light) in which
my life, my love, my carrot
have lost everything in
contemplation of an electric light bulb.
My desires tell against me
when I satisfy them, and the possible
relief of them
diminishes in the face of the imminence
of the charge that
allows me to make them insatiable
to prompt a repetition,
necessary in the extreme,
in which I discover the opportunity
of plagiarizing my Elizabethan period
in Russia
or the Independence of
the United Provinces as entrusted to
the One-Eyed, William Tell
in a ghost town in
Salmon Eye at the mouth of
the capricious Orinoco.
I don't know why the fog salty
and palpable as the rain
rusting the bridge reinforcements
makes me suddenly sense a Villa Luro
where I cross paths with a
young girl student
who looks with distrust at
the title in English of a book
I'm carrying under my arm,
and the fact
of reading it
makes me feel I'm its very author
while I plot out a chapter

que se desarrolla en una mansión
donde los huéspedes practiquen
sus habilidades sociales
en conversaciones
inteligentemente cargadas de ironía
y amabilidad
estimulando humores y apetitos
para placer del dueño de casa
quien, al estilo de David Niven
en un papel rigurosamente británico,
ejerza los encantos
de su profesión
tratando de contener la ira cuando el más torpe de
sus comensales descorche la botella de brandy envasado
en la época de Napoleón y
que él guardara como antigüedad,
conocedor de los efectos tóxicos
de licores tan añejos.

Las edificaciones de la orilla opuesta
desaparecen parcialmente
y mis pasos suenan como en
una novela de O'Flaherty
o una pintura de principio de siglo
cuando los ojos del mundo
se volteaban hacia Nueva York
admirados por sus rascacielos
ante cuyo pensamiento el vértigo
ocupaba la mayor parte de los
vientres
habitados al abismo de un único escalón,
edificios cuyas cúspides
se perdían en el cielo
mientras sus habitantes acostumbraban
las digestiones a una oscilación
de treinta pulgadas
a causa de una ley física
que nos rige.

that unfolds in a mansion
where the guests are practicing
their social skills
in conversations
cleverly laden with irony
and politeness
whetting humors and appetites
to please the house's owner
who, in David Niven style
in some strictly British role,
plying the charms
of his profession
tries to curb his wrath when the gauchest of
his guests uncorks a cognac bottled
in the Napoleonic era and
which he was keeping as an antique,
connoisseur that he is of the toxic effects
of so aged liquors.

The buildings along the opposite shore
partially vanish
and my footsteps sound like they're in
an O'Flaherty novel
or a painting from the early 1900s
when the eyes of the world
were turned toward New York
admiring its skyscrapers
the thought of which inspired vertigo
in most of
the bellies
used to the abyss of a single step,
buildings whose tops
were lost in the heavens
while their residents accustomed
their digestion to an oscillation
of thirty inches
due to some physical law
that governs us.

Jala

Fragmento de *Es Una Ola*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. Publicado en Revista *Airón*, nº 9, Buenos Aires, 1965.

Publicado en Néstor Sánchez (selección), *Veinte nuevos narradores argentinos*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

En los bajos del mercado de flores y esteras la mujer se sobrecoge al ver a un viejo; se le acerca. Eh, tienes fuego en los ojos, dice. El hombre la atrae con un gesto y girando la cabeza se señala una cicatriz en el cuello por la que saldrá música. La mujer abre mucho los ojos y canta quiero ser tu madre, quiero ser tu hija, y ambos, escurriéndose entre desechos de flores y talegos, comenzarán a frotarse la cara y a enredarse.

Jala despierta sintiendo que detrás de las bolsas surge fuego y música; recoge unas dalias dañadas y las arroja para probar la profundidad de un pozo. Sale fuego y música nomás. Retrocederá para saltar. Salta.

La mujer mira hacia arriba, al cielo, y ve que girando y desde la boca desciende la figura de un hombre. Jala pisa tierra y tiene ante sí a un viejo con una tremenda cicatriz sobre el cuello y a una mujer cuya edad ondulará.

Soy Jala y me dicen el volador y me llaman Jala porque vuelo y es lo único que sé hacer sin aprender ni enseñar. Salta para descender dentro de una tromba y tenderse frente a ellos.

Caminaron los tres, robaron panes. La mujer dice, he aquí una llave; se detiene ante una puerta que abrirá. Cierran tras ellos. La habitación huele a humedad y les devuelve sus voces agrandadas. Permanecen en silencio junto a la puerta sintiendo la presencia de un animal moribundo que viene rondando y se acerca en la oscuridad. Buscan a tientas la luz; hay innumerables llaves inútiles cubiertas por viejas capas de pintura. El animal jadea junto a ellos. Jala se quita un zapato y trata de ahuyentarlo mientras busca nuevas llaves de luz. Un haz amarillo y duro cae sobre la comadreja que crece y que quemada se transformará en un ser pequeño y arrugado aunque de aspecto infantil quien contorsionándose y dorándose retrocede hasta abrir una puerta por la que entrará claridad.

Abuela, dice Jala. Una mujer maciza toma al pequeño personaje por el cuello como a una gallina pelada y lo ahoga entre almohadas. Luego lo desmenuza entre los dedos y arrojará su greda por la ventana de manera que el viento lo devuelve sobre sus ojos; los cuatro nos derretimos lentamente y bajamos hacia la calle.

Abuela, llama Jala. Abuela dice, somos invisibles y bajamos la acequia hasta la ciudad pues debemos buscar los anillos. Pero Abuela es color mora y Jala se funde a la mujer y al viejo que somos transparentes. Algunos objetos desaparecen a su paso. Algunos árboles quedan suspendidos del aire. Algunos pies solos bajan escaleras.

La mujer dice, veo un estuche y en él un ojo que son dos anillos parpadeando una mirada de fuego. El viejo abre su cicatriz en el cuello y ríe por ella pero su barba y su pelo están enredados con el pelo de la mujer que cantas quiero ser tu hermana, quiero ser tu amante; no soy ni tu madre, ni tu hija, ni tu hermana.

Jala Midnight (in honour of this unborn child)*

Fragment of *Es Una Olla*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. Published in Carol Bergé (editor), *Center*, nº 4, Woodstock, New York, 1972, under the title "Jala Midnight (in memory of this unborn child)", english version by Ted Castle and the author.

In the depths of the rattan and flower market, a woman shrinks at the sight of an old man; she comes closer to him. Hey, you have fire in your eyes, she says. The man draws her toward him with a gesture and turning his head, he points to a scar on his neck from which music will flow. The woman opens her eyes wide and sings, I want to be your mother, I want to be your daughter, and they both slipped away in the debris of flowers and baskets and shall start rubbing each other's faces and become entwined.

Jala wakes up feeling that fire and music is emerging from behind the sacks; he picks up some broken dahlias and drops them as if to find out the depth of a hole. Lo and behold music and fire emerged. He steps back to jump. He jumps.

The woman looks up, toward the sky, and sees the figure of a man descending in spirals from the eye of the well. Jala lands: in front of him an old man with a tremendous scar on his neck and a woman whose age will waver.

I am Jala and I am called the flier and my name is Jala because I fly and that is all I can do without learning and without teaching. He jumps up and whirls down to lie in front of them.

They walked, stole loaves of bread. The woman says, let the key be here; she stops in front of a door that she will open. They closed the door behind them. The room smells of mildew and amplifies their voices. They stayed quiet next to the door, sensing the presence of an animal in agony, stalking about, getting closer in the darkness. They grope for the light; there are innumerable useless switches covered by layers of old paint. The animal is panting close by. Jala takes off a shoe and tries to scare the animal away while he keeps on looking for more switches. A bright yellow beam falls on the expanding weasel which, seared by the light, will transform itself into a small shriveled being of childish aspect which, twisting toward the door, opens it and bright light enters.

Grandma, says Jala. A solid woman takes the small creature by the neck and smothers it in pillows. Then she crumples it in her hand and throws the dust out the window in such a way that the wind blows it back into their eyes; the four of us melt slowly and ooze out into the street.

Grandma, calls Jala. Grandma says, we are invisible and we are going to flow down the aqueduct to the city, because we have to look for the rings. But grandma is the colour of blueberries and Jala melds with the woman and the old man, since we are all transparent. Many objects vanish in their wake. Some trees remain suspended in the air. Feet go downstairs by themselves.

The woman says, I see a little case and inside it an eye made of two rings blinking fire. The old man laughs through the scar on his neck, but his hair is entwined with the hair of the woman who is singing I want to be your sister, I want to be your lover, I am not your mother, neither your daughter, nor your sister.

Abuela, llama Jala, y asciende. Vuelve y llévanos, ordena Abuela.

Los cuatro andan por un bosque gris y comenzarán a elevarse hasta ver los árboles diminutos y los anillos en un claro al alcance de la mano. Allí, los anillos. Bajan y la mujer que los recoge canta, son ojos que echan fuego y los escupo y canto, mientras el viejo calla y se encoge porque una luz que viene desde las hojas lo quema como a una rata moribunda que se arrastra en círculos y es greda.

Jala, llama Abuela. Jala asciende hasta que los bajorrelieves del techo se clavan en su espalda y dice, desde aquí nadie me ve porque soy volador y rompo la luz también.

Abuela abre su puerta y desde lo alto Jala ve el haz de luz sobre las caras del buscador de anillos quien comienza a trepar por una escalerilla en la pared hasta alcanzar el pie de Jala quien lo pateo haciéndolo caer mientras piensa que las flores de yeso lo lastiman, en el rincón del techo.

Los trotamundos

Inédito, Nueva York, 1969. Original en inglés. Traducción al español de Diego Fernando Guerra.

La línea del techo está torcida
La pared no está derecha
El marco de la puerta no está en escuadra
Las antenas están torcidas
Las antenas las chimeneas
los rascacielos de cristal y
las rejas no están derechas
Los árboles están dispersos
no están debidamente ordenados
Si fuera a construirse un ciclorama
sobre los techos
esto no sería posible
ya que cada azotea está en un nivel arbitrario
La altura de los edificios es arbitraria
haciendo imposible construir
un ciclorama para toda la ciudad
Si fuera a celebrarse un casamiento de toda la manzana
sería imposible realizarlo
Si yo no pudiera entrar libremente en
la casa de mi vecino no me casaría con él

Grandmother, calls Jala, and he ascends. Come back take us with you, orders Grandma. The four are walking in a stand or oak and will begin to ascend until the trees seem tiny and, in a clearing, the rings appear within reach. There, the rings. They descend and the woman, gathering them, sings, They are eyes that cast fire, I spit and I sing, the old man silently shrinks in the glare of a light from between the leaves. He burns in circles, it is dust.

Jala, calls Grandma. Jala ascends until the carving on the ceiling touches his back, and says, From here nobody sees me because I am a flier and I shatter the light too.

Grandma opens her door and from high up Jala sees the beam of light on the faces of the Ring Prospector who starts climbing up a ladder on the wall until he reaches Jala's foot. Jala kicks him away making him fall while thinking that the plaster flowers hurt his back at the furthest corner of the sky.

* The English title is different from the Spanish version.

The Globe Trotters

Unpublished, New York, 1969. Originally written in English.

The roof line's crooked
The wall isn't straight
The door frame's not square
The antennas are crooked
The antennas the chimneys
the skylight towers and
the railings aren't straight
The trees aren't properly aligned
The trees are scattered
They're improperly arranged
If a cyclorama had to
be built over the rooftops
it couldn't be done
since every roof is at arbitrary levels
The height of the buildings is arbitrary
making it impossible to build
a city wide cyclorama
If a block marriage were to be performed
it would be impossible to do it
If I couldn't freely enter into my

Si fuera a celebrarse un casamiento de toda la manzana
sería imposible irse de vacaciones
Si fuera a celebrarse un casamiento en la calle
entonces todos los techos de autos deberían ser acolchados
así como los buzones
Todos los buzones de la calle así como los techos de autos
deberían ser almohadillados y dos manijas
deberían agregarse en sus lados
Si estás activo podrías alquilar un héroe
Una antorcha de alambre nunca refleja los chorros de aire
Todas las casas deberían contar con
un hoyo de doce pies de profundidad en el piso
y un espejo de nueve pulgadas de diámetro en
el fondo
Si alguien fuera a entrar al ciclorama
debería quitarse su especialidad
Aquel que se enamora debería ser tratado apropiadamente
Derribar paredes para construir puertas a las casas
vecinas debería ser estimulado
Dormir dos noches consecutivas en la misma cama
debería ser prohibido
Una cama es la última página de los sueños inéditos
Compañías editoriales de camas deberían ser creadas para
beneficio de la humanidad
La preponderancia política no debería ser ya permitida
La superioridad política impone sumisión
La aristocracia política es una mentira viviente
Mentir es peor que matar
No soy un conquistador español
ni una concubina inca. No.
No soy.
Ni soy un exiliado americano
en Madrid.
No. No soy un exiliado cubano en Arizona
ni un galés en Praga
porque verás
no soy un exiliado americano
en Cuba.
No.
No soy un exiliado americano en Cuba
exhortando a los revolucionarios del mundo
a encabezar la lucha en su propio territorio
Porque, verás, las luchas territoriales son

neighbor's house I wouldn't marry him
If a block marriage could be performed
it would be impossible to vacation anywhere
If a street marriage is performed
then all car tops should be padded
as well as mailboxes
All street mailboxes as well as car tops
should be cushioned and two handles
should be added on their sides
If you are active you could hire a hero
A wire torch never reflects the air jets
All houses should be provided with
a twelve foot deep hole on the floor
and a nine inch diameter mirror at
its bottom
If anybody is to enter the cyclorama
he would be supposed to take off his specialty
He who falls in love should be properly treated
Knocking walls down to build doors into neighboring
houses should be encouraged
Sleeping two consecutive nights in the same bed
should be forbidden
A bed is the latest page of unpublished dreams
Bed publishing companies should be created for
the benefit of mankind
Political preponderance will no longer be permitted
Political superiority dictates submission
Political aristocracy is a living lie
Lying is worse than killing
I am not a Spanish conqueror
nor an Inca concubine. No.
I am not.
Nor am I an American exile
in Madrid.
No. I am not a Cuban exile in Arizona
nor a Welsh in Prague
for you see
I am not an American exile
in Cuba.
No.
I am not an American exile in Cuba
exhorting revolutionaries of the world
to conduct the struggle in their own territory

luchas por territorio
y yo no soy un ejemplo cultural de
un gobierno ni represento a tal gobierno
Para representarme en un Festival Folklórico
de Todas las Naciones prefiero ser un suizo
y aun así, jamás
sería un suizo, no importa lo que digan
Si creyera alguna vez en el sacrificio
lo practicaría primero sobre la imbecilidad
Sí
te amo,
yo, el emisario de alguien
que nunca conocerás
Mi primera ciudad nacional: el removedor de pintura sigue
siendo mi pintura predilecta
Si te amara por siempre
¿me convertiría algún día
en una momia precolombina?
Si el tejedor fuera olvidado
¿le importaría a mi anillo de compromiso?
Y aquí yo estaba
devanándome los sesos
escupiendo sangre en el camino a Sevilla.

Latinoamérica y yo tenemos un nidito en Suiza

Publicado por El Triángulo Rotador Evanescente / The Vanishing Rotating Triangle, Nueva York, 1970.

enterará de que tiene que llorar, o hurtar para conseguir que su "padre"
le dé un mendrugo desde los huertos escolares
la familia Gómez muere ametrallada por evitar asalto
ahora bien De quién es la culpa? muchas mujeres llegan
a este paso trascendental y humano sin tener siquiera el más pequeño
Juan y su hijo mayor, Pedro, son trabajadores y progresistas como pocos
aconsejarían que dividieras a tu grupo en equipos de tres niños cada uno
No, no, Armando, por favor... mañana nos veremos y hablaremos de

For you see territorial struggles are
struggles for territory
and I am not a cultural example of
a government nor do I represent such government
To represent myself in a Folklore Festival
of All Nations I would rather be a Swiss
and even so I will never
be a Swiss no matter what they say
If I ever believe in sacrifice I
would first practice it upon imbecility
Yes
I love you,
me, the field representative of someone
whom you will never know
My first national city: paint remover continues
to be my favorite paint
If I love you forever
might I some day become
a pre-Columbian mummy?
If the knitter were forgotten
would my engagement ring mind it?
And here I was
beating my brains out,
spitting blood on the road to Seville.

Latin America and I have a little nest in Switzerland

Published by El Triángulo Rotador Evanescente / The Vanishing Rotating Triangle, New York, 1970

will find out that he has to cry, or steal or cheat to get his "father"
to give him a crust of bread from the school's orchard
the Gomez family was machinegunned for avoiding assault
well then Whose fault is it? many women arrive
at this transcendental and human stage without having the slightest
Juan and his eldest son, Pedro, are workers and as progressive as few
advise you to divide your group in teams of three children each
No, no, Armando, please... we'll see you tomorrow and talk about

the wedding and the curial conflict What?
Unknowns subtract victim from his house and shoot 14
Northamericans wanted by the FBI
Castro has fallen the beautiful and charming Mrs. Maj. Abundio Maldonado
celebrates birthday the 13th with a grand furniture event chase last guerril
until today by means of photographs taken of the bodies
from intelligence agents and 10 guerrillas launch combat without
identify 2 bodies authorities hope
They are triplets, Eusebio, and that, what is it? They are our seedbeds, dearie
Aye, my God. Tell me. Tell me. You know? The songs that they daily
mass produce
wildly struggle against drugs machinegunned last night
to interrogate a Minister riddled by bullets find 2 bodies
hostility as a language of fear bloodshot eyes the features
partially deformed to identify the bodies
with a dear reader of the lonelyhearts column who will be glad to find
a loving wife, good in every sense of the word, and of a good
grade of culture, especially that she would be Catholic without vices
involved in marihuana traffic between Salvador and Guatemala they find
macabre gift setting a price on their heads the anguish
strict regulations for the hygienic transportation of fresh meat discover
that only the dog was still alive they sold
potted meat made of dogs find slaughterhouse
Hmmm! I see that you know quite a lot, Nito. Your hairy head in a ravine
said his best friend a great radical the gala debut of Pedro Vargas
The cheesecake, we are not allowed to sell it gunned down last night in
Zona 1 attempt on military patrol revenge in war on drugs injection
of fear so terrifying he's still alive and escapes wounded planeload of
our ambassadors, the sacred emblems very modern helicopters
keep area under control air support fight
guerrillas in San Marcos but order has been completely restored in silence
of a leader, searched thoroughly since his disappearance
believed to identify body in spectacular arrest well-paid slave
a man elegantly reaching into our time whose pocket
accomplishments make us feel very modern, dead or alive never
saw such beautiful lots at such laughable prices.
Thirtyfive schoolchildren caught in police raid
found fornicating
the peace and definitive understanding in the bosom of the
Church a saint's beard appearing from the desert
and he came out of the brush dirty, dishevelled with a mad look shouting Don't come any
closer, I am a good shot, he yelled at several agents
the one who was slashed and crushed was called Julio Castro

colocado sobre la vía férrea siendo destrozado por una locomotora que seguía a los curas rebeldes arriesgando excomunión cuando partió hacia Washington en un homenaje al general Monterroso mientras jovencitas fumaban marihuana en un barranco en materia moderna hacemos lo que Papa Grande nos indique en el fusilamiento de alumnos que evaden la celada Obregón Morales no está muerto está preso en la frontera con el mensaje presidencial imagínese un catarro de elefante o las lágrimas de cocodrilo pañuelos Kleenex cerca de las fronteras de la Ciencia que nos une con el agresor herido en un DC-3 donado e incorporado a la Academia Hispanoamericana de Letras libre de derrumbes fatales que costarán la vida en choques que perjudican a la Iglesia. El nuncio expresó satisfecho:

Ay, chiquita. Déjame. Déjame que te haga. Déjame hacerte así, así. Cuando observe cómo sonreía divertido y con malicia, deseé golpearlo. Me has arrastrado a la ruina. La muy tonta creyó que la amaba y terminó trabajando en Tijuana. Primero escúchame, te lo suplico al ser entrevistado dijo que no se había enterado oficialmente del acuerdo ya que no contaba con mi plan de venganza verdad que es divino este anillo Qué mala he sido contigo. Qué hace allí este hombre ya hace más de cincuenta días que desapareció nuestro hijo ha sido asesinado no pueden esconder su preocupación los opositores son enfermos mentales necesarios para el desarrollo agrario en conferencia de prensa dijo preciso una inyección, ay, mamita, mamacita, una inyección chiquita, chiquitica, ven, ponte así, no tengas miedo, no, no tengas miedo, qué nos puede suceder, acaso seguí mi vida agitada, vertiginosa estaba desorientada carente de afectos quiso besarme pero no pude tolerarlo porque al tocarme los labios me despertó un ruido extraño, como chasquidos intermitentes se acercó con cautela, sigilosamente, viéndolo dormir en su hamaca, las moscas ebrias se posaban en su boca entreabierta alzó el machete Mauricio, Mauricio. Lo has hecho sin querer se te escapó el tiro es sólo la pierna, el hueso está deshecho entre ellos un Oficial de la importación de diez quintales de frijol, perdido mientras la emergencia haciendo treinta centavos diarios el Ministro de Agricultura estudiando los puntos tratados en la última sesión son manifestaciones malévolas de un desencarnado enemigo tuyo o del Conquistador. Aleja a la Salud Pública, los chillidos estridentes. Entre las luces rojas y amarillas del incendio seres oscuros corrían despavoridos salte de mi camino, aparición diabólica. Vete, vete, déjame por fin la Facultad de Económicas entregará memorial al Presidente quien logrará descubrir un caso que estaba llamando la atención desde hacía unas semanas y que consistía en la misteriosa desaparición de perros finos y hasta de vulgares "chuchos" sacrificados para

and not Julio Valdez

placed on the railroad tracks being disembodied by the locomotive
that was after the rebel priests, risking excommunication, when he departed
for Washington in homage to General Monterroso while
young girls smoke marihuana in a ravine the modern issues
will do what Big Papa says in the execution of alumni
who evade ambush Obregón Morales is not dead he is imprisoned at the
border with the presidential message imagine the elephant's cold
or the crocodile's tears Kleenex tissues near the borders of
Science joins us with the wounded aggressor on a donated DC-3
incorporated into the Hispano-American Academy of Letters free of
a fatal rockslide that will coast the life of in collisions prejudicial to
the Church. The nuncio replied satisfied:

Aye, baby. Let me. Let me do you. Let me do you like this, like this.

When I noticed that he was smiling with malice and amusement
I wanted to hit him.

You have driven me to my ruin. The fool thought I loved her and
she ended up working in Tijuana. But first listen to me, I beg you,
in the interview he said he had not been officially informed of the agreement
he didn't suspect my plan for revenge isn't this ring truly divine
How awful I have been to you. What's that man doing there it's been
more than fifty days since our son disappeared he's been murdered
they can't help being worried the opponents are mental patients
needed for agrarian reform he said in a press conference

I need a fix, oh Mama, Mama, a fix

baby, little baby, come, like this, don't be scared, no,
don't be, what could happen to us? Perhaps

I continued my agitated life, vertiginous I was disoriented without affection
he wanted to kiss me but I couldn't stand it because when he touched my lips a
strange sound woke me up, intermittent crackling
he crept forward, tight-lipped, watching him asleep in the hammock,
drunken flies buzz around his half open mouth he raised the machete
Mauricio, Mauricio. You didn't mean to do it the shot rang out
It's only the leg the bone is splintered among them an officer of
the importation of ten hundred weight of beans, lost while the emergency
making thirty cents a day the Minister of agriculture studied
the points taken up at the last meeting are evil manifestations
from a skinless enemy of yours or from the Conquistador. Drive away
Public Health, strident squeals. Between the red and yellow lights of the fire
shadowy beings were running terrified

Get out of my way, devilish apparition. Go away, go away. Leave to me
the Faculty of Economics will present a citation to the President who
managed to solve a case, famous for the past few weeks, of

un negocio floreciente con helicópteros los hombres que lanzaron al ataque se dispersaron en la maleza y se internaron en la montaña y recogía la metralleta de uno de los muertos inmediatamente los vehículos se retiraban velozmente los bomberos descubren cuerpos de dos agentes muertos por desconocidos pues tan pronto como lo denominamos "sueño" y nuestros cerebros torcidos intentan componer una interpretación en aras de un sentido nos topamos con lo arbitrario cancelando así sueño y sentido común evitar los tiros en la mañana del lunes han muerto acribillados carabina metralleta y revólver reglamentario después de plantar lechuga, cebolla, zanahoria, rábano y frijol el Centro de Ayuda Técnica recomienda plantar frijol, zanahoria, tomate, lechuga, frijol en un nido de ratas asesinas aventureros disfrazados de vendedores de camisas McGregor que como nombre de pila se refiere al valor espiritual que Dios otorga a sus hijos, sus empleados orgullosos por la nueva adquisición de la empresa y sumamente aliviados de la tan tediosa tarea de establecer si dos cadáveres hallados ayer son de los fugitivos que huyeron de la penitenciaría de Salamá pues a pesar de que el español es el lenguaje nacional, gran cantidad de variados dialectos se hablan a través del país y se habla en inglés en todos los hoteles y restaurantes pues no se habla español ya que el setenta por ciento de la población es indígena los españoles no los han exterminado y esto ha producido un gran subdesarrollo que constituye una magnífica exposición de especímenes dedicados a la captura de estupefacientes con vía hacia los Estados habiéndoles incautado una máquina de escribir aprovechando que la familia se encontraba ausente. Mi ilusión es formar un hogar dos personas viven más económicamente juntas sin compromisos de ninguna naturaleza para formar un hogar honesto y lleno de cariño soy de corazón noble y me agradaría conocer caballero responsable, de buen carácter y solvencia moral y económica, católico con una profesión que no sea delgado ni gordito, moreno claro o blanco mientras la gentil Neida Palacios observa al fotógrafo, escritora y también destacada actriz teatral especializada en garantizar esas vidas y asegurar a los diplomáticos todos los escrúpulos derivados de la necesidad pues como deportista estoy feliz de haber logrado este triunfo porque en general estamos muy conformes con los resultados obtenidos hasta la fecha en que, a pesar de las cifras alarmantes, este trío que forman las encantadoras Judy Cantoral, Elizabeth Mejía y Lucy Coronado contrajeran matrimonio en emocionante ceremonia celebrando así la renovación de los partidos políticos

the mysterious disappearance of expensive dogs and even
common curs sacrificed for a flourishing business with
helicopters the men jumped into the attack
they dispersed in the thick bush and hid in the jungle
picked up the machinegun from one of the dead immediately
the vehicles returned speedily firemen discover
bodies of 2 agents killed by unknowns
as soon as we name it "dream" our warped brains attempt an interpretation
in the name of intelligence we collide with the arbitrary thus cancelling
dream and common sense to avoid gunshots in
monday morning they died riddled with
carbine, machinegun and regulation revolver after planting
lettuce, onions, carrots, radishes, and beans, the Regional Technical
Aid Center recommends planting beans, carrots, tomatoes, lettuce, beans
in a nest of murderous rats adventurers disguised as
McGregor shirt salesmen like a pet name that refers to
the spiritual value that God gives to his children, the employees, proud
of the company's new acquisition and finally relieved of their tedious job
of establishing whether two bodies found yesterday
belonged to the fugitives who escaped from Salamá
for even though Spanish is the national language, many various native
dialects are spoken throughout the country and English is spoken in
every hotel and restaurant and no Spanish is spoken since
seventy percent of the population are Indians, the Spaniards
left some alive which has produced a great underdevelopment
that constitutes a magnificent exposition of specimens devoted to
seizing narcotics on their way to the States
having attached a typewriter, taking advantage of the fact that the
family was out of town. My illusion is to make a home
two people can live more economically together without commitments
of any kind to form an honest home full of love
I am a woman of noble heart and I would like to meet a responsible gentleman
of good disposition, morally and economically solvent, Catholic with a
profession, neither skinny or corpulent, light brown or white
while the lovely Neida Palacios looks at the photographer, writer
and prominent theatrical actress specialized in guaranteeing
those lives and insuring the diplomats, their scruples
derived from necessity
for as a sportsman I am happy to receive this cup on behalf of the team
because we're very pleased with the results so far this season in which
in spite of the alarming statistics, this trio, composed of the charming
Judy Cantoral, Elizabeth Mejía and Lucy Coronado were joined in holy
matrimony during a moving ceremony thus celebrating the renewal of traditional

tradicionales a nivel médico es algo maravilloso como vivir con una esperanza es un conocimiento de dos personas que se aman y el noviazgo es una etapa que debe ser superada pues se adquiere una gran experiencia que indudablemente llegará a programar con mayor número de conocimientos la identificación efectiva de los cadáveres hallados en Río Dulce nunca es tarde para aprender y la Mecánica Popular le abre todos los meses un mundo nuevo con deseos de llevarlo en una aventura, no crea, sin embargo, que allí habrá de encontrar alguna fórmula clara para el uso colectivo de una libreta de cheques de viajeros cómo se dice, una letra en cadena, una carta en cadena, es decir si treinta personas logran producir una misma firma, es decir una cuestión de perder y encontrar un saldo de liquidación la edición romántica si me dejas que concluya mis asuntos te prometo ser la esposa perfecta, cariño, nos conocemos tan bien sobran las palabras, fin una obra completa en cada número según tengo entendido Mead enseñó a Pashalinski a decir Miami. Mayami, Mayami, gritaban por las calles cuando llegué comprendí de pronto la arbitrariedad del sueño común y dando un salto de alegría grité: Mayami, Mayami anunciando inmediatamente después mi decisión de regresar con el propósito de producir una gran realización cinematográfica intitulada HAVANA. Gloria, Gloria, Gloria, despierta, hemos llegado, Gloria, qué haces, qué haces, mira, un jardín, Gloria, por amor de Dios, qué

Poema escrito en Nueva York luego de un viaje de dos meses por la República de Guatemala durante el verano de 1970. Compuesto de citas y fragmentos de periódicos, revistas y otras publicaciones de las cuales fueron extraídas también las fotografías de tapa y contratapa.

El autor expresa aquí su estima y su agradecimiento a la familia del Dr. Oscar H. Espada y a Juan José Espada, a Cuki Urrita, a Carole Wilson di Trombetta, a Paul J. Smith y a Jorge Eduardo Caicedo con quien evoca los memorables incendios de Casa Tía perpetrados por los años 1962-1963.

political parties at the medical level
it is something marvelous like living with the hope of two people who
love each other. The engagement is a period that has to be overcome
because one acquires important experiences that will undoubtedly help
to program with a greater amount of information
the actual identification, of bodies found in Río Dulce
it is never too late to learn and Popular Mechanics opens up a new world
every month full of exciting adventure, don't think, nevertheless, that
you will find in these pages a clear formula for the collective use of
travellers' checks, what do you call it, a chain letter, in other words,
if thirty people managed to produce the same signature, to a certain extent
a matter of losing and finding the remnants of a sale True Romances
if you will just let me finish up my affairs I promise to be a perfect wife,
my love, we know each other so well that words are unnecessary, end
a complete novel in each issue I understand that Mead taught
Pashalinski to say Miami. Miami, Miami, they shouted through the streets
when I arrived I understood immediately how arbitrary the common dream is
and jumping for joy I shouted: Miami, Miami
announcing immediately afterwards my decision to go back there later
with the intention of producing the great cinematographic realization entitled HAVANA.
Gloria, Gloria, Gloria, wake up, we're here, Gloria,
what are you doing? what are you doing? take a look,
a garden, Gloria, for God's sake, what

Transcribed by Ted Castle.

Written in New York after a journey of two months in the Republic of Guatemala during the Summer of 1970. Composed of quotes and fragments from newspapers, magazines and other publications from which the pictures on the covers were also cut.

The author expresses here his high regard and gratitude to Dr. Oscar H. Espada's family, Juan José Espada, Cuki Urrita, Carole Wilson di Trombetta, Paul J. Smith and Jorge Eduardo Caicedo, with whom he recalls the unforgettable fires of the Casa Tía stores, perpetrated in the years 1962-1963.

Nubes pasajeras

Escrito en diciembre de 1972 y enero de 1973. Publicado en *Carátula 45*, Sergio Ramírez y Ulises Juárez Polanco (editores), Nicaragua, 2011, disponible en <www.caratula.net/ediciones/45/narrativa-lkatz.php>.

“Adónde se ha ido
La Macarena
Tan solitaria
Con su gran pena.
Se ha ido lejos
A buscar oro
Para el rescate
De su tesoro.
Adónde se ha ido
La Macarena
Con sus mil faldas
De doble fondo.
Allí llevaba
La cucaracha
Un kilo y medio
En la bombacha.”

La histórica niebla londinense ha demorado la partida de los vuelos, especialmente aquellos a cargo de empresas pequeñas operando bajo acuerdos permutables, y los demorados con destino a los ignominiosos países del Este reclutan a los pasajeros durmiendo en las salas de espera para darles de cenar.

El abanico de rayos solares divide el salón de aduanas como si fuera un tablero de ajedrez, y en la tapa de Novedades Militares, la foto de un soldado oriental con expresión optimista. El chofer que me lleva se parece a mi padre y yo desearía poder preguntarle su número de sombrero. Fábricas. Edificios multifamiliares decorados al antiguo estilo persa para recordarnos del pasado esplendor. —No existe el vacío. Te digo que no existe el vacío.

He olvidado los signos del tiempo y esta pintura que se desarrolla ante mis ojos es la rosa aplastada entre las páginas del libro. Sordo soy, apenas una herida siguiendo la forma de un pájaro recortado contra el cielo.

En la bañera yo estaba alto como un barrilete cuando te metiste al agua y de frente con tus pies tan diestros comenzaste a jugar conmigo hasta que se enojó, se puso bien bravo dado que al rato estábamos ya chapuceando como focas enloquecidas ante los ojos atónitos de los visitantes. Aquí hay un eco de palabras mal pronunciadas e intercaladas entre varias rápidas escenas que podrían ser condensadas entre los indiscifrables fragmentos de un gesto. Y me detengo a pensar tan hondamente que llego al punto de sentir el frágil equilibrio de la razón. La total duda se

Passing Clouds

Written in December 1972 and January 1973. Published in Spanish in *Carátula 45*, Sergio Ramírez and Ulises Juárez Polanco (editors), Nicaragua, 2011, available in <www.caratula.net/ediciones/45/narrativa-lkatz.php>.

“Where has
Macarena gone
All alone
In so much pain?
Far off she’s gone
In search of gold
Her treasure
To reclaim.
Where has
Macarena gone
With her countless
Skirts and flounces?
Under them she’s hid
Some snow.
Some? Two pounds
Three ounces.”

The historic London fog has delayed the departure of flights, especially those of small airlines operating under interchangeable agreements, and the delayed flights to destinations in ignominious countries in the East are trying to recruit the would-be passengers sleeping in the waiting rooms by offering them dinner.

The fanning out of the sun’s rays divides the customs hall as though it were a chess board, and in the photo on the cover of *Military Innovations*, an oriental soldier is smiling optimistically. The driver taking me looks like my father, and I wish I could ask him his hat size. Factories. Multifamily buildings decorated in the old-fashioned Persian style remind us of past splendor.

—The void does not exist. I tell you, the void does not exist.

I’ve forgotten the signs of the time and this painting evolving before my eyes is the rose crushed between the pages of the book. I am deaf, barely a wound following the form of a bird outlined against the sky.

In the bathtub I was high as a kite when you stepped into the water and straight ahead with such expert toes you started playing with me until it flared up in anger, turned wild, given that at that moment we were already dabbling about like mad seals before the astonished eyes of the visitors. There is an echo here of mispronounced words inserted among various rapidly-paced scenes that might be condensed among the indecipherable fragments of a gesture. I take a pause so deep that I start to feel how delicate the balance of reason is. The total doubt shifts like the winds stirred up

desplaza como los vientos que preceden a la salida del sol acarreado una pena de zamba. Despacio, como ciertas aguas que encuentran su camino a través de grietas inconcebibles, deslizo las manos a los bolsillos y con un gesto de liebre atontada por el resplandor penetro a las cuevas de Altamira y me pongo a indagar las señales preservadas detrás de una cáscara de minerales transparentes.

El fuego alimentado por una corriente de aire que como el agua ha entrado retumbando por resquicios para invocar el galope de las invasiones de súbito me presentan un naípe indescifrable. Con el rabillo del ojo vigilo la puesta de sol para acortar los pensamientos de la noche y poder contemplar las flores en el cielo.

Flores en el cielo en mi mente ya no caben pero sin embargo el velo del paisaje me hace entrecerrar los ojos tratando así de distinguir una madeja de visiones contundentes. Magníficas vistas desde balcones privados... [texto truncado]...ba como un rayo, una aparición, un sueño que deseaba olvidar, les digo que vivían como locos, ebrios tambaleándose entre la desesperación y sus quehaceres, adornándose en sus altares y olvidando las variaciones diarias de sus locos ritos y sus pequeños ascensos hasta que un día del cual ya ni se acuerdan los vendavales trajeron terribles semillas, barcos rotos con monedas que usaban para entrar a los templos, libretas de ahorro, armas de hierro que anunciaban la llegada de un enemigo insaciable con fauces descomunales y conocimientos misteriosos, tal es así que en sus ascensiones comenzaron a destruirse unos a otros, ridículos sacrificios y aniquilaciones que les costarían caro y los arrastrarían hacia una esclavitud sin fin. (*For loss of a cause that was unfamiliar the light in the room reminded him of Asia*).

Los sigilosos pasos del que vive jamás podrán alcanzar la paz del cielo. –Si bien es cierto que la compañía de marinos ebrios puestos hasta el final de una rocosa costa podrían hacer llorar a toditas las lunas de la presente estación lágrimas de alegría y gozo, los perros salados del descubrimiento estarán más allá de sí, mucho más allá de la India.

Como en la canción, las manos sobre la cubierta qué habrán hecho después de los más lejanos días. Nadie, nadie saldrá vivo de estas partes desconocidas. Nadie.

Nadie habrá de permitirse

Una humillación diaria de más

En estas partes lejanas

En las que navegamos

Hacia un destierro perpetuo, nadie.

Los violines aztecas ya están de más.

Y las pestes desconocidas

Con sus signos contemporáneos.

Los sigilosos pasos dentro de un cuarto demudado...

Hay varias personas envueltas en este festín:

Han arrestado al cocinero.

Las alejandrinas detectan

El veneno en las copas:

Las bellas alejandrinas sumergidas en el vino

Se han tornado pálidas.

Suspenso.

before the sun comes out and brings with it a half-breed's distress. Slowly, like certain bodies of water that find their way through unimaginable cracks, I slide my hands into the pockets, and with a gesture of a hare dazed by glare I penetrate the Altamira caves and set about investigating the signs preserved behind a shell of transparent minerals.

The fire fed by a draft of air which, like the water, has entered echoing through chinks to invoke the gallop of the invasions suddenly presents me with an indecipherable playing card. Out of the corner of my eye I guard the sunset to cut short the thoughts of night and be able to contemplate the flowers in the sky.

The flowers in the sky in my mind already don't fit, yet even so the veil of the passage makes me squint my eyes, thus trying to make out a bundle of powerful visions. Magnificent vistas from private balconies... [text cut] like a beam, an apparition, a dream I wanted to forget, I tell you they were living like lunatics, drunks staggering between despair and their various tasks, bedecking themselves at their altars and forgetting the daily variations of their crazy rites and their small ascents until one day, which they don't even remember, storm winds brought terrible seeds, shattered boats with coins they used in order to enter the temples, saving account booklets, iron weapons that announced the arrival of an insatiable enemy with colossal jaws and mysterious knowledge, so it is that in their ascensions they began to destroy one or another, ludicrous sacrifices and annihilations that would cost them dearly and drag them toward an endless slavery. (*For loss of a cause that was unfamiliar the light in the room reminded him of Asia.*)

The stealthy footsteps by which the one who's alive will never be able to attain the peace of heaven. True as it may be that the company of drunken sailors set up all the way to a rocky coast might be able absolutely to make weep all the moons of the current season with tears of joy and pleasure, the salty dogs of the discovery will be beyond themselves, far beyond India.

As the song goes, the hands on deck, what will they have done after the furthest days. Nobody, but nobody, will come out alive from these unknown parts. No one.

No one will have to allow himself

One more daily humiliation

In these remote parts

In which we are sailing

Toward a perpetual banishment, no one.

The Aztec violins are already too much.

The unknown plagues

With their contemporary signs.

The stealthy footsteps in an altered room...

There are *various* people wrapped up in this banquet:

They've arrested the cook.

The alexandrines detect

The poison in the cups:

The beautiful alexandrines submerged in the wine

Have turned pale.

Suspense.

My darling:

(applause)

Amor mío:
(aplausos)
Llego apenas a tus pies desalentado
(silencio)
Las máquinas basadas
En movimientos exclusivamente
Circulares.
Consistencia. El eco de un barco, ¿qué es?
Es cierto: la mesa es cierta.
(giro de la cabeza)
Qué mayor desprecio que el de la ausencia de un disfraz.
La vida.
La guitarra. El jabón.
El demonio viene de Asia.
Me conoce aunque no es mi amigo.
Un peregrino se vende por nada.
Si tú eres mi hermano mejor comienzas a rezar. —Lo sé. Te han vendido por nada. El precio de la poesía es la generosidad. ¿Dudaremos acaso sobre el grado de perversidad de los maestros? ¡Cómo han podido ser tan crueles! Oh, maestros. Poetas en residencia, insobornables godos de aura cristalina(o). No hay ya lugar para nosotros fantasmas o hemos finalmente quedado solos

Barely do I arrive at your feet discouraged
(silence)
The machines based
On exclusively circular
Movements
Consistency. A ship's echo, what is it?
It's certain: the table's certain.
(turn of head)
What greater contempt than that of the absence of a disguise.
Life.
The guitar. The soap.
The demon comes from Asia.
He knows me though he's not my friend.
A pilgrim is sold for nothing.
If you're my brother, you'd better start praying. — I know. They've sold you for nothing. The price of poetry is generosity. Perhaps we'll have doubts about the masters' level of perversity? How cruel they've managed to be! Oh, masters. Poets in residence, unbribable Goths of crystalline aurality.
There's no longer any place for our phantasms or else we've finally found ourselves alone surrounded by the dance of those waiting for the return shift.
The breeze that tears away the dawn breathes, laden with multiple lives, fish, plants, men imprisoned



Nubes pasajeras (1976)

Passing Clouds (1976)

rodeados por la danza de los que esperan el turno del retorno.

La brisa que arrastra el amanecer sopla cargada de múltiples vidas, peces, plantas, hombres encarcelados bajo la forma de un perro encerrado bajo la última alcoba de las pirámides rogando a tus pies. Amor, amor mío.

(aplausos)

El grave pulso de un tendón. La escala de salvataje de un piano. El mugir de un barco ballenero.

(encender el velador)

El paso que ahorra dos.

El arpegio que estira una tarde.

Una causa perdida

Es una causa ganada.

Deseo brillar a través

De las cosas.

Ven.

(pasos)

Pasemos a campo abierto. ¿Es la acción el miedo mismo?

Flores en el cielo.

Todo lo invocado,

Oscura y preciosa dama de las nieblas,

Lo he invocado para ti.

Y quién, qué potros

Podrían arrancarme de tu lado.

Perdona mi desconfianza,

Pero,

La mesa, entonces, ¿es cierta?

No hay tiempo que perder.

Nada debo.

Guitarras.

Al lado más pálido de la realidad, brazaletes, maquillaje.

El cuarto zumbaba y el cielorraso se alejaba.

Una serie de sensaciones (una tras otra)

Y un... disparo de los sentidos (todos juntos)

Atravesaban la razón.

¿Se tratará acaso de un desfile militar?

¿Un despliegue marcial de trajes y tocados?

La razón no es simple

Y la verdad es clara.

Parto hacia la costa.

(coros)

Una escalera meritoria

Una partida de naipes en la cual

Se juega habitualmente todo.

Pero sólo es un juego.

under the form of a dog enclosed under the last chamber of the pyramids praying at your feet.

Darling, my darling.

(applause)

The heavy pulse of a tendon. A piano's emergency scale. The bellowing of a whale ship.

(light the night light)

The one step that saves two.

The arpeggio that stretches out an afternoon.

A lost cause

Is a won cause.

I want to shine

Through things.

Come over.

(footsteps)

Let's move into open country. Is action fear itself?

Flowers in the sky.

All that is invoked,

Dark and lovely lady of the mists,

I have invoked for you.

And who, what colts

Could drag me from your side.

Forgive my distrust,

But,

The table, then, is it a sure thing?

There's no time to lose.

I owe nothing.

Guitars.

On the paler side of reality, bracelets, make-up.

The room was buzzing and the ceiling moving away.

A series of sensations (one after another)

And a... shot, a triggering of senses (all together)

Passed straight through reason.

Might it not be a military parade?

A martial display of costumes and headgear?

The reason's not simple

And the truth is clear.

I'm heading for the coast.

(choirs)

A worthy staircase

A game of cards in which

Usually everything's gambled.

Except that it's just a game.

Colts.

You're like a crystal angel that

Potros.

Eres como un ángel de cristal que

Ha perdido el absoluto sentido

De la transparencia por completo...

Tome asiento.

Vengo a presentar mis

Oraciones vitalicias y

Ahora me retiro cuanto antes con respeto.

A pesar de mis esperanzas

De hallar algo

Prefiero acampar sobre

La orilla opuesta de aquel río.

Navíos de madera sobre el agua

Una playa de ropas vacías.

Mis sentimientos no los preciso,

Un saludo glacial es probablemente

Un saludo verdadero.

Estamos vivos. No los precisas.

Adiós a cada instante.

La duda

Está compuesta de impulsos

Veloces y certeros pero absolutamente

Separados: es el Aburrimiento Original.

Con un gemido

Y sobre la cubierta

El capitán recita

Diez mil años de historia de las civilizaciones con un gesto.

Navegamos siempre por partes

Desconocidas, pioneros somos

Y temerosos como todos, por supuesto.

El sigilo de los dedos sobre el teclado.

Y el terror incontenible buscando

La transparencia de los objetos.

Bésame, bésame ahora; la mesa.

Gaviotas van y vuelven.

II

El lujo de un descuido.

Con hábiles palabras podríamos

Mantener a raya los peros académicos,

Pero

Una imagen central

Habrà de multiplicarse así

Has totally lost any absolute sense
Of transparency...
Have a seat.
I'm coming to present my
Tenured prayers and
Soon as I can, respectfully withdraw.
Despite my hopes
Of finding something
I prefer to camp out on
The opposite bank of that river.
Wooden ships on the water
A beach of empty clothing.
My feelings I've no need of,
A glacial salute most likely is
A true salute.
We're alive. You don't need them.
Farewell to every instant.
Doubt
Is made up of impulses
Rapid and certain and yet totally
Separate: that is the Original Boredom.
With a groan
And on deck
The captain's reciting
Ten thousand years of the history of civilizations with a gesture.
We sail forever through parts
Unknown, pioneers that we are
And, needless to say, fearful like everyone.
Stealth of the fingers over the keyboard.
And unstoppable terror searching out
The transparency of objects.
Kiss me now, kiss me; the table.
Seagulls go out and come back.

II

Luxury of an oversight.
With clever words we might
Hold at bay the academic howevers,
However
One central image
Will have to be multiplied in this way
Into nine
Forming a quantity

En nueve
Formando una cantidad
Que, sucesivamente, se verá rodeada
De trece, quince y luego tres.
Sumemos.
Un hecho simultáneo
Es sólo un hecho interno.
La incesante y laboriosa tarea de comer
Un mar azul. Una rapsodia sin puertas.
Un coito sigiloso. El piano.
Una boca llena de diamantes
Es una boca que no miente
Aunque el alma detrás de
Una boca llena de diamantes
Es, ay, la mentira misma.
¿No es cierto?
Los colores del alma
Son los colores del cielo.
Hmmm.

Entrando a dicha morada la forma clásica nos cobija. La escultura superflua es así el único mensaje de la transcendencia histórica, el único alfabeto de la legislatura del friso.

Si en verdad existe un dios
Que lleva de la mano al sol
En su travesía por la noche
Ese dios es entonces
La magna beatitud del sueño colectivo.
Ni ebrios, ni dormidos, ni despiertos
Avanzamos por el verdadero tejido
Del tiempo
Y no avanzamos, es cierto,
Interrogándonos, desconocidos,
Diariamente
(cepillarse los dientes)
La raíz nos saluda
Y la tierra agita un pañuelo, distante cual las vagas reflexiones de un marino.
Un pobre operario de caldera, nada sabe acerca del demonio.
¿Estoy sentado?
(risas)
Estas manos sobre estos muslos:
¿Se alzan y de pronto me interrogan?
Estas manos que me interrogan
Y que luego regresan a estos muslos,
¿Serán las mismas? ¿Serán realmente *mis* manos?

Which, successively, will be surrounded
By thirteen, fifteen, and later three.
Let us sum this up.
A simultaneous fact
Is merely an internal fact.
The incessant and laborious task of eating
A blue sea. A doorless rhapsody.
A coitus on the sly. The piano.
A mouth full of diamonds
Is a mouth that doesn't lie
Though the soul behind
A mouth full of diamonds
Is, well, alas, the height of lying.
Don't you agree?
The colors of the soul
Are heaven's colors.
Hmmm.
Entering which abode, classical form protects us. Superfluous sculpture is thus the only Message of
historical transcendence, the one alphabet of the frieze's legislature.
If in truth a god exists
Who out of his hand transports the sun
In its crossing through night
That god, then, is
The collective dream's great beatitude.
Neither drunk, nor asleep, nor awake
We move on through time's
True fabric
And we don't, to be sure, move on
Questioning ourselves, unknown,
Every day
(to brush one's teeth)
The root salutes us
And Earth waves a cloth, distant as a sailor's vague reflections.
A poor boiler worker knows nothing of the demon.
Am I sitting down?
(laughter)
These hands on these thighs:
Do they lift up and suddenly question me?
These hands that question me
And later return to these thighs,
Can they be the same? Can they really be *my* hands?
(applause)
I am here at your feet, disillusioned...

(aplausos)

Llego a tus plantas, desalentado...

(goznes)

La aldea de las contradicciones.

A tu izquierda, la desolada barbería.

Más allá, pasando dos puertas

Sin cerrojo

Las prensas del periódico local

Golpean sin cesar

Una versión posible de este escrito

Pero compuesto de antónimos jalados

De los pelos.

(Flores en el cielo)

Los bandoleros cuentan

De prisa el dinero del banco con una mano

Mientras pagan los impuestos gubernamentales

Con la otra.

(ovación)

Y en la barra desierta de la tarde

El que podría haber sido

Sacude tres monedas en un cubilete

Movido por la esperanza

De un hexagrama extraordinario,

El único, tal vez, desconocido

Dentro de las probabilidades de sus cambios.

El parloteo de las ranas

Nos recuerda de pronto al campo.

El campo, el campo.

El Aburrimiento Original. La Sal de la Tierra.

El Sudor de la Frente.

La Concreción de la Obra.

La Religión del Trabajo.

La Absoluta Certeza del Progreso Humano.

La Máquina de Afeitar

La Cámara del Tiempo y

El Sexo Ideológico.

Los reflejos de la suerte

Desconfían del rencor de la agonía. La coca nos lleva hasta la puerta de una sospecha incaica.

Nadie quiere realmente de vuelta a aquellos que se han ido.

Mi mundo cayó:

(aviso)

Soy como *aquel ave herido*...

(pausa)

(hinges)

The village of contradictions.

On your left, the barber's bleak shop.

Further on, through two doors

With no latches

The presses of the local periodical

Bang without letup

A possible version of this writing

But composed

Of antonyms pulled

By the hair.

(Flowers in the sky)

The bandits hastily count

The bank money with one hand

While with the other they pay out

Government taxes.

(ovation)

And at the afternoon's deserted counter

He who might have been

Shakes three coins in the dice cup

Stirred by the hope

Of an extraordinary hexagram,

The only one, perhaps, unknown

Within the probabilities of its changes.

The prattle of the frogs

Suddenly reminds us of the country.

The country, the country.

The Original Boredom. The Salt of the Earth.

The Sweat of the Brow.

The Work's Concretion.

The Religion of Labor.

The Absolute Certainty of Human Progress.

The Shaving Apparatus.

The Time Chamber and

The Ideological Sex.

The glimmers of fortune

Distrust the rancor of agony. The coca leads us to the door of an Incan suspicion.

No one really wants back those who've left.

My world collapsed:

(notification)

I am like *that wounded bird*...

(pause)

I am like that wounded bird...

Soy como aquel ave herido...
Que se esconde en la maleza.
Las visiones de la música
Atravesan las paredes,
El mundo en tus manos
—eres un día feriado—
Amor mío, siglo de mi vida.
Despierta, mi alma, desierta
Te venimos a cantar
Hoy en el día de tu santa garganta mía
Ojos de mis ojos.
Arriba, ya más arriba los desmemoriados colonos construyen un gran camino sobre los templos
de la infancia, los valerosos castillos de arena salvados por milagro de Dios.
Y estoy al pie de esta escalinata comparando los pasos que habrán
De elevarme
Y el número de escalones:
Tres pasos ausentes.
Una ruca. Un par de kimonos. Una silla sin pintar.
Desearía profundamente poder amarte, pero No. Adiós, América, buenos días. ¿No me conoces?
My darling, soy tu hijo.
Las sedientas palomas abiertas como raton-zuelas
Dónde se han ido,
Dónde han pasado la hora del lobo
Y la hora del perro,
la hora del sauce
y la del halcón.
Las palomas sedientas
De la hora de la paloma
Mugen en otra vida sin cesar
Palomas simultáneamente
Garzas pinos y lagos.
Con el propósito de entrar en
Una razón certera
Te he venido a saludar.
La naturaleza magnética de un anillo.
La Madre de la Perla
Y El Que Es Cara Abajo
(me refiero a la madreperla
y el escarabajo, ¿eh?)
Un delgado objeto de vidrio azul
Y una confesión impresa.
Una toga caída de rodillas
Junto a una suculenta planta tropical.

That hides in the thicket.
The music's visions
Go through the walls,
The world in your hands
—you are a public holiday—
My darling, century of my life.
Awake, my soul, a waste.
We've come to sing you
Today on the day of this holy throat of mine,
Eyes of my eyes.
High up, even higher, the absent-minded colonists are building
A great way over the temples of childhood,
The valiant sand castles salvaged by a miracle of God.
And I am standing upon this staircase comparing the footsteps
That must raise me up
And the number of stairs:
Three missing footsteps.
A distaff. A pair of kimonos. An unpainted chair.
I would deeply like to be able to love you, but no.
Farewell, America, good day. Don't you recognize me?
My darling, I'm your son.
The thirsting doves open like little mice
Where have they gone,
Where have they spent the hour of the wolf
And the hour of the dog,
The hour of the willow
And the hour of the hawk.
The thirsting doves
Of the hour of the dove
Are ceaselessly roaming in another life
Doves simultaneously
Herons pines and lakes.
With the aim of entering into
Some sound reason
I've come to greet you.
The magnetic nature of a ring.
Pearl's mother
the scare-Arab
(I'm referring to mother of pearl
And the scarab,
Get it?)
A slender object of blue glass
And an imprecise confession.

El mensajero de la paloma.
¡Qué saltos monstruosos!
Viajamos por partes desconocidas
Con ojos de pueblos a orillas del mar.
(Al borde de las lágrimas)
¿Gaviotas? Otra vez
Pasos sigilosos, bancos de madera.
Que nadie salga vivo.
Un acumulamiento termal
Producido por el contacto de los cuerpos
Con la soltura trivial de un
Dios emplumado que despierta
Enredado en la gloria de un kundalini maya.
Obviamente, una transgresión astral.
De las nueve presencias incontables y junto con la premeditada aparición del trayecto de una
vena de jade, se produce una materialización histórica.
El pez ahogado pide la palabra
Dentro de un gabinete vertiginosamente repetido
Como un tablero de ajedrez
En el cual se desarrolla un acto semejante
Al de la naturaleza del equilibrio.
Sencillo, pues, y nada nuevo, se verá:
Durante el transcurrir de un espíritu
La concepción del pasado
Se torna acumulativamente improbable
De tal modo
Que, por ejemplo,
Las flores de mayo son apreciadas
A cierta distancia al norte
Digamos
Donde a la vez, en julio, quizás,
Abunden allí para ser entonces
Mayormente apreciadas aún más
Hacia el norte donde ya sabemos
Acerca de las leyes de la compensación.
En términos históricos, sin embargo,
Tales leyes se manifiestan
Con menor claridad
Pero con absoluta certeza
—y aquí hablamos nuevamente
de la sospecha orgánica—
de que las grandes invenciones son finalmente
el resultado de equívocos deseos

A toga drooping about the knees
Beside a tropical succulent plant.
Message of the dove.
What monstrous leaps!
We voyage through unknown parts
With eyes of shoreline villages.
(On the verge of tears)
Seagulls? Once more
Stealthy footsteps, wooden benches.
That no one come out alive.
A thermal accumulation
Produced by the bodies' contact
With the trivial slackness of a
Plumed god awakening
Enmeshed in the glory of a Kundalini Maya.
Quite clearly, an astral transgression.
Of the nine countless presences and together with the premeditated apparition of the trajectory of a
vein of jade, a historical materialization is produced.
The drowned fish asks to get a word in edgewise
Inside a cabinet dizzily repeated
Like a chessboard
In which an act is unfolding, similar
To the nature of equilibrium.
Simple, then, and nothing new, you'll see:
During the passing of a spirit
The conception of the past
Grows cumulatively improbable
In such a way
That, for example,
The flowers of May are appreciated
At a certain distance to the north
Shall we say
Where at once, in July, for instance,
They abound there to be, then,
Even more greatly appreciated
Toward the north where we know
About the laws of compensation.
In historical terms, however,
Such laws manifest themselves
With lesser clarity
Albeit with absolute certainty
—and here we are speaking again—
Of the organic suspicion—

que han perdido el control:
tales gigantescas aves descargan
el apasionante mundo de la materialidad:
pianos, veleros. En fin.
(suspiros)
Pero estos espléndidos artificios
De nada sirven, de nada, ya que
El transporte de objetos de varios volúmenes
Desde un lado hasta el otro constituye en suma
La historia de las civilizaciones. Muchas gracias.
(aplausos flácidos)
Profunda ignorancia, inmensa flaqueza e
Incontenible ocio
Se unen a la timidez del pez
Y al inconfundible clasicismo
Del presente.
Me voy pa'l pueblo.
Para reconciliarte con el fuego,
¿No debes acaso
Primero unirse con el agua?
Las condiciones son ciertas
Aunque los obstáculos no son claros.
Rehenes.
La preservación de una forma de vida
No requiere el incondicional sacrificio
De otra.
La famosa crueldad inmobiliaria
Y democrática
De la naturaleza
Habrá de ser entonces una ficción
Similar a la comedia liberal
Y el diseño simétrico.
¡Qué alto! ¡Qué atrevido! ¡Qué buen mozo!
(el lujo de un descuido ortográfico)
Diremos entonces que estos señores
Los mayas
Con sus trece cielos panorámicos
Y sus nueve laberintos subterráneos
Fueron los devotos espectadores
De una batalla cósmica tan concreta
Para sus ojos, tan real
Que hacia el acto final
Compuesto de imponderables y magistrales piruetas

Of which the great inventions are in the end
The result of equivocal desires
That have spun out of control:
Such giant birds unload
The exciting world of materiality:
pianos, sailboats. Well then.
(sighs)
And yet these splendid devices
are useless, quite useless, since
The transport of objects of various volumes
From one side to the other constitutes, all in all,
The history of civilizations. Many thanks.
(flaccid applause)
Deep ignorance, a vast thinness and
Unrestrainable leisure
Are united with the shyness of a fish
And with the unmistakable classicism
Of the present.
I'm hitting the road.
To reconcile yourself with fire,
Don't you, perhaps, first have to
Unite yourself with water?
The conditions are guaranteed
Though the obstacles aren't clear.
Hostages.
The preservation of one form of life
Does not require the unconditional sacrifice
Of another.
The notorious cruelty of real estate
And democracy
Of nature
Would thus have to be a fiction
Like that of the liberal comedy
And symmetrical design.
How lofty! How audacious! O how good he is!
(the luxury of casual spelling)
Let us say, then, that these lords
The Mayas
With their thirteen panoramic skies
And their nine subterranean labyrinths
Were the devout spectators
Of a cosmic battle so concrete
For their eyes, so real

En el eterno espacio
Restregaron sus ojos y se retiraron a olvidar
El drama de ochocientos siglos,
Teatro irrecordable de la historia,
Durmientes del quinto mundo.
¿Los pueblos aburridos adoran la violencia?

III

Un decaimiento fotográfico.

(traducción)

Las escrituras, las notas, los cuadernos,
Las fotos, las cintas, los discos, las fichas,
Los pensamientos, los poemas,
Las cartas, los códigos, las memorias,
Las listas, los mensajes, los diarios,
Los libros, los recuerdos, los restos,
El dorso de las fotografías.
La tipografía bien pequeña.
Para los numerales mayas
(inscripciones catulianas) al dorso
de las fotos en tipografía pequeña.

Ejemplo:

A Herbalio quien es tan rico y debe aparecer caro
A Arsulia quien es resbalosa pero que realmente quiere
Poder ser sincera.

A Petrunio quien de todas maneras y a como sea
Le gustaría recibirla por detrás y de quien sea
A Oh Borelia cuya encantadora cabeza es un panal
Invadido frecuentemente por las avispas y quien
Precisa un guardián, un hipomarido.

O por ejemplo, Estorsio quien entrenado para ser
Guerrero y listo para matar, es demasiado grande
Y permanecerá siempre sin empleo –no importa
Cuánto trata de parecerse a un trabajador– la guerra
Ha sido perdida ya hace tiempo, el reino es
Sólo una ilusión.

A Waldetta, musa de la poesía, quien desde
Su último viaje a la tierra de los incas
Se ha convertido en una parodia de una parodia
De los modos locales, dedicada a la poesía
Inofensiva y las políticas sin tino.

A Zeglato, oh, bohemio, tú quien amarás
El nuevo stradivarius y el oso negro encadenado

That toward the final act
Composed of imponderable and masterly pirouettes
In eternal space
They rubbed their eyes and withdrew to forget
The drama of eight hundred centuries,
Unrememberable theater of history,
Sleepers from the fifth world. Do bored peoples worship violence?

III

A photographic decline.

(translation)

The writings, the notes, the notebooks,
The photos, the tapes, the discs, the files,
The thoughts, the poems,
The letters, the codes, the memories,
The lists, the messages, the diaries,
The books, the memoirs, the remains,
The back of the photographs.
The dainty small type.

For the Mayan numerals

(Catulian inscriptions) on the back

Of the photos in small-point font

Example:

To Herbalio who's so rich and should look expensive

To Arsulia who's slippery but who really wants

To be able to be sincere.

To Petrunio who in any case and nonetheless

Would gladly take it from behind and from whomever

To oh Borelia whose enchanting head's a honeycomb

Often invaded by wasps and who

Needs a watchman, a hypo-husband.

Or for example, Estorsio who trained to be

A warrior and ready to kill, is too big

And will always be unemployed —no matter

How much he tries to look like a worker— the war

Has been lost for some time already, the reign is

Just an illusion.

To Waldetta, muse of poetry, who ever since

Her last voyage to the land of the Incas

Has turned herself into the parody of a parody

Of local ways, dedicated to poetry

That's harmless and policies that are inept.

To Zeglato, oh bohemian, you who must love

A tu cintura para que nos demos cuenta.
(Él habrá de tener también un maletín negro
con cuchillos circulares)
Y a ti,
Sornupia, oh amorosa madre natura, tú,
Tienes a tu disposición una gran variedad
De diseños en tus designios pero
Seguramente tus deseos son pocos.
Te acercas a saludarme
Y con una mirada
Te encierras en un rincón
¿Y para qué? ¿Para tu vano orgullo?
O para las letras negras
Y las palabras doradas urgiendo la formación
De clanes sexuales de monótonas jerarquías
Inspiradas por tus antepasados (esos reos).
¿Habréis llegado siquiera a las escalinatas
Del Gran Maestro del Poder,
El Rey del Caprichoso Destino?
Francamente
No es para tanto.
¿Los mayas apestaban tanto
Como todos nosotros?
Esta nación tan corrupta,
Esta tribu de prostitutas
Y las más queridas mías
De huelga por recibir un aumento
A los derechos a la esclavitud oficial
En una nación de tiros al blanco
Hasta el artista recibe los palos
Como por accidente.
Y tú, Tripenio, quien luego de iniciar
Una gran orgía has terminado trémulo
En un rincón pensando en una criatura
Como tú Polozo,
Tú, bello e imbécil, tú que has venido
Montado en un galgo gris
Para terminar aquí
En esta cloaca
El cerebro de la desilusión material,
Nuestra rica nación.
Piensa en su corazón, si es que existe.
'¡Ah, qué edad de tontos de mal gusto!'

The new Stradivarius and the enchained black bear
At your waist so we'll take notice.
(He must also have a black briefcase
With circular knives)
And to you,
Somupia, oh loving mother nature, you,
You have available a great variety
Of designs and plans although,
To be sure, you've few desires.
You come up to greet me
And with one look
You shut yourself up in a corner
And why? Out of your vain pride?
Or for the black dark lettering
And the gilt words urging the formation
Of sexual clans of monotonous hierarchies
Inspired by your ancestors (those thugs).
Might you even have reached the stairs
Of the Grand Master of Power,
The King of Capricious Destiny?
Quite frankly
It's no big deal.
Did the Mayas stink the way
All of us do?
This nation so corrupt,
This tribe of prostitutes
And the women I love most dearly,
On strike to receive an increase
In rights to official slavery
In a nation of target practices
Even the artist gets the cudgel
As though by accident
And you, Tripenio, who after instigating
A great orgy have ended up jittery
Thinking in a corner of some creature
Like you Polozo,
You, handsome and stupid, you've shown up
Mounted on a greyhound
To finish here
In this cesspool
The brain of material disillusionment,
Our wealthy nation.
Think of your heart, if it exists.

Turina ante el portón de una amistad gloriosa,
¿De qué diamantes te has desprendido?
¿Y para quién? Seguramente se harán
Gárgaras con ellos.
¡Y él! ¡Oh, él! Él gusta a todo el mundo,
Es como un sábado a la noche
¡La lucha de clases! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!
¡Ni siquiera con un pequeño estallido!

IV

Para Tortuga:

El padre entra al cuarto y sobre la pared le sorprende una pintura de aquel antepasado que había roto una promesa familiar.

Entra y ve también el famoso florero con flores, algunas más grandes.

Entra el cuarto y piensa en una fugaz sombra que cruza ante su vista.

¿Hacia el rincón del cuarto? ¿En el rincón del ojo?

Entra y da vuelta hacia la puerta pensándose, observándose escudriñando las sombras, esforzándose por delinear su propia figura en la oscuridad, su ser histórico que ya ha transcurrido. Y la vida nunca le ha sido tan clara. Percepciones tenues, convicciones frágiles como los guijarros en un río.

Y tú, real hijo de perra, con tus obsequios, tus halagos y tus invitaciones a tus cenas ponzoñosas. Veamos.

Un caballo de mármol

Lleva un peregrino de toga negra cuyo sexo es indescifrable mientras un perro los guía hacia la caravana. Avanzan hacia la izquierda. (La izquierda, ¿es el poniente?)

¡Oh, juventud! ¡Divino tesoro!

El minuto que rueda en el deseo que permuta toda condición lógica tomando los motivos sospechosos. Pero también hace una pareja real de los padres y un palacio de la confinada casa. La crisis revitaliza las posibilidades, abre nuevos caminos como heridas y propicia la memorable potencia del ser, ser santo, ser un gran actor, ser nuevo.

(sonido de frenos)

¡Aló! ¿Estás aún con nosotros?

El espíritu incorpóreo voluntariamente ha dejado atrás su máscara gastada.

Gatos canela

Poemas junto al mar

¿Aún estás aquí?

Dime qué debo hacer para que me ames.

Con vista privada al mar.

La verdad que sorprende tal como una superficie de medios tonos que cambia –hablando químicamente– hacia los sólidos casi como eso que está adelante de uno ya no es una ilusión sino que se ha convertido en algo de densidad física y coherente, de arriba a abajo –hablando químicamente–.

Una calle soleada

'Ah, what an age of tasteless dolts!
Turina before the main door of a glorious friendship,
Of what diamonds have you rid yourself?
And for whom? Surely they'll be
Gargling with them.
And him! Oh, him! Why, all the world likes him,
He's like the class struggle
On a Saturday night! Ha ha ha!
Not even with a small whimper!

IV

For Tortuga:

Her father enters the room and on the wall a painting surprises him, the painting of that ancestor who broke a family promise.

He enters and also sees the famous flower vase with flowers, some of them larger.

He enters the room and thinks of a fleeting shadow crossing before his sight.

Toward the corner of the room? In the corner of his eye?

He enters and turns around toward the door thinking to himself, observing, scrutinizing the shadows, forcing himself to outline his own figure in the darkness, his historical being which has already gone by. And life has never been so clear. Faint perceptions, convictions frail as pebbles in a river.

And you, you son of a bitch, with your presents, your flattery, and your invitations to your poisonous dinners.

Let's just see.

A marble horse

Carries a pilgrim clad in black toga, of indecipherable sex, while a dog guides them toward the convoy. They advance toward the left (Is the left the west?)

Oh, youth! Divine treasure!

The minute that turns in desire that changes every logical condition, making motives suspicious. Yet it also makes a real couple of the parents and a palace of the confined house. The crisis revitalizes the possibilities, opens new paths like wounds, and enhances the memorable potency of being, of being a saint, of being a great actor, of being new.

(sound of brakes)

Hey there! Are you still with us?

The incorporeal spirit has voluntarily left behind its tattered mask.

Cinammon-colored cats

Poems by the sea

Are you still here?

Tell me what I need to do so you'll love me.

With a private view of the sea.

The truth that surprises as much as a series of half-tones that changes —speaking chemically— toward the solids, almost like what's ahead of you is no longer an illusion but rather has been converted into something, a physical and coherent density, from high to low — chemically speaking.

A sunny street

El escritor profesional realiza una operación bancaria
En un mundo sin sonidos
Una novela en la chequera
Con el valor de miles de fotos
Repletas de nostalgia sinfónica
Por la sinceridad existencial
Nos une como hermanos en lágrimas alcohólicas.
¿De nuestros pensamientos
No quedará nada?
¿Solo objetos? ¿Antigüedades
Oprimiendo a las generaciones venideras
Para que acarreen las antorchas
De una historia a continuar?
Una lucha armada con lanzas y calculadoras
A piano con cortauñas, tabla de lavar y guante
Así como las circunvalaciones de una cola –la cola de
Una criatura mítica que representa el pensamiento
Circunspecta y abstracta al pie de la ventana donde
Los vestigios de la razón y la naturaleza componen
Románticas ruinas industriales siglos de labor–
Pasiones intituladas esquemas digeridos y encimados
Sobre tres cuentos esenciales
Que apuntan directamente al barbarismo de los residuos,
Escenografías, antigüedades, libros de poesía,
Relojes que miden cosas,
Semillas vencidas.
Busco en la oscuridad
Dentro y fuera del dragón
Apuntando hacia la izquierda
Donde los pensamientos nunca dichos yacen
Esperando que una idea los abra
Pensamientos gaseosos, relojes,
Diagramas electrónicos, sumas
Destellando frente a los ojos,
Sombras de velas pasando,
Ejércitos sonando solo como
Madera ardiendo,
Una carrera, mareas galopantes,
Camiones, palomas, sospechas,
Novedades del sonido,
Logros culturales,
Talleres de edificios que crecen
Desde el interior de las ciudades

The professional writer carries out a banking operation
In a world without sounds
A novel in the checkbook
With the value of thousands of photos
Replete with symphonic nostalgia
Through existential sincerity
Unites us like brothers in alcoholic tears.
Will nothing remain
Of our thoughts?
Only objects? Antiquities
Oppressing the generations to come
So that they pass on the torches
Of a history to continue?
An armed struggle with lances and calculators
A piano with nail clippers, washboard and glove
Just like the ring roads of a tail —the tail of
A mythical creature representing circumspect
And abstract thought at the base of the window where
The vestiges of reason and nature compose
Romantic industrial ruins centuries of labor—
Passions titled schemas digested and thrown in
On three essential tales
Pointing directly to the barbarism of residues,
Set designs, antiquities, poetry books,
Watches measuring things,
Expired seeds.
I am searching in the dark
In and outside of the dragon
Pointing leftward
Where lie the thoughts never spoken
Hoping an idea will open them up
Gaseous thoughts, watches,
Electronic diagrams, sums
Flashing before one's eyes,
Shadows of candles passing,
Armies sounding only like
Wood burning,
A race, galloping tides,
Trucks, doves, suspicions,
Novelties of sound,
Cultural achievements,
Workshops of buildings that grow
From within cities

Idénticas en tiempo
Moviéndose rápido contorsionadas
Por los sueños transcendentales de la historia.
Hechas para el futuro.
Cavernas murmurando los pensamientos
Donde las frases son construidas,
Movimientos transcribiendo pasos,
Escaleras apareciendo lentamente
Días desdoblándose en escalas verticales
Pensamientos sombríos moscas enormes
Temblando – silencio.
En el piso de arriba, flotando rápido
Ahora se aproxima una declaración importante
Y perdida – edificio rápido
Ahora
Lenguajes de arpegio canción de salón
Estilo reverente
Amanecer agotador: nuestras manos
En marcha conducen una danza conyugal
Voces. Un vuelo. Un momento épico.
Nunca lo olvidaré.
(Siempre lo olvidaré).
Deconstruir el código lingüístico.
Una construcción:
Moviéndose directamente hacia
La izquierda de la oración
Y a medida que uno entra
Una orquesta sinfónica
Sostiene un edificio
Que los violines lentamente
Serruchan apoyándose en los acordes finales.
Has recibido
Dos cartas negras
Dentro de las cuales hay algo de oro
Para alimentar a tu amante
Y para que lo escondas en algún sitio
(o el tipo de cosa que nos ha acompañado
durante toda una vida)
las cuatro estaciones con explosiones
de la traviata, eliot aquí y allá, hojas rojas
dentro de los libros neruda de la cordillera
si mi amor nunca se realiza
¿les importará a los coyotes?

Identical in time
Rapidly moving contorted
By history's transcendental dreams.
Made for the future.
Caverns murmuring thoughts
Where the phrases are constructed,
Movements transcribing footsteps,
Stairs appearing slowly
Days splitting into vertical stairs
Somber thoughts enormous flies
Trembling – silence.
In the upstairs story, swiftly floating
An important statement is now approaching
Important and lost – swift building
Now
Arpeggio languages parlour song
Reverential style
Exhausting dawn: our hands
En marche lead a marital dance
Voices. A flight. An epic moment.
I shall never forget it.
(I shall always forget it)
To deconstruct the linguistic code.
A construction:
Moving directly toward
The left of the sentence
And to the extent that one enters
A symphony orchestra
Props up an edifice
Which the violins slowly
Saw at supporting themselves on the final chords.
You have received
Two black letters
Inside of which is some gold
To feed your lover
And so that you'll hide it in some site
(Or the sort of things that's accompanied us
Our entire life)
The four seasons with explosions
Of la traviata, eliot here and there, red leaves
Inside the books neruda of the cordillera
If my love is never fulfilled
Will the coyotes care?

(si) la grandeza del arte
solo aparece a la caída de la vida
¿no nos hallaremos entonces frente
a una mera ornamentación
que la existencia respalda contra el muro de contrafondo sobre el que es posible expresar un
único gesto, perfecto en cuanto a su visibilidad, pero ciertamente único?
la manzana del paraíso
es la conciencia del mundo en mis manos de amante ejerciendo con fervor un acto cultural
oh, amor – motor incontenible
y remoto
dueño y creador de la historia
de la filosofía
y pretendiente de la misteriosa
y calculada música
“chasquido de mis pobres
güesos cansaos”

Horas de vuelo:

NY-London: 7, London-Frankfurt: 1.30, Frankfurt-Kabul: 10, Lahore-Peshawar: 1, Peshawar-Kabul: 1.30, Kabul-Tashkent: 3, Tashkent-Samarkand: 1.30, Samarkand-Bukhara: 1, Bukhara-Tashkent: 1.30, Tashkent-Kabul: 3, Kabul-Frankfurt: 12.30, Frankfurt-NY: 8. Total: 51.30

Los jacarandases

Inédito, Nueva York, 1980.

Yendo al grano
a duras penas
y en resumidas cuentas
esa lluvia inexorable
de flores celestes
sobre el prado
en el que te has tendido
a dormir
te abrirá nuevos ojos
ante un cielo azul
tu cuerpo se incorporará
trepando un cordón de plata

(If) art's greatness
Appears only with the downfall of life
Won't we then find ourselves facing
Some mere ornamentation
Which existence supports against the background wall
On which it is possible to express one unique gesture, perfect in its visibility, yet certainly unique?
The apple of paradise
Is the conscience of the world in my hands of a lover
Carrying out, fervidly, a cultural act
Oh, love – remote
And uncontrollable motor
Owner and creator of history
Of philosophy
And suitor of the mysterious
And calculated music
"The crunch and snap of my poor
And tired bones:"

Flying Hours:

NY-London: 7, London-Frankfurt: 1.30, Frankfurt-Kabul: 10, Lahore-Peshawar: 1, Peshawar-Kabul: 1.30, Kabul-Tashkent: 3, Tashkent-Samarkand: 1.30, Samarkand-Bukhara: 1, Bukhara-Tashkent: 1.30, Tashkent-Kabul: 3, Kabul-Frankfurt: 12.30, Frankfurt-NY: 8. Total: 51.30.

The Jacarandases

Unpublished, New York, 1980.

Getting to the point
though barely so
and all things considered
that rain without let-up
of heavenly flowers
over the meadow
in which you've tended
to linger sleeping
will open new eyes to you
facing blue sky
your body will sit up
climb silver cord

se elevará hacia el cielo
y luego girará
volteando tu cuerpo hacia
la tierra
para enseñarte
tu propia silueta
verde sobre el prado.

Hay una actividad febril
en esta tarde de verano
nunca he visto tanta
determinación en las calles
tanto optimismo.

Las gentes van alegres
comprando o construyendo
hay ruido de sierras
gritos de niños
un aroma de alquitrán
y de aserrín
en la plaza
rodeada de palomas
que pululan como ratas
y de ratas moviéndose
delicadamente como palomas.

La estatua de un escritor
que no conozco,
con pluma en mano
tiende su mirada
de bronce oscuro
a sus pies
donde una decena
de hombres dormidos
yacen reponiéndose
de largas borracheras.

Amo esta ciudad
que me tomó prisionero
y que, como un amante,
siempre planeo abandonar
y en vano
porque ya tanto me conoce.

be lifted toward heaven
and after will twist
will turn body
earthward
to show you
your silhouette
green on the meadow.

There's feverish activity
this summer afternoon
never have I seen such
resolve in the streets
such optimism.

People go cheerfully
shopping or building
there's noise of sawing
children's shouts
a scent of tar
of sawdust
in the square
surrounded by doves
that teem like rats
and of rats taking delicate
steps like doves.

The statue of some writer
I don't know,
pen in hand
sets its gaze
of darkened bronze
at his feet
where some ten
men sleep
lie there getting over
long drinking bouts.

I love this city
that's held me prisoner
and that, like a lover,
I keep planning to jilt
and all for nothing
since she knows me so well.

La amo.

Sin advertencia ni aviso
ella siempre logra
volver a atraparme
con sus señales.

Pasa un niño en bicicleta
jalada por un estupendo perro.
En medio de la calle
una mujer delirante
como una bailarina
juega sola lanzando
la tapa descartable de una taza
de café al aire
mientras aúllan las sirenas
como un llamado
a oración
mi amada siempre
se está quemando
*(me llegaron dos vikingas en patines
vestidas de crusoe y me dieron sus
mamadas me sacaron el jugo
oriné en una taza la enjuagué
cuidadosamente y tomé un vaso
de agua para calmarme, chico).*

Peces

Inédito, Buenos Aires-Nueva York, 1980.

Arriba los pobres del mundo de pie los
esclavos sin pan que habrían finalmente volcado todos sus
estremecimientos sobre la tierra, nuestros estertores
nuestras esperanzas envueltas en los vapores [maravillosos]
de la infancia el mundo perfecto del pasado
más perfecto aún atravesando la espectacular
posibilidad de amanecer e imaginar o percibir

I love her.
Without notice or warning
she always manages
to snare me again
with her signs.

A kid passes on a bike
a wonder dog pulls.
In the middle of the street
a woman delirious
as a ballerina
plays by herself hurling
into the air the disposable lid of
a coffee cup
while sirens wail
like a call
to prayer
my beloved's forever
burning up
*(two skating Walkyries
dressed up as Crusoe
have sucked me off, tapped all my juice,
I pissed in a cup, I carefully
rinsed it, drank water, kiddo).*

Fishes

Unpublished, Buenos Aires-New York, 1980.

Arise, ye poor of the world,
ye slaves without bread who might once and for all heap up on the earth
all your shudders, our death rattles,
hopes we wrapped in the (wondrous) vapors
of childhood, perfect world of the past
even more perfect for having the spectacular
chance of dawning and imagining or perceiving

estrellas semillas de energía que explotarian
ante tus ojos
hiriente espectáculo de la pintura movediza
del realismo, de las escuelas de arte perseguidas por
tamaño máquina, las semillas, sí
de nuestras acciones, nuestros pensamientos, nuestros recuerdos etc.
inolvidables y aquellos, además, aquellos también
los deliciosos gusanos africanos de la congoja
que devoraban todos los corazones, los de Rita Hayworth,
y los del lumpen. General Electric, el General Huazaga,
los tutus, mami, papi, Guevara, los atrevidos incendiarios,
las reinas de Broadway y los creyentes en la reencarnación,
la resurrección, la insurrección, argolla sin tiempo que perder.
Y embelesado con la silueta de un cristal que se acercaba al centro
de su ojo en un montaje casi imperceptible pero que sin embargo se
acercaba irremisiblemente,
se puso de rodillas ante Alicia y le dijo:
–Alicia, Alicia, amor mío –le dijo–, no puedo más, qué hago.
Y ella le respondió con ternura, acariciándole el cabello:
–Viejo, querido –le respondió–. Ya no te preocupes, pasará. Mira
todo lo que has obtenido en tu vida, todas las cosas buenas que has
hecho, tú, con un sueldo pequeño, modesto, que apenas nos permite
vivir decentemente y hasta le has comprado cosas a tu mamá, el
refrigerador le has comprado y ella que tanto lo agradece y dice lo
bien que te has portado luego de tantos sacrificios que nos habían
llevado a esto, a esta desesperación donde ya vencidos, viejos,
destrozados de tanto trabajar, a nuestra edad seguimos adelante
en la lucha por la vida como se debe
como una familia decente y digna y ya sabemos que el gobierno
es una porquería que hasta de noche de angustia lloro y de rabia
tantos sueños echados a perder ay, lerdos
anguilas bellas cintas de colores con bocas de dragón
esperando a la salida de la fábrica con disfraces
de obreros, esperando, acechando y de repente
nosotros, que nos queremos tanto –habiendo logrado
esta unión de seres, esta comunión que por
primera vez en nuestras vidas nos permitía percibir a Dios
gotas de hielo audiovisual especialmente fabricado,
un certero balazo, cómo te diré, un hombre ejemplar.
Medio raro, toda esta gente, se está volviendo medio raro todo.
Un balazo. ¿Escuchaste? Fue un balazo. Sí.
Una de las primeras cosas que hizo mi padre hace unos años
durante una elección de alcalde fue votar una ordenanza que

stars seeds of energy that might burst
before your eyes
wounding spectacle of the mobile painting of
realism, of art schools persecuted by
such a vast machine, the seeds, indeed,
of our actions, our thoughts, our
memories, etc.
unforgettable and those, besides, those too
the scrumptious African worms of distress
that were devouring all hearts, that of Rita Hayworth,
and those of the lumpen. General Electric, General Huazaga,
the Tutus, mommy, daddy, Guevara, the impudent arsonists,
the queens of Broadway and the believers in reincarnation,
resurrection, insurrection, shackle with no time to lose.
And enraptured with the outline of a glass approaching the middle
of his eye in an almost imperceptible montage yet nonetheless
approaching irretrievably,
he kneeled before Alicia and told her:
—Alicia, Alicia, my love —he said—, I can't go on, what shall I do.
And she replied, tenderly, stroking his hair:
—Dear, darling old boy —she answered. It will pass: not to worry. Look
at all you've achieved in your life, all the good things you've
done, you, on a modest, small salary that scarcely allows us
to live decently and you've even bought things for your mother, the
refrigerator you bought her and she, so grateful for it, saying what good
you've done after so many sacrifices that have led us
to this, this desperation where, defeated and old,
destroyed by so much toil, at our age we press on
in the struggle for life, as well should
such a worthy, decent family, knowing full well that the government's
shit so that even at night I weep out of rage and anxiety
so many dreams gone up in smoke, ah, so heavy, so clumsy
lovely eels strands of color with dragon mouths
waiting to leave the factory in disguises
of workers, hoping, stalking and suddenly
we, so in love with each other — having pulled off
this union of beings, this communion which for
once in in our lives give us glimpses of God
drops of specially manufactured audiovisual ice,
a well-aimed shot, or, as I would call you, an exemplary man.
Quite odd, all these people, it's all getting quite strange.
A shot. Did you hear? A bullet, that was. You heard it? Uh huh.
One of the first things my father did some years ago

prohibía que los perros cagaran en su jardín. La pena era una multa. Una multa es un impuesto. La policía se encargaba de aplicarla, especialmente en la sección negra, cerca de la ciudad. Ginny y él estuvieron por aquí hace unas semanas, de paso a una convención. Me invitaron a cenar y les dije que me parecía estúpido que California prohibiera que los perros entraran a un restaurant. Bobby me contestó que por el contrario, él estaba completamente a favor de la ley, que no quería tener que sacarse de encima perros ávidos mientras comía. Le respondí que si tuviera las pelotas de darles un golpe no habría ningún problema y sugerí que un hipócrita autoritario era aquel que requería los servicios de la policía para darle un golpe a un perro. Tal vez lo llamé fascista. De todos modos, se enojó mucho. Le regaló un altoparlante usado.

Una penumbra acechando. Mientras, estábamos todos dentro de la casa o en el jardín,

las habitaciones, casi a oscuras, penumbra allí estaban Lucho y la Liliana, bien vestida y rozagante, viejos amigos ante amigos, era una fiesta, la casa estaba rodeada de un jardín y una verja blanca con portón de hierro ornamentado desde el que comenzaba una senda amplia con matas a los costados que llegaba hasta la casa, tenía varios pisos, una reunión bulliciosa, un bullicio apagado.

Alarmas de incendio interrumpían la conversación y los comensales acudían a estas extrañas erupciones para extinguirlas, las llamas iniciales de un horror que no podía ser apagado. Salí.

El miedo, la vergüenza y el orgullo nos han hecho perder el tiempo. Todo, sin embargo, parece ser una pérdida de tiempo. Es cierto. Dios ha muerto. No, no es cierto.

Está vivo.

¿Has notado que los billetes del dólar dicen In God We Trust?

Dios es el patrocinador del dólar.

¿Entonces, si Dios está muerto...?

No, no... Si el dólar está muerto. Dios...

Cerveza.

Ramas que proyectaban sombras espantosas.

“Mejor será que se entregue” –decían los altavoces.

Pateó los muebles estrelló las sillas destrozó los vidrios.

–Malditos, los maldigo, maldigo el momento en que he nacido maldigo este momento en el que estoy vivo todo te lo devuelvo

during a mayoral election was vote for a decree that would ban dogs from shitting in his garden. The penalty was a fine. A fine is a tax. The police were responsible for implementing it, particularly in the black district, near the city. Ginny and he were here a few weeks ago, passing through for a convention. They invited me out to dinner and I told them that it seemed stupid to me that California should bar dogs from entering restaurants. Bobby replied that he, on the contrary, was totally in favor of the law, that he didn't like having to push away greedy dogs while he was eating. I told him if he had the balls to give them a kick or whack them they'd be no problem and suggested that a hypocritical authoritarian was one who'd require help from the police to hit dogs. Maybe I called him a fascist. Anyway, he got quite angry. He gave him a used loudspeaker as a present. Lurking shadows. Meanwhile, we were all in the house or the garden, the rooms, almost dark, in shadows. Lucho and Liliana were there, she was all done up and really looked gorgeous, old friends among friends, it was a party, the house was surrounded by a garden and grillwork, white railing with an ornamental wrought-iron gate with a wide path beyond it with shrubs on the sides that went up to the house, which is several stories, a noisy gathering, a muffled noise. Fire alarms would interrupt the conversation and the guests would go off to deal with these strange eruptions to put them out, the beginning flames of a horror that couldn't be extinguished. I left. Fear, shame and pride have cost us time. But then everything seems a waste of time. That's for sure. God is dead. No, that's not entirely certain. He's alive. Have you noticed how the dollar bills say In God We Trust? God is the backer of the dollar. Well then, if He's dead...? No, no... If the dollar's dead. God... A beer. Boughs casting frightful shadows. "You'd better turn yourself in" —the megaphones were saying. He kicked the furniture smashed the chairs shattered the glass. —Fuckers, damn you all, I curse the moment I was born I curse this moment I'm in right now I'm giving it back to you

Throwing it back at you senseless fate ridiculous nightmare
I'll have to pass through twice cursed ears
of senile devils take it all back I'm returning it all I've come
with nothing and am leaving with nothing
between the idea and the act falls the shadow [the screwdriver, etc.]
Imagine - - - implement
 a street corner

Adalberto didn't want to break up a situation so interesting.
On the contrary, he thought all the elements were aligning in
his favor and that he could calmly carry on. Calmly.
Various times he repeated these words trying to invoke their
meaning and, pressing lightly against the back of his chair,
he waited. It was five in the morning, the silence of night
was fading with the passing of processions of assassin-laden trucks crossing the
city. As they drove by the walls and the floor of the building
vibrated and the windowpanes clattered for
an instant that seemed an eternity.
—Adalberto, Adalberto —Lucinda woke him shaking him with nuptial
tenderness—. Give me a kiss, it's time to go.
He looked at the clock and drawing open
the curtains looked down toward
the street where he saw
one man attacking another
with a shoe. "God damn army" —he thought.

The Milk of Amnesia

Published in CEPA Gallery & The Visual Studies Workshop, Buffalo, New York, 1985.

Vanishing moments. Vanishing monuments. The archaeological ruins have been restored. Like surgeons in a labyrinth, the archaeologists have disinterred the temples and given us the ancient past, manicured lawns, sight and sound shows, nightclubs performing sacrificial acts. In the meantime, Beatrice has performed a disappearing act. How genial! She has vanished into thin air. The stone —for Nicholas —has too disappeared, except that he has hidden it in the basement. Beatrice, Corrigan, Julian, they all look for it.

SC. 89. BEACH. EXTERIOR, DAY.
NICHOLAS
(Overhead camera. We only see his hands)

He recogido estos para ti. (Comienza a desplegar trozos de vidrio coloreado en la arena). Vienen del mar; los llamo vidrios marinos. Alguna vez fueron recipientes que ahora están rotos, sus fragmentos esparcidos, imposibles de volver a juntar. Sus colores son hermosos, ¿no crees? Una vez fueron arena, después vidrio. El mar los ha devorado lentamente con sus mil lenguas...

He recogido estos para ti. Los encontré durante la marea baja, cuando una larga franja de playa no estaba sumergida bajo el agua. Podemos encontrar toda clase de cosas reveladoras durante la marea baja. Estas estaban en el borde de una larga porción de arena mojada, justo antes del punto donde la orilla desciende un escalón. Allí, en el borde, la marea recoge objetos pesados, la arena gruesa, los caracoles rotos, y esto, los vidrios marinos. Estos trozos me recuerdan a ti cuando eras joven.

ESC. 50. CASA DE NICHOLAS. PUERTA AL ESTUDIO DE BEATRICE. INTERIOR, DÍA.
CERRAJERO

(A cámara, revisando la cerradura con una linterna)

Esta es una puerta que nunca ha sido abierta. No es una fotografía. Si alguien hubiera dejado la más pequeña evidencia, un cabello pegado entre la puerta y el marco, hubiéramos sabido que alguien entró por esta puerta cerrada durante tu ausencia, mientras dormías, por ejemplo, o quizás cuando no estabas mirando.

(Abre su caja de herramientas y saca unos alambres delgados. Comienza a forzar el cerrojo)

¿Sabes?, algo muy sabio está escrito en las puertas del Paraíso. Dice: "Abandonad toda Esperanza, vosotros que entráis".

(Pausa)

Es como la inscripción que vi una vez en la base de un monumento. Había un gran general sobre su caballo, su espada en alto y la inscripción decía: "¡Alto! ¡Regresad! Detrás de mí no hay nada".

(La puerta empieza a abrirse)

¿Cuál es la mayor fuerza de este mundo? Es el poder de una ventana cerrada y de una puerta bajo llave.

ESC. 61. CASA DE NICHOLAS. ESTUDIO DE BEATRICE. INTERIOR, DÍA.

Julian trabaja en sus notas. Ha descubierto que una de las páginas, manuscrita en tinta roja, puede leerse con la ayuda de un espejo. Lee en susurros, para sí mismo.

JULIAN

"Jamás olvidaré el espantoso horror que sentí cuando miré a mi alrededor y sentí, realmente sentí, una fuerte corriente de aire caliente arrastrándome hacia atrás, hacia donde había venido, de vuelta al punto de inicio. Detuvimos un carruaje cerrado. Nos llevó, por un rato en silencio. Entonces me dije, debo regresar. Me di cuenta que siempre encontrábamos alfileres negros clavados en las paredes de nuestra habitación.

"¿Cuál es la mayor fuerza de este mundo? Es el poder de una ventana cerrada y una puerta bajo llave; según creo, el poder más grande después de la muerte será también el poder del muelle y el corredor...", el muelle y el corredor.

I have gathered these for you. (He begins to lay pieces of colored glass on the sand). They come from the sea; I call them sea glass. They were at one time vessels which are now broken, their pieces scattered and beyond repair. Their colors are beautiful, don't you think? Once they were sand, then glass. The sea has slowly devoured them with its thousand tongues...

I have gathered these for you. I found them during low tide when a long stretch of beach was uncovered by the water. One can find all sorts of revealing things during low tide. These were at the edge of a long portion of wet sand, just before the point where the shore drops a step. There, at the border, the tide gathers heavier objects, coarse sand, broken shells, and these, the sea glass. These pieces remind me of you when you were younger.

SC. 50. NICHOLAS' HOUSE. DOOR TO BEATRICES STUDY. INTERIOR, DAY.
LOCKSMITH

(To camera, examining keyhole with flashlight).

This door is a door which has not been opened. It is not a photograph. If someone had left a small evidential matter, a piece of hair connecting the door with the doorway, we would have known that someone had entered this locked door in our absence, in your sleep for example, or perhaps when you were not looking.

(He opens his toolbox and takes out some thin wires. He begins to pick the lock)

You know, a very wise thing is written on the gates of Paradise. It says: 'Abandon Hope, all ye who enter here.'

(Pause)

It is like the inscription I once saw at the base of a monument. There was a great general on his horse, his sword up in the air and the inscription read: 'Stop! Turn back! Behind me there is nothing.'

(Door begins to give)

What is the greatest force in the world? It is the power of the locked window and the locked door.

SC. 61. NICHOLAS' HOUSE. BEATRICE'S STUDY. INTERIOR, DAY.

Julian is working on the notebooks. He has discovered that one of the pages, caligraphed in red ink, may be read with the aid of a mirror. He whispers the lines to himself.

JULIAN

"I shall never forget the thrill of horror, I felt when I turned round and I felt, I too felt a strong hot draught of air dragging me back the way I had come, back to the place we had started from. I stopped a closed carriage. We drove off for a little while in silence. Then I said, I must go back. "I noticed that there were always black pins stuck into the walls of our room.

"What is the greatest force in the world? It is the power of the locked window and the locked door; as I believe the greatest power after death will also be the power of the dock and the corridor..." the dock and the corridor.

ESC. 74. CASA DE NICHOLAS. BIBLIOTECA. INTERIOR, NOCHE.
NICHOLAS

(Sentado, a cámara)

Ella me había pedido por años hacer un viaje en canoa, y un día finalmente lo hicimos. Volamos a Belice, con todo nuestro equipo, y lo emprendimos. Dejé que ella planeara la ruta que tomaríamos a lo largo de esas aguas. Los ríos eran estrechos, muchos cubiertos de lianas. Algunos se unían con otros que no estaban, que yo sepa, marcados en ningún mapa. Casi no hablábamos la mayor parte del tiempo, y pasábamos horas solamente con el sonido de los remos contra el agua. Yo me sentía orgulloso de ella. “Solo un miembro de nuestra familia podría llevarnos por estos ríos sin un guía”, le dije. “Descendemos de generaciones de líderes que moldean la visión de los demás en este mundo”. Algo que dije debió irritarla terriblemente. No me respondió; en cambio, sacó un pequeño morral de cuero donde había guardado todos nuestros documentos de identidad, y los arrojó al río. Todos. Yo quedé atónito, pero no había nada que pudiera haber dicho o hecho en ese momento.

(Pausa)

Aún sigo perplejo por la agresividad de ese gesto. Las tarjetas de identidad y los pasaportes cayeron al agua, quedando visibles por un instante, se hundieron. Fuimos arrestados y demorados en la siguiente frontera por varios días.



Bérénice Reynaud en
*El Espejo Sobre La
Luna*, 1992
Bérénice Reynaud in
Mirror On The Moon,
1992



Stefan Brecht,
Genevieve Hall y
Lawrence Maxwell en
*El Espejo Sobre La
Luna*, 1992
Stefan Brecht, Genevieve
Hall and Lawrence
Maxwell in *Mirror On
The Moon*, 1992

SC. 74. NICHOLAS' HOUSE. LIBRARY. INTERIOR, NIGHT.
NICHOLAS

(Sitting, addressing camera)

She had been asking me for years to take a canoe trip, and we finally did once. We flew down to Belize with all our gear and began. I left it up to her to plan the route we were to take along those waters. The rivers were narrow, many covered with vines. Some joined with others that were not, as far as I knew, marked on any map. We said little to each other most of the time, and hours would pass with only the sound of paddles hitting the water. I was proud of her. 'Only a member of our family could bring us through these rivers without a guide,' I told her. 'We come from generations of leaders who shape the vision of others in this world.' There must have been something I said that irritated her terribly. She did not answer me—instead she pulled out a small leather pouch where she had been keeping our identification papers, and she threw it all in the river. I was stunned, but there was nothing I could do or say at the time.

(Pause)

I am still puzzled by the aggression in that gesture. The ID cards and passports fell in the water, remaining visible for a moment before they sank. We were arrested and held at the next border for a few days.

LA VOZ

Y de este modo, por un momento, yo, La Voz, me detengo. Caigo. Metamorfosis sin rumbo. Juego sin memoria. Aterrizo en un espacio que, por un breve período de tiempo, parece estar alineado conmigo mismo. Acciono un interruptor, se abre una compuerta, y pronto comienza a ofrecerme un número excesivo de lecturas intercambiables. Después de rotar varias veces, estas lecturas empiezan a revelar una secuencia de variaciones similares, una especie de rueda de significados, muy parecida a una rueda de colores casera, de las que usaban algunos pintores para organizar sus paletas.

El paisaje parece jugar un papel importante. Es real, es diabólico. Del ámbito de la naturaleza avanza hacia el ámbito del espíritu. Encuentro lo que momentáneamente había perdido. Tengo, sin embargo, la intensa sospecha de que, entretanto, el objeto perdido debió caer bajo la influencia de otras fuerzas que se lo llevaron, lo desfiguraron, o peor, hicieron una réplica exacta del original y la pusieron de nuevo en el sitio exacto donde, por falta de tiempo y por descuido, yo la había dejado olvidada una vez. Lo tiro.

Nubes muy rápidas cruzan la carretera y se instalan dentro de un barranco. Esta imagen se ve alarmante. Granadas. El propósito de tan repentinos despliegues de pequeñas explosiones debe ser llevar un reclamo de lenguaje a un nuevo yacimiento minero, una vena, una frase que, antes de ser leída, devore al lector. Un paisaje de selvas exóticas, una tierra de lagos tropicales y volcanes nevados se abre vertiginosamente hacia un camino que se ensancha como un tajo hacia la línea del horizonte. El horizonte está abajo, abajo. Un pus de ratán y flores comienza a brotar bajo nuestros pies. Los autobuses trepan por montañas subtropicales, ciénagas de gladiolos, sordo, ciego, horripilante, repulsivo, un sujeto enmascarado.

Beatrice va a Cobá y habla con José Isabel Cocón y su esposa quien está peinando su cabello, su largo y gris cabello. Se sientan junto a su choza. Hablan en maya. Es veinte años más tarde. Un katún.

Beatrice los saluda. Pregunta cómo están. Beatrice quiere saber quién se llevó la piedra. Debe saberlo. ¿Fue el Señor Corrigan? No. El Señor Nicolás le pidió que llevara la piedra a un tipo en la costa de Chetumal. La piedra iba en un barco de Belice. “¿Seguro que el Señor Nicolás le pidió que hiciera eso?”. “Sí. Estamos seguros. El Señor Nicolás vino por la noche y nos habló desde fuera de la casa. Los perros no ladraron, porque se trataba de él. Mi esposa y yo lo oímos fuera de la casa. Nos habló suavemente. ‘Cocón, Cocón’, dijo. ‘Por la mañana cargue la piedra, póngala en el camión pequeño y llévesela a Heraclio Zepeda. Él sabe qué hacer’”. Era la época en que Venus desaparece por ocho noches, conducido por Tezcatlipoca en una balsa de serpientes. *Estoy más pálida que la hierba.*

Ahora se vuelve todo totalmente silencioso, demasiado silencioso. Los perros ladran. La calma que precede al terremoto. Tormenta de polvo en el horizonte. El cielo se pone verde, los árboles parecen un mal presagio. Un auto se desplaza hacia el pueblo, con los faros encendidos y el motor apagado. Bajo la luz de mercurio los pájaros mot-mot, los coronados azules, también llamados pájaros cau-cau, se han reunido en un árbol. Su plumaje, negro y brillante, refleja claramente el cielo, y si se quedaran quietos un momento podría verse una columna de humo verde reflejándose en sus plumas. Pero cantan, pían, cacarean y silban: son los pájaros de la confusión.

THE VOICE

And so, for a moment, I, The Voice, stop. I fall. Aimless metamorphosis. Play without memory. I land inside a space which, for a brief period of time, seems to be aligned with my self. I hit a triggering device, a flood gate opens, and soon it begins to offer an excessive number of interchangeable readings. After rotating several times, these readings start to reveal a sequence of similar variations, a kind of wheel of meanings, very much like a homemade color wheel used by some painters to organize their palette.

Landscape seems to play an important role. It is real, it is diabolical. From the domain of nature it proceeds to the domain of spirit. I find what I had momentarily lost. I have, however, the intense suspicion that, in the meantime, the lost object must have fallen under the influence of other forces which took it away, defaced it, or worse, made an exact replica of the original, and then placed it again in the very spot where, for lack of time and neglect, I had once left it unattended. I find it. It has undoubtedly been adulterated. I toss it away.

Very fast clouds cross the road and settle inside a ravine. This view looks alarming. Hand grenade/pomegranate. The purpose of such sudden displays of small explosions must be to carry a claim of language to a new mine site, a vein, a sentence, which, upon being read, devours the reader. A landscape of exotic jungles, a land of tropical lakes and snowy volcanoes opens vertiginously into a road widening like a gash towards the horizon line. The horizon is down, down. A pus of ratan and flowers starts to flow from under our feet. Buses ascend subtropical peaks, swamp of gladiolas, deaf, blind, horrifying, repulsive, a masked subject.

Beatrice goes to Cobá and speaks with José Isabel Cocón and his wife who is combing her hair, her long, grey hair. They sit by their hut. They speak in Maya. It is twenty years later. One *katun*.

Beatrice salutes them. She asks how they are. Beatrice wants to know who took the stone. She has to know. Was it Mister Corrigan? No. Mister Nicolás asked him to take the stone to a man on the coast in Chetumal. The stone was going in a ship from Belize. "Are you sure Mister Nicolás asked you to do that?". "Yes. We are sure. Mister Nicolás came at night and spoke to us from outside the house. The dogs did not bark because it was he who came at night. My wife and I heard him outside the house. He spoke softly. 'Cocón, Cocón', he said. 'Take the stone in the morning. Put it in the small truck and give it to Heraclio Zepeda. He knows what to do'". It was the time when Venus disappears for eight nights, driven away by Tezcatlipoca in a raft made of serpents. *I am paler than grass*.

Now it grows very quiet, much too quiet. The dogs bark. Stillness precedes the earthquake. Dust storm approaching on the horizon. Sky turning green, trees looking ominous. A car rolls into town, headlights on, motor off. Under the mercury light, the mot-mot birds, also known as the cau-cau birds, have gathered on a tree. Their plumage, black and shiny, clearly reflects the sky, and if for a moment they would stand still, one could see a column of green smoke reflected on their feathers. But they sing, chirp, crow and whistle: they are the birds of confusion.

"The sky broke open and a sensation that could not be measured made them change their attitude completely."

“El cielo se abrió, y una sensación imposible de poner en palabras los hizo cambiar completamente de actitud”.

Estoy cansado de admirar los múltiples caminos por los que la verdad elige abrirse paso y al final, siempre al final, se evidencia.

“Una columna de quetzales se eleva sobre Manhattan, una especie de humo verde...”.

Aquí hay un desdoblamiento; aquí es una cuestión de repeticiones. Y por lo tanto, la idealidad y la realidad se entrecrocán: pero ¿en qué elemento? ¿En el tiempo? Es una total imposibilidad. ¿En qué, entonces? ¿En la eternidad? Es una total imposibilidad. ¿En qué, entonces? En la conciencia: he ahí la contradicción.

“Ciudad de los ejes rotos: mi kilómetro cero, con su sol velado, sus fantasmas a plena luz del día...”

La pregunta no es desinteresada, como si uno preguntara si el mundo entero no es una imagen, una copia de la Idea, y si a ese nivel la existencia visible es o no, en cierto sentido volatilizado, una repetición. Un puesto de frontera que custodia la aparición y emisión de las imágenes. Una visión se filtra, como una gota que cuelga del techo de una caverna. Pero esta visión... ¿qué es? ¿Puede describirse de algún modo? Es una separación, una brecha. La visión es una especie de herida. Una herida incorpórea que flota en el espacio, y esta herida, ya sin causa ni propósito, quedará por mucho tiempo abierta sin curar.

“No pudimos discernir en absoluto cuál fue el tercer animal que vio Dante tras salir de la selva”.

Aquí la pregunta es más específicamente por la repetición en la conciencia, es decir, por el recuerdo. El recuerdo implica la misma contradicción. Recuerdo no es idealidad; es idealidad que ha sido. No es realidad; es realidad que ha sido, lo que resulta otra vez en una doble contradicción, pues la idealidad, según el propio concepto, no puede haber sido, y lo mismo se verifica con la realidad según el propio concepto.

Tenemos la herida, el recuerdo. Ahora el trueno. Un chaparrón. Una tormenta tropical. 1836. El conde Waldeck entra a la cámara en tinieblas. “Ya he pasado la edad en que un hombre muere. Ahora no hay motivos para que mi vida termine. Mis estudios arqueológicos me llevan a creer que he alcanzado un estado de petrificación”. Liqueen verde, olor a animal. Sonido de alas, murciélagos. Aterrado. La puerta, el arco abovedado, la herida. Caído en un costado, como un dragón reclinado, Waldeck encuentra el dintel. Está cubierto de inscripciones redondeadas (mi glifo, mi querida momia). Lo oculta en un rincón oscuro de una habitación del Palacio del Gobernador: sus mulas no pueden cargarlo.

Habitado por murciélagos y golondrinas, el Palacio de Uxmal ha sido cubierto de nuevo por la jungla. Loros y cigarras de día, ranas y grillos por la noche. El dintel espera. Él sabe esperar. Está cubierto de inscripciones: ha estado esperando por más de mil años; bien puede esperar otros dieciocho. Entonces, el tiempo olvidado surge de repente. Mucho peor de lo anhelado, condensa en un relámpago una operación que, de haber sido estudiada, hubiera implicado reunir dos términos opuestos como fascinación y horror. Pero, debido a este debido a este relámpago, se ha liberado como trueno. Yo, La Voz. El sonido de cigarras, la pista de la voz, la pista del llanto de un niño. El sonido rugiente de una catarata distante dispara una revelación. Plano de reacción de archivo. Un ciervo deja de masticar y escucha atentamente. Elegantemente vestidos, Stephens y Catherwood aparecen de

I am tired of admiring the many roads that the truth decides to take in order to make its way, and, at the end, always at the end, to appear.

"A column of quetzal birds rises over Manhattan, a kind of green smoke, it..."

Here is a redoubling; here it is a matter of repetition. Ideality and reality therefore collide – in what medium? In time? That is indeed an impossibility. In what, then? In eternity? That is indeed an impossibility. In what, then? In consciousness – there is the contradiction.

"City of broken axels: my zero mile, with its veiled sun, its broad daylight phantasms..."

The question is not disinterested, as if one asked whether all the world is not an image of the idea, and to that extent whether or not visible existence is, in a certain volatilized sense, a repetition. A checkpoint guarding the emergence and emission of images. A vision filters through like a drop hanging from the roof of a cave. But this vision... What is it? Can it be described in any way? It is a separation, a gap. The vision is a kind of wound. A disembodied wound floating in space, and this wound, now without its cause or its object, remains unhealed for a long time.

"We couldn't quite make out what was the third animal Dante saw after he got out of the forest."

Here the question is more specifically one of a repetition in consciousness, consequently of recollection. Recollection involves the same contradiction. Recollection is not ideality; it is ideality that has been. It is not reality; it is reality that has been – which is again a double contradiction, for ideality, according to its concept, cannot have been, and the same holds true of reality, according to its concept.

We have the wound, the recollection. Now the thunder. A downpour. A tropical rainstorm. 1836. Count Waldeck enters the darkened chamber. "I have passed the age when a man dies. Now there is no reason that my life should end. My archaeological studies make me believe that I have reached a state of petrification." Green lichen, an animal odor. Sound of wings, bats. Terrified. The doorway, the vaulted arch, the wound. Collapsed on its side, like a reclined dragon, Waldeck finds the lintel. It is filled with pebble-shaped inscriptions. (My glyph, my beloved mummy.) He hides it in a dark corner of a chamber in the Governor's Palace; his mules unable to carry it.

Inhabited by bats and swallows the Uxmal Palace is covered once more by the jungle. Parrots and cicadas by day, frogs and crickets by night. The lintel waits. He knows how to wait. He is covered with inscriptions: he has been waiting for nearly one thousand years; he can easily wait for eighteen years more. Then, forgotten time crops up suddenly. Much worse than yearning, it condenses into a flash of lightning an operation that, if it were thought out, would involve bringing together two opposite terms like fascination and horror. But, on account of that flash, it is discharged like thunder. I, The Voice. The sound of cicadas, the runway of the voice, runway of a child's lament. The roaring sound of a distant waterfall provokes a revelation to burst forth. Archive reaction shot. A deer stops masticating and listens intently. Overdressed, Stephens and Catherwood show up. Their voices muffled and framed by the metallic sound of their machetes hitting the steps. In a darkened corner of the chamber they find the wooden beam, exactly where the Count has left it. A replica? A repetition? They take it back to New York.

pronto. Sus voces apagadas y encuadradas por el sonido metálico de sus machetes golpeando los escalones. En un rincón oscuro de la cámara, encuentran el dintel de madera, exactamente donde la dejara el Conde. ¿Una réplica? ¿Una repetición? Se lo llevan a Nueva York.

“¡Ey, Cocón, Cocón! ¡Despierta! ¡La piedra... que se la lleven a Chetumal!”

Si en 1534 De Landa hace un auto de fe en Maní, ¿pertenece su acción a la historia oral? ¿A la prehistoria? (La paradoja de un hombre que quema los libros y luego intenta reescribirlos). Un tipo de dios dual, esencialmente abyecto. Un dios joven con la conciencia de un cachorro, la memoria de una flor.

El auto rodea la plaza. Los coronados azules se agitan; se reúnen en un árbol bajo una luz de mercurio de la calle, en la ciudad de Tehuantepec. Cuatro mujeres indígenas mezclan sus dialectos en un intento de nombrar su comida. Estamos en 1854. La bóveda circular iluminada a gas donde el dintel se exhibe en la esquina de Prince y Mercer estalla en llamas.

Leche de amnesia.

Notas y monólogos de El espejo sobre la luna, película escrita y dirigida por Leandro Katz.

Notas de La voz: de El Proyecto Catherwood.

Días de aquelarre

Escrito en 2002. Publicado como notas para la exhibición *Días de Aquelarre (Bedlam Days)*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), curada por Laura Buccellato, 2003.

Una medianoche de 1968, junto con el ahora famoso cantante de rock David Johansen (NY Dolls, Buster Poindexter), entonces apenas un adolescente que acababa de comprar un ukelele para comenzar su carrera musical, asistimos a una representación de *Turds in Hell* (Soretos en el infierno), la obra genial de Bill Vehr y Charles Ludlam.

Turds in Hell se estaba presentando en un teatro al final de la calle 42, cerca del Río Hudson y en el corazón de Hell's Kitchen, en esa época la zona más peligrosa de Manhattan. El local era en realidad un cine pornográfico durante el día y Charles

Ludlam lo había logrado alquilar por muy poco dinero para poner en escena su espectáculo al terminar las funciones de cine. Las presentaciones de *Turds in Hell* a medianoche ya habían adquirido una fama clandestina y las funciones parecían más misas paganas que eventos teatrales. Esa noche el pequeño teatro estaba repleto de los personajes más extravagantes, (nosotros dos incluidos, era el final de los 60), y terminamos ubicados en la primera fila.

En el primer acto, Carla, la Gitana (interpretada por la estrella de Warhol, Mario Montez) encuentra un bebé abandonado en la cima de una montaña y, mientras admira

"Hey, Cocón, Cocón! Wake up! The stone... let them take it to Chetumal!"

If, in 1534, De Landa performs an auto-de-fe in Mani, does his action belong to oral history? To prehistory? (The paradox of a man who burns books and then attempts to rewrite them.) A type of dual god, essentially abject. A young god with the consciousness of a small dog, the memory of a flower.

The car circles the square. The mot-mot birds become restless; they gather on a tree under a mercury street light in the town of Tehuantepec. Four Indian women mix their dialects in an attempt to name their food. It is 1854. The gas lit rotunda where the lintel is on exhibition at the corner of Prince and Mercer goes up in flames.

The Milk of Amnesia.

Notes and monologues from Mirror on the Moon, film written and directed by Leandro Katz. Notes in The Voice: from The Catherwood Project.

Bedlam Days

Written in 2002. Published as notes for the exhibition *Días de Aquelarre (Bedlam Days)*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), curated by Laura Bucciellato, 2003. Notes updated for the exhibition *Bedlam Days: The Early Plays of Charles Ludlam and The Ridiculous Theatrical Company*, New York Public Library for the Performing Arts, curated by Barbara Cohenstratynner, January-March, 2005.

One midnight in 1968, together with the now famous rock singer David Johansen (NY Dolls, Buster Poindexter), then barely an adolescent who had just bought a ukelele to start his musical career, we I attended a performance of *Turds in Hell*, the brilliant play by Bill Vehr and Charles Ludlam.

Turds in Hell was being performed in a theatre at the end of 42nd Street, near the Hudson and in the heart of Hell's Kitchen, one of the most dangerous areas in Manhattan during those days. The place was really a porno cinema during the day, and Charles Ludlam had managed to rent it for

very little money to stage his show after the end of the x-rated screenings. The midnight performances of *Turds in Hell* had already gathered a clandestine fame, and the shows seemed more like pagan masses than theatrical events. That night the small theatre was filled with the most extravagant characters (ourselves included – it was the end of the 60s), and we ended up sitting in the front row.

In the first act, Carla, the Gypsy Woman (interpreted by the Warhol star Mario Montez) finds an abandoned baby on a mountaintop. While she admires the baby's



en un impecable acento portorriqueño su gran *pinga*, manos misteriosas aparecen por arriba del decorado con cajas del jabón en escamas Ivory Flakes el cual, desparramado sobre la escena, simula la caída de la nieve. Más adelante en la obra, luego ya de haber conocido al Barón Burbujas en la Bañadera, a San Repugnante, a San Frígido, al Angel Gaybriel, al Demonio, al Papa, al Jorobado Retardado Maniático del Sexo (el bebé muchos años después), a la Mujer Tortuga, a los Santos, los Monjes y las Putas, durante una tormenta nocturna en medio del mar, emergen de las bambalinas brazos misteriosos que lanzan a escena baldazos de agua para simular las olas gigantescas que arrasan la cubierta. Y luego de hundirse la embarcación, cae una cortina hecha de un gran pliego de polietileno que borrosamente cubre todo el escenario y señala el comienzo de un ballet acuático en el que fornidos

bailarines, calzados en zapatillas de punta y luciendo tutús y diademas, interpretan una escena alucinante de *El Lago de los Cisnes* sobre un tablado que, luego del jabón y del agua, se ha vuelto sumamente resbaloso. Pero estos anárquicos detalles escenográficos son en realidad secundarios. La obra, desde su principio, se despliega como una revelación espectacular y extraordinaria. Compuesta de frases de desconcertantes orígenes literarios, calculadas citas del teatro isabelino, Pirandello, Joyce, el cine clásico de Hollywood, chismes personales, bromas que solo ciertos miembros de la audiencia podían comprender, estructurada como una obra épica e interpretada con una languidez cómica que nos hacía olvidar el tiempo y el espacio, *Turds in Hell* se asemeja a un turbulento sueño bajo la influencia de una droga probablemente inventada secretamente por Jorge Luis Borges y Raymond Roussel.



Soretas en el infierno
de Bill Vehr y Charles
Ludlam, 1968

Turds in Hell by Bill Vehr
and Charles Ludlam, 1968

large *pinga* in an impeccable Puerto Rican accent, mysterious hands appear above the set with boxes of Ivory Flakes soap which, sprinkled throughout the scene, simulate the falling of snow. Later on in the play, after we have met the Baron Bubbles in the Bathtub, Saint Obnoxious, Saint Frigid, the Angel Gaybriel, the Devil, the Pope, the Hunchback Pinhead Sex Maniac (the abandoned baby many years later), the Turtle Woman, the Saints, Monks and Whores, in the middle of a storm at sea, mysterious arms with buckets emerge from the sides throwing water to simulate waves razing the deck. Then, after the ship sinks, a curtain made of a large sheet of polyethylene blurrily covers the whole of the stage to mark the beginning of an underwater ballet in which corpulent male dancers wearing ballet shoes, diadems and tutus interpret a hallucinating scene from Swan Lake on stage boards that, after all the

soap and water, have become very slippery. But these anarchic theatrical details are in reality secondary. The play, from the outset, develops like a spectacular and extraordinary revelation. Composed of phrases from disconcerting literary origins, calculated quotes of Elizabethan theatre, Pirandello, Joyce, classic Hollywood cinema, personal gossip, jokes that only certain members of the audience could understand – structured like an epic work and interpreted with a comic languor that makes us forget time and space – *Turds in Hell* is like a turbulent dream under the influence of a drug probably invented in secret by Jorge Luis Borges and Raymond Roussel.

At the end of the show we went to the dressing rooms to greet the actors; and on that night began my friendship with Ludlam and with the central members of his company. Although those friendships have gone

Al finalizar la función fuimos a los camarines a saludar a los actores y esa noche cuando comienza mi amistad con Ludlam y con los componentes centrales de su compañía. Si bien esta amistad se prolonga más allá de la muerte prematura de Charles en 1987 a los 44 años, mi oportunidad de iluminar, actuar, filmar y fotografiar la obra del Teatro del Ridículo se extiende solo hasta el final de lo que Ludlam mismo calificaría más tarde como el primero de los tres periodos de su carrera, a los que consideraba por separado como si cada uno fuera una profesión distinta. Las fotografías incluidas en la exhibición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) pertenecen a ese primer período compuesto por aproximadamente siete obras teatrales realizadas entre 1968 y 1975.

En la publicación póstuma de *The Complete Plays of Charles Ludlam* (Harper & Row, 1989, 905 págs.) se logra estimar su prolífica producción en veintinueve obras de teatro. Steve Samuels escribe en la introducción: "En una importante era del teatro experimental, las caóticas obras de Ludlam, sucesos que frecuentemente se extendían durante toda una noche, debían ser vistos como extremadamente experimentales. Ludlam se dedicaba simultáneamente al virtuoso uso del lenguaje y al consumado ejercicio físico de sus presentaciones en escena con la energía de choques de filosofías opuestas y de disparatados estilos de actuación. Trajes y decorados extravagantes y llamativos, personajes desnudos y sexo simulado se sobreponían a las palabras de Wilde, Joyce, Shakespeare y Baudelaire."

Pero seguramente esta breve cita del crítico Don Nelsen del *New York Daily News* y que aparece en la contratapa de la recientemente publicada biografía *Ridiculous! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*

de David Kaufman (Applause Books, 2002, 500 págs.) es la que revela el verdadero misterio: "¿Laurence Olivier? ¡Bah! ¿Gielgud, Scofield, Brando y todo el resto de la llamada elite? ¡Tonterías! ¡El actor más versátil del mundo occidental es un hombre llamado Charles Ludlam!"

Todos los que llegamos a conocer a Charles, a verlo actuar y dirigir coincidimos. Charles Ludlam, considerado por los críticos como un Molière americano, era un genio. Tal vez yo habré visto obras de arte geniales, habré estado cerca de gente de enorme talento pero, con la excepción de Ludlam, no creo haber nunca conocido a un genio. Verlo actuar era la llegada de los reyes magos, la epifanía. Con brasas en sus ojos Ludlam podía simultáneamente hacernos llorar y reír, pensar y soñar, evocar los más distantes fuegos, manifestar las ideas más complejas con su humor, su lenguaje, su osadía, sus gestos y su fuerza y agilidad física en el escenario. Ludlam era un genio y en su generosidad creativa daba la bienvenida a los actores y personajes más osados y marginados del mundo de las artes. Ahora, cuando su obra y su influencia están siendo ampliamente reconocidas, vemos que la mayoría de los que lo siguieron en su campaña de liberación también ya han caído como guerreros. Solo quedamos los castos, los cautelosos, los precavidos. Los demás, encabezados por Charles, se han ido a entretener a los dioses.

beyond Charles' premature death in 1987 at age 44, my opportunities to perform in, light, film, and photograph the work of The Ridiculous Theatrical Company continued only to the end of what Ludlam himself would later call the first of his career's three periods, which he considered as separate as if they were different professions. The photographs included in the exhibition at the New York Public Library for the Performing Arts belong to the first period, which is composed of approximately seven theatrical works produced between 1968 and 1975.

With the posthumous publication of *The Complete Plays of Charles Ludlam* (Harper & Row, 1989) we can appreciate Ludlam's prolific production in twenty-nine plays. Steve Samuels writes in the introduction: "Even in an important era of experimental theater, Ludlam's must have seemed supremely experimental. He was simultaneously devoted to the virtuosic use of language and the sheer physicality of stage presentations, energized by the clash of opposing philosophies and divergent acting styles. Tawdry, flamboyant sets and costumes, nudity, and simulated sex were juxtaposed with the words of Wilde, Joyce, Shakespeare, and Baudelaire."

Supremely is an important word here. Ludlam was not just a product of the sixties, and to compare him only with his contemporaries would be an error. His work reflects an artistic erudition that goes beyond the attitudes of that period. And –what a thrill it was!– to see him waste no opportunity to throw knives at the vacant avant-garde postures that surrounded him. In his book of essays *Scourge of Human Folly*, he intentionally avoids becoming academic, a label that he would have abhorred. Like the great artist that he was, his philosophy and theoretical discourse is mainly manifested through the rich and

influential implications of his work as an actor and a playwright.

But the true mystery comes to light most certainly in a brief quote by the New York Daily News critic Don Nelsen – which appears in the recently published biography *Ridiculous! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam* by David Kaufman (Applause Books) "Laurence Olivier? Bah. Gielgud, Scofield, Brando and the rest of the so-called elite bag? Twaddle. The most versatile actor in the Western world is a man named Charles Ludlam!"

All of us who got to know Charles, to see him act and direct, must agree: Charles Ludlam, considered by critics as an American Molière, was a genius. I may have seen brilliant works of art, been near people of enormous talent but, with the exception of Ludlam, I have never known a genius. To see him act was the arrival of the Three Magi, the epiphany. With eyes like burning embers, Ludlam could simultaneously make us weep and laugh, think and dream; he could evoke the most distant fires, manifest the most complex ideas on the stage with his humor, his language, his audacity, his gestures, his strength and physical agility. Furthermore, Ludlam was a genius who, in his creative generosity, welcomed the more daring and marginalized actors and characters in the art world. Now that his work and his influence are being broadly recognized, we see that the majority of those who followed him in his liberating campaign have also fallen like warriors. Only we, the chaste, the wary, the cautious, have remained. The others, headed by Charles, have gone to entertain the gods.

Notas biográficas

Leandro Katz, nacido en Buenos Aires en 1938, es artista visual, escritor y cineasta, conocido principalmente por sus películas y sus instalaciones fotográficas. Vivió en Nueva York desde 1965 hasta 2006, y allí realizó actividades tanto académicas como artísticas. Estudió y fue asistente del grabador Al Blaustein, en el Pratt Graphic Art Center. Fue profesor del Departamento de Historia del Arte de la School of Visual Arts (Nueva York), Brown University, Programa de Semiótica (Rhode Island) y de William Paterson University, Escuela de Arte y Comunicación (Nueva Jersey). Desde 2006 reside nuevamente en Buenos Aires.

Sus obras incluyen proyectos de largo término que incorporan la investigación histórica, la antropología y las artes visuales, abordando temas latinoamericanos. Entre ellos cabe destacar *El Proyecto Catherwood*, una reconstrucción a través de la fotografía de las dos expediciones de los 1850 de Stephens y Catherwood en las regiones mayas de Centroamérica y México; el *Proyecto para El día que me quieras*, en el cual investiga los hechos alrededor de la captura y ejecución de Che Guevara en Bolivia en 1967; *Paradox*, en el cual investiga acerca de la arqueología y las plantaciones de banana en las regiones de la cultura maya, y *Vortex*, proyecto en el que encara la historia social y literaria de la industria del caucho en la región amazónica del río Putumayo.

Ha producido varios libros y libros de artista, y diecisiete películas narrativas y no-narrativas. Su libro de artista *S(h)elf Portrait*, que trata el tema del tiempo y la vida cotidiana, fue publicado en 2008 en Buenos Aires. Sus libros más recientes son *Historia Natural y Los fantasmas de Ñancahuazú*, de 2010. Entre sus muestras recientes, *Photos y Techstos* fue presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2003, e incluyó obras gráficas y fotográficas, instalaciones de *Proyecto para El día que me quieras*, y sus dos películas, *El día que me quieras* y *Paradox*. Más recientemente, *Historia Natural y Las Horas: Flores en el Cielo*, ambas en la galería Enrique Faria Fine Art (Nueva York). Fueron incluidas colaboraciones suyas en *Encuentros en Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), *Imán-New York* (Fundación Proa, Buenos Aires), y en la última Bienal de Gwangju (Corea del Sur).

Biographical notes

Leandro Katz, born in Buenos Aires in 1938, is a visual artist, a writer and a filmmaker, mainly known for his films and his photographic installations. He has lived in New York from 1965 until 2006, where he conducted creative and academic activities. He assisted and studied with the American printmaker Al Blaustein, at the Pratt Graphic Art Center. He has been a member of the Faculty at the School of Visual Arts (Art History Department, New York); Brown University (Semiotics Program, Rhode Island), and William Paterson University (School of Arts and Communication, New Jersey). Since 2006 he lives in Buenos Aires.

His works include long-term projects that incorporate historical research, anthropology and visual arts, dealing with Latin American subjects. These include, among them, *The Catherwood Project*, a photographic reconstruction of the two 1850's expeditions of Stephens and Catherwood to the Maya areas of Central America and Mexico; *Project For The Day You'll Love Me*, which investigates the events around the capture and execution of Che Guevara in Bolivia in 1967; *Paradox*, which deals with Central American archaeology and the banana plantations in the Maya region; and *Vortex*, which addresses the social and literary history of the rubber industry in the Amazon region of the Putumayo river.

He has produced many artists' books and seventeen narrative and non-narrative films. His artist's book dealing with matters of time and daily life, *S(h)elf Portrait*, was published in Buenos Aires in 2008. His most recent books, *Natural History* and *The Ghosts of Ñancahuazú*, were published in 2010. Recent exhibitions include *Photos and Techstos*, presented in the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires in 2003, which included graphic and photographic works, installations from the *Project For The Day You'll Love Me*, and his two movies, "The Day You'll Love Me" and "Paradox". More recently, *Natural History* and *The Hours: Flowers in the Sky*, both in Henrique Faría Fine Art (New York). Some of his works were included in *Encuentros de Pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental* (Museo Reina Sofía, Madrid), *Imán-New York* (Fundación Proa, Buenos Aires), and in the last Biennale of Gwangju, South Korea.



Leandro Katz en La Paz, Bolivia. Foto de Caterina Borelli, 1993

Leandro Katz in La Paz, Bolivia. Photo by Caterina Borelli, 1993

Filmografía / Filmography

Crowd 7x7, 16 mm, 20 minutos, color, muda, 1976.
Los Angeles Station, 16 mm, 10 minutos, color, muda, 1976.
Twelve Moons (& 365 Sunsets), 8, 30 minutos, blanco y negro virado, cinta de audio, 1976.
Moonshots, 16 mm, 17 minutos, color, muda, 1976.
Fall, 16 mm, 20 minutos, color, muda, 1977.
Paris Has Changed a Lot, 16 mm, 25 minutos, color, sonora, 1977.
Splits, 16 mm, 25 minutos, color, sonora, 1978.
Moon Notes, 16 mm, 15 minutos, color, muda, 1980.
The Visit (Foreign Particles), 35 mm, secuencia de diapositivas, 75 minutos, blanco y negro, sonido sincronizado, 1980.
Metropotamia, 16 mm, 25 minutos, color, sonora, pantalla zig-zag, 1982.
The Judas Window, 16 mm, 17 minutos, color, muda, 1982.
The Visit, 16 mm, 30 minutos, blanco y negro, sonora, 1986.
Reel Six, Charles Ludlam's Grand Tarot, 16 mm, 8 minutos, color, sonora, 1987.
Mirror On The Moon, 16 mm, 100 minutos, color, sonora, 1992.
El día que me quieras, 16 mm, 30 minutos, color, sonora, 1997.
Paradox, video digital, 30 minutos, color, sonora, 2001.
Exhumación, video digital, 38 minutos, color, sonora, 2007.
Moon Films, edición limitada en DVD, 20 minutos, color, muda, 2010.
Taste, edición limitada en DVD, estudio para *Metropotamia*, 5 minutos, color, muda, 1982-2011.

Selección de proyecciones de cine / Selected Film Exhibitions

Millennium Film Workshop, Nueva York, 1977.
Museum of Modern Art, Cineprobe, Nueva York, 1978.
New American Film Makers, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1979.
The Edinburgh International Film Festival, Scotland, 1979.
International Film Festival at Hyeres, Hyeres, 1980.
The Collective for Living Cinema, Nueva York, 1980.
The Berlin International Film Festival, Berlín, 1981.
Festival International du Nouveau Cinema, Montreal, 1981.
PSI, Institute for Art and Urban Resources, Nueva York, 1982.
The Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1982.
The Seville International Film Festival, Sevilla, 1983.
Rhode Island School of Design Museum, Providence, 1983.
C.E.P.A. Gallery, Buffalo, Nueva York, 1984.
The Rotterdam International Film Festival, Rotterdam, 1986.
Festival International du Nouveau Cinema, Montreal, 1986.
The Rotterdam International Film Festival, Rotterdam, 1987.
The Whitney Museum, Biennial Exhibition, Nueva York, 1987.
Chicago Film Makers, Chicago, 1987.
San Antonio Cinefestival, Texas, 1987.

Cinemateca Nacional, Casa de la Cultura, Quito, 1987.
Festival di Chieri 88, Torino, 1988.
The 1988 National Latino Film and Video Festival, Nueva York, 1988.
The 7th Festival Cinema D'Ales, Ales, 1988.
Teatro Nacional San Martín, Cinemateca Nacional, Buenos Aires, 1989.
Hawaii International Film Festival, Honolulu, 1991.
Rotterdam International Film Festival, Rotterdam, 1992.
Mystfest XIII International Mystery Film Festival, Cattolica, 1992.
Vancouver International Film Festival, Vancouver, 1992.
Festival International D'Amiens, Amiens, 1992.
Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, La Habana, 1992.
London Latin American Film Festival, Londres, 1993.
Cine Festival Latinoamericano de San Antonio, Texas, 1993.
The Millennium, Nueva York, 1994.
Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Coral Prize), La Habana, 1997.
Rotterdam International Film Festival, Rotterdam, 1998.
The Film Center, Art Institute of Chicago, Chicago, 1998.
X^e Rencontres Cinémas d'Amérique Latine, Toulouse, 1998.
International Documentary Film Festival, *It's All True*, San Pablo, 1998.
The Cooper Union, Visiting Artists Lecture Series, Nueva York, 1998.
CineVision International Film Festival, Innsbruck, 1998.
Pesaro International Film Festival, Pesaro, 1998.
Vue Sur Les Docs International Film Festival, Marsella, 1998.
Valdivia International Film Festival, Valdivia, 1998.
South International Film Festival, Oslo, 1998.
Los Angeles Latino International Film Festival, Los Angeles, 1998.
New Documentaries Series, Museum of Modern Art, Nueva York, 1998.
Leipzig International Documentary Film Festival, Leipzig, 1998.
Festival Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1998.
San Juan Cinefestival, Puerto Rico, 1998.
Festival Dei Popoli, Florencia, 1998.
Hawaii International Film Festival, Big Island y Maui, 1998.
Tampere International Film Festival, Tampere, 1999.
Blanton Museum of Art, *Cantos Paralelos*, Austin, Texas, 1999.
BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), Buenos Aires, 1999.
Troia International Film Festival, Setúbal, 1999.
Denver Latino International Film Festival, Denver, 1999.
4th International Short Film Festival of IVCS (Iranian Young Cinema Society), Teherán, 1999.
Emily Carr Institute of Art and Design, *Nations, Pollinations and Dislocations*, Vancouver, 1999.
Guggenheim Museum, *Frames of Reference*, Nueva York, 1999.
Whitney Museum of American Art, *The American Century*, Nueva York, 1999.
San Diego, Latino International Film Festival, San Diego, 2000.
Istanbul International Film Festival, Istanbul, 2000.

Guggenheim Museum, *Frames of Reference*, Bilbao, 2000.
Havana Film Festival in New York, Anthology Film Archives, Nueva York, 2001.
Cinememoria, Encuentros del Otro Cine, Quito, 2002.
Viennale International Film Festival, Viena, 2002.
Anthology Film Archives, First Run/Icarus Film Festival, Nueva York, 2003.
Princeton University Documentary Film Festival, Princeton, Nueva Jersey, 2003.
Argos Festival, Brussels, 2003.
Cinememoria, Encuentros del Otro Cine, Quito, 2004.
Zinebi, Bilbao International Film Festival, Bilbao, 2004.
Robert Flaherty International Seminars, Claremont, 2005.
International Festival of Cinema and Technology, Nueva York, 2005.
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2005.
The Film Forum, Nueva York, 2007.
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2008.
Palais de Glace, Buenos Aires, 2008.
Sloght Foundation, Filadelfia, 2008.
Red Cat, Los Angeles, 2009.
The Claremont Colleges, Claremont, 2009.
Fortaleza Latin American Film Festival, Fortaleza, 2009.
Fundación Proa, Buenos Aires, 2010.
Gwangju Biennale, Gwangju, Corea del Sur, 2010.
Apexart, Estocolmo, 2011.
Palacio de Bellas Artes, *América Latina: Arte y confrontación 1910-2010*, México DF, 2010.
Pacific Film Archives, UC Berkeley, Berkeley, California, 2013.

Emisiones en televisión / TV Broadcasts

ZDF, Alemania, *The Visit*, 1987.
RTSR, Suiza, *The Visit, Splits*, 1987.
PBS, The Learning Channel, *Likely Stories*, 1987.
WNET Channel 13, *Cantos Latinos*, 1999.
Planete Cable, Europa, 2000-2001.
WGBH, Estados Unidos, *La Plaza series*, 2001-2003.
Canal 7, Argentina, 2006.

Selección de muestras en galerías / Selected Gallery Exhibitions

Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1972.
Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas, 1972.
The Whitney Museum of American Art, *Words*, Nueva York, 1977.
Los Angeles Institute of Contemporary Art, *Artwords/Bookwords*, 1978.
John Gibson Gallery, *Structure*, Nueva York, 1978.
Studio de Arte Canaviello, Milan, Italy, 1978.

John Gibson Gallery, *The Amphitheatre*, Nueva York, 1978.
PSI, *The Altered Photograph*, Nueva York, 1979.
John Gibson Gallery, *Structure II*, Nueva York, 1979.
The Clocktower, *Film as Installation*, Nueva York, 1980.
The Clocktower, *The Lunar Alphabet*, Nueva York, 1980.
The Whitney Museum of American Art, *The Judas Window*, Nueva York, 1982.
PSI, The Institute for Art and Urban Resources, *Metropotamia*, Nueva York, 1982.
The Clocktower, *Film as Installation II*, Nueva York, 1983.
Rhode Island School of Design Museum, *Orpheus Beheaded*, Providence, 1984.
C.I.R. Gallery, *Orpheus Beheaded*, Nueva York, 1984.
C.E.P.A. Gallery, *The Milk of Amnesia*, Buffalo, Nueva York, 1985.
Ringley Museum of Art, *This is Not a Photograph*, Florida, 1987.
Huntington Art Gallery, University of Texas, *Latinamerican Artists in New York since 1970*, Austin, 1987.
Chrysler Museum of Art, *This Is Not A Photograph*, Norfolk, Virginia, 1988.
The Bronx Museum of the Arts, *The Latinamerican Spirit: Art and Artists in the U.S. 1920 to 1970*, Nueva York, 1988-1989.
B.A.C.A., *Southern Novas, Northern Skies*, Nueva York, 1988.
Lowery Sims, *The Tropical Rain Forest*, Nueva York, 1989.
Musée National D'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, *A propos de l'International Situationniste 1957-1972*, Paris, 1989.
Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1989.
Institute of Contemporary Art, *On The Passage of a Few People Through a Rather Brief. Moment in Time: The Situationist International*, Boston, 1989.
The New Museum of Contemporary Art, *The Decade Show*, Nueva York, 1990.
Museum of Contemporary Hispanic Art, *Installations: Current Directions*, Nueva York, 1990.
The Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, *SITeseeing*, Nueva York, 1991.
Scott Alan Gallery, *Dissimilar Identity*, Nueva York, 1991.
LightWork, Robert B. Menschel Gallery, *The Catherwood Project*, Syracuse, 1992.
Gallery 400, *Disorient*, University of Illinois at Chicago, 1992.
Expo '92, Pabellón Andalucía, *Américas*, Sevilla, 1992.
Biblioteca Nacional Arango, *Cambio de Foco*, Bogotá, 1992.
Hunter College Gallery, *Remerica/Amerika*, Nueva York, 1992.
El Museo del Barrio, *Reclaiming History*, Nueva York, 1994.
Galería Nina Menocal, *Two Projects*, México DF, 1994.
ICI, *El Desdoblamiento, El Simulacro, El Reflejo*, Buenos Aires, 1994.
Center for Book Arts, *Latin American Book Arts*, Nueva York, 1995.
Museo del Barrio, *Two Projects/A Decade*, Nueva York, 1996.
The Brooklyn Museum, *A Spiritual Journey, Photography in Latin America*, Nueva York, 1996.
John Gibson Gallery, *Conceptual Photography IV*, Nueva York, 1997.
VI Bienal de La Habana, *Che/Loro*, La Habana, 1997.
Newark Museum, *Arts Annual Exhibition*, Nueva Jersey, 1997.

American Federation of Arts, *Artist/Author: Contemporary Artists, Books*, Nueva York, 1998-1999.
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, *El Arte de los Libros de Artista*, México, 1998.
School of The Art Institute of Chicago, *Project for The Day You'll Love Me*, Chicago, 1998.
Apex Curatorial Program, *Remembering Times Past*, 1998.
Photography Month Invitational, *The Catherwood Project*, Quito, 1999.
Casa de la Cultura, *The Catherwood Project*, Azogues, 2000.
Museo Arqueológico, *The Catherwood Project*, Guayaquil, 2000.
Museo de los Metales, *The Catherwood Project*, Cuenca, 2000.
Museo de Loja, *The Catherwood Project*, Loja, 2000.
Yale University, *Poetics, Politics, and Song*, Sterling Memorial Library, New Haven, Connecticut, 2000.
Miami University Art Museum, *Marking Time/Making Memory*, Oxford, Ohio, 2001.
El Museo del Barrio, *Voices From Our Communities*, Nueva York, 2001.
The University of Scranton and Marywood University, *Rayuela/Hopscotch: Fifteen Contemporary Latin American Artists*, Scranton, Pennsylvania, 2002.
Museo Nacional de Bellas Artes, Bienal de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002.
The AXA Gallery, *The New World's Old World*, Nueva York, 2003.
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, *Techstos & Photos*, Buenos Aires, 2003.
Fundación Proa, *The Vortex*, Buenos Aires, 2004.
MACRO, *Arte argentino contemporáneo*, Rosario, 2004.
CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina), *Che/Lora*, Buenos Aires, 2004.
University of New Mexico Museum, *The New World's Old World*, Albuquerque, 2005.
New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center, *Bedlam Days*, Nueva York, 2005.
Arcimboldo Gallery, *A los Pies de la Letra*, Buenos Aires, 2006.
Centro Cultural de España, *Cámara Emplumada*, Buenos Aires, 2006.
Centro Cultural Recoleta, *Tania: Máscaras y Trofeos*, Buenos Aires, 2007.
Vórtice, *Poema Arrinconado*, Buenos Aires, 2007.
Arcimboldo Gallery, *Duchampiana*, Buenos Aires, 2008.
Arte X Arte, *No Sabe No Contesta*, Buenos Aires, 2008.
Point of Contact Gallery, *The Golem: Visual Visitations*, Syracuse University, 2008.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Encuentros en Pamplana 72: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, 2009.
Henrique Faria Fine Art, *Natural History*, Nueva York, 2010.
Gwangju Biennale, *10.000 Lives*, Gwangju, Corea del Sur, 2010.
Fundación Proa, *Imán-New York*, Buenos Aires, 2010.
Palacio de Bellas Artes, *América Latina: Arte y Confrontación 1910-2010*, México DF, 2010.

11x7 Gallery, *A (Los Alfabetos)*, Buenos Aires, 2011.
Nora Fisch Gallery, *LMYLB, Leonel Luna, Leandro Katz*, Buenos Aires, 2011.
Galería D21, *Catalina Parra/Leandro Katz*, Santiago de Chile, 2011.
Museo Tamayo, *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares*, México DF, 2011.
11x7 Gallery, *Four (Leandro Katz, David Lamelas, Marta Minujín, Horacio Zabala)*, Buenos Aires, 2012.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *La Idea de América Latina*, Sevilla, 2012.
Henrique Faria Fine Arts, *The Hours/Las Horas*, Nueva York, 2012.
Wesleyan University, *Passing Time*, Middletown, Connecticut, 2012.
Rockey Gallery, *Montezland*, Londres, 2012.
Tate Liverpool Museum, *Glam: The Performance of Style*, Liverpool, 2013.

Subsidios y becas / Grants and Fellowships

C.A.P.S., filmmaking, 1976.
National Endowment For The Arts, Visual Arts, 1979.
Guggenheim Memorial Foundation, Visual Arts, 1979-1980.
Jerome Foundation, filmmaking, 1982.
Art Matters, filmmaking, 1987.
N.Y.F.A., Artists' Books and Graphics, 1989.
New York State Council On The Arts, filmmaking, 1989-1990.
National Endowment For The Arts, filmmaking, 1991-1992.
Jerome Foundation, filmmaking, 1992-1993.
The Hubert Bals Fund/Rotterdam International Film Festival, filmmaking, 1993.
The Rockefeller Foundation, Intercultural Film/Video Fellowship, 1993.
Nexus Press Artist Book Residency, 1994-1995.
Arts International Travel Grant, 1994.
National Endowment For The Arts, filmmaking, 1994-1995.
New York State Council On The Arts, filmmaking, 1997-1998.
National Video Resources, Ford/Rockefeller Foundations, 2005.

Libros publicados y libros de artista / Published Books and Artist Books

Puerto verano, Buenos Aires, Dondardo, 1960.
Umas/Metal, Buenos Aires, MBLK, 1961.
Uampungo, Tupiza, Nuevos Horizontes, 1961.
Las esdrujulas, Lima, La Lengua Viperina, 1961.
Tres poemas, Lima, Breve Follaje, 1961.
0000, Iquitos, Alerta Gráfica, 1961.
Tzantzaz, Quito, Universidad Central, 1962.
Es una ola, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Ñ, Nueva York, The Vanishing Rotating Triangle, 1970.
Latinamerica and I Have a Little Nest in Switzerland, Nueva York, The Vanishing Rotating Triangle, 1970.
Dislocation & Relocation of Monuments, Nueva York, The Vanishing Rotating Triangle, 1971.
Negación y consumo en la cultura (traducción de un fragmento de Guy Debord), Nueva York, The Vanishing Rotating Triangle, 1972.
Self-Hypnosis, Nueva York, The Vanishing Rotating Triangle/Viper's Tongue Books, 1975.
The Milk of Amnesia, Buffalo, C.E.P.A./The Visual Studies Workshop, 1985.
27 molinos, Nueva York, La Lengua Viperina, 1986.
Libro quemado/Burnt Book, Nueva York, One-of-a-kind, 1992.
El desdoblamiento, el simulacro y el reflejo (Leandro Katz, David Lamelas, Liliana Porter, introducción de Luisa Valenzuela), Nueva York, s/d, 1994.
Libro quemado/Burnt Book, Atlanta, Nexus Press, 1995.
Che/Lora, Libro/Instalación, Nueva York, Viper's Tongue Books, 1997.
Salidaridad, Nueva York, Viper's Tongue Books, 2001.
Ernesto Che Guevara in Bolivia: A Chronology, Nueva York, Viper's Tongue Books, 2001.
S(h)elf Portrait, Nueva York, Viper's Tongue Books, 2008.
Historia Natural, Nueva York, Viper's Tongue Books, 2010.
Los fantasmas de Ñancahuazú, Nueva York, Viper's Tongue Books, 2010.

Algunas colecciones que incluyen su obra / Selected Collections

Canadian Centre for Architecture, Montreal.
CeDinCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina), Buenos Aires.
Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami.
Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York.
Diane & Bruce Halle Collection, Nueva York.
El Museo del Barrio, Nueva York.
Francis H. Williams Collection, Nueva York.
Museo Castagnino, Rosario.
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), Buenos Aires.
Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid.
Stanford University Libraries, The International Situationist Records, 1968-1972, California.
Sterling Memorial Library, Artists' Books Collection, Yale University, New Haven, Connecticut.
The Brooklyn Museum, Prints and Photographs Collection, Nueva York.
The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, California.
The Houghton Library, Rare Book Collection, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
The Museum of Modern Art Library, Nueva York.

The Museum of Modern Art, Latin American Collection, Nueva York.
The Museum of Modern Art, Photography Collection, Nueva York.
The New York Public Library at Lincoln Center, Billy Rose Collection, Nueva York.
The Ruth and Marvin Sackner Archive, Florida.
The University of New Mexico Museum, Albuquerque.
The Watermill Center, Robert Wilson's Theatre Collection, Watermill, Nueva York.
Universidad Nacional Autónoma de México, MUAC, México DF.

Cargos académicos / Academic Positions

School of Visual Arts, Humanities Department and Art History Department, Historical Anthropology and Ancient American Art, Faculty, 1970-1990.
Brown University, Semiotics Program, Film and Video Production, 1981-1984.
The New School/Parsons, Film Program Faculty, 1986-1987.
Department of Cultural Affairs of the City of New York, Artists in the Arts Apprenticeship Program, 1978-1991.
William Paterson University, Profesor, School of Arts and Communication, Department of Communication, Film Program, 1987-2006.

Afiliaciones profesionales / Professional Affiliations

Airón Magazine, co-editor, Buenos Aires, 1961-1965.
Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, co-editor, 1963.
The Vanishing Rotating Triangle Press, co-editor, Nueva York, 1971-1977.
The Kitchen Center, *Filmworks*, curador, 1978-1980.
P.S.I., Institute for Art & Urban Resources, curador, 1979-1983.
The Documentary Channel, Advisory Council, 1998.
National Video Resources, panelista para fundaciones Media Arts Fellowship, MacArthur, Ford y Rockefeller, 2005.
Jurado de diversas organizaciones artísticas (New England Arts Council, C.A.P.S., Fundación Telefónica, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires).

Experiencias relacionadas / Related Experience

Obras sonoras y radiales: Cerca de 100 horas de obras radiales de 1961 a 1978 en Argentina, Perú, Ecuador, México y los Estados Unidos, que incluyen grabaciones, cintas e instalaciones sonoras.
Traducciones publicadas: traducciones al inglés y al español de la obra de poetas como Nicanor Parra, Joaquín Pasos, Allen

Ginsberg, Anne Waldman, John Ashbery, Dylan Thomas, Gertrude Stein, Margaret Randall, Paul Blackburn y Frank O'Hara.
Fotografía: fotografía arquitectónica de locaciones antiguas que incluyen portfolios de Asia Central, Uzbekistán, ex URSS y la arquitectura maya de Yucatán y Chiapas en México, Guatemala y Honduras. Fotografía teatral de 1971 a 1976, especialmente de Charles Ludlam and The Ridiculous Theatrical Company.
Iluminación y diseño escénico: para obras de Charles Ludlam and The Ridiculous Theatrical Company, tales como *Turds in Hell, A Night in the Garden* (shadow play) y *The Grand Tarot*.
Fotografía artística e instalaciones: ver Exhibiciones y Bibliografía.
Seminarios y conferencias: en universidades y centros de comunicación a lo largo de los Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Entre los más importantes de los últimos años se encuentran: Fundaciones Antorchas, Rockefeller y MacArthur, Bariloche, 1994. El Museo del Barrio, *Two Projects/A Decade*, Nueva York, 1996. VI Bienal de La Habana, La Habana, 1997. The Cooper Union, *Visiting Artists Lecture Series*, Nueva York, 1998. Cinemateca de la Casa de la Cultura de Ecuador, Quito y Cuenca, 1998. San Francisco State University, *Visible Evidence Conference*, San Francisco, 1998. Los Angeles Latino International Film Festival, *Documentary Directors Panel*, 1998. The Film Center, School of the Art Institute of Chicago, Chicago, 1998. Museo Nacional de Bellas Artes, *Encuentros sobre Televisión de Calidad*, Buenos Aires, 1998. The Museum of Modern Art, *New Documentaries Series*, Nueva York, 1998. Emily Carr Institute of Art and Design, *Nations, Pollinations and Dislocations*, Vancouver, 1999. Cinemateca de la Casa de la Cultura de Ecuador, Quito, 1999. Istanbul International Film Festival, Human Rights Conference, *Cinema: The Mirror of our Times*, Istanbul, 2000. Yale University, *Poetics, Politics, and Song*, Sterling Memorial Library, New Haven, Connecticut, 2000. Metropolitan Museum of Art, *West by Nonwest, Conference celebrating the 50th Anniversary of Pre-Columbian Art History*, cierre, Nueva York, 2000. Rutgers University, Mason Gross School of Arts, Visiting Artist Graduate Seminar, Newark, Nueva Jersey, 2001. Pratt Institute, Film Program, artista visitante, conferencia y proyección, Nueva York, 2002. Cooper Union, Visiting Artists Program, conferencia y proyección, Nueva York, 2002. University of Scranton, PA and Marywood University, Scranton, Pennsylvania, 2002. Cinemateca de la Casa de la Cultura, seminario y proyección, Quito, 2002. Cinememoria Film Festival, Quito, Festival de Cine Documental, 2002.

New York University, Tisch School of the Arts, Nueva York, 2003. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2003. Princeton University, Latin American Studies, Princeton, Nueva Jersey, 2003. New York University, Tisch School of the Arts, Nueva York, 2004. University of New Mexico, Albuquerque, 2005. The Claremont Colleges, The Flaherty International Film Seminars, Claremont, 2005. California Art Institute, serie de seminarios, Valencia, California, 2009. The Claremont Colleges, serie de seminarios, Claremont, 2009. Universidad Di Tella, Buenos Aires, proyección y charla, 2009-2010. New York University, *The Visible Evidence Conference*, Nueva York, 2011. La Fototeca de Guatemala, Guatemala, 2012. UC Berkeley, *Spiraling Time Conference*, Berkeley, California, 2013.

Investigaciones y producciones/ Research and Productions

The Catherwood Project: reconstrucción fotográfica de las expediciones de la década de 1850 a las regiones mayas de Yucatán, Chiapas y América Central, llevadas a cabo por John L. Stephens y Frederick Catherwood (completado en 1995, reabierto en 2001).
El día que me quieras: proyecto consistente en una investigación fotográfica y un film documental acerca de la representación de la muerte en el fotoperiodismo, basado en las últimas fotografías tomadas a Ernesto Che Guevara en Bolivia en 1967 (completado en diciembre de 1997, ver libro: *Los fantasmas de Ñancahuazú*).
Bedlam Days: exhibición fotográfica y documental de 30 minutos en homenaje a los trabajos tempranos de Charles Ludlam, autor y director de The Ridiculous Theatrical Company (en progreso).
Paradox: film, investigación cronológica y proyecto fotográfico sobre las ruinas mayas y las plantaciones de banana en las costas del río Montagua, en Guatemala y Honduras (completo).
The Vortex: proyecto documental que investiga los hechos ocurridos en el río Putumayo, las atrocidades cometidas contra comunidades indígenas del Amazonas superior durante la fiebre del caucho a principios del siglo XX. El proyecto fotográfico y el filmico examinan la interacción de culturas, teniendo presentes dos textos que son centrales para la investigación: *La Voragine* (*The Vortex*) de José Eustasio Rivera, y *The Putumayo Report* de Roger Casement (en progreso).
LMYLB, La Muerte y la Brujula, proyecto colaborativo, con Leonel Luna, 2011.

Bibliografía / Bibliography

- A. C. "Posología del poema", en *Primera Plana*, enero, n° 284, 1968.
- Albritton, Ann. "Two Projects/A Decade", en *Art Papers*, junio, 1996.
- Alonso, Rodrigo. "La Fotografía en Abismo", en *Arte al Día*, Buenos Aires, 2013.
- Antheil, George W. *CinémAction*, N° 10-11, 1982.
- Archer Art Gallery. "Latinamerican Artists in New York Since 1970", catálogo con introducción de Jacqueline Barnitz, University of Texas at Austin, 1987.
- Ashton, Dore. *American Art since 1945*, Oxford University Press, 1982.
- B.A.C.A. "Southern Novas, Northern Skies", catálogo con ensayos de George N. Preston y Fredrick Ted Castle, 1988.
- Ball, Edward. "The Cinematic City", en *Metropolis Magazine*, abril, 1988.
- Barnitz, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*, University of Texas Press, 2001.
- Bayliss, Sarah. "Two Projects/A Decade", en *Contemporary Art*, primavera, 1996.
- Blefari, Rosario. "El Rey Mago (Identidades Fingidas)", en *Página/12*, Buenos Aires, 2003.
- Bohrer, Frederick. "Archaeology and Photography", en *Exposures Series*, 2011.
- Brinckman, Christine y Weinbren, Grahame. "Mutations in Film Narrative", en *Idiolects*, 1982.
- Camper, Fred. "Dall'Avanguardia alla Narrazione", en *Chieri 88 Festival*, 1988.
- Castle, Ted. "Orpheus Beheaded", en *Art in America*, octubre, 1984.
- Castle, Ted. "The Lunar Alphabet", en *Afterword*, febrero, 1981.
- Castle, Ted. "The Norman Fisher Collection Catalogue", The Jacksonville Museum, 1980.
- Castle, Ted. "Two Projects/A Decade", en *Review*, junio, 1996.
- Castle, Ted. "Verbal Art Speaks Up", en *Flash Art*, noviembre, 1980.
- Castle, Ted. "El alfabeto lunar de Leandro Katz", en *Artinf*, N° 26, 1981.
- Castle, Ted. *Vanishing Points/Minimal Art*, Estocolmo, Modernamuseet, 1984.
- Center for Book Arts. "Latin American Book Arts", catálogo de exhibición, 1995.
- Costa, Eduardo. "Havana, The Installation Biennial", en *Art in America*, marzo, 1998.
- Cotter, Holland. "Two Projects/A Decade", en *New York Times*, Nueva York, 1996.
- De Bertola, Elena. *La Semiótica de las Artes Visuales*, Buenos Aires, CAYC, 1980.
- De Miro, Ester. *Il Gergo Inquieto*, Genova, CMC, 1982.
- El Museo del Barrio. "Two Projects/A Decade", catálogo de exhibición con ensayos de Susana Torruella Leval, Julia P. Herzberg, George Stuart y Jorge Castañeda, Nueva York, 1996.
- El Museo del Barrio. "Voices From Our Communities: Perspectives on a Decade of Collecting at El Museo del Barrio", catálogo de exhibición, Nueva York, 2001.
- Festival International du Nouveau Cinema, Montreal, catálogo, 1987.
- Folha de São Paulo. "El Día... Fax Autopsia de Fotografía de Che", marzo, 1998.
- Franco, Jean. *Baile de fantasmas en los campos de la Guerra Fria*, México DF, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War (Convergences: Inventories of the Present)*, Boston, Harvard University Press, 2005.
- Frank, Patrick (ed.) *Readings in Latin American Modern Art*, Yale, Yale University Press, 2004.
- Fusco, Coco. "The Hottest Cool", en *The Village Voice*, agosto, 1988.
- Gessert, George. "Green Light", en *NorthWest Review*, Vol. 26, N° 2, 1989.
- Giunta, Andrea. "Fisuras por donde se cuele la historia", en *Clarín Cultural*, Buenos Aires, 2003.
- Goldman, Shifra. "How Latin American Artists in the U.S. View Art, Politics and Ethnicity in a Supposedly Multicultural World", en *Third Text*, N° 16/17, Londres, 1991.
- Goldman, Shifra. *Dimensions of the Americas - Art and Social Change in Latin-america and the US*, Chicago, Chicago University Press, 1995.
- Hess, Elizabeth. *The Village Voice* (Art section), enero, 1988.
- Hess, John. "El Día Que Me Quieras, History, Myth and Che Guevara", en *Film Historia*, 1999.
- Hess, John. "El Día Que Me Quieras, History, Myth and Che Guevara", en *JumpCut*, 2000.
- Historial Museum of Southern Florida. "Treasures of the Florida Libraries", catálogo, 1994.
- Jiménez, Carlos. "Los Pliegues del Instante", en *Lápiz*, Madrid, marzo, 1997.
- Karyn, Kay. "The Visit", en *Los Angeles Times*, Los Angeles, 1981.
- Katz, Leandro y Pérez Oramas, Luis (introducción). *Natural History. Viper's Tongue Books/Fundación Espigas*, Buenos Aires, 2010.
- Katz, Leandro. "El Día Que Me Quieras", en *Cinemas d'Amérique Latine*, marzo, 1998.
- Katz, Leandro; Franco, Jean; Grüner, Eduardo; Mestman, Mariano y

- Skoller, Jeffrey. *The Ghosts of Ñancahuazú*, Viper's Tongue Books/Fundación Proa, Buenos Aires, 2010.
- Kaufman, David. "Photographic portfolio on The Ridiculous Theatrical Company "From the Ridiculous to the Sublime", en *Interview Magazine*, diciembre, 1989.
- Konno, Kumi. "Mirror of Memory", en *Commercial Photo*, Japón, 1993.
- Kosarinsky, Edgardo, "Jorge Luis Borges: sur le cinéma", en *Albatros*, 1982.
- Lawson, Thomas. "Metropotamia", en *Artforum*, 1982.
- León de la Barra, Pablo. "Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares", catálogo de exhibición, Museo Tamayo, 2011.
- Levin, Mario. "The Visit", en *Cinégrafo*, N° 3, 1982.
- Lippard, Lucy. *Overlay*, Nueva York, Pantheon Books, 1983.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, University of California Press, 1973.
- Mac Masters, Merry. "Reflexión Sobre la Imagen del Che", en *El Nacional*, México DF, 1994.
- Martínez, Adolfo C. "El Espejo en la Luna", en *La Nación*, Buenos Aires, 1992.
- Medina, Cuahtémoc. "Revisiting the Ruins", en *Poliester Magazine*, México DF, 1994.
- Mestman, Mariano. "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana", en *Ojos Crueles*, N° 3, Buenos Aires, 2005.
- Miami University Art Museum. "Marking Time/Making Memory", catálogo de exhibición con ensayos de Linnea Dietrich y Edna Southard, 2001.
- Monteagudo, Luciano. "The Last Picture of Che", en *Página/12*, Buenos Aires, 1994.
- Montegna, Jean Franco. "The Profound Madness of Photography", en *Visual Culture*, 1998.
- Mora, Juan. "El Evangelio Según Che", en *Tres Puntos*, diciembre, 1997.
- Mosquera, Gerardo (cur.). "Facing Time", artículo en exhibición *The Catherwood Project*, en *Vision Magazine*, Beijing, 2012.
- Pérez Betancourt, Rolando. "Festival de La Habana", en *Granma*, La Habana, diciembre, 1997.
- Phillips, Christopher. "Two Projects/A Decade", en *Art in America*, diciembre, 1996.
- Pipolo, Tony. *Millennium Film Journal*, N° 7-8-9, 1980.
- Princenthal, Nancy. "Che/Loro", en *On Paper*, diciembre, 1997.
- Princenthal, Nancy. "Libro Quemado", en *The Print Collector's Newsletter*, Nueva York, 1996.
- Quiles, Daniel. "The Hours", reseña en *Artforum*, diciembre, 2012.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005
- Revista *El Amante*, "El Espejo en la Luna", Buenos Aires, 1992.
- Revista *Memoranda*, "The Catherwood Project", México DF, 1992.
- Reynaud, Bérénice. "Petit Dictionnaire Du Cinema Indépendent Newyorkais", en *Cahiers du Cinéma*, 1982.
- Ribadeneira, Edmundo. "Los Ojos de Che Guevara", en *El Comercio*, Quito, agosto, 1998.
- Rice, Shelley. "Film as Installation", en *Artforum*, septiembre, 1980.
- Rice, Shelley. "Frames", en *Artforum*, verano, 1980.
- Rice, Shelley. "Image Making", en *Soho Weekly News*, mayo, 1979.
- Rickey, Carrie. "The Amphitheatre", en *Artforum*, febrero, 1979.
- Rosenbaum, Jonathan. "Films by Leandro Katz", en *The Chicago Reader*, marzo, 1998.
- Scott Fox, Lorna. "Cotejo de Tiempos", en *Reforma*, México DF, 1994.
- Seiichi Tanaka Publisher. "The Avant-Gardes in New York", 1987.
- Sholtz, Pablo. "El Espejo en la Luna, De Borges a Nueva York", en *Clarín*, Buenos Aires, 1992.
- Silverman, Kaja. "Changing the Fantasmatic Scene", en *Framework*, noviembre, 1982.
- Skoller, Jeffrey. "The Future's Past: Re-Imaging the Cuban Revolution", en *Afterimage*, 1999.
- Skoller, Jeffrey. *Shadows Specters, Shards*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005.
- Squiers, Carol. "Filmworks", en *Artes Visuales*, agosto, 1980.
- Tatransky, Valentin y Poser, Steven. "Structure", catálogo, John Gibson Gallery, 1978.
- Tatransky, Valentin. "Structure", en *Flash Art*, 1978.
- Taubin, Amy. "The Other Cinema", en *Soho Weekly News*, diciembre, 1978.
- The Bronx Museum of the Arts y Abrams, Harry N. "The Latinamerican Spirit: Art and Artists in the U.S., 1920-1970", catálogo con ensayo de Carla Stellweg, 1988.
- The Chicago Reader*, "Mirror On The Moon", Critic's Choice: Jonathan Rosenbaum, 1992.
- The John and Mable Ringling Museum of Art. "This Is Not A Photograph: Twenty Years of Large-Scale Photography, 1966-1986", catálogo, 1987.
- The New Museum of Contemporary Art. "The Decade Show", catálogo de exhibición con ensayos de Julia Herzberg y Susana Torruella Leval, The Museum of Contemporary Hispanic Art and The Studio Harlem Museum publishers, 1990.
- The University of Scranton and Marywood University. "Rayuela/Hopscotch: Fifteen Contemporary Latin American Artists", catálogo de exhibición, 2002.
- The Whitney Museum of American Art. "SITeseeing", catálogo de exhibición, 1991.
- Tiscornia, Ana. "Two Projects/A Decade", en *Art Nexus*, junio, 1996.
- Torruella Leval, Susana. "Cover article and photographic portfolio on 'The Catherwood Project by Leandro Katz'", en *Review Magazine*, junio, 1990.
- Torruella Leval, Susana. "Recapturing History", en *Art Journal*, C.A.A., 1992.
- Torruella Leval, Susana. "The Catherwood Project", catálogo de exhibición, en *LightWork*, 1992.
- Umbrella Magazine*. "Libro Quemado", 1995.
- Weiss, Rachel. "Cambio de Foco", ensayo de catálogo, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992.
- Whitney Museum of American Art and Norton & Co. "The 16th Film Festival at Rotterdam Catalogus", catálogo con introducción de John G. Hanhardt, 1987.

Índice de nombres / Index of Proper Names

- ABULARACH, Rodolfo 66
ACCONCI, Vito 71, 73
ACKER, Kathy 80, 132
ACUÑA Núñez, Juan 185, 187, 188, 190
ADÁN, Martín (32), 33
ADOUM, Jorge Enrique 47, (48), 56
ALBERTI, Rafael 33
ALBORTA, Freddy 174, 180, 181, 182, 183,
184, (185), 186, 190, 191
ALEGRE, Daniel 84, 85, (86)
ALIS, René 51
ALONSO BARROS PEÑA, Juan Carlos 22,
24, 25
ALPUY, Julio 62
AMARAL, Antonio Henrique (165), 166
AMARO, 74
ANDERSON, John Lee 177
ANDRE, Carl 91, (93)
APOLLINAIRE 262, (263)
ARANGO, Gonzalo 52, 59, (60)
ARBELÁEZ, J. Mario 59
ARENAS, Reinaldo (31), 32
ARIDJIS, Homero 61
ARTAUD, Antonin 101, (102)
ASHBERY, John 80, (82)
AZULAY, Jon Tob 74
BADAL, Claudio 63, 66, (67)
BARBIE, Klaus (188), 189
BARTHES, Roland 16
BATLLE PLANAS, Joaquín (26), 27
BATTCOCK, Gregory 91, (93)
BAUDELAIRE, Charles 352, (353)
BECK, Julian 112
BELLI, Carlos Germán (32), 33
BELLUSCHI, Pietro 153
BENDEZÚ, Francisco Paco (32), 33
BERGE, Evi 17, 20, 24, 26, 55, 58, 60, 61,
64, 66, (67)
BERGE, Rudolf 20
BERGER, John 175, 180
BERNARDI, Patricia 177
BERRO, Marcial 63, 68
BIOY CASARES, Adolfo 80
BLACKBURN, Paul 64, 67, (68)
BLACKBURN, Sara 64, 87
BLACK-EYED SUSAN 108
BLANCO, Ricardo (26), 27
BLAUSTEIN, Al 354, (355)
BOCHNER, Mel 118, 120
BOLAÑO, Roberto 48
BONAPARTE, Napoleón 280, (281)
BONEVARDI, Marcelo 66
BORELLI, Caterina 356
BORGES, Jorge Luis 18, 117, (168), 169,
171, 175, 350, (351)
BOSSOM, Alfred C. 154
BOTTARO, José María 16
BRAKHAGE, Stan 142
BRANDO, Marlon 352, (353)
BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles
Étienne 121, 124, 129, 141
BRECHT, Beltolt 96
BRECHT, Stefan 96, (98), 105, (106), 107,
109, 110, 111, 343, 348, (349)
BRETT, Guy 72
BRINTON, Daniel G. 141
BUCCELLATO, Laura 348, (349)
BUCK-MORSS, Susan 51
BUKOWSKI, Charles 62, 88
BUNKE, Tamara 177, 186, 188, 189, 190,
191, 209
BURTON, Scott 71
BUSTOS, Ciro (190), 191
CAICEDO, Jorge Eduardo 62, 66, 296, (297)
CAICEDO, Juan Julián 66
CAILLOIS, Roger 33
CAIROL, Julián 66
CALVO, César 30
CAMNITZER, Luis 66, 94, (95)
CANYES, Marceliano 45
CARDENAL, Ernesto 61
CARTIER-BRESSON, Henri 151
CASEMENT, Roger 34, 35
CASTAÑEDA, Jorge (185), 186
CASTILLO DEBALL, Mariana 143
CASTLE, Frederic Ted 63, 65, 70, 71, (72),
74, 76, 77, 78, 80, 82, 91, 93, 96, 97,
98, 108, 283, 297
CASTRO, Fidel 86
CATHERWOOD, Frederick 154, 155, 156,
158, 159, 160, 161, 164, 346, (347),
354, (355)
CESAIRE, Aimé 88, (89)
CHAMBI, Martín 29
CHAMBI, Victor 29
CHAMPOLLION, Jean-François 124
CONKRITE, Kathy 65
COOKE, John William 178, 179, 186
COPPOLA, Andrés 20, 21
CORRAL, Simón 54, 55
CORTÁZAR, Julio 64
COSTA, Eduardo 16, 66
CRANE, Hart 88, (89)
CROMWELL, Oliver 268, (269)
CRUZ-DÍEZ, Carlos 103
CUADRA, Pablo Antonio 60, 61
CUMMINGS, e. e. 88, (89)
CURTIS, Jackie 70, (71)
DAL MASETTO, Antonio 17
DAMIANOVICH, Beba 63, 68, 74
DARLING, Candy 70, (71)
DE IPOLA, Emilio 17
DE LANDA, Diego 121, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 129, 145, 155, 171, 348,
(349)
DE ROSNY, León 141
DEBORD, Guy 82, 84, 87, 89
DEL RÍO, Antonio 155
DRAGÚN, Osvaldo 20
DRAPER, John William 134
DREYER, Carl 171
DU CAMP, Maxime (154), 155
DUJOVNE, Alicia Carmen 16
DUPAIX, Guillermo 155
DURANT, Sam 143
ECHEVERRÍA, Bolívar 49
EDISON, Thomas Alva 135
EGUREN, Alicia 179
EISENSTAEDT, Eva 20, 26

- ELIOT, Thomas Stearns 88, (89), 327
 ERTL, Monika 188, 189, 208
 ESPADA, Juan José 296, (297)
 ESPADA, Oscar H. 296, (297)
 ESTRELLA, Isadora 59
 ESTRELLA, Ulises 15, 47, (48), 49, 51, 54,
 55, 57, 58, 59
 EZCURRA, Madela 15, 16, 17, 66
 FACCARO, Rosa Julia 15, 29, 30, 31, 32, 33
 FANON, Frantz 58
 FERLINGHETTI, Lawrence 61
 FERNÁNDEZ, Claudia (143), 144
 FERRARI, León 178
 FORTI, Liber Germain 28, 29, 56
 FRANCO, Jean 186, 188
 FREIFELD, Larry 65
 FRITH, Francis (154), 155
 GALEANO, Eduardo 162, 164
 GALILEI, Galileo 134
 GARBO, Greta 98
 GARCÍA MISELLI, Hebe 20
 GARDEL, Carlos 175
 GATES, William E. 141
 GHANDI, Mahatma 67
 GIELGUD, John 352, (353)
 GINSBERG, Allen 17, 33, 51, 61, 65, 68, 88
 GIRRI, Alberto 66, (67), 89, (90)
 GLUSBERG, Jorge 66, (67), 84, 88
 GOETHE, Johann Wolfgang von 102, (103)
 GONZÁLEZ PÉREZ, Jorge 177
 GONZÁLEZ, Haydée (ver Bunke, Tamara)
 GONZÁLEZ, Horacio 186
 GORDILLO, Fernando 61
 GORDON, Peter 132
 GRAHAM, Dan 91, (93)
 GRINBERG, Miguel 56
 GROPIUS, Walter 153
 GROTOWSKI, Jerzy 95, 105, (106)
 GUERRA, Diego 15, 284
 GUEVARA, Ernesto Che 29, 64, 117, 118,
 149, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
 183, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 191,
 192, 334, (335), 354, (355)
 GUILLÉN, Jorge 33
 GUTIÉRREZ, Laura (ver Bunke, Tamara)
 HAACKE, Hans 91, (93)
 HALL, Genevieve 345
 HARRIS, Gwen 63
 HAYWORTH, Rita 334, (335)
 HEIZER, Michael 143
 HENDRIX, Jimi 70
 HERAUD, Javier 30, 32, 33, 270, (271), 272,
 (273)
 HEVELIUS, Johannes 134
 HEWETT, Edgar L. 166
 HOLT, Nancy 143, 153
 HUERTA, Efraín 61
 IBARRA, Hernán 49, 58, 59
 IMAZIO, Alcira 20
 INCHÁURREGUI, Alejandro 176, 177
 IRIARTE, Marta (ver Bunke, Tamara)
 JAGGER, Mick 77
 JENSEN, Alfred 143
 JESÚS 149
 JOAQUÍN (ver Acuña Núñez, Juan)
 JODOROWSKY, Alejandro 68
 JOHANSEN, David 96, 107, 112
 JOPLIN, Janis 70
 JOYCE, James 98, 350, (351), 352, (353)
 JUÁREZ POLANCO, Ulises 298, (299)
 KARSZ, Saúl 17
 KATZ, Regina 19, 20, 59
 KATZ, Vanessa 4, 20, 64
 KEROUAC, Jack 75
 KNOROSOV, Yuri 125, 141
 KOSUTH, Joseph 91, (93), 120, (121)
 LAMBORGHINI, Osvaldo (90), 91
 LE WITT, Sol 91, (93)
 LEDE, Alfredo 16
 LEE, David 63, 76, 77
 LEE, Pamela M. 143
 LEIRIS, Michel 16
 LESCA, Hugo 66
 LEVIN, Luis 22, 26, 27, (28), 29, 34, 35, 36,
 108, 255
 LIDA, Raimundo 33
 LIMA QUINTANA, Hamlet 20
 LIPPARD, Lucy 91, (93)
 LOU, Gipsy 61, (62)
 LOZANO, Eduardo 23
 LUCIANO, Miguel (165), 166
 LUDLAM, Charles 70, (71), 94, 95, 96, 97,
 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 220,
 222, 223, 348, (349), 350, (351), 352,
 (353)
 LUMIÈRE, Auguste 140
 LUMIÈRE, Louis 140
 MAHOMA 149
 MAIAKOVSKI, Vladimir 57
 MALANGA, Gerard 68, 80
 MALATESTA, Florencio 15, 22, 26, 27, (28),
 29, 32, 33, 34, 36, 37, 40, 43, 44, 47,
 78, 254, 255, 259
 MALINA, Judith 112
 MALMSTRÖM, Vincent H. 146
 MANTEGNA, Andrea 180, (183), 184
 MARCUSE, Herbert 58
 MAREY, Étienne-Jules 144, 145, 148
 MÁRQUEZ, Laura 68, 74
 MASOTTA, Oscar 66, (67)
 MASSA, Fernando 66
 MATTA CLARK, Gordon 68
 MAUDSLAY, Alfred 166
 MAXWELL, Lawrence 343
 MAYER, Bernadette 71
 MEJÍA BACA, Juan 30
 MENA, Adolfo (Ver Guevara, Ernesto Che)
 MINETTE 107
 MINUJÍN, Marta 63, 66, (67)
 MOLIERE (Poquelin, Jean-Baptiste) 352,
 (353)
 MOLINA, Enrique 17
 MONDRAGÓN, Sergio 56, 61, 118
 MONDRIAN, Piet 72
 MONK, Jonathan 143
 MONTEZ, Mario 98, (99), 100, 104, 108,
 348, (349)
 MOORE, Hal 180
 MOREAU, Clement 20, 24
 MOREAU, Gustav 171
 MORGAN, Lewis Henry 128
 MORLEY, Sylvanus G. 124, 125, 126, 128,
 129, 166, 172
 MORRIS, E. H. 166
 MUJICA, Francisco 154
 MUÑOZ, Marco 48, 51, 54, 55
 MUNTADAS, Antoni 72, 72, (74)
 MUTIS, Álvaro (33), 34, 35
 MUYBRIDGE, Eadweard 140, 144, 148, 150
 NELSEN, Don 352, (353)
 NIVEN, David 280, (281)
 NOÉ, Luis Felipe 66, (67)
 O'FLAHERTY, Liam 280, (281)
 OITICICA, Hélio 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77,
 224
 OLIVIER, Laurence 352, (353)
 OLSON, Charles 143
 OPPENHEIM, Denis 73
 ORISHAT, Will 73
 ORTIZ TORRES, Rubén (143), 144
 PAPANASTATIÚ, Basilía 15, 16, (26), 27
 PASHALINSKI, Lola 107, 110, 296, (297)
 PASOS, Joaquín 80
 PEREA, Susana 74
 PERÓN, Eva 178
 PERÓN, Juan Domingo 178
 PERSE, Saint-John 88, (89)
 PHILPOT, Clive 23

- PIPOLÓ, Tony 132
 PIRANDELLO, Luigi 101, 105, 350, (351)
 POINDEXTER, Buster (ver Johansen, David)
 PORRÚA, Francisco 87
 PORTER, Liliana 66
 POUND, Ezra 88, (89)
 QUEVEDO, Francisco de 101
 QUINTANILLA, Roberto 188
 RACHMANINOFF, Sergei 137
 RAMÍREZ, Sergio 56, 60, 61, 298, (299)
 RANDALL, Margaret 56, 61, 66, 118
 RAYO, Omar 66
 REMBRANDT 180, (183), 184
 REST, Jaime 16
 REYNAUD, Bérénice 342
 RIO BRANCO, Miguel 68
 RIVAS, Pedro (28), 29, 244, (245)
 RIVERA, José Eustasio 33, (34), 35
 ROJO, Ricardo 64
 ROSE, Juan Gonzalo (32), 33, 270, (271)
 ROTH, Emery 153
 ROTHENBERG, Jerome 68
 ROUSSEL, Raymond 89, (90), (351), 352
 RUMAZO, Elizabeth 51
 RUSSELL, Bertrand 38
 SALAZAR BONDY, Sebastián 30
 SAMPER, Gabriela 46
 SAMUELS, Steve 352, (353)
 SARGENT, Robert 110
 SARTRE, Jean-Paul 58
 SCHAEFFER, Jean Marie 184
 SCHECHNER, Richard 95, 110
 SCHNEEMANN, Carolee 66
 SCHUMANN, Peter 92
 SCHWEITZER, Robert 136
 SCOFIELD, Paul 352, (353)
 SEDDON, Lillian Bili 23
 SHAKESPEARE, William (105), 106, 352, (353)
 SHOSTAKOVICH, Dimitri 137
 SILVERMAN, Kaja 168
 SMITH, Jack 69, 70, 71, (72)
 SMITH, Paul J. 296, (297)
 SMITHSON, Robert 143
 SOLOGUREN, Javier 30, 31, 32, 33, 234, (235)
 SOMIGLIANA, Carlos 177
 SOMOZA, Anastasio 60, (61)
 SONNIER, Keith 68
 SREBROW, Clara 20
 SREBROW, Carlos 20
 STELLWEG, Carla 117
 STEPHENS, John Lloyd 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 164, 346, (347), 354, (355)
 STERN, Grete 20, 21, 24
 STILLMAN, William James (154), 155
 STROMSVIK, Gustav 166
 TANIA (ver Bunke, Tamara)
 TEEPLE, John Edgar 138
 TEGLIA, Marta 16
 THOMAS, Cyrus 141
 THOMAS, Dylan 17
 THOMPSON, J. Eric 122, 124, 125, 126, 127, (128), 129, 137, 141, 148, 172
 TINAJERO, Fernando 53, 54
 TODOROV, Tzvetan 129
 TOLOMEO 124
 TORRES GARCÍA, Joaquín 62
 TYLOR, Edward B. 128
 URBINI, Juan José 22
 URRITA, Cuki 296, (297)
 VACCARO, John 101
 VAN LANGREN, Michael 134
 VARGAS LLOSA, Mario 64
 VARGAS SALINAS, Mario (176), 177
 VARSAVSKY, Edith 66
 VÁZQUEZ VIAÑA, Jorge Loro 188
 VEHR, Bill 98, 103, 107, 348, (349), 351
 VEIRAVÉ, Alfredo 24
 VERBITSKY, Silvia 18, 20
 VERLAAN, Tony 82, (84)
 VIDELA, Jorge Rafael 264, (265), 268, (269)
 VITERI, Osvaldo 56
 WALDECK, Jean-Frédéric 155, 346, (347)
 WALDMAN, Anne 56, 68
 WALTHER, Mary 22
 WARHOL, Andy 70, 71, 98, (99), 348, (349)
 WARSH, Lewis 56
 WEINER, Lawrence 120, (121)
 WELLS, Allen 123
 WHITMAN, Walt 88, (89)
 WILDE, Oscar 16, 352, (353)
 WILLIAMS, William Carlos 88, (89)
 WILSON DI TROMBETTA, Carole 296, (297)
 WILSON, Lohr 109
 WILSON, Robert 110

Este libro se terminó de imprimir en el mes de Julio
de 2013, en Ronor®, Buenos Aires, Argentina.

Este libro sigue —a través de tres vibrantes ensayos— la trayectoria del artista visual, cineasta y escritor Leandro Katz (Buenos Aires, 1938) desde principios de los años sesenta, cuando fue parte de la avanzada revista *Airón*, su prolongado viaje a través de América Latina como poeta experimental y editor errante, y su llegada a Nueva York, adonde vivió cuatro intensas y prolíficas décadas. Revisa también varios proyectos de investigación de largo aliento desplegados por este artista múltiple, riguroso y apasionado, que van desde la cultura maya y sus representaciones occidentales hasta la historia de las plantaciones bananeras de Centroamérica, el asesinato de Ernesto Che Guevara en Bolivia, y las guerras del caucho en Colombia. El libro reúne, por último, una selección de sus textos literarios y ensayísticos, muchos de ellos hasta ahora inéditos, acompañados por fotografías y documentos de su extenso archivo.

This book follows through three vibrant essays the career of the artist, filmmaker and writer Leandro Katz (Buenos Aires, 1938) from the beginnings of the nineteen sixties, when he was part of the vanguard magazine *Airón*, to his extended travels throughout Latin America as an itinerant editor and experimental poet until his arrival in New York, where he lived for four intense and prolific decades.

The book also surveys several long-term investigative projects developed by this multi-faceted, rigorous, and passionate artist, from Maya culture and its Western representations, to the history of the banana plantations in Central America, the murder of Ernesto Che Guevara in Bolivia, and the rubber wars in Colombia.

The book, finally, gathers a selection of his literary and essayistic texts, many of them until now unpublished, together with photographs and documents from his extensive archive.



ISBN 978-987-1398-40-9



9 789871 398409