



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

«Eternidades de imitación pasablemente diseñadas»:
tradición y apropiación en los *Plagios*
de Ulalume González de León a la luz de la crítica genética

Tesis

que para optar por el grado de
Maestro en Letras (Letras Mexicanas)
presenta:

Diego Alcázar Díaz

Tutora:

Dra. Laurette Godinas
Instituto de Investigaciones Bibliográficas



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Esta tesis está dedicada a
Claudia Alcázar y a Teresa Díaz,
por el amor y la protección perdurables.*

*Y a Rosario Valenzuela,
la otra mitad de aquella única antorcha.*

Agradecimientos

En torno a la escritura de esta tesis convive una ingente cantidad de experiencias vividas al costado de importantes personas que han hecho de esta etapa (este proceso, este momento) una más amable e inolvidable amén de gratificante para quien esto escribe. En estas líneas quiero dejar constancia de mi gratitud.

En primer lugar, a Berenice y a Diego González de León, por permitirme trabajar sobre esta porción minúscula de la obra de su madre. Además, por la generosidad y el cariño fortalecidos en estos largos y provechosos meses de visitas y preguntas frecuentes al archivo de Ulalume.

Enseguida, a Laurette Godinas por brindarme nuevamente la oportunidad de trabajar bajo su guía precisa para la consecución idónea de esta tesis. También he de agradecer a mis sinodales: a María Andrea Giovine por la lectura atenta de este trabajo, las sugerencias derivadas, y por su necesaria clase sobre revistas culturales; a Pedro Serrano por sus aportaciones al texto y sus enseñanzas sobre literatura y traducción dentro y fuera del aula; a Pablo Mora por su curiosidad en forma de preguntas y las lecciones de poesía; y a Israel Ramírez por la guía magistral convertida en amistad.

A Ignacio y Tere Alcázar, por siempre estar pendientes de mí y de mi formación personal y profesional.

A Antonio, por su amor de hermano y por la pasión futbolera mantenida a la distancia.

A Luis, por la compañía y la ayuda constante.

A Gloria Munguía y Héctor Valenzuela, por lo cálido y sincero de su hogar.

A Valentina, Daniel, Manuela y Ulises porque con los malandros las penas son menos y por la continua enseñanza de la vida y la literatura.

A Laura, Andrea, Julián y Mario, por las horas compartidas, además de la amistad y la confianza.

A las perduradas amistades: Lucila Herrera, por las enseñanzas necesarias; Karen Arnal, por la monstruosa alegría; Jimena Arriaga, por la cábula y el cariño de los años; Joaquín de la Torre y

Mariano Hernández, por la comida y el fútbol; Josep Mundó, por las charlas, los libros y el catalán; Emma Álvarez, por la escucha y la confianza.

A mis colegas del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea: Jocelyn Martínez, Eva Castañeda, Jorge Aguilera, Alejandro Higashi, Alejandro Palma, Ignacio Ballester, Mariana Ortiz y Diana del Ángel, por el magisterio y la orientación en torno al trabajo crítico.

A Armando Velázquez, Gerardo Altamirano, Alejandra Amatto, Ana Aguilar y Alfredo Leal, por la amabilidad y los consejos a lo largo del camino docente.

A Emma Julieta Barreiro y Lucrecia Orensanz por el entusiasmo con que ejercen y viven la traducción.

A Lola Romo, Virginia Sánchez, Julia Piastro y Fernando Santos, por las discusiones enriquecedoras, las palabras de ánimo y los momentos de alegría en las clases del Posgrado.

A mis profesores del Posgrado, por sus apasionantes e iluminadores cursos: Ute Seydel, Armando Pereira, Aina Pérez, Belem Clark, Yanna Hadatty, Gabriel Weisz y Fernando Ibarra.

A Leticia Figueroa, Sandra Olivares, Minerva Jorge, Elizabeth Gómez, Humberto Salgado, Noel Gandarilla y Ximena Díaz, por la amistad a partir de la motivación políglota.

A mis profesores de la ENALLT, por su trabajo paciente y cariñoso en torno a la enseñanza de idiomas: Nicole Trocherie, Graciela Silva, José Luis Costa y Ángeles Cervantes.

A los compañeros-alumnos que me permitieron participar de sus procesos de titulación: Kevin Sevilla, Hilda Becerril, Kristie Rodríguez, Luis Gabutti, Miguel Ángel Solano y Humberto Zúñiga.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por concederme una beca para realizar mis estudios de maestría durante los años 2016 y 2017.

El agradecimiento último es a la Universidad porque sigo formándome en sus aulas.

Índice

0. Presentación	VII
1. Ulalume González de León y su obra ante la crítica	X
2. Consideraciones a los <i>Plagios</i>	XXX
2.1. Ulalume González de León ante la tradición	XXX
2.2. Las modernidades de la poesía de Ulalume	XXXVII
2.2.1. Lenguaje en la poesía	XXXIX
2.2.2. Citacionismo y apropiación	XLIV
2.2.3. Traducción como acto creativo	L
2.2.4. Poesía especular y heterónimos	LIV
2.2.5. Poesía amorosa	LVIII
3. Una arqueología textual de <i>Plagios</i> : hacia la fijación del texto	LXIII
3.1. La configuración de <i>Plagios</i>	LXIII
3.2. Criterios de esta edición	LXXV
3.3. Siglas y abreviaturas	LXXIX
3.4. Índices de <i>Plagios</i> [con indicaciones de testimonios pre-textuales]	LXXXII
4. Edición crítica genética de <i>Plagios</i>	1
5. Conclusiones	
6. Apéndices	209
Apéndice A: Poemas de <i>Plagios</i> no recogidos en <i>PLA</i>	209
Apéndice B: Edición diplomática del poema «Reseña muy instructiva de la (†) revista Life en español + paréntesis»	214
Apéndice C: <i>Lugar común</i>	228
Apéndice D: Documentos y textos pertinentes	252
Bibliografía	266

0. Presentación

La siguiente investigación se centra en proponer una edición crítica genética de *Plagios*, el libro con que se identifica, en la historia de la literatura mexicana, la obra de Ulalume González de León (Montevideo, 1928-Querétaro, 2009), una poeta que, aunque nació y se desarrolló literaria y profesionalmente en un entorno mexicano, tenía la mira puesta en el cruce de tradiciones múltiples. Su reconocimiento ha ido menguando a pesar de la constancia y el valor de los trabajos con que participó de las publicaciones periódicas mexicanas y latinoamericanas desde finales de la década de 1960 –constancia que disminuyó una vez hacia finales de los ochenta y otra hacia sus últimos años de vida–.

Esta propuesta de una edición crítica basada en los postulados de la génesis textual tiene, pues, como punto de partida las modificaciones que aparecen mediadas por los años entre una publicación y otra (entre 1973 y 2001 existen cuatro libros, así como múltiples materiales autógrafos y testimonios hemerográficos anteriores a la primera fecha), amén de los cambios vitales de que fue sujeto; el rastreo de dichos cambios posee una notable importancia para una comprensión profunda de los *Plagios*, de ahí que parezca imponerse un trabajo riguroso de investigación sobre la producción poética de la autora con un interés específico en el estudio diacrónico, así como un análisis documentado de la evolución de su escritura.

Los *Plagios* que González de León preparó hacia 2001 constituyen el único referente con que cuenta el lector contemporáneo para conocer su obra. Ante tal panorama, el rastreo sistemático de la variación de su obra insignia en la diacronía pondrá de manifiesto la presencia de un número importante de variantes que responden, por un lado, a cuestiones personales de la autora, pero, por el otro, a razones de índole estética que, sin duda, impactan en la concepción de su poesía y que son el mejor testimonio de una vida de lecturas. A partir de lo anterior, puedo

mencionar los tres ejes rectores del presente trabajo sobre los *Plagios*: la recepción crítica de su obra, los elementos que informan su poética y la propuesta de edición crítica genética teniendo en cuenta los diversos materiales con que he podido desarrollar esta investigación.

Así, en el primer capítulo me interesa rastrear y describir los niveles en que la obra literaria de Ulalume González de León fue recibida y comentada, para delinear una posible explicación de su extraña ausencia del círculo que la proyectó en su momento más fecundo. Para ello, distingo dos etapas de la valoración de su obra creativa por parte de la crítica literaria y académica. De este modo, la primera es la que la rodea como una figura por demás activa del círculo al que perteneció: dicha fase de recepción se va ampliada ya con las diversas muestras de lectura entusiasta presentes en la correspondencia que se guarda en el archivo personal ya con la casi exhaustiva recolección de testimonios hemerográficos. La segunda es la que concierne a la revisión de la obra de Ulalume desde el ámbito académico, reacción que atiende en una cierta medida los comentarios de la recepción inicial de su obra; a partir del solo título del poemario, se ha intentado configurar la poética ulalumiana orientada a la estrategia literaria del plagio o la tradición, o bien, orientada a la escritura como proceso de identidad personal y estética.

Luego, en el capítulo segundo hago una lectura de la poética que González de León delineó a partir de la aparición del primer volumen de *Plagios* y que habría de retomar para reconfigurar nuevos proyectos de libro. El texto central de esta investigación, *Plagios* (2001), es el resultado de la reunión de los libros previos en que su poética está expuesta: *Plagio* (1973) y *Plagio II* (1980). Su propuesta estética, así como su redacción y posteriores enmiendas, están atravesadas por experiencias personales, que se alternan con las vivencias de la idea de cultura en que estaba inmersa. Es por ello que su archivo personal ofrece la posibilidad de estudiar el texto en tanto posibilidad genética puesto que ahí se conservan testimonios de sus etapas y planes de

escritura (que habrían de publicarse o mantenerse como inéditos largamente anunciados); asimismo, el análisis de sus papeles da cuenta de un proceso importante: su devenir como escritora.

Más adelante, el capítulo tercero sirve para entender cómo está presentado el siguiente apartado, es decir, el que corresponde a la edición de *Plagios* propiamente dicha. El examen de los grados textuales que presenta *Plagios* conducirá a marcar las posiciones de las reescrituras para orientarlos hacia una génesis real tratada desde dos dimensiones: la topográfica y la cronológica, para otorgar un listado de las alternativas existentes en torno a un texto. Con la mención de tales fenómenos, es posible incorporar lo que se ha leído, visto, comprendido y deducido durante el análisis de los materiales del archivo. La reconstrucción, o mejor dicho, reproducción gradual de los pre-textos, ayudará a entender una porción de la obra de Ulalume González de León, pero que consiste en un punto inflexión de su propia voz poética, si tomamos como elementos importantes los poemas reunidos bajo el título de *Plagios*, que significa la cumbre de una vida acompañada de traducciones y lecturas de diferentes tradiciones literarias.

Finalmente, y para que el lector de este trabajo tenga una visión acaso más extensa de lo que representa la obra y la figura de Ulalume González de León, decidí incluir una serie de documentos que permitiera conocer los poemas que fueron excluidos del libro en cuestión, leer quizá por vez primera un proyecto que sólo aparecía anunciado y que habría de cerrar el ciclo escriturario que describo en esta investigación y, por último, explorar algunos ejemplos de la prosa que la poeta recibió o que redactó a fin de dar respuesta a las inquietudes personales o estéticas que la conformaban.

1. Ulalume González de León y su obra ante la crítica

En el panorama de la literatura mexicana del siglo XX, la figura de Ulalume González de León es una que en su momento atrajo, y aún sigue atrayendo (como se leerá más abajo), la atención de un gran número de escritores y críticos de los países en que el círculo al que *perteneció* tuvo presencia e influencia. A pesar de la constancia y el valor de los trabajos con que participó de las publicaciones periódicas mexicanas y latinoamericanas a finales de la década de 1960 – constancia que menguó una vez hacia finales de los ochenta y otra hacia sus últimos años de vida–, más que pertenecer a un canon Ulalume permanece en una posición de *aparente* o *ambigua marginalidad* desde la crítica mexicana. Es decir, por un lado, no recibe el mismo grado de atención que otros escritores con quienes compartió espacio en las revistas y, por el otro, suele aparecer constantemente en diccionarios de escritores o en antologías, referida siempre con el mismo tipo de comentarios.

Los textos en torno a la obra de Ulalume González de León (referida en lo sucesivo ya por su nombre de pila, ya por su apellido) atienden, en primer lugar, al carácter novedoso y enigmático que presenta en los géneros de que participa: el cuento y la poesía; y, en segundo lugar, generan una *discusión* en torno a la idea de plagio y originalidad como rasgos de la tradición literaria, específicamente para el caso de la literatura mexicana. A raíz de la publicación de sus libros (*A cada rato lunes*, 1970; *Plagio*, 1973; *El riesgo del placer* y *Ciel entier*, 1978; *Plagio II*, 1980 y *Plagios*, 2001), Ulalume concede numerosas entrevistas, aparece reseñada por escritores de diverso renombre, recibe elogiosas cartas: comienza a figurar en el mapa literario de

México cargando a cuestas su nacionalidad y su parentesco con dos grandes poetas uruguayos, sus padres Roberto Ibáñez y Sara de Ibáñez (relación que quiso mantener velada).¹

Ulalume, a largo de su vida, fue reuniendo las diferentes referencias bibliohemerográficas en que se le mencionaba y se le trataba, y asimismo, sus colaboraciones en las diversas revistas, periódicos y suplementos. Estos y otros materiales fueron recuperados por Berenice y Diego González de León, hijos de la poeta, y constituyen el eje de documentación para el presente trabajo, por lo que he decidido nombrarlo –dadas las posibilidades archivísticas y documentales– Archivo Ulalume González de León, al que me referiré en las páginas siguientes como AUGL. La exploración en este acervo personal permite un conocimiento mucho más amplio de las referencias que, por ejemplo, ofrece el *Diccionario de escritores mexicanos* en el cual ella aparece en el tomo III (letra G) y que fue publicado en 1993.

Los libros de Ulalume tuvieron una buena recepción entre los escritores y críticos no sólo en el medio mexicano sino más allá: de algún modo su obra comenzaba a hacer eco en otras latitudes. Así, por ejemplo, Ángel Rama, comentarista de muchos de los escritores de medio siglo, indicó, según la cita de Rosario Castellanos, que Ulalume es un «producto elaborado, tan culto, y moderno, tan rico de femineidad y tan terso de invención».² Esta última, al hablar de los cuentos de *A cada rato lunes*, destaca la forma en que entiende el origen de las ficciones de Ulalume, en torno a un cuento bastante representativo, «Difícil conquista de Arturo»: silencio y memoria (de paso menciona el asunto del plagio y del lugar común como estrategia literaria). De ahí el título

¹ Alfonso Reyes menciona al menos cuatro encuentros con Ulalume, antes de que empezara a figurar con fuerza en el ámbito literario mexicano; en ellas aparece como «Ulalume Ibáñez» o bien como «Ulalume, la hija de los Ibáñez». Tales apuntes pueden leerse en *Diario VII. 1951-1959*, ed. crít. de Fernando Curiel, Belem Clark y Luz América Viveros, Fondo de Cultura Económica, México, 2015. En el primer texto del «Apéndice D» ofrezco la transcripción de una carta de nuestra poeta sobre su relación con la literatura uruguaya.

² Rosario Castellanos, «Ulalume y el duende» en «Diorama de la cultura», suplemento de *Excelsior*, 29 de noviembre de 1970, p. 5.

del ensayo que posteriormente aparecería en *Mujer que sabe latín*, «Ulalume y el duende»: ahí se pondera el poder de invención que Castellanos detecta en Ulalume, quien «prefirió [...] contar. Y gracias a eso tenemos, ante este volumen de relatos, la impresión de que estamos presenciando una vida que surge inagotablemente ante nosotros; que se tornasola y cambia; que se despliega con una suntuosidad *fabulosa*».³

En otros textos, como el de Arturo Sergio Visca, se percibe la sorpresa por ese punto de vista femenino desde el cual se buscaba «llegar a una comunicación efectiva» para la pareja humana. Pero, sobre todo, daba cuenta de unas narraciones bien distintas unas de otras escasamente vistas, ahí «se percibe una gozosa exaltación de la vida cuando ésta se manifiesta como originalidad, como un derramarse espontáneo que no se sujetan a normas establecidas».⁴ Washington Lockhart opina que Ulalume da un giro a los pequeños padecimientos que presenta en los cuentos para luego pasar a la autoburla a caballo entre la imaginación y la ostentación; Lockhart encuentra en los cuentos de González de León «la lucidez como una terapéutica; y, en segundo lugar, se nos ofrece un ejemplo vivo del valor liberador que tiene el recurso de la imaginación, esa verdad poética que viene a ser el broche de oro del tratamiento».⁵

³ *Ibidem*.

⁴ A. S. Visca, «Fabulista González: Papeles bautismales», *El país* (Montevideo), domingo 24 de febrero de 1971.

⁵ Washington Lockhart, «Revelación de una uruguaya». En el AUGL se encuentra el recorte del periódico pero sin indicaciones que permitan ficharlo; hay, sin embargo, una ejemplar del texto que Lockhart publicó como «Ulalume González de León, la lucidez como terapéutica» en la *Revista de Bellas Artes*, 8, mar-abr. 1973, pp. 64-65. La consideración de Ulalume González de León como uruguaya es un tema importante en la discusión de su vida y obra, como parece delinear ante la solicitud de Oscar Brando para que Ulalume González de León enviara información biobibliográfica para que apareciera en el Diccionario de la Literatura Uruguaya, ella contestó (en un carta datada el 29 de febrero de 1984) que, salvo sus padres, nada la ligaba con el Uruguay y su literatura, por lo que no participaría del proyecto; un par de años después (igualmente constatado en la correspondencia de la poeta) comenzaría a colaborar con Aurora Ocampo en el *Diccionario de escritores mexicanos*; léase el apéndice anunciado en la n. 1.

A partir de 1973, año de la publicación de primer poemario, Ulalume no cesa de recibir elogios por esa propuesta osada ya desde el título, *Plagio*, que no haría sino confirmar, por una parte, lo que de su imaginación y capacidad poética ya se había visto en su prosa y, por otra, lo que representaba para la tradición no sólo de la poesía española sino de la universal. David Huerta afirmó en su momento que Ulalume era una escritora culta que mantenía un «constante trato con las más diversas literaturas», por lo que el poemario «es una lectura de claroscuros, puntuada por el juego de la inteligencia, como en un circuito de apuestas hechas con el lenguaje y con el propio lector».⁶

José Emilio Pacheco, poeta leído por González de León con avidez por sus poemarios apócrifos, apunta dos ideas importantes dentro de la poética ulalumiana. La primera es la forma en que ella construye su propia obra a partir de elementos cotidianos (una desautomatización): «la capacidad de revelar la carga eléctrica de un material inerte y darle ritmo y forma poética [...]. Su empresa se abre al porvenir y es de una fertilidad ilimitada».⁷ La segunda es acaso la manera en que Pacheco configura su propia obra y entiende la obra de Ulalume, cuando ella, al inicio del libro, advierte que «Y todo es plagio. Todo ha sido ya dicho»;⁸ entonces Pacheco considera el título humilde y provocador, en tanto que se hace explícita la presencia (o la influencia) de otros textos y otros autores y, en consecuencia, invita a reflexionar en torno al poeta y a su creatividad: «Todo es creación porque [...] saber seleccionar es crear. La propiedad privada no existe en la escritura: todo lo escribimos entre todos».⁹

⁶ David Huerta, «Sobre *Plagio*» en *Siempre!*, agosto de 1973.

⁷ José Emilio Pacheco, «Pacheco escribe sobre *Plagio*» en *Marcha*, 1º de noviembre de 1975.

⁸ UGL, *Plagio*, Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 6.

⁹ Pacheco, art. cit.

Con un sesgo más personal, en el AUGL es posible hallar referencias –la mayoría en cartas, cuyos fragmentos recopila– de algunos autores como Guillermo Sucre, Roberto Juarroz o Jorge Guillén, quienes se expresan con emoción y respeto por una obra que los confrontaba como lectores y escritores. Juarroz se expresa así: «aunque repita la idea goetheana de que “todo ha sido ya dicho”, su libro no responde a su feliz título “irónico”. No es *su* “plagio”. No es el plagio de usted misma. Y lo que usted dice tiene el estremecimiento inexplicable de lo dicho por primera vez».¹⁰

En una confusión que divirtió a Ulalume durante los primeros años que publicaba a causa de su poco común nombre, Jorge Guillén se dirige a ella en masculino: «Señor González de León[, t]ras una larga temporada de ausencia de esta Cambridge, he descubierto su *Plagio* y me ha ocurrido lo siguiente: he leído con tal complacencia esa poesía que de lector he pasado a ser su amigo. Me admira su gran ingenio, con una vitalidad que arrastra mucho mundo.»¹¹ Comentarios como el anterior son numerosos en la correspondencia que la poeta recibía a partir de la aparición de sus textos; considero que es válido pensar en el hecho de que los elogios a la poesía de

¹⁰ Carta de Roberto Juarroz a Ulalume, el 23 de octubre de 1973, desde Adrogué, lugar de residencia del poeta argentino. El texto continúa: «Sé que usted sabe que busco la rara evidencia de poesía como la suya. Es por eso que quiero seguir leyéndola. Mientras tanto, volveré a muchas de estas páginas, como si retomara en ellas mi propia búsqueda.»

¹¹ La carta de Guillén a Ulalume datada el 24 de noviembre de 1973 dice lo siguiente: «¿Cómo está usted, señor González de León? Tras una larga temporada de ausencia en este Cambridge, he descubierto su *Plagio*. Y me ha ocurrido lo siguiente: he leído con tal complacencia esa poesía que de lector he pasado a ser su amigo. Me admira su gran ingenio -con una vitalidad que arrastra mucho mundo. | Una pregunta: ¿cómo le llaman a usted oralmente? ¿Pronuncian U-la-lu-me en español o a la manera inglesa? Yo hago mía la frase del poeta.- de un poeta oscuro: *Jamás diré yo ya Ulalume,/ Que el alma así no resume.* | Por otra parte el personaje en el poema de Poe es femenino –o así ha sido interpretado por Mallarmé: “the vault of thy lost Ulalume”; o sea: “c’est le caveau de ta morte Ulalume”: | De un modo o de otro, téngame U.G.de L. por su | querido amigo | Jorge Guillén».

Ulalume se debían principalmente a la gran difusión que para 1973 tenían las revistas en que publicaba de forma asidua como *Diálogos* y *Plural* (y posteriormente *Vuelta*).¹²

Pero la cadena de elogios y de reconocimientos no sólo abarcaría nuestro continente. Desde muy pronto, y debido a su dominio del francés, atrajo la atención de poetas y traductores de lengua francesa, ello motivó que se pensara en una edición de sus poemas traducidos a esa lengua conjuntamente por ella misma y el belga Fernand Verhesen que se publicaría bajo el título de *Ciel entier* en 1978, en donde aparecían poemas de *Plagio* y otros inéditos que aparecerían en *Plagio II*. Dicha traducción estuvo acompañada de un prólogo de Octavio Paz que ha servido para definir la obra de Ulalume González de León. A partir de entonces, la poesía de Ulalume ha sido una «Poesía para ver», puesto que

ses poèmes, comme ceux de tous les vrais poètes, sont des objets faits de sons — je veux dire : des constructions verbales que nous percevons aussi bien par l’ouïe que par l’esprit— ; le rythme qui les anime n’est cependant pas une houle mais un mécanisme précis de correspondances et d’oppositions. A les entendre, nous les voyons : ils sont une géométrie aérienne. Toutefois, si nous voulons les toucher, ils s’évanouissent. La poésie d’U. G. de L. ne se touche pas : elle se voit. Poésie pour voir.¹³

El comentario de Paz es germinador de muchos otros en torno a la obra de Ulalume. Al hablar de *Ciel entier*, Ramón Xirau retoma aquel texto para decir que en la poesía ulalumiana hay un diseño verbal, poemas que (se) dibujan, además de sensibilidad inteligente, humor e ironía: «todos los temas y registros están aquí presentes»; cierra el texto un comentario que funcionaría

¹² Hay que mencionar, además, como parte de esta difusión inicial de su poesía, que una breve selección de sus poemas, aparece en una antología de Salvador Elizondo: *Museo poético. Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la escuela de cursos temporales*, UNAM, México, 1974. Existe una edición más reciente: *Museo poético*, Aldus, México, 2002. Igualmente importantes para la creciente expansión (posterior) del reconocimiento de González de León fuera de México son las traducciones que Sarah Nelson, Mary Crow y Eliot Weinberger hicieron de varios poemas suyos en revistas como [...]

¹³ Octavio Paz, «Poésie pour voir» en *Ciel entier*, trad. de UGL y Fernand Verhesen, Bruselas, Le Cormier, 1978, p. 7.

como anuncio por lo que vino después para Ulalume: «críticos y poetas de lengua francesa se han expresado con abundante elogio acerca de esta poesía dibujada, delineada, hecha para transcurrir y para ver».¹⁴

El año siguiente, 1979, se anunciaría que a la poeta le fue concedido el premio *La Fleur de Laure* para poetas en lengua romance, por ser una «poeta habitada por la devoción a su tierra así como por la síntesis moderna de una civilización nacida en el Mediterráneo», a juicio del Centre International d'Études sur Pétrarque et Prix Littéraire Francesco Petrarca».¹⁵ Meses después, Ulalume sería invitada a la Bienal de Poesía en Knokke-Heist donde leería «Poésie et philosophie», reconocida como una de las dos mejores conferencias del certamen.

Ramón Xirau, en el texto arriba mencionado, anunciaba un *Plagio II*, título que apareció en 1980. En este volumen es donde se ve a una poeta más consolidada y con pleno dominio de lo que representa su apuesta poética. Brianda Domecq pondera lo que de juego, de luminiscencia, de asombro y de multiplicidad hay en el segundo volumen de plagios, «en respuestas diminutas se descubre la enormidad de las preguntas y lo hermético termina por abrirse en asombro y deleite».¹⁶ En un breve comentario de 1981, Xirau expuso una «pequeña indiscreción: sé que Ulalume González de León tiene terminado un tercer libro de poemas», esta vez no acertó del todo: la poeta sí tenía el libro, mas nunca fue publicado. También el poeta catalán se dio cuenta del cambio que estaba presente en *Plagio II*, donde Ulalume, luego de traducir a Lewis Carroll, adquiere una inquietud para las adivinanzas, para el desdoblamiento y para la ironía más

¹⁴ Ramón Xirau, «Una traducción sin traición: *Ciel entier* de Ulalume González de León» en *Diálogos*, año 14, núm 6 (84), noviembre-diciembre 1978, p. 36.

¹⁵ Elena Urrutia en «Ulalume González de León recibirá el premio de poesía La Flor de Laura» *unomásuno* del sábado 21 de julio de 1979, p. 18.

¹⁶ Brianda Domecq, «Subterfugios de la presencia en la poesía de Ulalume González» en *Excelsior*, viernes 12 de diciembre de 1980.

inteligente además de «un sentido que me atrevo a llamar religioso (*re-ligatio*) de la vida cuyo eje es el amor o la ausencia de amor».¹⁷

González de León no publicaría otro libro de poemas en vida, pero siempre estuvo presente en diferentes publicaciones, desde las que anunciaba que tenía al menos otros dos títulos preparados. Mientras tanto, su nombre ya aparecía en los diccionarios de literatura mexicana, como por ejemplo, en el *Diccionario biobibliográfico de escritores contemporáneos de México*, de Josefina Lara Valdez.¹⁸

Una especie de interés distinto, marcado desde el propio volumen en que aparece referida, es el que marca la inclusión de Ulalume en *Escritoras en la cultura nacional*, de Martha Robles. Ahí figura a la par de escritoras como Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo y Luisa Josefina Hernández, aspecto que considero relevante porque parece que, sin quererlo, Martha Robles coloca a Ulalume como *verdadera* contemporánea de estas cuatro escritoras (nació en el mismo año que Arredondo y Hernández, 1928).¹⁹

En el capítulo «Ulalume González de León» se ofrece una lectura panorámica de los temas presentes en ambos *Plagios*, especialmente la memoria, el sueño, el espejo, la simultaneidad, el *nonsense* en donde emparenta a la poeta con Carroll (de forma principal), con Kafka (aunque dice que no es el mismo tipo de absurdo), con Borges (por los límites entre el

¹⁷ Ramón Xirau en *Diálogos*, año 17, núm. 1 (97), enero-febrero 1981, p. 49. Xirau hizo posteriormente la reseña a *Plagio II*, en *Vuelta*, 51, febrero de 1981, p. 38, texto que luego recuperarían como «inédito» Josué Ramírez y Adolfo Castañón para *Entre la poesía y el conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 288-294.

¹⁸ Josefina Lara Valdez (comp.), *Diccionario biobibliográfico de escritores contemporáneos de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988.

¹⁹ El capítulo donde se les menciona se llama «Medio Siglo», acaso en un afán de colocarla dentro de un grupo del que UGL sí participó, pero no fue una figura nuclear. El mismo razonamiento es el mostrado en el *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, coordinado por Armando Pereira: sitúa a Ulalume como una autora del grupo conocido como generación de Medio Siglo por la época en que comenzó a adquirir presencia en el campo cultural mexicano.

sueño y la literatura) y con Felisberto Hernández (por el humor ambiguo): «el *nonsense* pertenece a esta índole de lucidez exacerbada, aunque no conduzca al juego de la locura o la muerte. [...]». En su mundo del espejo la vida se vive en función de una inventiva que rebasa la lógica conocida ya que, en pos de lo insólito, transforma en paradójica la situación contradictoria». ²⁰ El ambiente que Robles percibe en la obra de Ulalume es un «universo de equivalencias fragmentos complementarios y deducciones paradójicas en el que lo mismo se deslizan palabras de un idioma a otro, sucesos que “alteran la costumbre”, o figuras matemáticas». ²¹ Robles, además, recuerda la importancia que la lectura y la traducción de poetas extranjeros tiene en la obra de Ulalume y que ella devela «en nuestro idioma, la levedad de un juego laberíntico, el rigor expresivo de su tiempo-valija y la conjunción de espejos culturales en el símbolo de su doble perspectiva: traducción/conversión de otras voces, de lenguas diferentes, que resultan nuevos de un poema». ²²

Para 1993, se publica, como arriba quedó dicho, el tomo III del *Diccionario de escritores mexicanos*, recuento que confirma lo que ya antes se había destacado de su producción literaria: la amplitud con que abarca desde la traducción de todo tipo de textos hasta la crítica artística de su tiempo. Los datos que se obtienen del *Diccionario* marcan lo que podría llamar una primera etapa de la obra de Ulalume González de León en la que asiduamente aparece en distintas publicaciones. ²³ Hay una breve etapa de silencio –que rompería hacia 1991/1992, ²⁴ durante la

²⁰ Martha Robles, «Ulalume González de León» en *Escritoras en la cultura nacional*, t. II, Diana, México, 1989, p. 232.

²¹ *Ibid.* p. 241

²² *Ibid.*, p. 242. La cuarta y última parte del texto de Robles sobre Ulalume está basado en un texto que, al parecer, Ulalume daba a aquellos que la entrevistaban o hacían trabajos sobre ella: es un texto que aparece muy comúnmente en el AUGL, ya escrito a mano, ya mecanografiado.

²³ En una carta con fecha del 28 de enero de 1986, Aurora M. Ocampo –la coordinadora del *Diccionario*– le escribe a Ulalume: «Como quedamos por teléfono, le estoy enviando nuestro cuestionario con el objeto de que sus respuestas completen los datos que de usted ya tenemos».

cual publica casi ininterrumpidamente hasta su muerte— que González de León explica profundamente a raíz de una polémica entre Octavio Paz, Aurelio Asiain, Jorge Hernández Campos y ella misma. Ahí, a grandes rasgos, señala su proyecto de publicar al menos otros cuatro libros de poesía (*Viajes*, *La jarra azul*, *Lugar común* y *El Diario Rojo*) cuyos poemas se publicaban principalmente en *Vuelta* hasta 1987 y explica por qué dejó de publicar:

Si no publiqué fue por dos razones. Primera, el hondo trauma sufrido en julio del 87 cuando me dejó mi entonces marido T[eodoro] G[onzález de] L[eón], por un nuevo proyecto de vida que, amén de triste, me hizo sentir tan devaluada como nuestro peso. Segunda, porque nunca me publicaron en la Editorial Vuelta aunque lo propuse constantemente.²⁵

En ese texto, Ulalume pondera en dos vías su relación con Octavio Paz. La positiva, en la que Paz y MarieJo la animaron a escribir y a difundir su obra en el extranjero, sobre todo con el prólogo a *Ciel entier*, «una insuperable “tarjeta de presentación” entre los poetas francófonos de varios países». La negativa, en la que cuenta lo que ya se sabía de Paz, «una autoridad papal» que se molestaba si gente de su círculo publicaba en revistas y suplementos de escritores ajenos a su círculo y a su forma de entender la literatura.

Se perdonaba a quienes tenían una larga trayectoria poética, un nombre (¿por qué a mí no?); a las relaciones internacionales de OP; a aquellos que no era posible descartar porque así convenía —se

²⁴ En 1992, se publica *Le président / El presidente*, poema de Jorge Hernández Campos, en traducción de Ulalume; Francisco Serrano publica *La rosa de los vientos. Antología de la poesía mexicana actual*, donde UGL, en la sección «Oeste» con contemporáneos suyos, aparece representada con poemas de *Plagio*, *Plagio II* y uno extraído de sus colaboraciones en *Vuelta*.

²⁵ «Respuesta a Paz/ III y último» en *Unomásuno*, diciembre 2, 1995, p. 5. En una lista de la editorial Vuelta, el libro de Ulalume, *La jarra azul*, estaba planeado para su publicación «la primera quincena de mayo» de 1992; en el AUGL hay indicios de que se trabajó casi hasta el final, sin publicarse, *La jarre bleue*, una selección de *La jarra*, nuevamente con el trabajo conjunto de la autora y Verhesen, bajo el sello de Le Cormier y con fecha de 1999.

trataba de gente con poder o con dinero. [...] ¡Qué triste que [Paz] haya envejecido tan mal y haciendo sufrir a tantos que también lo querían!²⁶

Pese a ello, Enrique Krauze, al fundar *Letras Libres*, le ofrece a Ulalume un espacio que le reconocería su trayectoria, lo que representaría una segunda etapa fortalecida en su obra poética; dice Krauze: «Siéntase libre de proponernos sus textos a sabiendas de que procuraremos tratarlos con la mayor atención y una paga oportuna y justa».²⁷ A lo largo de quince años recuperaría las energías y algunos poemas que tenía archivados para empezar a organizar, desde la revista heredera del proyecto de Paz, los libros que tenía prometidos.

En esa segunda etapa, de 1993 a 2007, aun pensando en la posibilidad de juntar ambos *Plagios*, Ulalume González se aboca a terminar de armar su proyecto poético: con una beca por tres años del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), 1999-2001, continúa escribiendo *La jarra azul* y *El diario rojo*. En ese periodo, además de plantearse revisar su archivo, también tiene que cuidar de la obra y la persona de Jorge Hernández Campos: ello imposibilita la total atención a los proyectos establecidos. Para el año 2000 la reunión de sus poemarios toma forma bajo el nombre de *Plagios* –con el prólogo de Octavio Paz, «Poesía para ver»–, título publicado a inicios de 2001 y presentado en junio de ese año por María Baranda, Tedi López Mills y Ramon Xirau.

Es a partir de la publicación de *Plagios*, en que corrige, reordena y suprime algunos poemas de sus dos versiones anteriores, que Ulalume vuelve a tener repercusión en el ámbito

²⁶ *Ibidem*. Una versión de tal polémica, no vacía de ironía y escarnio, puede leerse en la revista de Fernando Fernández, *Viceversa*, en «La comedia de los letrados» (núm. 33, pp. 2-3, 4-11 y 77-80) y «La comedia continúa. Los textos completos de la polémica» (núm. 34, pp. 50-57).

²⁷ La carta escrita sobre un machote, está datada el 1º de febrero de 1999 y fue entregada con el primer número de *Letras Libres*.

literario a través de las reseñas del libro.²⁸ La amplitud de la recepción del último libro de poesía no es la misma que con las publicaciones de 1973 y 1980, pero el nombre y la obra de González de León aparecen mencionados en algunas publicaciones como *Paréntesis*, la *Revista de la Universidad*, *Excélsior* y *Nexos*, mayoritariamente por poetas.

Tedi López Mills expresa la posibilidad de vislumbrar el universo entero en la poesía de Ulalume puesto que ahí también late una forma de reconocimiento. De nueva cuenta, los límites de la lógica atraen el interés de la crítica al decir que en *Plagios* conviven dos musas: la surrealista y la carrolleana, representaciones máximas del desborde de la razón. Además, dice López Mills:

Este libro no oculta su placer en rastrear orígenes ni en poner por delante destinatarios; rebosa de homenajes, de inteligencia y de eso que, con licencia poética, denominamos lo inefable. Cubre todos los registros y uno más, escaso en la poesía: logra que lo sublime conviva con lo divertido.²⁹

Hubo quien destacó, de nueva cuenta, lo diferente que es la poesía de González de León – en una aparente y continua lectura del prólogo de Paz–, dentro de una tradición *de la sencillez*. En la obra de UGL, a decir de Ricardo Sevilla, hallamos «una plena inteligencia amorosa», asimismo nos percatamos de «la limpidez de su mirada» evidenciada por el trabajo colorista ya descrito por Paz; del modo en que emparenta los «poemitas» que preguntan en el canto con los de Alceo, Horacio y Safo, Sevilla agrega que «el estilo de Ulalume González es [...] uno de los pocos que

²⁸ En 2003 se publicó una nueva edición de *A cada rato lunes*, con cuatro cuentos eliminados respecto de la edición de 1970, mas no existen comentarios al respecto.

²⁹ Tedi López Mills, reseña *Plagios* de Ulalume González de León en *Paréntesis*, I, 12 (agosto 2001), p. 93. Este texto fue leído, junto al de María Baranda y Ramón Xirau, en la presentación de *Plagios* el 29 de junio de ese año, por el Fondo de Cultura Económica.

buscan su alimento en la nitidez. No obstante su trazo económico, la abundancia de sus imágenes es vasta.»³⁰

Con una mirada más centrada en la importancia de la figura y la obra de Ulalume para la poesía mexicana del siglo XX, Ernesto Lumbreras reconoce que se trata de una «poeta de la lúdica lucidez [cuya] empresa se provee de una geometría al mismo tiempo que elemental, imaginaria».³¹ En esa *lúdica lucidez* Lumbreras percibe ese rasgo esencial que tiene la poesía ulalumiana, que oscila entre apariciones y desapariciones, ecos y reflejos, razón y deseo, elementos que nos hacen comprender, al modo de Lewis Carroll, qué hay del otro lado del espejo; en *Plagios* hay una falsa superficie llana, «la superficie diáfana de las realidades que nombran sus poemas revelan no sólo el primer peldaño de una experiencia siempre mayor».³²

Víctor Manuel Mendiola ha sido uno de los constantes difusores de la obra de Ulalume González de León a consecuencia de su amistad con nuestra poeta –relación llena de elogios mutuos; además, suele denunciar la indiferencia con que es recibida la obra ulalumiana. Él, en «La dificultad del plagio», es quien ha notado diferencias de redacción en algunos poemas de *Plagios* respecto de sus predecesoras, las ediciones de 73 y de 80. Así se expresa Mendiola sobre lo que podemos leer en *Plagios*:

Lo que hace notable la obra de Ulalume González de León es por un lado, la rigurosa operación formal de sus textos y, por el otro, el tratamiento intelectual e inteligente de percepciones y pasiones. Sus poemas nos pueden dejar a veces una sensación de sencillez demasiado pulcra o incluso de cierta excesiva ligereza, pero la lectura atenta descubre que nada falta incluso las «suciedades» y que todo pesa o que todo tiene un sentido exacto y profundamente humano en

³⁰ Es la reseña que, dentro de su sección «Mosaico de palabras», hizo de *Plagios* Ricardo Sevilla, «Poesía de la nitidez» en *Excelsior*, 20 de mayo de 2001, p. 14.

³¹ Ernesto Lumbreras, «Conjugaciones del verbo plagiar» en *Revista de la Universidad de México*, no. 610, abril de 2002, p. 74.

³² *Ibid.*, p. 75.

contra de lo que podría pensar un lector sentimental. [...] El plagio del que habla Ulalume González de León es una dificultad y una sima;³³

Mendiola es, asimismo, el responsable de la inclusión de González de León dentro de *Tigre la sed*, aunque con algunos reparos posteriores de la poeta;³⁴ igualmente es el editor del descuidado trabajo en un poemario póstumo de Ulalume: *Sonetos de un Saber Sabiendo* (2014).³⁵

Es curioso notar, hasta donde tengo noticia, que la obra de Ulalume ha tenido poca resonancia en el ámbito de las publicaciones académicas. Esa edición de los *Plagios* provocó, al menos, tres abundantes textos sobre los elementos que desde el primer poemario conformaron la poética ulalumiana, a saber: la importancia que el cuerpo y el deseo femenino-masculino tiene dentro de su obra, además de las mecánicas y tradición del plagio en tanto práctica literaria y ejercicio femenino de la escritura. Pese al renovado interés, dada la publicación de *Plagios*, no todos basan su análisis y comentarios en esta edición.

Georgina Combe ofrece una revisión interesante del proyecto literario de Ulalume González de León, visto especialmente desde su novedad editorial. Es decir, para su análisis

³³ V.M. Mendiola, «La dificultad del plagio» en *Nexos*, 1 de octubre de 2003. El texto fue reescrito, conservando el nombre del ensayo, para un pequeño homenaje en el *Periódico de Poesía*, núm. 82, sept. 2015. Ambos textos pueden consultarse en los siguientes enlaces: <http://www.nexos.com.mx/?p=10908> y http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=3870%3Aespeciales-no-82-homenaje-a-ulalume-gonzalez-&catid=1495%3Aano-82&Itemid=1. [Revisados el 5 de febrero de 2018.]

³⁴ *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea: 1950-2005*, Miguel Gomes, Miguel Ángel Zapata y V.M. Mendiola, Hiperión, Madrid, 2006. A partir de una serie de imprecisiones y erratas en la presentación a sus poemas, Ulalume corrige en el ejemplar con que cuenta el AUGL, por ejemplo, el año en que se señala su llegada a México: “llegué, ya casada en Francia, en 1948” y anota “¡qué tonterías!” para referirse a la mención de la adopción de la nacionalidad mexicana y de su verdadero nombre.

³⁵ Ulalume González de León, *Sonetos de un Saber Sabiendo*, El Tucán de Virginia, México, 2014. Considero este trabajo descuidado ya que si bien González de León entregó un mecanograma a Mendiola (como sugiere la presencia de una copia en el AUGL), éste no hizo más que reproducir sin cuidado (como también sucede en *Tigre la sed*) y sin explicación alguna la conformación y origen de los textos ahí contenidos: una «atribución» de Ulalume a José Emilio Pacheco que Mendiola toma como verdadera, la inclusión del no-soneto «Las sábanas familiares» porque estaba entre los demás sonetos enviados y una serie de erratas que deturpan el texto que leemos —aspecto no inusual en algunas publicaciones de El Tucán de Virginia.

trabaja con *Plagio*, de 1973, porque en ella «expone su propuesta poética por primera vez».³⁶ Combe vuelve a insistir en los calificativos dados por Castellanos, por Paz y por Xirau, a los que agrega un par: «*Polifónica* porque en ella confluyen muchas voces de forma explícita e implícita; *confesional*, porque, mediante sus palabras, logramos rescatar los valores poéticos de lo cotidiano, acercando el objeto poético hasta nosotros y ayudándonos a ver el mundo con nuevos ojos.»³⁷ La poesía de Ulalume González de León, según el texto, es un nuevo tránsito hacia los sentidos, además de un vaivén de contraposiciones (ya expresadas: racional-irracional, vigilia-sueño, imagen-reflejo...); este tránsito, sobre el que Combe enfatiza, es un hecho que será central en el presente trabajo: así como sucede en *Adrede* y *Gatuperio* de Gerardo Deniz, que los hallazgos y los comentarios de la poesía de otros sirven para hacer evidente el molde del lenguaje y para atentar contra su capacidad de comunicar pero que también lo enriquece, del mismo modo sucede en los *Plagios*, pues ahí igualmente existe un quiebre que, «sin violentar el lenguaje, convierte la posibilidad de la resignificación en una realidad».³⁸

Como lo señala desde el título del su texto, Georgina Combe plantea revisar la manera en que González de León concibe y practica el plagio, partiendo de lo tomado por la propia poeta de Montaigne, «No digo lo que otros dicen sino para decirme mejor»;³⁹ este hacer poesía tiene entonces una resignificación del término «plagio» y de la poesía misma: el *plagio voluntario* «es una convergencia de miradas y de posturas y resulta en la creación de una nueva poesía».⁴⁰ Al entrar de lleno en la poesía ulalumiana, Combe también enfatiza el género en que están escritos

³⁶ Georgina Socorro Combe Areche, «Ulalume González de León: ¿una poética del plagio?» en Samuel Gordon (comp.), *Poéticas mexicanas del siglo XX*, Eón/Universidad Iberoamericana, México, 2004, p. 136.

³⁷ *Ibidem*. (Las cursivas son mías.)

³⁸ *Ibid.*, p. 141.

³⁹ Aparece como epígrafe en *Plagio*, 1973; en *Plagios*, p. 15, es parte de la nota previa y sólo lo anota entre comillas.

⁴⁰ Combe, art. cit., p. 148.

algunos poemas del primer poemario y, por ello, al hablar del enunciador siempre se refiere «al poeta». Su atención es atraída por un grupo de cualidades dentro de los poemas que comenta: la re-invencción de significados, de conceptos, de espacios, de recuerdos y de formas poéticas. Es posible, en fin, percatarnos de «la convergencia que permite apuntalar la posibilidad de la intertextualidad y permitir que la literatura se vuelva el campo donde todo pueda suceder».⁴¹

Con otros objetivos y otras perspectivas, Gloria Vergara realiza una lectura en donde los elementos principales son las transformaciones que de cuerpo e identidad existen en la poesía ulalumiana. La presencia de paradojas, que crea la ya tratada convergencia, anuncia la visión del cuerpo que se articula a través de los poemas, porque «el cuerpo es visto desde la palabra, el pensamiento, el sueño, la piedra, la temporalidad y la memoria. El cuerpo está dicho, nombrado, desde todas las perspectivas posibles; es convergencia, plagio, representación del sujeto».⁴² El texto –y todo el libro–, impregnado de un tono excesivamente poético, explica, al tiempo que muestra asombro, los mecanismos de la poesía de Ulalume en *Plagio*. Con la escritura, nos va diciendo Vergara, el sujeto se diluye porque es también memoria, es así que el plagio consiste en una desarticulación de ese sujeto: «La palabra brota allí donde el que nombra, la que nombra, se diluye. Luego, la palabra es un capullo de cuyo cuerpo sale un sujeto transformado. [...] El cuerpo se va representando a través de un trabajo antitético en el despliegue del doble, de lo simultáneo, del otro».⁴³ Mediante una constante ejemplificación de los poemas de ese primer *Plagio*, podemos percibir de mejor manera todos los conceptos que hasta entonces se habían

⁴¹ *Ibid.*, p. 167. Hay que destacar que Georgina Combe también ofrece bibliografía (pp. 168-179) que complementa la que se aparece, hasta donde le es posible, el *Diccionario de escritores mexicanos*. Como he manifestado más arriba, la apertura del AUGL permite ampliar mayormente esos recuentos mesográficos.

⁴² Gloria Vergara, «Visión del cuerpo. La identidad itinerante en la poesía de Ulalume González de León» en *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, p. 85.

⁴³ *Ibid.*, p. 86.

venido repitiendo: desdoblamiento, sueño, reflejo, juego, deseo, y nombra de diferente forma a esa convergencia, *simultaneidad*.

Anteriormente se había evidenciado el tratamiento erótico de la contemplación y del goce, en que el espacio de una reseña impedía que se abundara. Vergara detecta esa ausencia y apunta que en esos poemas –casi todos los que tienen un enunciador masculino y que representan lo múltiple y lo simultáneo– «el deseo deja las convenciones y las apariencias para aterrizar visceralmente en la carnalidad»,⁴⁴ una de esas apariencias radica en la asunción de un género para investir a la voz poética, cuya reflexión es nodal dentro del texto de Vergara: cuerpo como discurso, discurso como cuerpo. En la poesía ulalumiana, Gloria Vergara halla a la memoria como sujeto lleno de vaivenes que modulan la identidad que, a su vez, es formada por otros; «es el cuerpo en movimiento, en continua búsqueda; es el cuerpo ondulándose en los otros, en lo que es de plagio».⁴⁵

Kevin Perromat, en un estudio amplísimo sobre el plagio en tanto concepto legal, cultural y literario, sitúa a Ulalume como un caso notable por lo que representa para la escritura femenina y la tradición que sustenta y hereda en Europa y en América Latina. Así, por ejemplo, tanto Benedetto Croce como Leopoldo María Panero son referentes para la pléyade *plagiaria* de perspectiva posmoderna en que se incluye el *Plagio* ulalumiano.⁴⁶ En su opinión, existe un paradigma discursivo que se ve alterado por la posmodernidad, cuyo régimen poético «sería el “pastiche vacío” [...], la imitación no de textos sino de discursos, sin intención paródica, sin

⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶ Perromat considera únicamente esa edición, aunque la fecha equivocadamente, en 1971, por la indicación autoral: *Plagio* reúne cuatro libros de 1968 a 1971, aunque se publica en 1973.

jerarquía normativa [...], una suerte de recreación, collage o hibridación generalizados de formas populares y de vanguardia (arte Kitsch)».⁴⁷

Como puede notarse en las lecturas de los libros de Ulalume, hay dos fases de la poética del plagio: en *Plagio*, las referencias están señaladas desde el título y algunas forman parte de una tradición colectiva, como las frases hechas y clichés que Efraín Huerta plasma en los poemínimos; en *Plagio II*, esas alusiones explícitas desaparecen y, en un gesto que interesa a Perromat, se trasladan a un Epílogo en que la poeta justifica su trabajo y señala –por supuestas acusaciones de plagio– el origen del material utilizado en sus poemas, aspecto que resuelve los enigmas para los «buscadores de fuentes». Anota Perromat que con esa explicación: «es posible que UGL no percibiera las posibilidades de subversión de valores y restricciones que la apropiación ofrecía».⁴⁸ Aunque Ulalume no sea el centro de su investigación, la considera en tanto que participa de una práctica más extendida: la literatura como plagio, de un modo llevada a cabo, por ejemplo, en el collage surrealista y algunos juegos ya propuestos por el Oulipo, ejercicios no ignorados por nuestra poeta.

En fechas recientes, posteriores a la muerte de Ulalume González de León, es poco lo que de ella o sobre ella se ha publicado. Su muerte fue noticia en diversos periódicos de circulación nacional, y escritores como Elena Poniatowska y Adolfo Castañón le brindaron un homenaje mediante la recuperación de una entrevista que la primera le realizó a UGL a principios de los 70 y un par de notas del segundo sobre su vida y obra.⁴⁹ Gracias a la paulatina digitalización del

⁴⁷ Kevin Perromat Augustin, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*, tesis para obtener el grado de doctor en Études Romanes-Espagnol, Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 503.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 554.

⁴⁹ Elena Poniatowska, «Pavana para Ulalume González de León (1932-2009)» en *La Jornada Semanal*, domingo 2 de agosto de 2009, p. 7. Adolfo Castañón, «Ulalume González de León (1932-2009)» en *Letras Libres*, septiembre 2009, pp. 110-111; «Ulalume González de León, alquimista alborozada de la palabra: Adolfo Castañón» en la página web de la Secretaría de Cultura [disponible hasta julio de 2017 en:

acervo de *Vuelta* –y que se puede consultar en la página web de *Letras Libres*– es posible hallar, casi en su totalidad, la serie de participaciones con que Ulalume colaboró por más de cuatro décadas en sendos proyectos editoriales.

Es ese material el que Víctor Manuel Mendiola pudo haber consultado al armar el libro póstumo de Ulalume. *Sonetos de un Saber Sabiendo*, libro centrado en una forma poética cara a ambos poetas, constituye el único esfuerzo de recuperación, hasta el momento, de un legado importante y llamativo dentro de nuestra poesía. Empero, como ya he dicho, Mendiola omite mencionar el origen de los poemas presentados –que no constituyen la totalidad de los sonetos de la poeta–, además de considerar erróneamente un guiño ulalumiano y otros defectos editoriales.

Para finalizar, he de mencionar que, a sugerencia de Pedro Serrano, director del *Periódico de Poesía*, tanto Mendiola como yo formamos parte de un modesto homenaje a Ulalume González de León en el número de septiembre de 2015, por su natalicio. Ese año, asimismo, se conmemoraban los 150 de la primera publicación de *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, autor fundamental para la obra de Ulalume, y por ello, en «Ulalume y el riesgo del lenguaje» hago un pequeño muestreo de la evolución estética de su poesía, hasta llegar a los *nonsenses* de extracción carrolliana. Mendiola, en «La dificultad del plagio», reescribió la nota publicada en

<http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/23114-ulalume-gonzalez-de-leon-alquimista-alborozada-de-la-palabra:-adolfo-castanon.html>]. Hay que considerar otro texto, de Juan José Reyes, en homenaje que revela cuál es el estadio que se lee de la poesía de Ulalume: el de *Plagio* y *Plagio II*, sin que se considere la nueva edición: <http://www.correodellibro.com.mx/almanaque/criatura-de-palabras-ulalume-gonzalez-de-leon/> [consultado el 5-feb-18]. Así ocurrió también en un recital de textos, interpretado por Gabriel Vera, en homenaje a Ulalume González de León, ocurrido en los dos últimos fines de semana de octubre de 2017 en la Biblioteca de México; para ello no consideró *Plagios* de 2001, aunque sí el de 1988 (clasificado como «poesía uruguay»), porque aquel no está en el catálogo general, pero sí al menos en el Fondo José Luis Martínez.

2003 y conserva el tono con que denuncia el olvido en que se le tiene dentro de la literatura mexicana.⁵⁰

Con las páginas precedentes es posible constatar la fuerza con que el medio literario asimiló la obra de una poeta como Ulalume González de León al tiempo que se hacen visibles las grandes lagunas temporales, sólo interrumpidas con la publicación de alguno de sus libros. Asimismo se puede revisar cuáles son los temas en los que críticos y académicos han centrado su atención al hablar de los textos de *Plagios*; en buena medida, esas orientaciones son las que atraviesan el apartado siguiente en que pondero la poesía de Ulalume en tanto muestra de un afán de modernidad literaria, igualmente abarcadora y en la que caben diversas formas.

⁵⁰ Ambos ensayos pueden leerse en el número 82 (septiembre de 2015) del *Periódico de Poesía*: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=3896%3Aulalume-gonzalez-de-leon&catid=1496%3Aano-82&Itemid=1 [consultado el 5 de febrero de 2018].

2. Consideraciones a los *Plagios*

2.1. Ulalume ante la tradición

La poesía de Ulalume González de León, como se verá, puede resultar una amalgama que devela la frescura de lecturas recientes, así como los intentos por desaparecer las huellas de esa mezcla. Pese a ser una poeta nacida en Uruguay, no existe un vínculo poético más allá de sus padres, a quienes se debió gran parte de su búsqueda en la poesía de otras latitudes y otros idiomas. Una vez que Ulalume llegó a México, se dio cuenta de esa peculiaridad universal con que se escribe poesía y actuó en función de ello: a partir de una serie de modernidades en convivencia. Con la adopción de la nacionalidad, la poeta se presenta como una poeta mexicana que, al igual que sus maestros y contemporáneos, abrevan de múltiples tradiciones para configurar una que sea y se comporte de forma heterogénea.

Movida por una creciente curiosidad al través de los años, la obra de Ulalume González de León demuestra las lecturas y las tendencias estéticas de que estaba informado su mundo poético. Su aparición tardía en el campo cultural mexicano quizá responda a una actividad previa necesaria evidente en su obra: la lectura de poesía, específicamente, la que configura la tradición (occidental). Con su escritura parecía seguir la descripción al estilo de Baudelaire de la doble circunstancia de la modernidad, como lo recuerda Eduardo Milán: un pie en la tradición, otro en el vértigo del futuro. Acaso esa sea una de las formas más eficaces, en principio, de ubicar a una poeta como Ulalume: situada entre múltiples abrevaderos de la poesía: desde ser la hija de Roberto y Sara Ibáñez –dos poetas importantes del Uruguay– hasta su activa presencia en el círculo cultural mexicano, pasando por las amistades transoceánicas en diferentes lenguas, relaciones que sin duda enriquecieron el proyecto literario de Ulalume.

Si bien puede rastrearse esa inquietud hacia las diferentes *tradiciones* poéticas, más allá de las páginas de Ulalume que hasta la fecha se han publicado, es con la apertura de su archivo personal –y con lo poco que queda de su biblioteca– que empieza a conocerse la vastedad de sus alcances escriturarios. Puedo decir que hay dos periodos que atrajeron poderosamente su atención y que orientan el análisis de estas páginas: la literatura del Renacimiento y la literatura de las vanguardias (y sus diversos ejercicios y consecuencias en términos literarios).¹

Para la primera, hay un punto clave para este periodo y para lo que Ulalume ahí encuentra: la tradición del amor cortés y su expansión desde los poetas provenzales hacia muchas de las literaturas europeas. En una particular inclinación hacia el estudio del soneto (sus practicantes y sus posibilidades) aparecen tres poetas que figuran con insistencia dentro de las obsesiones ulalumianas: Francisco de Quevedo, Luis de Camões y Francesco Petrarca. A los tres les dedicó mucha tinta, principalmente para transportarlos de su lugar primero a uno en que Ulalume quería tenerlos y conocerlos de otro modo: la traducción; en efecto, realizó traducciones de los tres poetas, del primero al francés (casi su segunda lengua) y de los dos últimos al español. La traducción era una práctica bien frecuente que corría al parejo de la escritura de los poemas propios (aunque el resultado de aquella *también* resulte en un poema propio), sin embargo sólo de Camões logró ver publicada una parte de su trabajo de traducción,² lo demás aguarda el momento de reunirse con más materiales traducidos.

¹ Evidentemente, dicha división no es restrictiva y sólo pretende acotar una porción representativa de la poesía de Ulalume González de León. Considero que tres poetas marcaron el norte de su pensamiento y obra, tres poetas extranjeros nacidos en Uruguay (como ella misma): Isidore Ducasse, Jules Laforgue y Jules Supervielle. La discusión habrá de ser más amplia en tanto que la consideración misma de *tradición* ya supone un problema, si, por un lado, se entiende como literatura de la antigüedad y, por otro, se reconoce también la importancia (no ya sólo el valor) que textos específicos pueden tener para la cultura en una época determinada.

² Luis de Camõens [sic], «Ocho sonetos» en *La letra y la imagen*, 20, suplemento dominical de *El Universal*, 10 de febrero de 1980, pp. 8-9.

El soneto tiene un lugar importante dentro del corpus ulalumiano: es la única forma métrica que practica con regularidad, pero de manera dispersa. Los acercamientos más osados hallaron cobijo en «La vida (a)leve», sección llevada desde *Plural* a *Vuelta* y en la que hay una semilla para la Literatura Potencial desde México.³ Los primeros tanteos del soneto consisten en ponerlo a prueba como forma llena de significado, para ello comienza a reducir las longitudes de los versos para llegar a un soneto con solamente catorce signos de puntuación.⁴ Luego, con la complicidad de Gabriel Zaid, logra una activa participación de otros poetas y lectores para elaborar un soneto autorreferente de cuatrocientas letras y, posteriormente, siguiendo el tópico de Juan de Mairena, un soneto sobre «el huevo pasado por agua».⁵ En este caso tenemos la escritura de un soneto dentro de sí mismo:

«En que se cuecen un huevo y un soneto»

En el cazo de cobre ya resuena,
urgida por la llama, el agua hirviente;
otro fervor suspendo: el de un latente
soneto; corro hacia el reloj de arena,
lo volteo, y sumerjo con serena
cuchara a un tiempo, delicadamente,
el ovalado y autosuficiente
estanco mundo que será mi cena:
¿un huevo o un soneto?... No te asombre
que mi hambre de poeta y mi hambre-hambre
se sumen en un único calambre
pues no sólo de huevo vive el hombre.
Ergo, puse en la mesa pan, tintero,

³ De acuerdo con lo dicho por Sergio Márquez, José de la Colina es el responsable de presentar en México el Taller de Literatura Potencial (el Ta Li Po), «sucursal» del Oulipo francés, cf. Sergio Márquez Acevedo, *Plural. Crítica, arte, literatura. (Octubre 1971-julio 1976). Estudio e índices analíticos*, tesis de licenciatura, FFyL-UNAM, 1991. El ingreso de Ulalume al Talipo se dio con «Juegos» en *Plural*, 39 (dic. 74), p. 49.

⁴ Los llamados «Sonetos de exploración» fueron publicados en *Vuelta*, 5, abril de 1977, p. 56.

⁵ Los poemas autorreferentes de Ulalume aparecieron publicados en *Vuelta*, 90, mayo de 1984, pp. 48-49, el texto, de Zaid, que lo generó apareció en *Vuelta*, 88. La serie de sonetos del huevo pasado por agua dio inicio igualmente en *Vuelta*, 105, agosto de 1985, y vivió casi un año, hasta julio del 86 en *Vuelta*, 116, en ella participaron poetas como Gerardo Deniz, Víctor Manuel Mendiola, Jaime García Terrés, Severo Sarduy, Aurelio Asiain, entre muchos otros, testimonio de los cuales almacena la sección epistolar del Archivo Ulalume González de León.

vino y papel... ¡mas cenaré primero!⁶

Es una cocción que es creación, el punto en que la operación culinaria y la poética convergen además de expresar el «siempre trágico “sentimiento del tiempo”, patente en la impaciencia (fervor, hervor) con que cuajan simultáneamente dos proyectos inaplazables por igual».⁷

Dentro de *Plagios*, su libro caudal y motivo de este trabajo, sólo aparece un soneto eneasílabo, «Soneto pesimista», perteneciente a un libelo curioso dentro del volumen entero, *Canciones/ Nonsense/ Juegos [1970-1975]*. El fin de la escritura de sus plagios da inicio a una época más liberada dentro de su *investigación* escritural en torno al soneto. *Viajes*, uno de sus proyectos inacabados, cuenta entre sus páginas numerosos ejercicios sonetísticos; esta voluntad la explica en el «Epílogo» de *Plagio II*, donde anuncia que entre sus libros en preparación hay «uno terminado, de 75/79, en que invento que vivo diferentes siglos de nuestra poesía».⁸ Otros dos proyectos sin terminar se nutren de ese mismo espíritu latente en *Viajes*: con suma insistencia, Ulalume publica desde 1981 sus poemas de *La jarra azul* y desde 1989 los de *El diario rojo*. Los sonetos se entresacan de los textos que albergan las páginas de ambos proyectos, pero dan muestras claras de las intenciones de Ulalume, esto es, dotar de (nueva) vida a las expresiones emblemáticas de la poesía en español para lo cual recurre al soneto con unos resultados de buena factura, como puede comprobarse en el proyecto publicado por Víctor Manuel Mendiola con los *Sonetos de un Saber Sabiendo*. Para una muestra de ello baste un probable amor entre dos poetas franceses en el «Diálogo imaginario entre Louise Labé y Olivier de Magny»:

III. ELLA

Ni de Ulises el émulo prudente
podría sospechar por tu apariencia

⁶ Ulalume González de León, «El huevo pasado por agua», en *Vuelta*, 105, agosto de 1985, p. 57.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Plagio II*, p. 146.

dulce, honesta, graciosa, la presencia
de cosa alguna en ti que me atormente.

Por culpa tuya, Amor, el inocente
pecho –ya de tu fuego residencia–
me flechan unos ojos cuya ausencia
no menos que su luz inclemente.

¡Extraña muerte!, pues me punza el dardo
de un escorpión, y el bálsamo que aguardo
es el mismo veneno que me altera.

Alíviame, oh cruel, de tal manera
que mi ardiente deseo no se apague
o con la muerte mi delirio pague.⁹

Que Ulalume *invente* un pasado dice mucho sobre una voluntad de creación que se extendió más allá de las páginas de *Plagios*. No sin razón Guillermo Sucre llegó a decir que a Ulalume «una cepa de buena tradición castellana le impide cualquier desvarío. Así, por ejemplo, ha escrito sonetos que lo son de verdad y no adefesios del pasado, meras fórmulas o artificios».¹⁰ Con este pulimiento en la elaboración de sonetos Ulalume se presenta como una poeta que recuerda, respeta y reescribe (parte de) la tradición que soporta su propia escritura: el pie en la tradición.

Las vanguardias literarias, por otra parte, fueron decisivas para que Ulalume armara y fortaleciera su propio universo poético. Acaso convenga comenzar con los *nonsenses* de Lewis Carroll y Edward Lear, los pioneros de la deconstrucción del lenguaje, las formas artísticas tradicionales y que, de paso, auguraban un atentado contra las nociones del genio creador. Ulalume vio en esas expresiones de vanguardia la posibilidad del destino humano puesta en juego: si el lenguaje era cuestionado y llevado al límite, otros elementos también podrían estarlo.

⁹ En *Sonetos de un Saber Sabiendo*, El Tucán de Virginia, México, 2014, pp. 31-32.

¹⁰ *Antología de la poesía hispanoamericana moderna II*, p. 621.

En cierta medida, se prolonga la formulación hecha por Humpty Dumpty a Alicia: «When I use a word, [...] it means just what I choose it to mean—neither more nor less».¹¹ Los componentes de su poesía invitan a pensar en cómo el lenguaje se re-pliega y participa de un reconocimiento o, como señala Eduardo Milán, «[la] poesía es siempre lenguaje autoconsciente»¹² que al estar dotada de un sentido histórico provoca que ella misma sea más consciente de su contemporaneidad. Y, puesto que «la experimentación formal aliada a la visión de la forma como momento arbitrario de la obra pone en jaque a la visión del arte del pasado»¹³ podemos decir que las vanguardias, en tanto formas disruptivas, suponen una crítica –crisis– de la tradición.

González de León halla la cumbre mediante este modo de hacer poesía –que sacude el carácter estático (o lineal) del sentido y de la lógica– en la obra de Guillaume Apollinaire. El camino abierto a las vanguardias, específicamente al dadaísmo y su aparente escritura automática, movió los ánimos de Ulalume para interesarse en la figura del poeta de *Alcools*, un poeta de ruptura relampagueante. Al hablar de Apollinaire, ella confiesa que, antes de haberlo leído, ya había compuesto algunos poemas simultaneístas; en ese tipo de poemas se da una confluencia de huellas de todos los pasados, una mezcla (un ensamblaje) de la memoria o de lo instantáneo del presente y del futuro, que «confiere siempre a lo pretérito una actualidad imprevista, insolente».¹⁴ Este situarse en varios puntos de la escritura poética le permite asediar constantemente la tradición y construirse una propia.

¹¹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, Signet Classic, Nueva York, 2000, p. 188.

¹² Eduardo Milán, *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*, UACM, México, 2012, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴ González de León, «El simultaneísmo desde Apollinaire a mi poesía», texto mecanuscrito, 18 pp.+6 pp. (de los poemas de Apollinaire). El texto, hallado en el AUGL, representa una revisión al prólogo para el Material de lectura sobre este poeta de la UNAM, de 1978.

La poeta empieza a configurar sus «lugares del tiempo», poemas y proyectos donde reúne «las experiencias de todas las edades», como lo señalé más arriba.¹⁵ Los desplazamientos que se leen en su obra representan un elemento central de la poética ulalumiana, ponderada como una poética de la aparición/desaparición por Octavio Paz en el prólogo a *Ciel entier*. «Muchos años/antes/después» es un buen ejemplo de esos lugares del tiempo de que habla Ulalume:

Nos separamos y pesa en nuestros dedos
la huella más ligera
la desnudez que deja un anillo
perdido hace muchos años

Regresamos
y juntos
inventamos todos los anillos
pero perdemos esa pérdida

Tal vez estar juntos no sea estar juntos
sino un ejercicio aprendido de las olas:
romper y reanudar una espera

tener y no tener aquel anillo
—un rehén dejado en mañana:
el anillo perdido dentro de muchos años¹⁶

El comentario de Paz es iluminador ya que permite notar un elemento importante para entender la poesía de Ulalume González de León, pero al mismo tiempo da la sensación de que se percibe sólo desde un ámbito espacial o físico: un elemento que aparece y se desvanece dentro del poema. Considero que a tal juicio puede hacérsele una ampliación. A lo largo de las páginas de *Plagios* existe la sensación de estar ante la obra de una ilusionista, un portento taumatúrgico, puesto que lo que ahí leemos puede contradecirse o disiparse algunos versos después. Tal aspecto

¹⁵ Ofrezco en el «Apéndice D» un texto inédito sobre estos «lugares del tiempo» en que González de León explora su propio proceso de escritura y los vasos comunicantes con la tradición moderna.

¹⁶ *Plagios*, p. 136. Citaré a partir de la presente edición e indicaré la página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

es una línea de suyo interesante en la obra de Ulalume, que podría definirla como una poesía de fronteras: en ella conviven lo dicho con lo no dicho, lo que aparece y lo que desaparece, lo real y lo imaginario, y lo escrito y lo que está siendo escrito. En su afán simultaneísta Ulalume, como Apollinaire, logra desdoblamientos innúmeros, se perfila como una poeta que se mueve en más de un plano o en más de una posibilidad de creación o significados como sucede, por ejemplo, en «Cielo entero»:

Un pájaro corta
el viento o el tiempo

El vértigo en mí
que no tengo alas
pero invento pájaros

Cada uno pone
la mitad del cielo (52)

En muchos de sus poemas hay evidencias del proceso del ser-poema, en donde «la palabra “vuelta sobre sí misma” pone en crisis la representación del mundo»,¹⁷ como era la búsqueda de la estética de vanguardia. Al explorar estos terrenos, Ulalume tantea las posibilidades limítrofes de la poesía: pone el otro pie en el vértigo del futuro.

2.2. Las modernidades de la poesía de Ulalume

En la lectura de *Plagios* es manifiesta la búsqueda por asimilar al cauce de la tradición algunos rasgos que Ulalume González de León identificaba en la modernidad (especialmente la sugerida por las vanguardias); bien porque desde su primer libro definió cómo habría de ser su exploración

¹⁷ Milán, *op. cit.*, p. 87. Por otra parte, Jorge Fernández Granados, al establecer unos puntos cardinales para leer la poesía mexicana, en el cuadrante de la «poesía del intelecto» propone como representantes hispanoamericanos a Borges, a Porchia, a Juarroz y a González de León, emparentadas con «las poéticas contemporáneas de nuestro país» representadas por Zaid, Mondragón y Fraire, según se lee en «Poesía mexicana de *entresiglos*: para una calibración de puntos cardinales», *Escribir poesía en México II*, Bonobos-UANL, Monterrey, 2013, pp. 111-125 (las cursivas son mías).

estética, bien porque la poesía mexicana vivía una fase importante de desarrollo (desde las prácticas editoriales hasta las literarias).

A lo largo de dicha lectura surge la siguiente pregunta: ¿En qué otras formas la modernidad –vuelta ya tradición– se manifiesta la obra de Ulalume González de León? Con seguridad, Ulalume conocía algunas prescripciones de Ezra Pound en torno a la creación, sobre todo aquella de «Dejaos influir por el mayor número posible de grandes artistas, pero teniendo la decencia de reconocer la deuda o, al menos, procurar esconderla. Llenad vuestro ánimo de las mejores cadencias que podáis descubrir, especialmente en los idiomas ajenos».¹⁸ Acaso con el aliento de la frase poundiana, Ulalume configura el espíritu de los *Plagios*: cada poema ofrece la sorpresa que supone un nuevo hallazgo (como será la poesía posterior a *Plagios*) pero siempre en estrecho vínculo con la tradición, esas vueltas al pasado como insalvable recurrencia. No hay que olvidar que con esa práctica no necesariamente se trata de «dar marcha atrás sino de encontrar ciertos elementos (el frescor, por ejemplo) sin olvidar las distancias».¹⁹

Los elementos que configurarían una poética ulalumiana son los siguientes: la noción de lenguaje (metaescriturario) en la poesía, la alusión y reescritura de pasajes de autores canónicos, la traducción creativa, el cuestionamiento de la identidad (creadora), y la poesía amorosa como posibilidad estética. En los apartados siguientes ofrezco una revisión de esta serie de características de la modernidad que constituyen una crítica de la tradición y que están presentes en la poesía de Ulalume González de León, quien no sólo se centraba en la obra de los poetas de México o de cualquier otro país, sino que atendía más a las actitudes de esos poetas frente a la escritura, al uso del lenguaje y, particularmente, a la experimentación formal.

¹⁸ Recordado por Serge Fauchereau en *Lectura de la poesía americana*, trad. de Enrique Murillo, Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 18.

¹⁹ Fauchereau, p. 21.

2.2.1. *Lenguaje en la poesía*

Un ámbito importante para considerar a través de la lectura de *Plagios* es la forma en que Ulalume González de León opera el lenguaje. En un momento inicial, considero que en *Plagios* ocurre un fenómeno específico a partir de la forma en que se entiende la poesía: el cuestionamiento o la desestabilización del lenguaje poético al incorporar a la poesía otros discursos, como sucede con poetas afines (Deniz, Pacheco o Carlos Isla, por ejemplo). Distingo especialmente dos formas en que el lenguaje adquiere relevancia para la configuración global de los textos y la poética ulalumianos: en primer lugar, la forma en que el lenguaje moldea el mundo en tanto generadora o descriptora del mismo; después, un examen sobre el sentido y la palabra poéticos a través de juegos fonéticos, sintácticos o gramaticales.

Lo que la tradición ha distinguido como un carácter esencial de la poesía aquí presenta unas fases de subversión bastante llamativas. Desde la elección del título global de la obra, ésta obliga al lector a parar mientes sobre cada cosa que ahí lea; ocurre de igual modo con las siete secciones que componen el libro. En algunos poemas, Ulalume comienza a tantear la experiencia del mundo a través de la exploración del lenguaje, con textos como «Inventando que vivo» o «Cielo entero», en que la paradoja comienza a configurar la poética ulalumiana:

El vértigo en mí
que no tengo alas
pero invento pájaros (52)

«Jardín escrito», el último poema de *Plagios*, muestra la forma en que, a través del lenguaje, se configuran experiencias exteriores que despiertan experiencias interiores y viceversa, además de trazar una delgada línea entre realidad y figuración, entre recuerdo y presente:

En el jardín que recuerdo
sopla un viento que mueve las hojas
del jardín donde ahora

estoy escribiendo

En el jardín que imagino
sopla un viento que mueve las hojas
del jardín que recuerdo

Y en el jardín donde ahora
estoy escribiendo
sopla un viento que mueve las hojas
sin jardín:

armisticio
de fronda imaginaria y fronda recordada

pero también las hojas verdes
del jardín donde escribo

pero también las hojas blancas
en que estoy escribiendo

y nace otro jardín (199)

Mediante la pareja recordar-imaginar se articula la formación del presente (del *recuerdo* del presente), así la voz poética otorga conciencia a sus textos para poder re-crearse: hay invención y hay escritura que informan recuerdos que son mundos. La paradoja de la creación (en este caso, verbal) adquiere fuerza a medida que avanza la poesía de *Plagios*: en el primer libro se percibe el interés en evidenciar la ambigüedad que requiere la poesía para *ser*, mientras que en el segundo recupera la formulación de un *atentado* contra el sentido y la legibilidad en poesía.

A partir de la idea de que las palabras «descansan de sus significados» o de que «significan lo que uno quiere», la voz poética asume un carácter de articulación dadaísta donde conviven la escritura automática con la experimentación formal posterior a las vanguardias. La representación de la realidad está situada, con los poemas de esta época, como un problema central en la discusión del problema del lenguaje poético. De ahí que el camino elegido sea casi el de la arbitrariedad del signo, con búsquedas distintas a la del mensaje. En un gesto paralelo al

del poeta cubano Emilio Ballagas (1908-1954) y su «Poema de la ele», Ulalume González de León tiene «Las palabras descansan de su significado», en que anuncia una *suspensión* del sentido dentro de la poesía para configurar otro tipo de trabajo:

Lengua
 Agua
 El habla glugluible
lingual delicia líquida
glu glu en la glotis
 habla
 en glomérulos lila
glu glu
 la lengua lame
 luenga ola de sílabas
Lenguagua y alengua a Ella llega
de sílaba a lascivia
 a delirio y alivio
libidinoso
 aleve llega, (23)

naturalmente podemos reconocerlo como eco del «tierno glu-glu de la ele» de Ballagas: la carga fonética desencadena una realidad que no está representada (totalmente) por la sintaxis, y se orienta hacia una realidad de imágenes recobradas a partir de la aglutinación de sonidos que remarcan las posibilidades semánticas de las palabras del poema, como también ocurre en «Agua de bordes lúbricos» de Coral Bracho.

Sin embargo, el momento en que González de León se sitúa al mismo tiempo ante el lenguaje y el sentido es cuando decide transitar por los caminos del nonsense, prefigurado por Edward Lear o Lewis Carroll y asimilados por ella en *Plagio II*. Para Geoffrey Grigson, responsable de *The Faber Book of Nonsense Verse*, la «nonsense literature must be expected as both a counter-genre and an innocent game.»²⁰ Un ejemplo de ello es la «Nonsense suite» en donde el absurdo se construye a través del contraste que genera la concreción de los verbos en pasado con los complementos que denotan ausencia o irrealización de lo anterior:

²⁰ Grigson, p. 11.

Fui a visitar a nadie
 en su casa vacía
 y nos dijimos nada

Le dí lo que no tengo

Esto pasó mañana (147)

Por otra parte, podría hablarse de la presencia del lenguaje cotidiano en la poesía, ello no quiere decir que su poesía sea conversacional o coloquial. En algunas partes de los *Plagios* y, sobre todo, en la conformación de *Lugar común*, existe una inclinación a trabajar el conocimiento derivado de las expresiones idiomáticas en torno a la muerte o bien de los juegos de palabras que constituyen los refranes y las adivinanzas. Es a través de este tipo de procedimientos que los poetas son críticos con la realidad, pues primeramente ejercen una crítica del lenguaje.²¹ Estrechamente ligado con la citación, esta parcialidad de la poesía se nutre de otros lenguajes para armar un texto poético a partir de diferentes lenguajes: el publicitario, el científico o el popular.

Una fase de transformación de este tipo de lenguaje ocurre en la adivinanza que propone dos veces para enfatizar las posibilidades lúdicas del lenguaje popular con el tamiz que ofrece la escritura poética. Aquí ha de hablarse de las funciones que el género de la adivinanza representa para la voz poética que construye Ulalume González de León, la lúdica y la didáctica;²² ante la formulación de la adivinanza «Para bailar me pongo la capa/ porque sin capa no puedo bailar/

²¹ Una idea sugerida por el texto de Jaime Siles, «Poesía hispánica y modernidad literaria», en que revisa cómo opera la modernidad en la poesía española a través del giro en la teoría del signo y en la manifestación del lenguaje (en Andrés Sánchez Robayna y Jordi Dice (eds.), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, pp. 63-86).

²² V. Miaja-Cerrillo, *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*, especialmente las páginas 97-114.

Para bailar me quito la capa/ porque con capa no puedo bailar»,²³ se proponen dos respuestas indicadas en *Plagios*: 1) el trompo y su cordel (en la infancia), y 2) el poema naciente y la mente (en 1974). El hecho tiene más fuerza en las manifestaciones pre-textuales de las «Dos adivinanzas»: el que quizá corresponde a una fase previa a la redacción de *Plagio II* es el más significativo porque abunda más, desde el probable título («Jadis et naguère»), en esta doble posibilidad de respuesta:

Toda adivinanza –antepasado del poema– dice y calla en diferentes proposiciones. A veces, lo dicho y lo callado cambian para el adivinador en el decurso de los años, porque ha cambiado el adivinador. Es posible que el acertijo críe entonces una nueva solución –como tiene otro sentido el poema leído en la infancia y releído en la madurez. Hay soluciones de *jadis y naguère*. Esta es la nueva lectura de una adivinanza de mis seis años de edad, ahora.²⁴

Esta peculiar forma de entender y practicar la poesía también podría hallarse en *Maquinaciones*, de Carlos Isla o los poemínimos de Efraín Huerta, en donde ante un discurso ya conocido ocurre un vuelco que le confiere fuerza y lo dota de asombro pues es un nuevo texto que ya ha sido reformulado. Como podrá verse en el «Apéndice C», Ulalume también articula una serie de textos en los que las expresiones populares consabidas son dispuestas en forma de poema. Así, continúa tratando el tema que ya había presentado en *Plagio* y de manera precisa nombra a este proyecto *Lugar común* para remarcar la familiaridad con que se escuchan y se aprenden los eufemismos y locuciones en torno a la muerte. Leemos en su poema «IX: Velorio, despedida y entierro» una retahíla de frases que expanden la del título:

He takes an earth bath, masca barro, come tierra.
Abona el pasto, cría malvas
and pushes up the daisies.
Couche sous les draps verts,

²³ *Plagios*, p. 153.

²⁴ «Jadis et naguère», ms, AUGL.

mange les pissenlits par la racine,
ve crecer a los rábanos de abajo.²⁵

La propuesta de este proyecto se basa en la pregunta nodal de la poética ulalumiana sobre el lenguaje y la escritura puesto que, a través del cuestionamiento de ambos elementos, la voz poética invita «a cierta lectura que presente como inédito lo que ya sabemos».²⁶

2.2.2. Citacionismo y apropiación

Plagios cuenta con una declaración de principios que puede ser útil como base de la poética ulalumiana, o como guía de lectura:

Todo es creación: yo elijo decir aun lo que fue dicho, que es ahora diferente porque lo transforma ese cúmulo de datos convergentes en cuyo punto de intersección me encuentro.
Y todo es plagio. Todo ha sido ya dicho. (2)

En las páginas del poemario habrá entonces temas e ideas recurrentes en la poesía, mas lo que debemos buscar es la nueva forma en que eso está dicho. A decir de José Emilio Pacheco, la frase final de la advertencia tiene un matiz humilde insoslayable, pues no se niega la influencia (o, mejor dicho, presencia) de otras voces y otros textos. En apariencia, ir cargado de referencias para estructurar un poema es limitante, pero lo que leemos en los textos de *Plagios* muestra lo contrario: para Pacheco tal procedimiento «es de una fertilidad ilimitada».²⁷ Ulalume halló desde su primer libro la forma precisa de ensamblar sus lecturas con sus intenciones e inquietudes escriturarias: que la escritura también comporta selección, prueba y error, es decir, una reescritura.

²⁵ «Apéndice C: *Lugar común*», pp. 245-246.

²⁶ *Ibid.*, p. 234.

²⁷ José Emilio Pacheco, art. cit.

La actitud de González de León ante la poesía alienta a Pacheco a definir la creación poética con una fórmula conocida y ahora transformada: «Todo es creación porque [...] saber seleccionar es crear. La propiedad privada no existe en la escritura: *todo lo escribimos entre todos*».²⁸ Alfonso Reyes ya sabía que «Todo lo sabemos entre todos», pero Pacheco va más allá para justificar lo que él lee en los *Plagios*, aparte de su propia poesía.

En el ámbito de la poesía mexicana, Ulalume González de León adquiere una postura distinta a la de Gerardo Deniz, por ejemplo. Si bien la poesía de ambos está compuesta por referencias cultas que los lectores podrían desmenuzar, donde la primera aclara e indica sus fuentes (cuáles poetas y cuáles versos), el segundo *oculta* sus referencias y, de forma socarrona, en «Estrofa» advierte que eso puede ser un «paisaje intolerable/ para el boceto a lápiz o la sagacidad de los que saben».²⁹ Esa *sagacidad* está reflejada en unos cuantos poemas de Ulalume en que, como la mayor parte de la poesía de Deniz que conocemos, despliega una serie de referentes disímiles que tienen cabida en el poema para dar un giro al lenguaje poético, y a la figura autoral en menor medida. El «Homenaje a Shakespeare entre paréntesis» transforma, mediante la alusión al epígrafe («El metro es la longitud a 0° del prototipo internacional de platino iridiado que se conserva en el pabellón de Sèvres»), una lectura lineal de la historia de Romeo y Julieta en un documento de cultura, como la obra deniciana, en que el carácter enciclopédico convive con la intención poética.

²⁸ Pacheco, *ibid.* Para cuando publica *Plagio* (1973) Ulalume ya conocía *Renga* (el libro-poema colectivo de Octavio Paz, Charles Tomlinson, Edoardo Sanguineti y Jacques Roubaud), un ejercicio que, junto con los poemarios apócrifos dentro de la poesía de Pacheco, motivan a Ulalume a desarrollar un proyecto inacabado, que se halla en el AUGL: *Poesía de todos*, en que expone una suerte de poética de la apropiación como una nueva invención. La influencia de la poesía de Pacheco en Ulalume es por demás notable, sobre todo los elementos que configuran *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) y su impronta en *Plagio* (1973): desde los temas hasta la configuración espacial de algunos de los textos acaso marcada porque ambas publicaciones fueron editados por Joaquín Mortiz, sin dejar de lado la actitud que puede leerse en estos libros en torno a la escritura poética a partir de redes intertextuales.

²⁹ Gerardo Deniz, «Estrofa» en *Adrede* (1970) dentro de *Erdera*, FCE, México, 2005, p. 35

Sobre la connotación de «plagio» como técnica, y en consonancia con Pacheco, Luis Vicente de Aguinaga apunta que «[e]l escritor que plagia (re)escribe lo que a su juicio amerita (re)escritura. El plagio es un ejercicio de selección y albedrío estético».³⁰ Poetas como Pacheco, González de León y Deniz³¹ hacen de lecturas y lenguajes un concentrado que transforman en poesía, al cuestionar con ella misma los alcances de lo que la tradición ha impuesto como lenguaje poético *trascendente*; es decir, existe un alto grado de productividad textual desencadenada por una voluntad que tiende al juego intertextual más agudo. Con ello, Ulalume participa de la discusión en torno a las nociones de autoridad (enteramente moderna) y propiedad, a las que da la vuelta siguiendo el camino marcado por otros textos configurados a partir de citas textuales, como *The Waste Land* o los *Cantos* o bien el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Estas estrategias han sido denominadas bajo el concepto de estética citacionista y parece apuntar, a partir de la fragmentación del discurso, hacia una multiplicación de voces.³²

En ese sentido, es importante el último libelo del primer *Plagio*, llamado «Plagios (de varios autores y de los libros de la Colección de la Naturaleza, de *Life* [1970-1971])». Los procedimientos son explícitos: los materiales que recolecta la poeta en este pasaje no pertenecen originalmente a un ámbito literario, pero adquieren tal significación al pasar por el tamiz de la recreación y la re-escritura. La presencia del espíritu vanguardista es de suyo poderosa en esta sección de *Plagios*. Es decir, Ulalume abre un periodo de investigación escrituraria en que aplica

³⁰ De Aguinaga, «El mundo es propio y ajeno» en *Signos vitales*, p. 28.

³¹ Dentro de la poesía mexicana recientes se hallan, entre otros, Ángel Ortuño (con *1331*) y Cristina Rivera Garza (con *La imaginación pública*); pero quien más destaca es Sara Uribe en *Antígona González* por cuanto a su trabajo de selección y configuración del discurso literario que a partir de materiales disímbolos presenta como parte del trabajo apropiacionista.

³² V. Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, México, 2013, pp. 79-95. Ella recuerda que tal estética también puede rastrearse en la poesía concreta brasileña y en las restricciones oulipianas, poéticas caras a Ulalume. V. además, de Ana Chouciño, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, p. 65 y ss.

algunas técnicas de las vanguardias para ir del azar objetivo de André Breton a la noción del ready-made de Marcel Duchamp. El trabajo realizado en los papeles de la poeta da mucha luz sobre este proceso, pues demuestra que la escritura estuvo totalmente controlada y que el montaje de los diversos materiales fue meticulosamente trabajado y orientado al propósito señalado en la nota inicial a *Plagios*: por un lado, la aparente disolución del autor para luego afirmarse progresivamente y, por el otro, decir lo ya dicho «que es ahora diferente porque lo transforma ese cúmulo de datos convergentes en cuyo punto de intersección me encuentro».

Al indicar la procedencia de estos nuevos materiales marca una pauta para la lectura y el análisis de estos nuevos textos: de cierta manera los límites autorales comienzan a diluirse y se participa de una puesta en común de lo que en un inicio fue un descubrimiento individual. La desapropiación ulalumiana, y no únicamente en el apartado referido, apunta a la experiencia compartida que se asume también como nueva. La emoción del descubrimiento del mundo en las páginas de la revista *Life* es el motor de poemas como «Festina lente», texto en que la refuncionalización de un texto entomológico sirve para ofrecer un mensaje implícito tanto en el título como en la primera y en la última frase:

Máquina de guerra
como su nombre
Escarabajo
cornuto
Avanza entre hojas secas
enorme la mandíbula
para duelos de amor (81)

Estos textos de carácter entomológico tienen como antecedente el apartado «Los animales saben» de José Emilio Pacheco en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*: ambos poetas recuperan características de algunos animales para transformar, desde un texto enciclopédico, un texto poético. A mi parecer, Ulalume se revela como lectora de José Emilio pues comparten la

misma curiosidad con que observan el mundo y con que confeccionan los textos. Al menos el último poema mencionado halla su correspondencia con el último del apartado zoológico de *No me preguntes...* cuando se habla de «Escorpiones»: «El escorpión atrae a su pareja/ y aferrados de las pinzas se observan/ durante un hosco día o una noche,/ anterior a su extraña cópula/ [...]».³³

Esta pequeña serie de poemas parece terminar con «Noticias de mis libros de ciencias naturales más paréntesis con noticias nuestras» puesto que los materiales *no literarios* sirven para recobrar la memoria de experiencias previas o bien están a la par de las experiencias propias de su presente. Además, dicho poema inaugura el cierre del primer *Plagio*, en el cual declara los procedimientos estéticos de la vanguardia con el horizonte de la desapropiación: arma un «Collage (Séneca + Heráclito + E. Saint Vincent Millay + UGL)», disecciona un texto en «De todos modos se desaparece (Recortado en *Política*, Platón)», compone un «Montaje (Tema: Empédocles. Cortes y ritmo: UGL)» o hace una paráfrasis a partir de «Dos pensamientos de Pascal».

La anterior es una práctica que no ha menguado en la poesía mexicana reciente. Un ejemplo llamativo es el de Javier Sicilia y su *Tríptico del desierto*, que fue duramente criticado por Evodio Escalante por el desigual resultado obtenido mediante la apropiación. A decir de Escalante, el libro que obtuvo el Premio Aguascalientes de Poesía 2009 posee un desmedido uso de los préstamos y sin distinciones tipográficas ni advertencias bibliográficas lo que lo lleva al desconcierto que oscila entre los poetas de la tradición (Yorgos Seferis, Rainer Maria Rilke, Paul Celan, Dante...) y la expresión del propio poeta. Esos versos en cursiva ¿en verdad son ajenos o le son ajenos? Con dicho gesto la apropiación surge después de un trabajo crítico y creativo que

³³ Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, p. 91.

sucede en cualquier caso de escritura y lo que difiere es el grado de reconocimiento de la deuda con la tradición además de la labor del crítico.

Tanto Thomas Stearns Eliot como Pound incorporaron a su poesía versos de otros grandes poetas para estructurar su obra. El gesto de Eliot, de presentar notas para explicar las alusiones a diversos autores y diversas épocas, no ha dejado de ser utilizado en poesía: se ha creado una *escuela*. Quizá con esa actitud en mente, Ulalume redactó también unas notas para los poemas del *Plagio II*, con lo cual buscaba «ahorrar molestias a los “buscadores de fuentes”» (200); es evidente que no sólo fueron redactadas para quien quisiera buscar los orígenes de esos poemas, sino también para librarse un poco de la carga ética que conlleva el plagio literario.³⁴

En el gesto anterior se revela la frontera del orgullo pues es el único que puede fijar la frontera entre imitación, traducción, plagio, creación, a decir de Ulalume. Ella, mediante un heterónimo, Juan Lamas, afirma que en *Plagio* «logra ser ella misma disponiendo libremente de poemas ajenos, libros de ciencias naturales, fragmentos “recortados en” otros, o hace *collages* en

³⁴ Un ejemplo de ese procedimiento se presenta en León Plascencia Ñol y su «Adenda» a *Satori*, en que explica el proceso de gestación del poemario que presenta versos en cursivas pues son de autores como Ramón López Velarde, José Ángel Valente u Olvido García Valdés, «voces que vinieron de otro sitio» y luego agrega: «Lo mismo sucedió con «Satori», los poemas que leí durante el mes que tardó la escritura, entraron con naturalidad dentro del discurso del poema. De algunos recuerdo al autor, pero de otros, al paso de los años, he perdido la referencia. [...] Quizá mi descuido y torpeza dejen de largo otros versos y a otros autores leídos mientras se iban construyendo los poemas.» (*Satori*, Conaculta, México, 2009, pp. 82-83.) El caso de Plascencia Ñol es el más recurrente: al momento de escribir el poema ocurren las apariciones de los versos de otros poetas, con lo cual el texto adquiere otra significación y, cuando se hace evidente (i.e. se utilizan cursivas), dice mucho de su pertenencia a la tradición y una postura preventiva ante unas posibles acusaciones de plagio. Otro par de ejemplos en que se reconoce textual y tipográficamente la deuda con la tradición se presenta en *Parafrasear* de Tedi López Mills quien indica en su «Nota bene» que «A lo largo del libro se citan versos de algunos poetas predilectos: T. S. Eliot, Gerardo Deniz, ...», pero que «no todas las cursivas son citas» (*Parafrasear*, Bonobos, Toluca, 2008, p. 71.) Asimismo, Christian Peña en *Me llamo Hokusai* participa de esta necesidad de dar especificar sus fuentes y de situarse en un lugar privilegiado de la tradición: «en algunos versos en cursiva de este libro también me llamo Dante, Lucian Blaga, Gottfried Benn, [...] William Carlos Williams y como quieran llamarme.» (*Me llamo Hokusai*, FCE/ Instituto de Cultura de Aguascalientes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2014, p. 75.)

los que *también* interviene ella».³⁵ Por lo anterior Ulalume es una practicante de la poesía del *ready-made* y que su trabajo consiste en re-crear, como lo define otra re-creadora, Cristina Rivera Garza: «a través de distintos métodos que pueden ir desde las restricciones oulipianas hasta las reescrituras ecfásticas, cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir.»³⁶

2.2.3. Traducción como acto creativo³⁷

Como se ha visto, la escritura no tiene lugar sin la presencia de los otros, de quienes se aprende o se rechaza una serie de elementos que informa eso que llaman «el lenguaje propio». José Martí decía que «Conocer diversas literaturas es el mejor medio de librarse de la tiranía de algunas de ellas».³⁸ Para Ulalume, en cambio, esas diversas literaturas operan de modo paradójico, puesto que al mismo tiempo liberan y aprisionan su obra poética. En su carácter de actividad servil la traducción es capaz de inventar una tradición que ofrezca nuevas libertades al desarrollo de la poesía en una lengua. En ese sentido, es inevitable pensar en las libertades sintácticas, métricas y lingüísticas que ofrecían los poemas de Jules Laforgue para dos poetas señeros dentro de sus respectivas tradiciones: T. S. Eliot y Ramón López Velarde.

En el caso de Ulalume González de León no es soslayable la participación en proyectos importantes como los de las revistas *Plural* y su transformación en *Vuelta*, de la cual fue

³⁵ V. el «Prólogo a *Poesía de todos*» del «Apéndice C».

³⁶ Rivera Garza, *op. cit.*, p. 93. En este punto es importante mencionar el libro de Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, en donde distingue algunas prácticas escriturales recientes (procesos, máquinas, lectores) pero de larga tradición, al tiempo que las relaciona con una gran gama de posibilidades estéticas. Habría que considerar, además, las consideraciones que Pablo Oyarzún en *Anestésica del ready-made* (2000) libro en que sondea el *ready-made* duchampiano y su parentesco con el *collage* cubista.

³⁷ Algunas de las ideas de este apartado fueron tratadas en un texto que leí en el Encuentro Internacional de Traductores Literarios en septiembre de 2016, titulado «Crear y traducir: Ulalume González de León y la práctica traductora».

³⁸ Una idea que Juan Gustavo Cobo Borda recuerda en su *Antología de la poesía hispanoamericana*, FCE, México, 1985. p. 15.

miembro del Consejo de Redacción por muchos años. Su trabajo más asiduo fue traducir textos del inglés al español (mayoritariamente de ciencias sociales) que no tenían traductor; poco a poco Octavio Paz le confirió tareas específicas y más de su grado: la preparación de algunos *dossiers* de poetas que se volvieron claves en su desarrollo literario. Es decir, Ulalume debió preparar antologías con textos introductorios en que describía el sitio de tal o cual poeta en la tradición poética y el porqué de la traducción. Como puede suponerse, la inquietud de Octavio Paz por la traducción de poesía era compartida por muchos de quienes lo rodeaban.

Empero, quizá sea necesario indicar que pese a ser una traductora constante su labor no fue considerada para antologías sobre poetas traductores en México. El primer caso es el más llamativo: Marco Antonio Montes de Oca no la incluye en *El surco y la brasa. Traductores mexicanos* (1974) con todo y que el primer trabajo de traducción de poesía de Ulalume González de León fue el de Lewis Carroll, en 1971, y el traductor antologado más viejo era Alfonso Reyes y el más joven era, entonces, Carlos Montemayor. El otro caso, el volumen de Tedi López Mills, *Traslaciones. Poetas y traductores 1939-1959* (2011), la excluye dados los parámetros cronológicos de la antología. En el volumen en que sí fue contemplada su labor como traductora fue el coordinado por Eva Cruz y Alberto Blanco, *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, hasta 1993 (aunque el libro estaba en preparación desde 1992, según una carta de Hernán Lara Zavala a Ulalume), donde reúne algunas de sus traducciones de poemas de Charles Wright, Louise Glück, Elizabeth Bishop, James Tate y e.e. cummings.

Un aspecto que tampoco puede dejarse de lado radica en la impronta que deja la poesía de otros en la obra de Ulalume a partir de la traducción. Traducir es aceptar lo ajeno y pocas veces el traductor-poeta (¿el poeta-traductor?) permanece impávido ante tal proceso; he dicho al inicio que este ejercicio significa incidir en cómo se piensan las tradiciones literarias de que formamos

parte. La obra de González de León es una reivindicación de este fenómeno: su poesía es la integración de otros textos escritos en otras lenguas con el correspondiente ejercicio de selección creativa. La práctica traductora provoca que algo explote la poética personal movida por el deseo de completud, ya como lector ya como creador.³⁹ Ulalume entiende la tradición dentro de su poesía con palabras de Montaigne: «No digo lo que otros dicen sino para decirme mejor». Por ello, en las páginas de *Plagios*, nos encontramos con poemas que son en verdad su traducción de los poetas que la mueven. Uno de ellos, más bien, se acerca a una adaptación de un poema de Swinburne, «The Higher Pantheism in a Nutshell», que origina otros significados y otros caminos posibles para transitar dentro del poema mismo:

One, who is not, we see: but one, whom we see not, is:
Surely this is not that: but that is assuredly this.

What, and wherefore, and whence? for under is over and under:
If thunder could be without lightning, lightning could be without thunder.
[...]
God, whom we see not, is: and God, who is not, we see:
Fiddle, we know, is diddle: and diddle, we take it, is dee.

Ulalume efectúa unas «Variaciones “Swinburne”», proceso mediante el cual se inicia una traducción para luego dotarlo de un vuelco que resulte eficaz en la lengua de llegada y, principalmente, para que *sea* un poema nuevo:

Vemos a uno que no es,
pero uno, no visto, es.

Qué, desde dónde, por qué?
Abajo es arriba es abajo.
[...]
Vemos a uno que no es,
pero uno, no visto, es.

³⁹ Cf. Verónica Zondek, «Extrañeza y traducción» en *Escrituras de la traducción hispánica*, Kultrún/ Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2009, pp. 93-99.

Tin Marín *es* de do pingüé,
pero máscara títere *fue*. (144)

Más que ofrecer una tentativa de traducción, se utilizan las diferentes personalidades de los autores con una finalidad poética propia, como hacía Ezra Pound, «al que no le importaba alejarse del texto, sin temer los anacronismos o contrasentidos. Ya no se distingue entonces entre traducción y poema original».⁴⁰

Por último, otra traducción forma parte de su poesía, esta vez con el título de «Yo, tú, ella, él, nosotros, ellas, ello», presenta una traducción de «The White Rabbit's Verses» de Lewis Carroll, en que pondera, ya fuera de su contexto, la confusión generada a partir de la retahíla de pronombres:

Me dijeron que fuiste a verla
y que hablaste de mí con Él,
que me concede Ella carácter agradable
aunque no piensa que Yo nado bien.

⁴⁰ Fauchereau, p. 37. Por otra parte, en un poema que forma parte de una tentativa de libro para el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, *Colores del viento*, ca. 2005, hallo el mismo recurso, al que se referirá como «poema huésped», cuyo procedimiento consiste en tomar un verso o una serie de versos traducidos que originan un nuevo poema como el «Poema huésped precedido por breve carta», esta última, asumido un juego entre amigo y amada, dice:

Querida: Me viene de perlas el poema que te envió: dieciocho versos en los que John Donne asume una voz femenina —como algunos autores de las aubades provenzales, o de los cantares de amigo castellanos—, de modo que no te asustes. El poema se titula *Break of Day*, y si lo traduje no fue sólo para incorporarlo a mi nuevo libro sino además porque me venía de perlas para protestar por tu temprana retirada de esta mañana tras una maravillosa noche en mi casa. Conservado en mi traducción lo femenino de la voz que habla, espero que en nuestro próximo encuentro pueda yo gozar mi trabajo escuchando su lectura en boca tuya y en voz alta.

Rompe el día

Es cierto, rompe el día. ¿Y qué? . . . No es
razón para que dejes la cama y me abandones.
Ni la luz nos ordena levantarnos, ni ayer
nos ordenó la noche dormir juntos.
Pese a la sombra, amor aquí nos trajo:
que pese al día nuestra unión prolongue.

Les dijo Él, a Ellos, que Yo no había ido
(bien sabemos Nosotros que fue así),
mas si insistiera Ella,
qué sería de ti? (145) ⁴¹

Ulalume González de León tenía por iguales el ejercicio de la traducción que el de la escritura de poesía, aplicaba con el mismo empeño su disciplina creativa, pues lo que hacía era ofrecer nuevos poemas en español. Bajo el término de Haroldo de Campos, Ulalume halló cobijo para su propia experiencia traductora: ella re-imaginaba con las diversas posibilidades de los idiomas de partida y de llegada. Tampoco olvida a Pound para quien «traducir es inventarse una tradición»: tiene lugar la reafirmación del Yo porque el Otro existe, ese otro que, traducido, se orienta a una multiplicidad de mundos y lenguajes posibles.

2.2.4. Poesía especular y heterónimos

La noción de reflejo aparece en dos partes de sendos libros de *Plagios*, ahí donde la poesía y la voz poética sirven como mecanismo de reconocimiento del paso del tiempo a la vez que como un proceso autorreflexivo en que poesía y enunciador se observan y se piensan a sí mismos. La configuración del libro ulalumiano apunta a una búsqueda por agrupar las voces de otros vertidos en la voz de ese *yo* que leemos en *Plagios*; como ya he referido, el solo título provoca una serie de reflexiones sobre la individualidad en torno a la práctica de la poesía. Cuando González de León coloca de epígrafe una cita de Montaigne hace que la noción del otro y del yo opere de dos formas análogas: «No digo lo que otros dicen sino para decirme mejor»; de esta forma aparecen

⁴¹ El poema de Carroll es la carta de la Jota de Corazones que lee el Conejo Blanco en el juicio del capítulo XI de *Alice in Wonderland*: «They told me you had been to her,/ And mentioned me to him;/ She gave me a good character,/ But said I could not swim./ He sent them word I had not gone./ (We know it to be true.)/ If she should push the matter on,/ What would become of you?».

los títulos de su primer libro «Juegos», «Comentarios», «Descripciones» y «Plagios»,⁴² cada uno antecedido por una cita que explica y amplía la noción de escritura-reescritura.

Considero importante mencionar también esa «progresiva afirmación del yo» que ocurre en el primer *Plagio* y que culmina en *Plagios* de 2001: el género de la voz poética de los poemas amorosos entre las dos etapas no es el mismo pues al inicio era un gesto voluntario que la autora mantuvo a causa de un equívoco de Jorge Guillén,⁴³ y que hubo de ser cambiado posteriormente. La frontera con la figura del otro, aunque tenue, ya existía como parte de la poética ulalumiana.

La sección «Comentarios» del primer *Plagio* posee una preocupación evidente ante el paso del tiempo y sus consecuencias en los cuerpos y en las cosas. Por ello, en «Inventario» otorga cualidades especiales a los objetos que presenta: a través de la enumeración pone de manifiesto la carga emotiva que le conferimos a lo que nos rodea y que percibimos de modo distinto conforme pasa el tiempo. Así, limpia y pule las antigüedades

para que no se les note la muerte que ha comenzado a tomarlas
Viejos proyectos que nunca realicé pero que todavía hacen tic tac
Eternidades de imitación pasablemente diseñadas
[...]
Un curso de natación a contramuerte
Instrucciones para no desear una casa propia
[...]
Un espejo de mil hojas con variaciones sobre un mismo rostro que no me atrevo a reconocer
Y ese beso no sé si pasado o futuro que pienso llevar puesto el día de mi muerte (30)

El poema está marcado por una oscilación de los elementos mencionados entre los planos real y metafórico, pero los últimos dos versos tienen una carga mucho más orientada hacia una serie de reflexiones en torno a la experiencia del tiempo. En específico las «variaciones sobre un mismo rostro» tienen una ampliación paradójica en «Cambios de piel»:

⁴² Así están dispuestos en *Plagio*; para *Plagios* de 2001 aparece otro que se desprende de «Descripciones», se trata del libelo «Muertos» fechado entre 1970 y 1971.

⁴³ El contenido de esa breve carta puede leerse en la nota 11 del primer apartado de este trabajo.

supuesto no forma parte del proyecto que conocemos con el nombre *Plagios*, las numerosas pruebas documentales con que cuenta el Archivo Ulalume González de León son evidencia de las exploraciones heterónimas con que intentó ampliar su discurso poético.

Dicho cambio de perspectivas ocurre mediante el alejamiento *real* de la voz poética en lo que al plano de la escritura se refiere. Ulalume participa en la práctica del uso de heterónimos para continuar con el tratamiento de temas recurrentes o bien conferirles un tono distinto. Los ejemplos que parece seguir son el de Antonio Machado y la existencia conjunta de Juan de Mairena y Abel Martín (cada uno *profesor* del anterior), el de José Emilio Pacheco con Julián Hernández y Fernando Tejada o bien el de Valery Larbaud con A. O. Barnabooth, sin dejar de lado a Fernando Pessoa con Alberto Caeiro, Ricardo Reis y los demás heterónimos

El tipo de personajes-autores creados presentados por Ulalume González de León siguen el paradigma de los autores antes mencionados: los sitios por donde trascurren las vidas de los heterónimos suelen tener una cercanía con los de los *autores reales*, sus intereses literarios o posicionamientos ideológicos también suelen estar emparentados. En el caso de Ulalume, ella decide hacer colaborar a dos poetas suyos, Miguel Musa y Juan Lamas, para cuando ella decide estructurar de mejor manera la poesía posterior a *Plagios* (o al periodo en que fecha ambos libros: 1968-1979).

Como ya se refirió, González de León, para el final de *Plagio II*, había anunciado la existencia de tres proyectos con diversos grados de trabajo. De los tres, según se constata en su Archivo, sólo dos fueron tomados para el proyecto donde los heterónimos actúan: *Lugar común*, *Viajes* (además de un misterioso trabajo aún no hallado: *Libro de Job*). Estos poetas heterónimos forman parte esencial de la obra llamada *Poesía de todos*, presentada por Juan Lamas a partir de una petición del poeta de *Lugar común*, Miguel Musa. Éste es el único heterónimo poeta que

presenta Ulalume; existe un tercero, mas es traductor y crítico de arte: Claudio Pedemonte, nombre con que sí firmó públicamente en *La letra y la imagen*. Con este ejercicio, presenta la prueba de una escritura que confecciona a partir de otras, por ello, Juan Lamas afirma que «el autor de *Lugar común* escogió, en este texto, más que ser otros, ser nadie», pues el único interés que lo mueve es el de ensamblar frases y expresiones sobre o contra la muerte.⁴⁶

2.2.5. Poesía amorosa

En su poesía primera, Ulalume González de León tiene poemas amorosos y eróticos que enuncia desde una voz masculina, ¿será porque *ésa* es la «tradición» que se nos ha dado por universal y por ende la poeta quiere hacer evidente la extrañeza que eso le causa?; Ulalume expande los límites de la expresión poética en lo que respecta al género que enuncia/domina, al tiempo que de algún modo explora las posibilidades textuales de una posible diferencia sexual.

El cuerpo como generador de discurso se evidencia en la parte erótica de la poesía de Ulalume. En un primer momento, desde los poemas que aparecieron en publicaciones periódicas, había un destinatario: iban de una voz masculina a un sujeto femenino. Con la información que he recabado desde la apertura de su archivo personal, me inclino a pensar en los sucesos que definieron lo que habría de suceder con una porción de su obra poética: ese *completo* devenir mujer. Me explico: Ulalume aceptaba sin dificultad usar una voz masculina para escribir sus poemas, era, digámoslo así, un *universal* irrefutable de tan común en la tradición literaria. Con sus experiencias vitales tal parece que se da cuenta de que también escribir *desde* el cuerpo y el deseo femeninos es normal o bien, está en proceso de normalización. Entonces asume

⁴⁶ Dicho «Prólogo», más que presentar el inédito que anuncia, sirve para vislumbrar el horizonte poético que existía en los años de trabajo de Ulalume González de León que interesan para este trabajo.

completamente su rol femenino y esos poemas que antes estaban dirigidos desde una voz poética masculina reciben un cambio de género. Eso se aprecia en una de las dos series de «Telegramas», donde aparece quizá con mayor claridad la ambigua corporización del deseo y del sujeto sexual.⁴⁷

TELEGRAMAS
6

Muchacha desnuda
te voy a escribir
un poema-guante⁴⁸

TELEGRAMAS PARA JORGE
5 (Contra el frío)

Amigo desnudo:
te voy a escribir
un poema envolvente. (8)

Con una sencillez impresionante se teje una serie de poemas en estos telegramas amorosos. La carga erótica –en este y otros poemas suyos– radica en esa *sencillez* que dice lo que expresa o, por mejor decir: en la aparente inocencia de los poemas se percibe una voluptuosidad sólo asequible gracias a ese proceso arriba mencionado, la asunción de normalidad del deseo femenino. Rubén Bonifaz Nuño se manifestó al respecto cuando presentó la poesía de Ulalume: «Escribir, para ella, es plenitud de ser; es amar, comprender que nunca se termina de comentar el amor; que éste, como la poesía, se funda en el deseo de desear, siempre reciente y antiguo, sin tregua realizado en sí mismo: sola garantía de la libertad.»⁴⁹

Hay otro pequeño devenir, dentro de ese otro que circunda la obra completa de Ulalume González de León, y que también se hace evidente con las variaciones textuales que se perciben en las ediciones de su poemario. En *Plagio* (1973) aparecen varios poemas independientes que para 2001, forman uno dividido en tres secciones. Presento los primeros versos de esos tres poemas, seis fragmentos en total. Primero los de 1973:

⁴⁷ Tal actitud puede verse, sin que signifique una filiación, en dos poetas latinoamericanas: Coral Bracho en *El ser que va a morir* (1981) y Cristina Peri Rossi en *Estrategias del deseo* (2004). Resulta curioso revisar cómo Ulalume también queda fuera (por aparentes razones de nacionalidad) del trabajo de Valeria Manca, *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual* (Universidad Veracruzana, 1989).

⁴⁸ *Plagio*, Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 16.

⁴⁹ «Nota introductoria» en *Ulalume González de León* para el Material de lectura, Poesía Moderna, 131, p. 4.

«Mujer real»
Te amo porque haces que te ame
porque puedes hacer que me suceda amarte

«Mujer imaginaria que se volvió real»
Te inventé como a cualquier fábula
y ahora tú me borras con un gesto
con otro me decretas
[...]

«Mujer difícil de definir»
Recién inventada por mí
me desiertas
 Me dejas un vacío
como el que deja un libro terminado
[...]⁵⁰

Luego los de 2001:

«Tres poemas para él»
I. Amigo
Te amo porque haces que te ame
porque puedes hacer
 que me suceda
 amarte

II. Amigo imaginario que se volvió real
Te inventé como a cualquier fábula
y ahora podrías borrarme con un solo
ademán tuyo y recrearme con otro
[...]

III. Amigo difícil de definir
Apenas asumida por mí tu existencia
me desiertas
 y me dejas un vacío
como el que deja un libro terminado
[...] (41-42)

⁵⁰ *Plagio*, pp. 58-60.

Lo que más llama la atención en estos poemas, allende el cambio general de destinatario, es el cambio estilístico que lo acompaña. Primero, la disposición espacial de los poemas se ve alterada de una edición a otra, lo que cambia la modulación que ha de realizarse con la lectura. Luego, el siguiente punto es el de los títulos; como dije, la edición de 2001 conforma un único poema de los tres que había en 1973 y hace una distinción muy clara a ella y que ocuparía en los textos que publica en *Letras Libres*, la constancia presencia de la pareja amiga-amigo, como en las cantigas medievales, y que Ulalume explotaría como recurso primario para su poesía amorosa.

No es entonces, un amigo cualquiera, es un amigo en el sentido carnal de la palabra y del concepto poético ya mencionado: la poesía erótica de Ulalume, la misma que cambia de género con el pasar de los años y las ediciones, muestra a un sujeto poético –un enunciador y un autor– plenamente consciente de lo que el deseo y el erotismo son para la emancipación de la mujer (que, al menos, partiera desde sí misma y en los textos).

El cambio del sujeto enunciador también implicaría un giro a los matices conceptuales: en la primera versión la voz poética *inventa* a la mujer, mientras que en la última ya no hay sujeto inventado o inventor: hay una asunción del otro para conformarse también a sí mismo. Ese otro es un elemento constante e importante en la poesía de Ulalume, en tanto que el espejo sirve también para ese auto-conocimiento y la forma en que nos relacionamos con el mundo, por cómo se configura.

En varios lugares del Archivo, Ulalume se dio a la tarea, desde *Plagios*, de seleccionar poemas donde el tema amoroso primaba para conformar otro libro. Existen dos notas semejantes que hablan del proceso mediante el cual esos primeros poemas amorosos podían convivir perfectamente con los nuevos y que pueden explicar parte de los cambios que ocurren en la

génesis de dichos poemas además de manifestar aquella idea que González de León sobre que «las palabras significan lo que uno quiere». La segunda redacción, probablemente de 2001, dice:

Los poemas de amor son siempre intemporales y transferibles: se acomodan a más de un destinatario. Si escribí los de mis libros titulados *Plagio(s)* pensando en mi “primer amor”, descubrí con el tiempo que el prestigio de todo *primer amor* en la memoria viene más de la maravilla que es el descubrimiento del Amor, y por ende el de uno mismo (o una misma) y su indivisible *almacuerdo*, que el del objeto de ese sentimiento.⁵¹

Uno de esos apuntes está aparentemente incompleto en una página arrancada de *Plagio II* pues el resto no ha sido hallado; el texto termina: «pero de esto hablaré en *El Diario Rojo*, un libro en preparación» y, por el *usus scribendi*, puedo decir que la nota debía seguir igualmente en una página arrancada. Sin embargo, hay otro testimonio de este texto cuyo final se aleja un poco del anterior, aunque igualmente está incompleto: «uno de mis libros se llama “El Diario Rojo” hace ya trece años. Lo maravilloso del caso es resultamos ser [sic], el uno para el otro, el *interlocutor* por excelencia. Porque, poetas ambos, además adentrados en la filosofía, compartimos lo que –según él–». La poesía amorosa es una constante en la obra ulalumiana y es el elemento catalizador de las variantes que se leen de una a otra etapa de los *Plagios*.

⁵¹ «Los poemas de amor...», ms; el texto se encuentra al reverso de una copia de la página 148, el poema «Disco de Newton» del mecanograma para 2001. La idea de *almacuerdo* proviene de uno de sus múltiples «Telegramas»: «Tenemos/ cuerpo de hacer más alma/ almas de hacer más cuerpo».

3. Una arqueología textual de *Plagios*: hacia la fijación del texto

3.1. La configuración de *Plagios*

Como se ha insistido en los capítulos anteriores, el espectro que cubrió Ulalume González de León dentro de la escena literaria mexicana es vastísimo y está definido, esencialmente, por la creación y traducción de poesía, cuento y ensayo. Sin embargo, su trabajo comenzó muy tarde si se considera quiénes son sus *estrictos* contemporáneos: Rubén Bonifaz Nuño, 1923-2013; Rosario Castellanos, 1925-1974; Jaime Sabines, 1926-1999; y Eduardo Lizalde, 1929, por mencionar algunos. Ello ayudará a comprender parte del proceso de escritura de Ulalume, en tanto que tal dilación puede significar un temor a publicar a causa del renombre de sus padres o bien una búsqueda de solidez estilística (como sucede con Gerardo Deniz, 1934-2014).

La combinación de los dos elementos anteriores queda en evidencia con el trabajo en su archivo personal, pues son escasas las manifestaciones de una joven poeta Ulalume; y en sentido inverso, son más que numerosas las de sus proyectos de madurez, es decir, las de Ulalume como personaje reconocido en el circuito literario. La exigua presencia de testimonios poéticos de su juventud incide en el trabajo de editar los *Plagios*, cuya realización posee un aparente obstáculo inicial: la declaración sobre el paradero de muchos de sus poemas iniciáticos.¹ En el AUGL no hay indicios de cómo pudo haber sido la redacción de esos primeros volúmenes, los de 1973 y 1980;² ello queda explicado en la primera de las «Notas» con que cierra *Plagio II* y de la cual me parece oportuno citar un párrafo extenso sobre su escritura y su proyecto poéticos:

¹ En el AUGL existe una tentativa de diario (que ella nombra «comentarios de lo que voy viviendo») en el que registra, el 13 de abril (¿de 1974?), la escritura de «Anatomía del a[mor]», con una nota al pie en otro color: «“Los Juntos” sería el título definitivo». Dicho cuaderno representa el registro de algunas ideas sobre la escritura y el testimonio *real* de la destrucción de sus fólderes y cuadernos.

² Al inicio de esta investigación y de la redacción de estas páginas me había planteado la posibilidad de que el mecanograma o las galeradas estuvieran en los archivos de la editorial Joaquín Mortiz. Tal hipótesis fue desechada

De mi poesía, «salvé» una tercera parte. *Plagio II* (80), escrito del 70 al 79, y *Plagio* (73), escrito del 68 al 71, se superponen dos años. También son contemporáneos de los antes mencionados y, en parte, de otros libros de poemas publicados o no. Menciono a *Ciel entier*, una antología de los anteriores (el segundo entonces inconcluso) hecha por Fernand Verhesen, porque al colaborar con este poeta traduciéndome en parte al francés no sólo comprobé (como tanto se ha dicho) que la traducción es creación; sin respeto por «el autor», hice cambios que convirtieron algunos poemas en otros –o plagios de mí misma. Otro libro completo, de 71/72, fue destruido porque era más que visible en él la influencia de un poeta (lo que llamo «plagio» es otra cosa: ver mi «Epílogo»): me refiero a Roberto Juarroz, quien todavía recuerda que leímos esos textos durante dos noches consecutivas de noviembre de 1973. Ese mismo año, el 11 de junio, escribí *Lugar Común* (inédito porque no me convence, «salvado» porque me interesa); este montaje de dichos sobre la muerte incluye 12 poemas que son el corolario de mi primer libro: ni siquiera pasibles de plagio, los lugares comunes son ex-hallazgos poéticos vueltos propiedad pública. Y hay dos libros más: uno terminado, de 75/79, en que invento que vivo diferentes siglos de nuestra poesía; otro empezado en 79, en que invento mi solo pasado.³

Con el examen que he realizado del archivo se ratifica mucho de lo mencionado por Ulalume:⁴ por un lado, quedan muy pocas manifestaciones de su poesía juvenil y, por el otro, los proyectos inéditos mencionados se quedaron muy maduros. Estos últimos se afianzaron en una segunda etapa que iría desde 1988 hasta 2004, o incluso hasta 2006.⁵ Una porción importante de la poesía «salvada» sólo puede hallarse en los libros y las revistas literarias; el resto se conserva en el AUGL a la espera de ser estudiado.

en comunicación personal con Aurora Diez-Canedo, quien asegura que pocas cosas de la editorial son resguardadas por la familia y descartó la idea de que se hubieran conservado dichos archivos.

³ UGL, «I. Inventario 1970-1980» en *Plagio II*, pp. 145-146.

⁴ La tentativa de diario registra, para el 15 de mayo (y luego de una recapitulación del contenido de sus cuadernos), lo siguiente: «Concluyo hoy... de repente deseosa de orden... que los cuadernos plateados deben desaparecer». Uno de esos cuadernos tenía «borradores de poemas, o fragmentos rescatables de poemas que fueron destruidos».

⁵ En ese periodo se consolidó un proyecto y se gestaron otros dos (ofrezco las fechas tentativas): *La jarra azul* (1979-1985), *El diario rojo* (1988-2002) y *Los colores del tiempo* (2000-2006); la marca de 2004 corresponde a la muerte de Jorge Hernández Campos, momento a partir del cual la salud de Ulalume empeoró con resultados sensibles en su quehacer poético. *Los colores del tiempo* reúne textos nuevos y de proyectos anteriores, con miras a presentarlo a varios premios de poesía, en especial al Aguascalientes de Poesía.

La cuestión de los poemas de *Plagios* en revistas literarias es llamativa: apenas tres poemas del primer *Plagio* tienen un antecedente en las páginas de las revistas de que Ulalume fue colaboradora, lo que refuerza la idea de un incipiente atrevimiento para publicar.⁶ En sentido opuesto han de considerarse los numerosos antecedentes de *Plagio II*, cuyos testimonios previos –una vez que logra consolidarse con un estilo definido– aparecen en *Plural*, *Diálogos*, *Escandalar* y, sobre todo, en *Vuelta*.

De los proyectos poéticos extensos hallados en el AUGL, la serie de *Plagios* es el que menos número de testimonios posee para la reconstrucción textual, por cantidad de materiales. Sin embargo, la presencia no sólo de documentos pre-textuales sino para-textuales –las fases pre-redaccionales, pre-editoriales y editoriales– hacen de éste un caso idóneo para la crítica genética.

La hipótesis que sustenta el presente trabajo obliga a un acopio profundo de materiales que desvelen el largo proceso escriturario de Ulalume González de León. Al momento de trazar un camino para realizar una edición, existe una «multiplicidad de instancias donde ahora el “autor” está presente dentro de los materiales del investigador; además [de] la consiguiente presencia de lecciones autorales, pertinentes para el análisis y comentario del texto», como afirma Israel Ramírez,⁷ quien asimismo enlista una serie de elementos presentes en la edición de textos contemporáneos, cuyo fin es la edición crítica genética. A continuación, enumero y describo lo que ha de revisarse en cada uno de ellos: 1) pre-textos, 2) mecanogramas, 3) pruebas de imprenta, 4) testimonios impresos, 5) correcciones o «reescrituras» del original, y 6) para-textos.

⁶ Se trata de la publicación en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, núm. 27 (marzo 1973), p. 10 en que están los poemas «Homenaje a Shakespeare entre paréntesis», «Lugar» y «De dos pensamientos a Pascal» (el segundo de los “Dos pensamientos de Pascal”).

⁷ «Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas» en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, Belem Clark et al. (eds.), p. 225. V. la figura 5 de la página 226 para los elementos mencionados y descritos en las siguientes páginas.

1) Pre-textos (esbozos, planes, apuntes, borradores...) ⁸

La génesis de *Plagios* requiere considerar elementos atípicos dentro de esta fase. Considero que los pre-textos de *Plagios* hallados en el AUGL, en otro contexto pertenecerían a ésta o a la fase 2 o 4; empero, dado que resultan el primer paso para llevar a cabo un proyecto más grande y abarcador, los coloco aquí juntos con otros documentos *habituales* del estadio pre-redaccional de un texto: los borradores, los planes de organización de una obra, apuntes que manifiestan la idea a seguir durante la escritura.

Dentro del AUGL se conservan pre-textos de algunos poemas, principalmente de los que forman parte de *Plagio II*. Menciono un par de casos llamativos: a) se hallan cuatro fases de la redacción de «Acertijo para juntos» desde el plan del poema hasta el borrador mecanoscrito, además de las nuevas notas para la edición de 2001; b) para «Adivinanzas» se cuenta con dos testimonios manuscritos que ofrecen respuestas distintas a las que se terminan publicando en 1980 y 2001, las razones que da para ese giro en las respuestas pueden leerse como una muestra de la poética ulalumiana: «Es posible que el acertijo críe [...] una nueva solución –como tiene otro sentido el poema leído en la infancia y releído en la madurez»,⁹ y que se relaciona con la serie de cambios que leemos en los diferentes estadios de la poesía de *Plagios*.

Aparte de configurar el plan más certero o el borrador más pulido para la estructuración de *Plagios*, los ejemplares resguardados en el AUGL tanto de *Plagio* como de *Plagio II* contienen reescrituras y correcciones autógrafas que desembocarían en una redacción posterior.

⁸ Parte de estos comentarios forman parte de la ponencia «Las correcciones autógrafas en la evolución textual de los *Plagios* de Ulalume González de León» que presenté en el III Congreso Internacional Las Edades del Libro, llevado a cabo del 16 al 20 de octubre de 2017.

⁹ Ms «Jadis et naguère», 2 f., AUGL.

La fecha de publicación de la antología *Plagios*, 1988, sugiere pensar en que los poemas aún no pensaban ser modificados, razón por la cual apenas si se muestran variantes entre los primeros volúmenes y esta antología popular. En la edición que presento no aludo a esta publicación salvo en los momentos que muestra una lectura diferente de sus antecesores, *Plagio* y *Plagio II*.

Del primer *Plagio* el AUGL cuenta con siete ejemplares, cinco de los cuales presentan intervenciones autógrafas; en el caso de *Plagio II*, hay doce ejemplares, de los cuales ocho fueron anotados por la autora. Dichas marcas en los ejemplares consisten en señalar las erratas de imprenta y están marcadas con negro; las propuestas de redacción para la dedicatoria, los epígrafes y los poemas, en cambio, están marcadas con diversos colores y parecen ser muy posteriores a sus publicaciones respectivas. El único ejemplar de la antología *Plagios* presenta sólo una muestra de manipulación autógrafa dentro de los poemas. Esos bocetos o notas que configuran los borradores dentro de los ejemplares, en su conjunto, forman un antecedente directo del mecanograma que se conserva en el AUGL y que, con seguridad, fue el que la autora envió para la publicación del nuevo libro en 2001. Prueba de ello son las profusas indicaciones del ejemplar no numerado de *Plagio II* que sí se reflejan en la nueva configuración de su poesía, además de las indicaciones para la entonces posterior redacción del «Epílogo», en donde se señala que fue «(corregido y ligeramente aumentado por alguna nota para esta edición de F. de C. [sic]» o sobre las notas a los poemas: «Esto fue cambiado para la presente edición de F.de CE [sic]».

Para ampliar el espectro de la génesis del texto, habría que considerar también un conjunto de apenas 16 páginas del mecanograma de *Plagio II* para Joaquín Mortiz que tiene una numeración a lápiz en la esquina inferior derecha y que, al parecer, fue recibido u obtenido de vuelta a través de fax. Ulalume intervino estas páginas con indicaciones para el espaciado de los

versos y con ánimos de recuperar esos poemas para un proyecto distinto. Por el trazo caligráfico, me atrevo a decir que tales anotaciones sucedieron en años posteriores a la publicación de *Plagios* en 2001.

2) Mecanogramas¹⁰

Sólo existen dos testimonios del mecanograma de *Plagios* que Ulalume probablemente llevó al Fondo de Cultura Económica para la edición de 2001: por un lado, está el original del mecanograma, muy incompleto, que tiene 30 de las 213 que constituyen el corpus poético (pues no incluye el Epílogo); por el otro, se cuenta con la fotocopia, de la cual se conservan 162 páginas de 213. En términos porcentuales, del documento original apenas se conserva el 14.08%, en tanto que de la fotocopia se conserva el 76.05%.

La búsqueda del mecanograma enviado al Fondo de Cultura Económica no ha dado los resultados esperados, por lo que el único testimonio del original de *Plagios* es el par de mecanogramas autógrafos (uno más incompleto que el otro) localizados en el AUGL. Parte del proceso de preparación de *Plagios*, como puede suponerse, consistió en extraer y reunir los textos provenientes tanto del volumen de 1973 como del de 1980, como lo declara la propia poeta en un informe redactado dirigido al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en que indica cuáles fueron sus actividades en su último año de apoyo institucional; esencialmente se dedicó a recopilar su obra y la de Jorge Hernández Campos. Cito textualmente los incisos en que expone cuáles fueron la motivación y el trabajo en torno a *Plagios*:

- a) Quiero comunicar a Fonca que, invitada desde fines de 1998 por el Lic. Don Miguel de Lamadrid, ex-director de F. de C.E., a publicar en *Letras Mexicanas* mi obra completa, que a

¹⁰ Utilizo el término «mecanograma» según lo sugieren Laurette Godinas y Alejandro Higashi en «La edición crítica sin manuscritos», pp. 269-271.

pedido mío sería en «versión revisada por el autor», la hemiplegía [*sic*] sufrida por mi compañero Jorge Hernández Campos el 3/1/1999 me impidió emprender esa tarea hasta este año, en que los nuevos encargados de la editorial me hicieron el honor de renovar aquella oferta.

b) Para comenzar con la publicación de mi obra, emprendí la revisión total, con correcciones y supresiones, de mis dos volúmenes publicados por MORTIZ, *Plagio* y *Plagio II*, Parte de la revisión necesaria se debió a lo que explico en el *Epílogo*, al ahora llamado *Plagios* (Pág. 291); e incluye además la renovación de las «notas finales» a mis poemas.¹¹

3) Pruebas de imprenta o galeras.

Con el propósito de obtener información de este punto y corroborar la del anterior, acudí a la Casa Matriz del FCE en cuya biblioteca, a través de su Archivo Central, me fue facilitado el expediente de Ulalume González de León que contiene información acerca del proceso de contratación, edición y publicación de *Plagios*.¹² No se conserva ningún rastro de pruebas de imprenta con que se trabajó el libro en la biblioteca Gonzalo Robles, y tampoco las encontré en el departamento legal o en el de cuidado editorial; es posible colegir tal ausencia a partir de los documentos del expediente, que refleja el largo y difícil proceso aludido en el inciso a) del informe arriba citado.

Para explicar la ausencia de los materiales de esta etapa editorial, presento a continuación el proceso que atravesaron la poeta y algunos personajes de la editorial para que *Plagios* viera la luz luego de dos años de trabajo y comunicación interrumpidos y reanudados en múltiples ocasiones.

¹¹ UGL, «ACTIVIDADES DEL ÚLTIMO AÑO como becaria, o sea del periodo comprendido entre junio de 2000 a mayo de 2001 incluido», 2 pp., AUGL. El colofón de *Plagios* indica que terminó de imprimirse en enero de 2001; «los nuevos encargados de la editorial» son Adolfo Castañón y Hernán Lara Zavala. Desconozco si dicho informe fue enviado en realidad al FONCA.

¹² Quiero hacer constar mi agradecimiento a Isaac Galindo, del Fondo de Cultura Económica, por su valiosa ayuda en la búsqueda y consulta de dichos documentos.

Sobre la fecha en que Miguel de la Madrid, entonces director del Fondo de Cultura, le propuso a Ulalume publicar su obra en la colección Letras Mexicanas, la aseveración de la poeta parece ser cierta. En un memorándum con fecha de 21 de enero de 1999 dirigido a de la Madrid, Adolfo Castañón escribe una posdata en que menciona la preparación de *Plagios*, la cual «tendrá prólogos de Rubén Bonifaz Nuño y Octavio Paz» (la obra sólo habría de contar con el prólogo de este último). Una semana después, el 28 de enero, otro memorándum indica que la publicación de *Plagio* fue aprobada con observaciones poco claras: 1) Literatura, 2) Programa tradicional, 3) Colección Tierra Firme, 4) Programa de publicación 2000 y 5) Tiraje: 2000 ejemplares. Jesús Guerrero, Jefe de proyectos, para el 3 de febrero tenía preparado un avance de contrato (el número 5673), cuyo primer juego fue enviado a la poeta el 10 de marzo siguiente.

González de León desatendió los asuntos de la publicación de su libro cuando la salud de Jorge Hernández Campos empezó a decaer, dos meses antes del acuerdo formal con el Fondo. En una carta del 7 de octubre de 1999, Castañón le recuerda que debe firmar los contratos originales y le vuelve a enviar cinco juegos, «ya que como recordarás el primer juego de contratos accidentalmente los extraviaste». Estos habían sido enviados (en 4 juegos) el 3 de agosto por la Gerencia Editorial, como indica un recibo del día siguiente.

El contrato demuestra que la obra recibiría un nombre algo distinto a como fue publicado. Muestras de esto último se dan a partir de una carta de Castañón a Marie-José Paz, en que solicitaba el permiso para la inclusión de «Poesía para ver» como prólogo de Octavio Paz a *Plagios*, cuyo plural es marcado por una «s» autógrafa dentro del cuerpo de la carta, datada el 11 de abril de 2000. Para el 16 de mayo, el mismo Castañón le recuerda a Ulalume el deseo que ella tenía de incluir un «breve prólogo o prefacio» y el «texto inédito “Lugar común”, que sería el corolario de tu libro». Es difícil saber si, en efecto, ella quería rescatar el inédito anunciado en

Plagio II o si más bien era un anhelo del propio Castañón al leer el libro para no dejar que el proceso se dilatara aún más.

Cinco meses después aparecen indicios de verdaderos avances en el desarrollo del libro. En una carta-memorándum del 23 de octubre de 2000 que Julio Gallardo (quien cuidó la edición, como consta en el colofón) manifiesta dudas por algunas correcciones de Ulalume hacia el libro, sin que haya alguna referencia o algún documento que muestre la intervención autoral que lo hizo dudar. El 16 de enero de 2001, Jesús Guerrero le informa a Alejandro Ramírez, Gerente de producción, que «el texto de la cuarta de forros de la obra referida fue reescrito y aprobado por su autora por lo que cualquier modificación que se quiera hacer al mismo tendría que consultarse con ella. Esto se lo comento en virtud de Gerardo Cabello me ha comunicado que al parecer hay algunas líneas que contienen información no muy relevante». De nuevo, el expediente no conserva testimonio alguno de las etapas que son mencionadas en la correspondencia interna de la editorial.

4) Testimonio impreso

Según el colofón, *Plagios* «se terminó de imprimir y encuadernar en enero de 2001» lo que invita a pensar que para cuando se avisa del texto de la cuarta de forros ya estaba en término el proceso que había durado casi dos años exactos. Probablemente, habrían pasado otros meses para que comenzara su distribución. Así parece decirlo Hernán Lara Zavala, Gerente editorial, en un fax para Claudia Mussi, Coordinadora editorial de *Viceversa*, en que le plantea la posibilidad de reunir o elaborar «una buena investigación» sobre Salvador Elizondo, Fernando del Paso y Ulalume porque para la primavera de 2001 saldrían algunas obras de los tres.

Es de notar el cambio de colección en que apareció *Plagios*: originalmente concebido para formar parte de la colección Tierra Firme¹³ y sin que conste en el expediente, se preparó y se publicó dentro de la colección Letras Mexicanas. El AUGL cuenta con tres ejemplares de dicha edición: uno de ellos sólo tiene anotado un número telefónico en la portada, otro tiene indicaciones para un poema del modo en que aparecen en el mecanograma de *Plagio II*, y el último está intacto.

5) Correcciones o reescrituras (del “original” o del impreso)

Existe una serie breve pero importante de testimonios que rodean a los textos de *Plagios* del 2001, empezando por las anotaciones hechas al mecanograma y a la fotocopia de éste y que continúan en el ejemplar anotado. Considero que estos ejemplos ayudan a pensar en que Ulalume González de León planteaba retomar y reescribir algunos de sus textos con fines específicos, como el caso de la poesía amorosa, la de «Los juntos» que recibió, en esta etapa posterior a 2001, un nombre tentativo: *Poemas a Susana –o a Violeta–* (esta serie es acaso una continuación o bien un proyecto paralelo a otro, *El diario rojo*,¹⁴ su proyecto poético-autobiográfico en que la poesía amorosa juega un papel importante).

Estos poemas *nuevos* y el proyecto respectivo nunca estuvieron presentes en la conciencia de Ulalume más que por pequeños espacios, a diferencia de otros a los que dedicaba tiempo y cuyos textos revisaba y ordenaba con una voluntad tenaz. En algunas ocasiones, varios de estos

¹³ Acaso por el origen uruguayo de González de León, como sucede con la publicación de la *Poesía (1943-1997)* de Tomás Segovia (Valencia, 1927). Remito nuevamente al tercer texto del «Apéndice D», quizá ello pueda explicar de algún modo el cambio en la colección a la que pertenece *Plagios*.

¹⁴ Como ya se ha dicho, los poemas de *El diario rojo* aparecieron en publicaciones periódicas siempre anunciados como parte de un libro futuro; reviso parte de este proceso en «*El diario rojo* de Ulalume González de León. Revistas y poesía en la gestación de un libro» en *Reflexiones marginales*, núm. 41 [disponible en <http://reflexionesmarginales.com/3.0/el-diario-rojo-de-ulalume-gonzalez-de-leon/>].

textos son traducciones (aunque ella las llama «poemas de poemas») de las traducciones que aparecen en *Ciel entier*: por ejemplo, para el poema «Ambos» en una página manuscrita de esta época se lee «La noche borra a la noche/ con el esplendor del día,/ que siempre al alba se entrega» en lugar de lo que se lee en el resto de los testimonios en español: «La noche borra a la noche/ con todo el lujo del día/ que sólo ahora se entrega»; el texto francés, por su parte dice «La nuit efface la nuit/ par la splendeur du jour/ que la nuit seule révèle».¹⁵ Como puede verse el tercer verso es distinto en cada una de las tres versiones, un hecho que muestra la persistencia de la escritura y que impone una pregunta: ¿esta reescritura significa una nueva versión o es un ejercicio de distracción (si se considera el caso específico de Ulalume González de León luego de 2004)?

Empero, hay algunas consideraciones para esta breve idea ulalumiana, pues corresponde a una etapa en que su salud física y mental comenzaba a mostrar signos de gravedad. Este hecho no puede pasarnos inadvertido y llama a ser cautelosos con los testimonios autógrafos y mecanografiados de sus últimos años, en que la obsesión por corregir lo corregido y reescribir o reescrito la rebasó como escritora y nos puede rebasar como editores críticos.

6) Para-textos

Dentro del archivo personal existen numerosas pruebas de la recepción y la exégesis de *Plagios* que atraviesan –y a veces ayudan a comprender– los estadios ya referidos. Principalmente, se conservan cartas (o fragmentos de cartas) transcritos por la poeta, en un afán de posicionarse dentro del circuito literario de la época. Entre quienes manifestaron interés y admiración por los *Plagios* destacan Jean Franco, Charles Tomlinson, Yves Bonnefoy, Josefina

¹⁵ *Ciel entier*, p. 17.

Ludmer,¹⁶ Guillermo Sucre y Roberto Juarroz. El volumen de correspondencia con escritores mexicanos es más bien pequeño ante los grandes flujos de cartas de escritores europeos y sudamericanos; el archivo, pues, muestra una tendencia a conservar la correspondencia de y para escritores allende las fronteras mexicanas.

El ejemplo idóneo de la información contenida en un para-texto es el de una carta de Ulalume a Roberto Juarroz en cuya postdata, presentada por la frase «Hoy mismo, por la noche», ofrece información relevante para la concepción y configuración del mismo:

Releo mi carta. Es un caos, pero imposible volver a empezar. No te expliqué lo de «Los Juntos». Mi libro, *Plagio II* (también yo voy a adoptar un título único), tiene tres partes. «Los juntos», 1973-1975, con algún poema añadido en 1977 (como *se va a notar*). Contiene algunos de los textos que no te convencían del todo, que tal vez tampoco me convencen pero que amo como a una parte que fue muy auténtica de mí misma. (No sobrevivieron en cambio –quizá con alguna excepción que olvido– los poemas leídos aquellas noches de tu viaje a México con T.; los de islas, huecos, umbrales, ¿te acuerdas?). [...] (al final del libro habrá notas brevísimas, con el número de la Pág. a que corresponden, que contendrán epígrafes o dedicatorias suprimidas en varios textos para no complicar gráficamente la página, y fuentes –pues sigue habiendo «plagios», y aunque me importan muy poco quiero curarme en salud ante los buscadores profesionales de los mismos). [...] Yo creo que, en el fondo, hay algo que une a ciertos poemas de «Los Juntos» con ciertos nonsense y juegos, y con los poemas que me importan; pero que los poemas de las dos primeras secciones, en general, no tienen interés aislados y adquieren sentido en el conjunto.¹⁷

Los comentarios de esta carta son relevantes si se los liga con la información que figura en el Epílogo de *Plagio II*, con respecto al destino de algunos de sus materiales, con el título único para su obra (hasta ese momento tal era el nombre dado a su poesía entera) como lo había hecho Juarroz y con la actitud asumida ante la *declaración* de plagio.

¹⁶ En el primer texto del «Apéndice D» reproduzco la carta de Ludmer a Ulalume luego de la publicación y envío del primer *Plagio*.

¹⁷ Carta a Roberto Juarroz, situada en México, D.F., el 10 de septiembre de 1978, p. 3.

3.2. Criterios de esta edición

Como está indicado en las páginas anteriores, para esta edición de *Plagios* he decidido tomar como texto base la última edición, la que González de León preparó para el Fondo de Cultura Económica en 2001, por ser la última revisada en vida por la autora.¹⁸ Esto se debe a que en el cotejo del mecanograma con esta última edición del texto y los testimonios circundantes, me pude dar cuenta de que al preparar el mecanograma Ulalume cometió errores de copia que repercutieron en el texto final, esto es, que existen variantes por homoioteleuton en dos casos específicos: el poema «Dos / tres / uno» y la redacción de las notas a los poemas «Nonsense suite» y «Love nonsense-suite». En el primero, la aparición de las mismas palabras al final de un verso y al inicio del siguiente («en punta despierta/ llega un sueño») en dos momentos del poema fue suficiente para conducir a la omisión de tres versos intermedios; en el segundo caso, la presencia del mismo sintagma («nonsense suite») provocó que la nota de uno de esos poemas no continuara en el resto de las ediciones (1988 y 2001) y que los comentarios del segundo poema explicaran el primero (y los del primero desaparecieran).

Para consignar las variantes de autor reviso las ediciones anteriores a esta publicación, las apariciones en revistas y suplementos literarios; además ofrezco las variantes de un poema si éste tiene una lectura distinta en algún testimonio distinto a los ya referidos (como un poema reescrito o bien una corrección autógrafa de los ejemplares en el AUGL). Del cotejo de los testimonios previos más importantes, es decir, los de 1973 y 1980, destaco dos tipos de variantes:

¹⁸ Con todo, no sigo por completo las lecciones que ahí se leen; se trata de los siguientes poemas: «Tres poemas en que ella imagina que él le habla», «En que imagino que, muerta yo, él me recuerda», «Muertos breves», «Lenta rueda de sombra», «Reconciliaciones», «Intersticial», «Soneto pesimista», «Metalenguajes», «Nonsense suite», «Dos adivinanzas», «Juegos de la luz», «Juegos breves», «Umbral», «Lugares».

1. Las variantes redaccionales, ya sean mínimas o completas: los títulos posibles para los poemas, los tiempos verbales, el género de la voz poética, la adición o supresión de versos.
2. Las variantes formales: la disposición textual de algunos poemas en estrofas o la separación de versos que impactan en la configuración de los espacios de la página en blanco.

Por lo que respecta a una edición crítica genética, ésta propone mostrar la manera gradual en que crece un texto, es decir, su objetivo es atender ya no lo *escrito* sino la *escritura*, ya no el *producto* sino el *proceso* del que resulta dicho producto.¹⁹ En esta edición me he enfocado en presentar una serie de elementos que pudieran hacer visible en una edición de papel dicho proceso genético. Primeramente, he de decir que he optado por situar, principalmente, las variantes a la derecha del texto, como explico a continuación. Cuando se trate de un testimonio que forma parte del Archivo Ulalume González de León (*i.e.* manuscrito, copia mecanográfica, mecanograma o ejemplar con correcciones autógrafas), estos figurarán en primer lugar, a la izquierda de la variante y con las siglas señaladas con minúsculas seguidas de dos puntos; cuando se trate de las variantes en testimonios impresos (revistas, periódicos y ediciones), irán en cursivas a la derecha de la variante. Por ejemplo, en el poema «Tiempo»:

como la canción de un pájaro pequeño amc: cual el cantar

lo cual significa que hay una intervención autógrafa en el mecanograma que propone una variante al poema y que no aparece en la última edición de *Plagios*. Asimismo cuando existe una variante en un testimonio hemerográfico y al mismo tiempo ahí exista una intervención autógrafa, señalo primero la publicación y en corchetes la adición, como en el caso de «Paseo triste»:

¹⁹ V. Élida Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Edicial, Buenos Aires, 2001, pp. 5-15.

hacia velocidades diferentes^f

disidentes *Di* y *PL2*

Me quedo

f *Di* lee: «disidentes// [Ya] Un sueño divisorio nos aparta/ Me quedo»²⁰

Por otra parte, se lee en «Homenaje a Shakespeare entre paréntesis»:

de shakespeareana industria)

shakespeareana *Gac*, *PL1* y *mc*

Para indicar que tanto el testimonio hemerográfico, como la primera edición y aún el mecanograma (dispuestos en orden cronológico de configuración) registran la variante que los antecede. Este procedimiento no aparece cuando el verso o las variantes son muy extensas, en cuyo caso opto por ofrecer las distintas variantes en notas a pie de página; del mismo modo procedo cuando ocurre una variante con el título de los poemas:

PASEO TRISTE^a

a Paseo *Di* y *PL2*

La disposición espacial de los versos es una característica que resalta entre las diferentes fases de los poemas de *Plagios*: muchos de los poemas en sus primeras redacciones no estaban divididos en estrofas o constituían versos solos, con la última edición de su poesía esto cambia y los poemas tienden a ocupar más espacio en la página (un rasgo que impacta en el *tempo* de una lectura en voz alta). Cuando la nueva edición parte un verso en dos nuevos versos señalo la lectura anterior con una diagonal [/] o con dos cuando se señala que el poema estaba separado en estrofas [//], mas cuando el verso se fragmenta o se escalona ocupo una diagonal invertida [\]. Si la variante ofrece una frase sin uno de estos signos y el texto señala lo contrario quiere decir que antes el verso constituía una sola línea. Un caso ejemplar de lo anterior está en un fragmento de

²⁰ Como podrá verse, al presentar lecciones distintas ocupo comillas francesas («») para distinguir el uso que emplearon Ulalume y sus editores (“”).

«Lenta rueda de sombra» que, además, contiene el signo con que indico la presencia de otra variante en el mismo verso o bien que se trata de otro testimonio [#]:

a) De raíces arbóreas chupan el jugo dulce el dulce jugo chupan *PLI* # jugo/ dulce *PLA*
hasta la primavera de su decimoséptimo
año

Todas
 entonces Todas entonces *PLI*
al mismo tiempo avanzan hasta la superficie;²¹

o bien cuando indico las variantes en el título de un poema (también se observa la marcación cuando hay más de un testimonio del mismo tipo para un poema: se numerará para marcar las diferentes etapas: ms1, ms2.):

b) ms1: Adivinanzas. *Jadis et naguère* # ms2: *Jadis et naguère*

Una excepción es el poema «Noticias de mis libros de ciencias naturales más paréntesis con noticias nuestras» que merece atención especial por ser el poema más extenso de *Plagios* y el que más variantes presenta respecto a la versión de *Plagio* de 1973, cuyo proceso puede constatarse en el ejemplar 0344 que se conserva en el AUGL (una reproducción diplomática aparece en el «Apéndice B»).

En cuestiones ortotipográficas, respeto las formas ulalumianas, en especial una particularidad que me interesa conservar es la acentuación del adverbio «tán, tánto»; sin embargo, hay que decir que mientras *Plagio* 1973 no acentúa, sí lo hace en la parte respectiva de *Plagios* de 2001, y cuando *Plagio II* acentúa, no se muestra siempre en la sección correspondiente de

²¹ Este fragmento me parece también importante porque es uno de los pocos casos en que me despego de la última edición que cuidó Ulalume González de León: en mi texto restituí el verso «De raíces arbóreas chupan el jugo dulce» porque se trata de un alejandrino que sí se leía en la edición de 1973 y cuya medida tiene eco en el siguiente verso, pero que se deshace en el mecanograma y en 2001.

Plagios de 2001.²² Considero que dicha oscilación no puede ser atribuida a la poeta, pues otro rasgo distintivo de *Plagios* puede ayudar a esta aseveración: la ausencia de puntos y aparte y puntos finales que son insertados sólo en 13 de los 19 poemas de la primera sección de *Plagio* (Juegos [1968-1969]). Además, en los poemas que aparecieron en publicaciones periódicas no se presenta dicho rasgo, una señal probable de la extrañeza del editor de cada revista o suplemento.

En esta edición ofrezco en el «Apéndice A» los poemas que Ulalume no consideró para su aparición en *Plagios*, o bien, aquellos que no llegaron siquiera a ser reunidos en alguno de los anteriores volúmenes, pero que están comprendidos en ese periodo. Un ejemplo particular lo constituye el poema «El bosque de las líneas» que apareció para celebrar un cumpleaños de José Luis Cuevas y que fue considerado para la configuración del volumen de 2001. Asimismo, considero valioso presentar, en el «Apéndice C», *Lugar común*, los doce poemas de un pequeño proyecto que la autora dijo haber salvado porque le representaba un interés especial para redondear su libro (considerado además por Castañón para la edición del Fondo) y que manifiesta la estabilidad coherente de la poética ulalumiana hasta 2001, fecha que cierra este periodo poético.

3.3. Siglas y abreviaturas

Aparecerán en redondas los testimonios contemplados para la presente edición, con minúsculas que designan su naturaleza:

- b borrador (o esbozo),
- ms manuscrito,
- co copia mecanográfica,

²² A pesar de no ser recomendada por la Academia de la Lengua, la decisión de mantener la tilde en esta palabra se basa en la constante aparición en sus manuscritos y en los impresos, como sello característico de la escritura ulalumiana.

mc mecanograma,
a intervención autógrafa;

y en cursivas los testimonios impresos:

Di: *Diálogos*, Ciudad de México.

Esc: *Escandalar*, Nueva York.

Gac: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Ciudad de México.

Let: *La Letra y la Imagen*, de *El Universal ilustrado*, Ciudad de México.

Nov: *El Semanario Cultural de Novedades*, Ciudad de México.

PL1: *Plagio*, Joaquín Mortiz (Las dos orillas), 1973.

PL2: *Plagio II*, Joaquín Mortiz (Las dos orillas), 1980.

PL3: antología incompleta de ambos libros (*PL1* y *PL2*): *Plagios*, Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas, segunda serie, 107), 1988.

PL4: edición de *Plagios* con prólogo de Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2001.

Plu: *Plural*, de *Excélsior*, Ciudad de México.

Sáb: *Sábado*, de *unomásuno*, Ciudad de México.

Sem: *La semana de Bellas Artes*, Ciudad de México.

Vu: *Vuelta*, Ciudad de México.

Por lo que respecta a las correcciones autógrafas en los ejemplares de que dispone el Archivo Ulalume González de León procedí a combinar la notación, puesto que sólo un tipo de testimonio del primer grupo se hace presente en los impresos. Los ejemplares con marcas autógrafas pertinentes para la génesis textual están ordenados según la numeración de la tirada con una letra griega; de este modo tendremos, para una corrección en el ejemplar 545 de *PL2* la siguiente marca: *aPL1γ*, por ser éste el tercer ejemplar con intervenciones autorales hallado en el Archivo. Para realizar esta edición tuve a mi disposición los siguientes ejemplares de las fases previas de *Plagios*:

1. De *PL1* los ejemplares 344, 706, 931, 1200, 1338, 1463;
2. de *PL2*: un ejemplar no numerado, 30, 544, 545, 656, 1300; y
3. de *PL3* sólo se cuenta con un ejemplar.

Por último, he de decir que una gran parte de las anotaciones de los ejemplares de *Plagio II* corresponden a una fase de revisión posterior a 2001, por lo que no son tomadas en cuenta para la génesis puesto que, como ya he dicho, el descuidado trazo caligráfico apunta a momentos en que su Alzheimer se agudizaba.

3.4. Índices de *Plagios* [con indicaciones de testimonios pre-textuales]

<i>Plagio, 1973</i>	<i>Plagios, 1988</i>	<i>Plagios, 2001</i>	<i>Testimonio</i>
Juegos	Juegos (1968-1969)	Juegos [1968-1969]	
Inventando que vivo	Inventando que vivo	Inventando que vivo	
Ambos	Ambos	Ambos	aPLIαβγδε
Difícil contar jardines	Difícil contar jardines	Difícil contar jardines	aPLIδε
Telegramas	De telegramas	Telegramas para Jorge	aPLIβδ
Propiedad en concesión		Propiedad en concesión	aPLIδε
Punto sobre la i	Punto sobre la i	Punto sobre la i	
Dijo Pavese		Dijo Pavese	aPLIβ
Carta de un suicida	Carta de un suicida	Carta de una suicida	aPLIβ
Cuento		Cuento	aPLIβ
Voces		Voces	aPLIβ
Canciones casi sin palabras	Canciones casi sin palabras	Canciones casi sin palabras	
Compromisos semánticos	Compromisos semánticos	Compromisos semánticos	
Palabra	Palabra	Palabra	aPLIβ
Palabras			aPLIδ
Viejo y palabras		Viejo y palabras	aPLIβ
Cibernética	Cibernética	Cibernética	aPLIβ
Acibernética		Acibernética	
L'esprit de la langue	L'esprit de la langue	L'esprit de la langue	
Contar un cuento	Contar un cuento	Contar un cuento	
Las palabras descansan de su significado	Las palabras descansan de su significado	Las palabras descansan de su significado	aPLIζ
Comentarios	Comentarios (1969-1971)	Comentarios [1969-1971]	
“Fascinación de la ausencia de tiempo”	“Fascinación de la ausencia de tiempo”	“Fascinación de la ausencia de tiempo”	
Tiempo	Tiempo	Tiempo	aPLIγζ
Tiempo largo		Tiempo largo	
Minuto	Minuto	Minuto	aPLIα
Inventario	Inventario	Inventario	aPLIδ
Litología		Litología	
		El bosque de las líneas	Nov ¹
El maravilloso ejercicio de despertar	El maravilloso ejercicio de despertar	El maravilloso ejercicio de despertar	
Cambios de piel	Cambios de piel	Cambios de piel	
Todo dura toda la vida		Todo dura toda la vida	
Wall, that vile wall which did these lovers sunder	Wall, that vile wall which did these lovers sunder	“Wall, that vile wall which did these lovers sunder”	aPLIα
Mujer viva	Mujer viva	Tres poemas en que ella imagina que él le habla	aPLIγ
Mujer diurna	Mujer diurna		
Mujer nocturna	Mujer nocturna		aPLIγ
Mujer real	Mujer real	Tres poemas para él	aPLIαγ
Mujer imaginaria que se volvió real	Mujer imaginaria que se volvió real		aPLIα

¹Hay además un fax del propio Cuevas, a petición de González de León, para recuperar el poema (firmado el 28-02-83), que dice al calce: «Ulalume: Aquí va la copia. No encuentro el manuscrito, lo he buscado desesperadamente. ¿Será posible tener otro? José Luis Cuevas. (esta es la única copia que tengo)»

Mujer difícil de definir	Mujer difícil de definir		aPLIα
Mujer que confía en no ser olvidada	Mujer que confía en no ser olvidada	De esos días en que se quiere olvidar	
Difícil custodia del tesoro interior		Difícil custodia del tesoro interior	aPLIεζ
Homenaje a Shakespeare entre paréntesis	Homenaje a Shakespeare entre paréntesis	Homenaje a Shakespeare entre paréntesis	Gac
Acto amoroso	Acto amoroso	Acto amoroso	aPLIγ
Cansancio de toda metafísica	Cansancio de toda metafísica	Cansancio de toda metafísica	aPLIγ
Descripciones	Descripciones (1969-1971)	Descripciones [1967-1971]	
Telegramas de la niebla	Telegramas de la niebla	Telegramas de la niebla	
Glicina	Glicina	Glicina	
Cielo entero	Cielo entero	Cielo entero	
El animal fantástico que confiaba en tener una parte más		El animal fantástico que confiaba en tener una parte más	
El animal que es a la vez cigarra hormiga y fabulista		El animal que es a la vez cigarra hormiga y fabulista	
El animal que brilla por la ausencia	El animal que brilla por la ausencia	El animal que brilla por la ausencia	
Los ojos que te ven	Los ojos que te ven	Los ojos que te ven	
Pájaro	Pájaro	Pájaro	
Pájaro literario	Pájaro literario	Pájaro literario	
Lugar	Lugar	Lugar	Gac
Tajo	Tajo	Tajo	
Cambios	Cambios	Cambios	
Niña muy pequeña			
Niñas			
Viento	Viento	Vientos	
?		Carta a R.M. Rilke	
Poema interrumpido		Poema interrumpido	
Falsificación	Falsificación	Falsificación	
Estaciones		Estaciones	
Muerto 1	Muerto 1	Muertos [1970-1971] Muerto 1	
Muerto 2	Muerto 2	Muerto 2	aPLIα
Muerto 3	Muerto 3	Muerto 3	
Casi muerto 1		Casi muerto 1	
Casi muerto 2	Casi muerto 2	Casi muerto 2	aPLIα
Proyecto de muerto diferente	Proyecto de muerto diferente	Proyecto de muerte diferente	aPLIα
Muerta	Muerta	En que imagino que, muerta yo, él me recuerda	aPLIα
Recién muerto	Recién muerto	Recién muerto	
Doce muertos breves	Muertos breves	Muertos breves	Gac
Plagios (de varios autores y de los libros de la colección de la naturaleza de Life)	Plagios (de varios autores y de los libros de la colección de la naturaleza de Life) (1970-1971)	Plagios (de varios autores y de los libros de la Colección de la Naturaleza, de Life) [1970-1971]	
Noticia		Noticia	
Festina Lente		Festina Lente	
Formas de la luz		Formas de la luz	
Cuento	Cuento	Cuento	aPLIα
Lenta rueda de sombra	Lenta rueda de sombra	Lenta rueda de sombra	aPLIα
Oráculo	Oráculo	Oráculo	aPLIα

En busca del tiempo perdido	En busca del tiempo perdido	En busca del tiempo perdido	aPL1 α
Nefelococigia		Nefelococigia	
Muerte y vida en el bosque	Muerte y vida en el bosque	Muerte y vida en el bosque	aPL1 α
Reseña muy instructiva de la (†) revista Life en español + paréntesis	Reseña muy instructiva de la (†) revista <i>Life</i> en español + paréntesis	Noticias de mis libros de ciencias naturales más paréntesis con noticias nuestras	aPL1 α
Collage	Collage	Collage	
De todos modos se desaparece		De todos modos se desaparece	aPL1 α
Ocho versos nuevos hechos con material usado por Shakespeare	Ocho versos nuevos hechos con material usado por Shakespeare		
Montaje		Montaje	aPL1 α
Dos pensamientos de Pascal		Dos pensamientos de Pascal	aPL1 α ; <i>Gac</i>

Plagio II, 1980	Plagios, 1988	Plagios, 2001	Testimonio
Prólogo	Prólogo	Prólogo	
Cuento de un día para Pascal	Cuento de un día para Pascal	Cuento de un día para Pascal	
Los juntos (1970) (1972-1975)	Los juntos (1970) (1972-1975)	Los juntos [1970-1975]	
(1970)	(1970)	1970	
Instrucciones para Los Juntos	Instrucciones para los juntos	Instrucciones para los juntos	aPL2 δ
Diurno		Diurno	<i>Plu</i> ; aPL2 δ
12 telegramas	De 12 telegramas	10 telegramas a Jorge	aPL2 $\alpha\delta$
En busca del cuerpo perdido		En busca del cuerpo perdido	<i>Plu</i> ; aPL2 δ
Memoria de juntos	Memoria de juntos		<i>Esc</i>
Pensar en una cosa		Pensar en una cosa	aPL2 $\alpha\delta$; <i>Plu</i>
Botella de Klein		Botella de Klein	aPL2 δ
Problema	Problema	Problema	aPL2 $\alpha\delta$; <i>Plu</i>
Peso amoroso	Peso amoroso	Peso amoroso	aPL2 α
(1971-1972)	(1971-1972)	1971-1972	
Reconciliaciones	Reconciliaciones	Reconciliaciones	aPL2 $\alpha\delta$
Yo es tú	Yo es tú	Yo es tú	aPL2 $\alpha\delta$; <i>Plu</i>
Poème simultané		Poème simultané	<i>Plu</i> ; aPL2 δ
Presente	Presente		<i>Plu</i>
La mort des amants	La mort des amants	La mort des amants	<i>Plu</i>
Piel		Piel	<i>Plu</i>
El camino más largo más corto	El camino más largo más corto	El camino más largo más corto	
(1973-1975)	(1973-1975)	1973-1975	
Intersticial	Intersticial	Intersticial	aPL2 δ
Señales rotas recobradas		Señales rotas recobradas	aPL2 δ
Desiderata		Desiderata	
Juntos separados	Juntos separados	Juntos separados	
La respuesta	La respuesta	La respuesta	aPL2 δ
Mapa	Mapa	Mapa	aPL2 $\alpha\delta$
Acertijos para juntos	Acertijos para juntos	Acertijos para juntos	aPL2 $\alpha\delta$
Sintaxis	Sintaxis	Sintaxis	
Aquí	Aquí	Aquí	aPL2 α
Te alejas hacia mí	Te alejas hacia mí	Te alejas hacia mí	aPL2 δ
Ronsardiana	Ronsardiana	Ronsardiana	
Schlegeliana			

)Paréntesis(Salto)Paréntesis(Sursis)Paréntesis(Sursis	<i>Plu</i>
Muchos años/antes/después	Muchos años/antes/después	Muchos años / antes / después	<i>aPL2αδε</i>
Nonsense, Canciones, Juegos (1970-1975)	Nonsense, Canciones, Juegos (1970-1975)	Canciones / Nonsense verses / Juegos [1970-1975]	<i>aPL2δ</i>
Canciones tontas para una niña de nueve años, Sofia		I. Canciones Canciones tontas para un niño o una niña pequeña	<i>aPL2αδ</i>
Canción de nieve	Canción de nieve	Canción de nieve	<i>aPL2αδ; Vu</i>
Continuidad		Continuidad	
Dos adivinanzas		II. Nonsense verses El amante	
Disco de Newton		Soneto pesimista	
Del viento	Del viento	Brull nonsense	
Juegos de ecos	Juegos de ecos	Variaciones “Swinburne”	
Juegos de la luz		Yo, tú, él, ella, nosotros, ellas, ello	<i>aPL2α</i>
Juegos breves	De juegos breves	Metalinguajes	
El amante		Nonsense suite	
Soneto pesimista		Nonsense anyway	<i>aPL2α</i>
Brull nonsense		Love nonsense-suite	<i>aPL2α</i>
Variaciones “Swinburne”		Las escaleras	<i>aPL2α</i>
Yo, tú, él, ella, nosotros, ellas, ello		Idilio	<i>aPL2α</i>
Metalinguajes	Metalinguajes	Espacio	<i>aPL2α</i>
Nonsense suite	Nonsense suite	III. Juegos Dos adivinanzas	<i>Sem</i>
Nonsense anyway	Nonsense anyway	Disco de Newton	
Love nonsense suite	Love-nonsense suite	Del viento	<i>aPL2δ</i>
Las escaleras	Las escaleras	Juegos de ecos	<i>aPL2α; Sem</i>
Idilio	Idilio	Juegos de la luz	<i>aPL2α</i>
Espacio	Espacio	Juegos breves	<i>aPL2α</i>
Apariciones / Desapariciones (1976-1979)	Apariciones / Desapariciones (1976-1979)	Apariciones / Desapariciones [1976-1979]	
Carta de Charles Tomlinson: “El doble arco iris”	Carta de Charles Tomlinson: “El doble arco iris”	Carta de Charles Tomlinson: “El doble arco iris”	<i>aPL2α</i>
Escribo	Escribo	Escribo	
Lugar con dos finales	Lugar con dos finales	Lugar con dos finales	<i>aPL2α</i>
Flor(es)	Flor(es)	Flor(es)	<i>aPL2α</i>
Espejo disidente	Espejo disidente	Espejo disidente	<i>aPL2α</i>
Cuerpo entero	Cuerpo entero		<i>aPL2α</i>
Cuarto oscuro		Cuarto oscuro	
Cambio de fantasmas	Cambio de fantasmas	Cambio de fantasmas	<i>aPL2α</i>
Creciente de la memoria hacia 1 o 2	Creciente de la memoria hacia 1 o 2	Creciente de la memoria hacia 1 o 2	<i>aPL2α</i>
Cuarto desobediente	Cuarto desobediente	Cuarto desobediente	
Paseo		Paseo triste	<i>aPL2α; Di</i>
Proyecto	Proyecto	Proyecto:	<i>aPL2α; Vu</i>
Acto amoroso	Acto amoroso	Acto amoroso:	<i>aPL2α; Sáb</i>
Variaciones	Variaciones	Variaciones	<i>aPL2α; Esc</i>
Encuentro	Encuentro	Encuentro	
Dos / Tres / Uno	Dos/tres/uno	Dos / tres / uno	<i>aPL2α</i>
Mariposa amarilla	Mariposa amarilla	Mariposa amarilla	<i>aPL2α; Vu</i>

Pausa	Pausa	Pausa	<i>aPL2α; Vu</i>
Umbral	Umbral	Umbral	<i>aPL2α; Vu</i>
Décalages	Décalages	Décalages	<i>aPL2α; Vu</i>
Cuarto con ventana pequeña	Cuarto con ventana pequeña	Cuarto con ventana pequeña	<i>aPL2α; Vu</i>
Las sábanas familiares	Las sábanas familiares	Las sábanas familiares	<i>aPL2α; Vu</i>
Recordar la nieve	Recordar la nieve	Recordar la nieve	
Cuarto que pierde azul		Cuarto que pierde azul	<i>aPL2α</i>
Tercer cuarto	Tercer cuarto	Tercer cuarto	<i>aPL2α; Let</i>
Cuarto incomunicado	Cuarto incomunicado	Cuarto incomunicado	<i>aPL2α; Di</i>
Peces equivocados	Peces equivocados	Peces equivocados	<i>aPL2α</i>
Huellas	Huellas	Huellas	
Cuarto final	Cuarto final	Cuarto final	<i>aPL2α; Vu</i>
Discontinuidad	Discontinuidad	Discontinuidad	<i>Vu; Esc</i>
Lugares	Lugares	Lugares	<i>Vu</i>
Jardín escrito	Jardín escrito	Jardín escrito	

PLAGIOS

PLAGIO

Hay varios órdenes^a en este libro: un orden cronológico (1968; 1969-1971; 1970-1971 —fechas en las que se trabajaron las tres partes de *Plagio*—); un orden que refleja la aparente desaparición progresiva del yo (el yo comenta, después sólo describe, después cede a otros la palabra), y un orden de progresiva afirmación del yo (“No digo lo que otros dicen sino para decirme mejor”).

Todo es creación: yo elijo decir aun lo que fue dicho, que es ahora diferente porque lo transforma ese cúmulo de datos convergentes en cuyo punto de intersección me encuentro.

Y todo es plagio. Todo ha sido ya dicho.

U.G.L.

^a órdenes presentes *PLI*

Para Jorge Hernández Campos, cómplice mío en estas (y *otras*) aventuras^a

No digo lo que otros dicen sino para decirme mejor.

MONTAIGNE

^a A Teodoro *PL1* y *PL3*

Juegos [1968-1969]

La reflexión no excluye el juego y el hombre que
juega es ya un hombre que conoce.

RAMÓN XIRAU

INVENTANDO QUE VIVO

Inventando que vivo
en palabras me pierdo
Dónde empieza la vida?
Dónde acaba mi cuento?^a

Se abren todas las puertas:
busco la que se niega
Cada cinco minutos
gano y pierdo una apuesta

^a Sin espacio en *PLI*

AMBOS (habla el poeta)^a

Deja el jardín y la casa
el que duerme
y el que sueña
casa y jardín recupera

La noche borra a la noche
con todo el lujo del día
que sólo ahora se entrega

El^b sueño es interminable
despertar
No es el que duerme
el que sueña.

Es otro
Abre
los ojos
Propone
inventa
a dobles innumerables
Nunca a sí mismo se encuentra

Qué galería de espejos
por el jardín y la casa!
Ahora se sueña el sueño

casa— *PLI*

De su despertar despierta
el que sueña
y a su sueño
cierra los ojos
Los ojos
cerrados abre el que duerme

Es hora del reencuentro
de ambos en mí en armisticio

Y la casa y el jardín
menos creíbles
habito
y ando dos veces despierto

Sobre el jardín y la casa
canta un pájaro inventado:
recupero la confianza

^a Ambos *PLI*

^b En *PLI*; a*PLI*αβγδε corrigen la errata: *El*

DIFÍCIL CONTAR JARDINES

El jardín donde estamos
mi-jardín-tu-jardín
es el mismo o son dos?
Mi jardín
Tu jardín^c

De acuerdo con los robles
la hierba
 los geranios
Pero yo sé de un árbol
que viene de mí misma
y en su jardín no ocupa
más sitio que un deseo
Y tú, qué has inventado?
—porque vuelvo los ojos
y descubro en el fondo^d
una flor extranjera

mismo *PLI*

tú qué *PLI*
porque vuelves *PLI*

^c Sin espacio en *PLI*

^d a*PLI*δ: «porque vuelves de pronto/ los ojos hacia mí/ y descubro en su fondo/ - - - - -»

TELEGRAMAS PARA JORGE^a

1. (*Proyecto-Wittgenstein*)

“Compartamos
kilómetros de disparates...”

2. (*Al amigo poeta*)

Tienes la edad del mundo
y ni un minuto menos
Pero te ves más joven

4 *PLI*

aPLIβ: [El amor] Tienes la edad

aPLIβ: [se ve] ~~te ves~~

3. (*En que pido posada*)

Estar sola es perder el sitio
andar a la intemperie
Dame un aquí en tu cuerpo

5 *PLI*

solo *PLI*

4. (*Tu amiga atolondrada*)

En mi prisa por crecer
eché alas y raíces:
qué voy a hacer?

7 *PLI*

raíces *PLI*

5. (*Contra el frío*)

Amigo desnudo:
te voy a escribir
un poema envolvente

6 *PLI*

Muchacha desnuda *PLI*

un poema-guante *PLI*

6. (*Marvell*)

Let us roll all our strength and all
Our sweetness up into one ball

^a Telegramas *PLI* # *aPLIβ*: [(de él a ella)]

PROPIEDAD EN CONCESIÓN

De algún modo
sumando nada y nada
tengo todo^a

a $PLI\delta$: lo tengo

Sueños?
Cosas?
O un puente
entre cosas y sueños?^b

De algún modo
todo se acabará y al mismo tiempo:
lo de afuera y adentro

^a Sin espacios en *PLI*

^b Sin espacios en *PLI*

PUNTO SOBRE LA I

Qué resume el colibrí?
Qué abrevia la rosa de pitimíní?
Un escaso ahora
Un precioso aquí
Dios hecho punto
sobre la i

Pero estoy de viento:
siempre en otra parte
a Dios diluyendo
Ni ahora
Ni aquí

viento *PLI*

DIJO PAVESE

La primera vez
para nunca fue

La primera vez
será
para siempre
la segunda vez

Después
corregida
aumentada
la primera vez
será nada

Después:
siempre en vez de
siempre en vez de
siempre en vez

Después *PLI*

CARTA DE UNA SUICIDA^a

Todo lo perdido
nuestro para siempre
a prueba de vida
a prueba de muerte

Hoy soñé que ayer
era diferente
y me desperté
para no perderte

Hoy soñé que era
lo mismo mañana:
por tenerte siempre
me morí en la cama

^a Carta de un suicida *PLI*

CUENTO

Se enamoró de Aquiles la Tortuga
y fingió huir de él para atraerlo

Cuenta el cruel Zenón que esa tortuga
no perdió nunca la virginidad

Pero Cantor

Bolzano

Weierstrass

rehabilitaron para siempre al héroe

Otra versión (no menos conocida)

asegura que éste no alcanzó a la Tortuga
porque el tendón de Aquiles se torció en la carrera

VOCES

El viento y las palabras no escarmientan:
siempre desenterrando caracoles
donde estrenar su viejo asunto^a
A sí mismos se plagian

el *PLI*

^a a*PLI*β: el viejo[s] asunto[s]

CANCIONES CASI SIN PALABRAS

1

Tán lejos
 vuela
 el pájaro
que entre él y yo cabría cualquier fábula

2

Había que elegir
entre ser la mañana
o ponerse a escribirla

3

Oh retama amarilla
tán amarilla
 tán
que perdí la costumbre

4

De una palabra a otra
cambió el viento a la nube
y escribí una mentira

COMPROMISOS SEMÁNTICOS

Ravi el encantador
sentado junto a una canasta de palabras
las encantó
y se ordenaron en significados
Obedecían al encantador
y significaban exactamente
lo que él quería que significaran

Hay quien inventa
palabras tristes tristes
para llorar todos los días

Una señora / inventaba *PLI*

Humpty Dumpty
preguntó a Alicia qué significaba
su nombre
y se rió
tángo tángo
que se le juntaron las comisuras
a la vuelta de la cabeza

PALABRA

Pronunciada palabra

tán sola

tán desnuda:

regrésate a vestirte de indecible

VIEJO Y PALABRAS

Ya no puedo inventar el mundo solo:
voy a morirme

en mí

con mis palabras

un ramo seco ni siquiera bueno

para el más chirle té

Agotado su jugo jeroglífico^a

Voy *PLI*

Estoy viejo

La prueba:

ya no puedo arrojar una palabra búmerang

que regrese cargada de otredad

^a Sin espacio en *PLI*

CIBERNÉTICA

Un día hablé y el otro me escuchaba
Me entendía
En versión simultánea devolvían los ojos
del otro
 el leve cambio en la respiración
del otro
 algún temblor en las pestañas
del otro
 algún latido
en el otro
 secreto
 que de pronto vibraba
en mí también
 doble tambor
 me devolvía
otro mi viejo asunto
 traducido a otro idioma
y por otro yo era
copiosamente era

ACIBERNÉTICA

No

no nos respondíamos^a

Las preguntas lanzadas rebotaban

y volvían distintas

casi irreconocibles

pájaros migratorios

siempre otros^b

migratorios siempre *PLI*

Podíamos usarlas en seguir preguntando

^a Sin espacio en *PLI*

^b Sin espacio en *PLI*

L'ESPRIT DE LA LANGUE

No podrías hablar en pájaro
No podrías hablar en viento
No podrías hablar en mar
Te faltaría

creo
l'esprit de la langue^a

Lo que han dicho la ola el aire el mirlo
no admite discusión^b

Tú en cambio tuerces
retuerces las palabras

y tú tuerces *PLI*

^a Sin espacio en *PLI*

^b Sin espacio en *PLI*

CONTAR UN CUENTO

Es el país de Irás y No Volverás
donde los relojes marcan el invierno en punto
y sólo en tu memoria habría primavera
si tuvieras tiempo para recordar
Pero sólo hay tiempo para buscar a la reina blanca

Aquí se congela el corazón y no puede romperse
Aquí se congelan las fuentes del llanto
Aquí se congelan las palabras que designan cosas de colores
y sólo sobrevive la palabra de su nombre
Pero tú no sabes cómo se llama la reina blanca

Se sabe poco de la reina blanca:
que habita un silencio sin ventanas
que habita el castillo de Salsipuedes
que habita el lugar del frío

Se sabe poco de la reina:
que es completamente blanca
que ni pensando todas las rosas juntas
se podría armar un arbol en sus mejillas
y que ni con todas las alas de todos los pájaros
se podría emigrar de su invierno en punto

Se sabe poco de ella
Pero no necesitas más para buscarla
ni necesitas más para no encontrarla
y avanzar alejándote de ella para siempre
y descubriendo que ya no dejas huellas sobre la nieve
y descubriendo cómo pierdes toda prueba de la vida

Ni *PLI*

LAS PALABRAS DESCANSAN DE SUS SIGNIFICADOS

El agua glu glu glauca lamelimo
glu glu en agua lilia el alhelí aglutina
y agua lila llorando

glu glu
llega a glicina
de aglomeradas
lila
glu glu sílabas

Agua
lengua alienada
glu glu lía
la glicina al gladiolo
al glaucio —yellow glow—
au gland
à l'églatine
la lililá de fábula y el áloe^a

Ala
Lengua
Alalengua
la lengua glu glu vuela
en águila y glaérola^b
y en ala filelí de la libélula^c

Lengua / La lengua glu *PLI*

Lengua
Agua
El habla glugluíble
lingual delicia líquida
glu glu en la glotis
habla
en glomérulos lila
glu glu
la lengua lame
luenga ola de sílabas
Lenguagua y alalengua a Ella llega
de sílaba a lascivia
a delirio y alivio
libidinoso
aleve llega^d
Llega y lame en silepsis sicalíptica

a Gladys *PLI*

del delirio al alivio *PLI*
—libidinosa *PLI*
aleve— *PLI*

^a Sin espacio en *PLI*

^b aPL1ç: glaréola

^c Sin espacio en *PLI*

^d llega / del giggle a la gigirl de glamour lila / Llega *PLI*

la gluglupiel

Alisa

silabea

—glíptica lengua en glifos de saliva—

la ingle que a algalia huele

y el glúteo

glabro globo

y el lóbulo

y la glándula

y el ángulo

de niebla que distila glicerinas idílicas

donde liba su alfil la última sílaba

el alfil *PLI*

Comentarios [1969-1971]

[En los que] casi continuamente se pone en duda lo que acaba de afirmarse o se afirma empecinadamente toda razón de duda.

J. CORTÁZAR

“FASCINACIÓN DE LA AUSENCIA DE TIEMPO”
(Maurice Blanchot)

Hay sumideros por los que el tiempo desaparece.
Tardes tan doradas que es imposible pensar.
Nostalgias tan irresolubles que acaban por convertirse en una total disponibilidad al prodigio o al desastre
Espacios que crea la escritura y en la^a que sólo ella habrá sucedido
y el cortocircuito de la cópula
y el blanco que abre un insomnio en el que suenan las
palabras hasta no decir nada

Hay sumideros que se tragan al tiempo.
Momentos sin imágenes que el ojo vive sin parpadear y de los que nada queda ni en la retina ni en la
memoria
y habrá que probar después que allí estaba mi ventana al mundo
la vehemente bugambilia
el muro con su crónica en clave de humedades
la historia más difícil más amada
el dolor y todas las cataplasmas
los libros terminados perdidos para siempre
la hiedra que crece en silencio y nos sorprende con una envoltura asfixiante años después
años después
cómo pudieron ser tantos
cómo no distraemos
cómo vivir alerta
Todo lo que nos incumbe pasa en el tiempo
pasa con dolor que es una forma del tiempo

Pero hay sumideros para eclipses de tiempo
boquetes hacia el vértigo
lapsus de Dios
hospitalarios maelstroms hacia un no acontecer y un mapa sin leyendas
una ningunaparte^b tan a nuestra escala como un aquí de tamaño natural
vastísimo y muy íntimo
un lugar propicio para quitarse el apretado yo y ser el él sin rostro el ser de ausencia
feliz malabarista indiferente que juega con todos sus instantes
libre de la memoria
inmune a la diferencia entre el era y el era que se era y el nunca más y el está siendo y el será
en un ambiguo entonces o un infinitamente que gira y abre un enorme abanico de regresos
en la zona de las apariciones de Nuestra Señora de la Nada virgen absoluta de la flagrante ausencia y el
nunca nacimiento
el él que nunca es pero ya vuelve
en la fascinación de la ausencia de tiempo

^a los *PLI*

^b ninguna parte *PLI*

TIEMPO

Aquí está el día
dura

apretada nuez
Pero ábrela y verás qué dulce pulpa
de tiempo
no hay más tiempo que en un día
un día suma de los días
dicen

Aquí está el día

Tienes
flojos los dientes?
Muérdelo
y que salten las horas
y se esponjen y crezcan en la luz
como la canción de un pájaro pequeño
como el deseo de un camino más largo que el camino
y que se recojan en tu corazón
como grávida gota de mercurio
como significado inagotable
como la palabra de un conjuro

amc: cual el cantar
mc: camino / más

Aquí está el día

Míralo abrirse y cerrarse como un ojo
crecer día afuera y sueño adentro
vaivén de una mirada
que no puede acabar porque no acaba el cielo
que no puede llenar ese tonel
sin fondo
la memoria

tonel sin fondo *PLI*

Aquí está el día

Tómalo
Vas a dejar la vida otra vez para mañana?
Vas a mirarlo y a abandonarlo como a un juguete nuevo y complicado que trae las instrucciones en una
lengua que no entiendes?
Vas a sentarte a envejecer
como si sobraran los días
como si regalaran los días?
Vas a tirarlo sin abrir cuando anochezca?

TIEMPO LARGO

Dominical

sin lunes a la vista

viscoso

largo tiempo^a

Y el terror de tener que gastarlo

sin prisa que comerlo

sin hambre: terror de estar en blanco

en Babia prisionera

de un vuelo de mosca o de un cardillo^b

porque no tengo tiempo para inventar el mundo

^a Sin espacio en *PLI*

^b *PLI* lee: «gastarlo sin prisa/ que comerlo sin hambre:/ terror de estar en blanco estar en Babia/ prisionero de un vuelo de mosca o de un cardillo»

MINUTO

Cualquier orden amado irrepetible
Lunes cuatro de junio por ejemplo
año noventa y uno

sesenta y nueve *PLI* | *aPL3*: de 89

 seis y doce digamos
té en el balcón
 un pájaro

té con limón *PLI*

beso
 flor amarilla
palabras
 esa nube

tus barbas
 mi vestido
azul de lana

mis barbas *PLI*
tu vestido *PLI*

 los dedos que se tocan
—a treinta y siete grados—
relámpago de dientes

 nuestras voces^a
las seis y trece
 y queda todo el tiempo

No queda todo el tiempo
Sólo quedan
todas las despedidas
Adiós horas minutos y días tuyomíos
Luto de superpuestos adioses sedimenta
su costra

tuyos-míos *PLI*

 Nuestra casa solar van oxidando
adioses- hilos- negros

 Yo te miro^b
te miro amigo mío de todos los minutos
punto de luz

amiga mía *PLI*

 te miro
 Poblarás
mis retinas mi tiempo mi tristeza
cual lámpara mirada largamente

^a *PLI* lee: «—azul de lana\ a treinta y siete grados—/ los dedos que se tocan\ relámpago de dientes/ me levanto\
una hormiga/ un grito\ tus pestañas»

^b *PLI* lee: «su costra y el vestido solar se va oxidando/ de adioses hilos negros/ Te miro»

INVENTARIO

Saco mi colección de antigüedades
Las limpio las pulo
para que no se les note la muerte que ha comenzado a tomarlas^a
Viejos proyectos que nunca realicé pero que todavía hacen tic tac
Eternidades de imitación pasablemente diseñadas
Unas ganas de quitarse los zapatos para correr a orillas del mar
Sueños para ser olvidados al despertar^b
Una caja de mucho ruido y pocas nueces
Aparatos imaginarios para aprender a decir adiós
Tela de caricias que desnuda al vestir^c
Palabras de segunda mano que compré por una bicoca
Varios volúmenes de trabajos de amor perdidos
El diccionario enciclopédico de los verdes paraísos de la infancia
Un curso de natación a contramuerte
Instrucciones para no desear una casa propia
Un disco rayado que repita a nadie “para siempre”^d
Asombros sin abrir porque no hay aún quien se asombre^e
Un espejo de mil hojas con variaciones sobre un mismo rostro que no me atrevo a reconocer^f
Y ese beso no sé si pasado o futuro que pienso llevar puesto el día de mi muerte^g

^a Para que no se les note la muerte: *PLI*

^b al despertarse *PLI*

^c aPL1δ: que viste al desnudar

^d repita “para siempre” *PLI*

^e Asombros sin abrir para el final de la última guerra *PLI*

^f mismo rostro/ Ejercicios de ira para no acostumbrarse nunca/ Y *PLI*

^g este beso que pienso *PLI*

LITOLOGÍA

Arrojaría la primera piedra
si tan sólo supiera

 contra qué
 contra quién

Pero callo

 obedezco

gasto mis días

 pongo

hasta el cansancio piedra sobre piedra

Repito:

sobre esta piedra inventaré mi vida

Repito:

sola piedra de escándalo la muerte
y oigo la piedra de moler del tiempo

que adelanta noticias de mi polvo

Hasta las piedras saben esa historia:

que no quedará piedra sobre piedra

En vano

piedra infernal

 el pensamiento quema

No habrá

nunca piedra de toque:

quedaré muerte afuera vida afuera

piedra oscilante

entre luces y sombras de sí misma

Me parece

haber leído ya esta biografía:

si la piedra angular del edificio alma

su vocación pública de piedra meteórica

y alza el sueño ingastable

tu cuerpo

 piedra franca

 mina el tiempo

y a contramuerte lascas va perdiendo

Entre el alma durísima

y el blando cuerpo guarda mientras puedas

el corazón piedra preciosa

y los mejores días pasados hace tiempo

y empedrados de malas intenciones

como todo perdido paraíso

yesterday

 vie en rose

Entre la vida y tú

la cortina de piedra

y no hay sésamo ábrete que valga

Quedarán siempre de aquel lado

el amor como algo perdido de antemano

la mano que juraba no soltarte la mano
el gran paracaídas de esperanza
y todo cotidiano deus ex machina
la vida rota y sin usar

la fórmula

secreta del deseo

la alegría

sus bayas rojas

de roja mermelada *PLI*

Y torcerás pañuelos ya sobresaturados

repasando a escondidas

los como-para-siempre del pasado

Rómpete los nudillos contra la piedra dura

El cuento ha terminado

Sólo hay recuerdos de mellado filo

todas las piedras de afilar gastadas

y goteando luto las yesqueras

y divorciados

el pedernal y el eslabón

Y dónde

podrías encerrarte a piedra y lodo

que no llegara Ella

ella *PLI*

la que tira la piedra

la que esconde la mano

EL BOSQUE DE LAS LÍNEAS

Para José Luis Cuevas

Saltas

por la ventana de tu mano
con tus vivos y tus muertos

al bosque de las líneas:
las que separan las que juntan
las de ser joven o viejo

Quieres desenredarlas:
unas para tus vivos
otras para tus muertos

Pero desobedecen como vida:
es el jardín de las rosas
lo que deslumbra bajo el pudridero

Pero desobedecen como muerte:
y al amor loco se le nota
el polvo debajo de los besos

Y por líneas tejidos destejidos
cesan y recoml enzan
tus vivos y tus muertos

se buscan unos en los otros
intercambian sus máscaras se calzan
innumerables cuerpos de sus cuerpos

hacia una semejanza –ya has tendido
una red de mirada, pincel, lápiz y tinta:
tiempo tatuado y pacto melancólico

en que se transparentan mutuamente
tus muertos y tus vivos
y tú pierdes el cuerpo

EL MARAVILLOSO EJERCICIO DE DESPERTAR

La ventana de mi cuarto transmite puntual el noticiario de las siete

Dice
que los árboles perdieron en la luz su pesadumbre de pájaros
y en close-up una rama
se yergue y pregunta

Dice
que bajo el acanto y el malvón y la higuera
los muertos se han bebido hasta el último charco de la noche^a

Dice
que se ha puesto el jardín verde-ultrajante
recién nacido del relente con la cara lavada

No pienso
Me restriego los ojos que gotean sueños azul-pereza
Mi cuerpo se yergue
y pregunta exprimo *PLI*

La mañana prospera como en un acto definitivo de la luz
Tal vez
hoy sí
empiece la vida

No pienso
todo fue ya pensado y me atraviesa
como a un distraído valle de todas las cosas^b

Tal vez
hoy sí
algo vaya a pasar no repetido^c

Tomo en serio el discurso de la claridad en su toma del poder
y e! humilde fervor de mi cuerpo solidario con el nuevo orden luminoso

No pienso
me armo sobre mis piernas
me doy cuerda
me visto
me peino
ordeno para el día escasas palabras

^a Sin espacio en *PLI*

^b Sin espacio en *PLI*

^c Sin espacio en *PLI*

palabras simples
connotaciones blancas verdes y anaranjadas
santos y señas como “amor mío” o “buenos días”.^d
Servirán para armar el día claro
Y ensayo todas las conjugaciones en presente de indicativo
porque el maravilloso ejercicio de despertar
promete todo el Tiempo
y casi tomada por la luz
tengo ganas de correr porque no hay prisa

tiempo *PLI*
tomado *PLI*

^d mc y *PLI*: ‘amor mío’ o ‘buenos días’

CAMBIOS DE PIEL

Cada día
cambio de rostro y tiro el anterior que apenas
tiene un día de uso
Pero los nuevos rostros son cada vez más viejos
Escasamente resisten la jornada
Temo
 a veces
que vayan a romperse antes de que anochezca

TODO DURA TODA LA VIDA

Estoy pobre de mundo

rico de tiempo
dijo^a

Si vivo de prestado

mi tiempo al menos es mío^b

Le respondieron:

todo

ajeno o tuyo

sólo dura toda la vida

respondieron: todo *PLI*

^a Sin espacio en *PLI*

^b Sin espacio en *PLI*

“WALL, THAT VILE WALL WHICH DID THESE LOVERS SUNDER”
(Shakespeare)^a

De este lado de un muro
a quién amar?, preguntas
.
y un día
alguien grita presente!^b al otro lado
y sabes
que tiene que tener tu mismo desamparo en la mirada
cómplice tuyo hasta los huesos para lo que no tiene remedio
espejo tuyo que remeda tu halo tenebroso de frente adentro
en equilibrio con tu sonrisa clara de dientes afuera
Y de este lado del muro
sabes

aPLIα: del

lado y sabes PLI

Como tú está probando las palabras para armarse una vida
Escribe una larguísima esperanza-de-pobre
tuerce el asunto
envejece a contrapelo
te regala la infancia a ver de qué te sirve
y te invita a peinarte luces y sombras
mientras
para toda la vida
de acuerdo hasta la muerte

esperanza de pobre PLI

Sabes
saben
Van a poblar la noche de luces de Bengala
y a salpicar los días de pensamiento oscuro
hasta que la nostalgia les doble las rodillas
y el muro tiemble
nunca-Jericó
Tú su imposible huésped y su imposible casa
él tu imposible casa y tu imposible huésped^c

mc, PLI: nunca Jericó

Y así todo el amor
canje de soledades
Y así todo el amor
suma de nada
delgadísima prueba de la vida

^a Wall, that vile wall which did these lovers sunder (Shakespeare) PLI

^b PLI lee: «a quién amar?/ Alguien grita presente»

^c Sin espacio en PLI

viva

II. MUJER DIURNA^e

Toda la luz está contigo
oh reina de las lámparas
suma de luminosos episodios
Te instalaste en mi casa
y renací en la cola de un cometa
Eres mi primera mujer dormida
que no desaparece de noche
Eres mi primer amor fulgurante
Emites
una fosforescencia como de vida en vela
Despierto por mirarte
y descubro
que estás llena de ventanas
toda amueblada por dentro de objetos blancos
y tu confianza me avergüenza

por la *PLI*

mirarte:/ estás *PLI*

III. MUJER NOCTURNA^f

Leo en la oscuridad
tu cuerpo Braille

Me parece imposible
separar fondo y forma

^e Mujer diurna *PLI* | a*PLI*δ: «Este es “reversible”, de Él a Ella o de Ella a Él. Debería llamarse SER NOCTURNO e ir aparte»

^f Mujer nocturna *PLI*

DE ESOS DÍAS EN QUE SE QUIERE OLVIDAR^a

Me pongo a veces a perder todas las costumbres
me pongo a practicar ejercicios de olvido
te arranco de mi corazón

te borro

te desaprendo

porque ya no sé cómo
no sé cómo

Entonces la amnesia plenilunio ilumina
lo que nunca recobra la memoria

un paraje

parecido a la dicha
un entonces sin cuándo en un allá sin dónde
una deslumbrante comarca de afasia

Pero vuelves tú de tu orilla
con la confianza de las criaturas
que transitan armadas de amor hasta los dientes
y pueden habitar cualquier espacio
intacta la sonrisa

vuelves

con todas las respuestas

Qué fácil para ti burlar
mi desmemoria

tomar

aquel fulgor sin atributos y
convertirlo en el sitio de tus apariciones
oh mi Santo de Amueblar la Ausencia^b

Y te nombro

y tu nombre

precipita una lluvia de palabras
que parecen haber estado allí al acecho
poniendo sitio a mi ningunaparte^c
dispuestas a caer allí a hacer historia
a trazar en la luz retículas apretadas
ávidas como agua en bodas con algún
significado de cal viva

Fue astringente el abrazo de la palabra y el silencio
mi soledad crió puentes hacia otros días

puse *PLI*

puse *PLI*

arranco *PLI*

borré *PLI*

desaprendí *PLI*

sabía *PLI*

sabía *PLI*

iluminó *PLI*

una comarca *PLI*

Pero hasta allí llegaste de tu orilla *PLI*

con la sonrisa intacta *PLI*

vuelves con todas las respuestas *PLI*

nombré *PLI*

precipitó *PLI*

cual si hubieran *PLI*

ninguna parte *PLI*

caer y *PLI*

apretadas retículas *PLI*

con un significado *PLI*

y silencio *PLI*

^a Mujer que confía en no ser olvidada *PLI* # *aPLI*α: De esos días ~~Mujer que confía en no ser olvidada~~

^b *PLI* lee: «para ti / tomar aquel fulgor sin atributos / convertirlo en el sitio de tus apariciones / —Nuestra Señora de Amueblar la Ausencia— / Qué fácil reponer tu nombre entre mis labios// Y te nombré»

^c mc contiene una nota al lado del verso: “(en *una* palabra” [*sic*].

y se llenó de rostros en ventanas súbitas
Entonces
te miré con toda la memoria
entre coordenadas precisas en su punto
de intersección
el sitio del amor
aunque nunca nunca sepa yo cómo

súbitas ventanas *PLI*
Entonces te miré *PLI*
precisas \ en el punto *PLI*
aunque no sepa nunca nunca *PL*

DIFÍCIL CUSTODIA DEL TESORO INTERIOR

No siempre
despierta con un beso la Durmiente
(y todo un ejército de príncipes podría dejar caer
gota a gota sus besos para horadar su sueño
pero ella fingiría entonces otro más profundo
con sexo y párpados llenos de telarañas)

Empeñada en imposible
superficie de hielo
azul e indiferente
esta bella difícil camufla sus más violentos^a rosas^b

impávida *PLI*

Pero Alguien
se acerca a su oído y pronuncia palabras
y palabras y entonces
descarados
como la escarlatina de una niña
los colores afloran
tejen la superficie del amor

uno *PLI*

a su oído se acerca *PLI*

niña pequeña *PLI*

Y la Durmiente
sin tesoro interior
abre las piernas como una cortesana

^a violentas *PLI*; aPL1εζ corrigen la errata: violentos

^b Sin espacio en *PLI*

HOMENAJE A SHAKESPEARE ENTRE PARÉNTESIS^a

El metro es la longitud a 0° del prototipo internacional de platino iridiado que se conserva en el pabellón de Sèvres... (*Pequeño Larousse Ilustrado* de 1945)^b

Oh amantes intactos que sorprendió la muerte
amantes con todas las aristas afiladas
como para calcular sin margen de error
sin coeficientes de desgaste
la exacta superficie del amor
Ninguna muerte puede romper ningún amor
sino decretar su eternidad
Oh amantes coagulados en pleno vuelo
Estatuaria perfecta de la muerte

(Así Romeo
así Julieta
con las lenguas pobladas todavía
de saliva y alondra y ruiseñor
la amenaza del alba desoyendo
qué metal inventaron con nombres enemigos:
prototipo
 universal
 a temperatura constante
que se conserva en el pabellón de una Verona
literaria
 i. e.
 inalterable
Precisión
 garantía
 de shakespiriana industria)

shakspiriana *Gac*, *PLI* y *mc*

^a Así aparece en *Gac*.

^b Pequeño Larousse *PLI* | Tanto en el texto hemerográfico como en *PLI* se alude simplemente al *Pequeño Larousse*. En los materiales de Berenice González de León se encuentra el *Nouveau Petit Larousse Illustré*, pero de 1952 –seguramente de su madre– donde se lee: «Le mètre est la longueur, à 0°, du prototype international en platine iridié qui a été déposé au pavillon de Breteuil, à Sèvres», (*s.v. mètre*). En cambio, en la edición española de 1963, la referencia al pabellón se explica como que es «del metro de París»; infiero que la propia Ulalume tradujo la entrada para configurar el poema.

ACTO AMOROSO^a

En las caricias lentas
a altas velocidades me inventas y te invento
Y en seguida perdemos nuestros cuerpos
con todo y fantasma

^a aPL1δ: «Los “reversibles” irían con este»

CANSANCIO DE TODA METAFÍSICA^a

Para simplificar
pienso en tu sexo

^a aPL1δ: «Idem»

Descripciones [1969-1971]

[...] lo imaginario está en lo real y no vemos lo real más que a través de lo imaginario; una descripción del mundo que no tomara en cuenta que soñamos^a no sería más que un sueño.

MICHEL BUTOR

^a soñamos, *PLI* y mc.

TELEGRAMAS DE LA NIEBLA

1

Suelo con alas
 Cielo con raíces
Zona intermedia
 Agua de nadie
Niebla
 Nada en su sitio
Un todo navegable
Todos somos serpientes emplumadas

2

Pasan
criaturas larguísimas que arrastran
una cola de sueños:
 exceso derramado
que busca un nuevo adentro carne afuera

3

Es hora de borrar
 No escribe nadie
Pierden los ojos
 Recupera el alma

4

Fantasmas
 alentados
por el apenas ser de toda forma
en una apenas carne recogidos
en la humedad promiscua nos enlazan

GLICINA

En racimos lila
la inútil belleza
asumo
 y aplazo
mis palabras grises

CIELO ENTERO

Un pájaro corta
el viento o el tiempo

El vértigo en mí
que no tengo alas
pero invento pájaros

Cada uno pone
la mitad del cielo

EL ANIMAL FANTÁSTICO QUE CONFIABA EN TENER UNA PARTE MÁS

Ayer a toda hora
mañana a cada rato
hay que ver cómo viajas

sin escalas
en el presente —que hace tiempo diste
por ido e acabado—

golondrina
acredora al récord del zigzag

detentora del *PLI*

Sin embargo
tu lado de tortuga-en-línea-recta
lentos años añora

de árboles
libros
niños

Te consuelas

urraca a corto plazo
juntando cosas cosas y más cosas
que te tapen los ojos

que te tapen el cielo
y así cuando de tigre necesario
te ordenan disfrazarte
accionas a pedido garras

dientes

Y aún confías
en tu parte ave fénix

la prometida prórroga
—no ves que es sólo divina propaganda?—
cuando cualquier gusano
se ríe de tu incendio
lo apaga con la cola

EL ANIMAL QUE ES A LA VEZ CIGARRA HORMIGA Y FABULISTA

Canta

 cigarra

Tú recuerda

 hormiga

Puebla cigarra el triste paraje con tu canto

Tú guarda hormiga canto para siempre

Pero se acaba el siempre

Vana cigarra

 hormiga vana:

querría el fabulista enemistaros

reconciliadas ya por el silencio?

EL ANIMAL QUE BRILLA POR SU AUSENCIA

Toda hecha de ausencias tu presencia
Qué modo de estar viva!
Coleccionas las muertes de tus días
y armada de valor y de memoria
rotulas con un YO la colección

vivo *PLI*
de innumerables días *PLI*
armado *PLI*

LOS OJOS QUE TE VEN

Abierto el abanico
con cien ojos miró
y allí en la intersección
de todas las miradas
el pavo real fue
donde no era nada

PÁJARO

Más canto que cuerpo
Más vuelo que tiempo
No cabe en sí mismo
ni en todos los días

PÁJARO LITERARIO

Incapaz de un aquí
 la golondrina
que vuela arrepintiéndose
no sale del ahora:
 en cada ahora
busca el año pasado
busca el año que viene
zigzagueando fatiga cielos

ahora:/ busca *PLI*

viene/ y en una *PLI*

y al fin

en una literaria primavera
pájaro platónico
se posa^a

^a *PLI* lee: «literaria/ primavera se posa—/ golondrina platónica»

LUGAR

Ven! Ya!

De la intemperie de la noche
pasa a este cuarto^a

sueño entro/ a *Gac, PLI*
cuerpo *Gac*

De la intemperie de este cuarto
pasa a este sueño^b

sueño entro/ a *Gac, PLI*

De la intemperie de este sueño
pasa a mi cuerpo:^c

sueño entro/ a *Gac, PLI*
tu *Gac, PLI*

túnel de noche por la noche
de sueño por el sueño
adentro que no tiene más adentro
lugar último

^a Sin espacio en *PLI*

^b Sin espacio en *PLI*

^c Sin espacio en *PLI*

TAJO

Entre las once y doce
y las once y doce
un tajo: puerta al tiempo
—con todo el tiempo para
perderlo o inventar
por lo menos a Dios

CAMBIOS

La nube se suicida:
lluvia

La lluvia
a sí misma se borra:
cae cien espejos nacen
y no puede mirarse en ellos

borra *PLI*
y cuando hace un espejo *PLI*

Incendia el sol los espejos
Del agua muerta asciende
su alma vaporosa:
nube...

ya no puede mirarse/ Quema *PLI*

Algo ha cambiado?... Sí!

nube\ Y algo ha cambiado?// Hay *PLI*

Hay una flor azul que antes no estaba
Falta la sed de un pájaro

VIENTO

Todo parece como para siempre
Encore!

grita una voz y sale
al escenario Dios^a

voz/ y sale *PLI*

Con viento
improvisa un nuevo añadido
a la Creación

una última creación *PLI*

Ondula un paisaje inédito

Suena *PLI*

Hay aplausos

(Y sus Obras Completas?...
Continuarán en prensa)

Completas *PLI*
continuarán *PLI*

^a Sin espacio en *PLI*

CARTA A R.M. RILKE^a

Sueño de nadie bajo tántos párpados
secreto a gritos que no escucha nadie
vino de nadie sobre tántas bocas
multiplicado pan que al hambre busca
estrella involuntaria en tántas frentes
desparramado dios que al hombre cerca

^a ? *PLI*

POEMA INTERRUMPIDO

El perro tiene el ladrido roto
Busca alicientes con la mirada
Agita
en su cola
la bandera de su tristeza

la *PLI*

Yo
voy a incurrir en secreciones de ternura

tristeza/ Voy *PLI*

Pero antes
harto de poemas que nada le añaden
seguro de haber sido creado una vez y por todas
este perro sin dueño tán orondo
sitia el primer farol
y

ternura/ pero *PLI*

FALSIFICACIÓN

Anuda y desata
el viento reflejos
pájaros y nubes:
un jardín que tiembla
con la luz quebrada
un nunca reflejo
que yo falsifico
—detenida inmóvil—
y a solas repaso
temblando de tiempo

recuerdo *PLI*

detenido *PLI*

ESTACIONES

Arde

verde

una pregunta fresco

hasta perder las hojas

Pero nunca escarmienta

Muertos [1970-1971]^a

^a No aparece como sección aparte sino hasta *PLA*; me no cuenta con las páginas correspondientes para poder aclarar si dicha separación ya estaba contemplada entonces.

MUERTO 1

Ya no estás

Y estar es
la única manera elocuente de ser:
costumbre de sorpresas
fidelidad al cambio

En cuál forma

por qué
te detuviste

y así

siendo
no eres?

MUERTO 2

No quieres que te olvide tú
que olvidaste primero

También tendré que recordar
cómo era tu manera de no olvidarme como *PLI*
Creo que estoy perdiendo pruebas de mí misma

MUERTO 3

Apenas muerto el muerto
se pone a crecer
Llena el cuarto
 la casa
el tiempo
No cabe en nosotros
ni en todas las palabras con que intentamos olvidarlo
Un muerto es
interminable

CASI MUERTO

Siento que la gravísima
gravedad de la muerte
vence mis más centrífugos deseos

CASI MUERTO 2

Tán viejo se sintió
que a su memoria prendió fuego
coleccionista que no puede usar
los objetos sin par que colecciona

PROYECTO DE MUERTA DIFERENTE^a

Que me pasara la muerte
entre la vida y la muerte
como me paso la vida

Que mi polvo tuviera
accesos de luz
Como tiene mi carne
accesos de penumbra

Que en el reverso de este canto
interrumpido por cortocircuitos de ausencia
me esperara un silencio roto por chispas de pensamiento
por relámpagos de amor

^a Proyecto de muerto diferente *PLI*

EN QUE IMAGINO QUE, MUERTA YO, ÉL ME RECUERDA^a

Casi me alegra la insolencia con que te instalas en mi corazón
y desvías la brújula del pensamiento
hacia los parajes que frecuentabas
tú
que eras secreta como una almendra^b

tú/ que *PLA*

Ahora te atravieso como a una plaza sin sombras
Te adivino como a una moneda que ofrece cara y cruz al mismo tiempo
Te leo como a un libro que pudiera abrirse en todas sus páginas a la vez
y creo que corriges
ay
tán a posteriori
nuestros malos recuerdos

^a Muerta *PLI* # *aPLI*α: MuertεA (de un Él a una Ella)

^b Sin espacio en *PLI*

RECIÉN MUERTO

Hace apenas un pensamiento estabas vivo

Decíamos:

 él dice

 él quiere

 nos pregunta

Qué pronto nos pusimos a llorar

ya hablar de ti en pretérito imperfecto

No hubieras preferido menos duelo y más asombro?

Pero nadie quiso brindarte la oportunidad de la duda:

ahora sé lo que quiere decir “el muerto muerto”

Lloramos para perderte con todo y fantasma

por miedo de convertimos en tu última casa

Decíamos *PLI*

por delicadeza:
se parece a sí mismo y casi nos sonrío
allí
tán cerca
—pero ya en lo otro

8

Allí
donde estabas
crece un pensamiento rabioso
Allí
donde estabas
la luz sin piel me saca la lengua

9

Sólo perdí de ti
lo que no imaginaba:
lo que eras

10 (*según Montaigne*)

(según Montaigne) *PL4*

Pensabas no llegar
adonde ibas sin cesar?

11 (*según Rilke*)

A un muerto hay que crearlo
en apoyo de él ya no hay más pruebas

En *PLI*

12 (*según Apollinaire*)

Los muertos se ríen de sus sombras
Dicen: te esperaré toda la vida

13 (*según Cleopatra y W. S.^b*)

El golpe de la muerte
es como el pellizco de un amante
que hiera y se desea

^b mc: W.Sh.

14 (*según Villon*)^c

Estremece la muerte y pone pálido
y tuerce la nariz tiende las venas
infla el cuello la carne reblandece
nervios estira rompe coyunturas

Cuerpo de la mujer que tierno eres
pulido y suave cuerpo tan precioso:
has de esperar también esos tormentos
o vivo ascenderás hasta los cielos?

^c 12 (*según Villon*) *PL1*

Plagios
(de varios autores y de los libros de la Colección de la
Naturaleza, de *Life*)
[1970-1970]

¿Y qué, si un poco más atentamente presto oído a los libros en busca de algo que escamotearles para adornar o apuntalar el mío? [...] de ninguna manera para formar mis opiniones; sí para secundarlas y servir las, formadas ya como están. MONTAIGNE

NOTICIA

La crisálida
 translúcida
de una mariposa monarca
pende
durante doce días
de una rama

FESTINA LENTE

Máquina de guerra
como su nombre

Escarabajo

cornuto

Avanza entre hojas secas
enorme la mandíbula

para duelos de amor

FORMAS DE LA LUZ

Cínife luminoso

Bolitophilidæ:

Luciérnaga

Allí

en la cueva de Waimoto
a contraluz

sus estalactitas de seda

Brillo de gema

Luciferasa

Luciferina

Luz

El individuo en celo

lanza sus heliográficos mensajes

Otras

pequeñas luces permanentes
arden

Son gruesas larvas

y éstas

intermitentes

son adultos alados

(Hay cielos clandestinos)

CUENTO

De hace años

 muchos años

treinta y cinco millones

estos frágiles cuerpos

 su vuelo coagulado
sus pequeños sarcófagos de ámbar

millones: *PLI*

Durante el Eoceno

Superior En Europa

Septentrional crecían

bosques

 Y un árbol era:
un abuelo del pino

 La resina

brotaba en su corteza

de las grietas y heridas

y en ella los insectos

quedaron atrapados

bosques Y *PLI*

pino/ La *PLI*

La resina

se secó Y enterrada

fue arrastrada después hacia el mar Báltico

Hoy

se pueden recoger trozos de ámbar en sus playas

LENTA RUEDA DE SOMBRA

Bajo la tierra

 innumerables
viven las ninfas de cigarra
De raíces arbóreas chupan el jugo dulce
hasta la primavera de su decimoséptimo
año^a

el dulce jugo chupan *PLI* # jugo/ dulce *PL4*

Todas

 entonces
al mismo tiempo avanzan hasta la superficie
desplegadas las alas
y en el aire se instruyen en la dicha del vuelo^b

Todas entonces *PLI*

las alas desplegadas *PLI*

Inmensa hueste

 ascienden por los árboles
Rasgan ramas tiernas
 y depositan en ellas sus huevos^c

asciende *PLI*

Después

 muere el enjambre^d
Las nuevas ninfas pronto caen al suelo
y en él
 se entierran otros diecisiete años

Lenta rueda de sombra

Luz escasa

^a Sin espacio en mc y *PLI*

^b Sin espacio en mc y *PLI*

^c *PLI* lee: «árboles/ Sus huevos deposita rasgando tiernas ramas/ Después» # *aPLIa* y en ellas depo...

^d Espacio en *PLI*

ORÁCULO

(Rápida respuesta al poema anterior para que no se te ocurra comparar tu vida breve con la de una efímera)

En el Libro de las Mariposas
el doctor

libro *PLI*

Doblevé Jota Holland
escribe más o menos:

“Cuando no haya en el cielo luna

luna en el cielo *PLI*

Cuando el sol de mediodía sea de un oscuro rojo cereza

Cuando los mares estén helados e inmóviles^a

y quietos *PLI*

Cuando los casquetes polares hayan avanzado hasta el Ecuador

Cuando no quede sino polvo de las ciudades muertas

Habrá entonces

en las rocas desnudas próximas a las nieves eternas de Panamá

un diminuto insecto

sobre un tronco de líquen detenido

Moverá las antenas

en la luz débil

Solo

Vivo”

^a Así en mc y en *aPLIa*

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

La carcoma
taladra antiguos muebles
madera vieja
tiempo de madera^a

Sabe
que en veinte años la madera blanda
no ofrece resistencia
y en sesenta la dura
No saca de ello conclusiones
sino un polvillo fino que firma con su nombre
Escúchala
está abriendo
en la oscuridad sus galerías^b

sus galerías en la oscuridad *PLI*

De vez en cuando
se detiene y golpea las paredes
con la cabeza

^a Sin espacio en *PLI*

^b Así en *aPLIα* | Sin espacio en *PLI* # *aPLIα*: para escucharla

NEFELOCOCIGIA

Un bazar de araos
Un vuelo de patos

Un haz de becasinas
Un bando de perdices
Un rebaño de cisnes

Un regocijo de alondras
Un desierto de avefrías
Una pasa de palomas
Una cháchara de ocas

Una bandada de faisanes
Una multitud de gorriones

Una pollada de codornices
Una congregación de chorlitos
Una velada de ruisseños
Una compañía de cercetas
Una entrada de chocha perdiz
Una murmuración de estorninos
Un alarde de pavos reales

En Nefelococigia
los Trescientos... y algunos más

trompas largas^j

Circulan
de corola a corola
lentos

 acorazados automóviles
ligeros helicópteros
y cartas vía viento

La polinización es simple en teoría

^j Sin espacio en *PLI*

NOTICIAS DE MIS LIBROS DE CIENCIAS NATURALES CON NOTICIAS NUESTRAS^a

El celacanto

venerable pez –doscientos
millones de años anterior al primer
dinosaurio
poco ha cambiado en trescientos millones
de años

De allí su apodo:
“máquina de leer hacia atrás”

(Hémos en cambio temblando de tiempo
en ésta

la casa de dos casas:
Galeanaschultz no sé si ciento cinco o ciento
cuarentaiséis

San Rafángel
D.F.

Una casa en la Tierra

té a las cinco
El lugar de algún canto provisorio
el lugar de una historia ay olvidable
Fotografio sus futuras ruinas

Mira: una gota amarilla
suspendida en la punta de la tetera
cae

Mide el silencio

Estamos
cercados de relojes

No hay pausa
Pero sí:)

Abre un flamenco
en una aurora de Tasmania
alas rosadas

(Estuvo todo el tiempo para amarte y está
todo el tiempo

Un detalle:
el presente no existe
Amada gota
de té
de tiempo
o nada:
es mortal un detalle

^a Reseña muy instructiva de la (†) revista Life en español + paréntesis *PLI*

mejor leamos
mis libros de ciencias naturales)

No hay cazador
más rápido
que el chita

(Tú corres y yo corro
a veces tú adelante y atrás yo
a veces yo adelante y atrás tú
siempre a X distancia
No hay cazador ni presa
y el motor amoroso se desajusta y tose
Mira:)

El dragón Komodo
en la isla de Flores
cerca de Java hace
(imita al monstruo literario)
todo lo que un dragón
se espera
debe hacer
excepto arrojar fuego
(y amarte)
Saca la bifurcada lengua y alza la cola
Contra el hombre
el venado
el jabalí arremete
y engulle la pieza de un solo golpe

Y nosotros?
Si pudiera comerte
Si pudieras comerme
Soy tu hambre
Eres
mi hambre
Hombre)

Recién nacido el caribú
sobre sus cuatro patas se incorpora
en la tundra de Alaska

(Sacia dichosa me acerco a la ventana
a ver el cielo y retinarretengo
estrellas

Vulnerable
y dulce estoy)

El caribú viajó
desde el paso de Anaktúvuc

dentro del vientre materno

(y prenatal estoy
y no te he visto nunca todavía
Sólo por estrenar mis ojos lloro):

mil trescientos kilómetros de camino
precedieron su puntual alumbramiento

(La tregua sirvió apenas para reconocer
latiendo
mi planeta
Te amé recién nacida)

Ahora en otro *lejos*
nace el salmón
Brilla su dorso azul y en la fuente
fluvial se regocija

Pero ya adolescente se lanza
hacia el Pacífico y lo cursa
alimentándose creciendo envejeciendo
y saciado su anhelo al cabo
de tres años y diez mil millas
a la fuente regresa en horda caótica
con hermanos y hermanas

Salmón cumplida flecha
acierto puro de un dios atinado
redondeada existencia sin preguntas

(Tú yo vamos
leyendo mundo soñando mundo inventando
lo que no existe para verlo
pero también sufriendo un mundo que desgasta
el fervor en esa muela la costumbre
y corro y corres
a veces yo adelante y atrás tú
a veces tú adelante y atrás yo
Luego gozamos la pausa:
tu ojo espejo me mira
y sueño en que me habitas
o en habitarte
Pero miremos Amigo en torno
sin entenderlo demasiado
nuestro mundo)

Hay
trompas largas
cuellos aún más largos

colas prensiles
plumas
agallas y colmillos
jorobas cuernos manchas
escamas o sedosas
pintas

(y hay nuestra piel desnuda
nuestros mapas rosados
con islas negras y secretos maelstroms
No sé si es un recuerdo:
si topógrafos ciegos medimos
un instante las curvas de nivel
de la envoltura zoológica más tersa
y si anulamos
en un heroico sprint aquella
X distancia
Podría ser un sueño aún por soñarse
o un deseo estirándose
para fundar
 por fin
 tiempo presente)

Al búfalo africano le complace
viajar pero no tanto
Si el día entero deambula
 luego
hacia el oscurecer
o en la frescura de la madrugada
busca las charcas y sumerge
en ellas su masa corpulenta

(Tiempo presente fundan tantas
vivientes bestezuelas!
Presente: privilegio
de criaturas impensantes
No sé
si la gota amarilla suspendida
en la punta de la tetera
en nuestra casa en la Tierra llena
de ruidos y colores y olores
cayó hace tiempo o tiembla y nos promete
una pausa dorada color de té a las cinco)

En una misma noche
propone el ruiseñor un trino
y el león ruge
y lanzan su alarido los monos

(y tú me dices cosas por mi boca

y yo profiero un grito por tus labios
Eres el corolario de todos mis silencios
y mis palabras en ti desembocan)

Los animales viven
a la intemperie

(Tú y yo y la casa de Rafánel de tanto
encuentro nuestro

Un día
la prueba del jardín no será más
que una foto

La prueba
de tanta vida compartida
algunas
palabras mías tuyas en algún
cuaderno

Casa nuestra en la Tierra
en ti fuimos y seremos malos huéspedes
y un día tus fantasmas

COLLAGE

(*Séneca + Heráclito + E. Saint Vincent Millay + UGL^a*)

A dondequiera que me vuelvo hallo pruebas de mi vejez.
Qué^b será de mí, dijo,
cuando estén podridas hasta las piedras de mi tiempo?
También el niño que hacía mis delicias
se ha vuelto viejo y se le caen los dientes?

donde quiera *PLI* y me

Le dijeron: se puede pensar
que la muerte no llama por orden de edad.
Le dijeron: nadie es tan viejo
que no pueda vivir un día más.
Y le dijeron: nadie
tiene mayor espacio que no lo halle en un día.

Pero él quería andar en bicicleta,
pero él quería encaramarse en un árbol,
pero él quería masticar turrón de Alicante,
pero él quería una noche de bodas,
pero él quería una guía Michelin,
pero él quería plantar petunias cuando abril volviera,
y se durmió de tanto querer.

Pacuvio, en cambio,
se hizo a sí mismo exequias
en medio del vino.
Sus compañeros aplaudían y cantaban los músicos:
Ya acabó! Ya acabó!—^c

Lo sé,
dijo Edna Saint Vincent
Millay,
aunque no lo apruebo ni me resignaré nunca.

^a amc: Yo...

^b Que *PLI* | a*PLI*α corrige la errata: Qué

^c Sin espacio en *PLI*

DE TODOS MODOS SE DESAPARECE
(*Recortado en Política, Platón*)

recortado *PLI*

Salían entonces los viejos de la tierra
para vivir sus vidas al revés:
sus cabellos blancos se volvían negros
sus cuerpos decrecían hasta tornarse niños
y de-sa-pa-re-cí-an...

y desaparecían. *PLI*

MONTAJE

(Tema: *Empédocles*
Cortes y ritmo: UGL)

De soledad cernido, en su orbe puro,
júbilo del Sphairos.

en orbe *PLI*

Ni vacío de ausencia
ni exceso de presencia.

No te quedes sentado con los ojos abiertos
de par en par
sin ver el Todo.
Éste no tiene pies,
ni ágiles rodillas,
ni velludo sexo:
esfera en todo punto idéntica a sí misma.

No tiene pies, *PLI*

Bajo apariencia humana,
o animal de los bosques, planta, pájaro,
cuajan los elementos. Y tú dices que nacen
e injustamente te lamentas
con la palabra muerte.
Vamos, escucha,
porque acrecientes tu sabiduría.

De lo múltiple uno.
y el uno dividido.
Muerte que nace y vida que se muere.
Tiempos que acaban sin que acabe el tiempo.
Cuál sería la causa de la causa?
Disloca el Odio y enlaza el Amor.
Mira tu cuerpo: en él se manifiesta
aún la lucha; en el amor creciendo
mira al cuerpo con flores de la vida
hasta que desgarrados por funesta discordia
desprendidos fragmentos yerran por las riberas
donde rompen las olas de la muerte.

y el Amor enlaza. *PLI*

Dos, tres veces conviene que repita
este bello secreto.

Temblor incoercible se apodera
de los miembros del dios desparramado;
como el zumo del higo aglutina el Amor
tu blanca leche, Odio.
Y vuelvo a frecuentar el lugar de mi canto,
canal que abrieron antes mis palabras,

y todo se confunde.

Esfera!

Del mar llegan el viento, las lluvias abundantes.
Rápido, por lo abierto, brota el fuego
y numerosos arden los fuegos subterráneos
y el éter en su impulso con formas se desposa
y hunde grandes raíces en la tierra.

largas *PLI*

Mar... sudor de la tierra.
En tu cristalizada sal penetran
flechas del sol; germinan
ojos sin frente, brazos
que reptan hacia ausentes hombros, cabezas solas;
en desorden se ajustan los miembros, aparecen
seres de pies torcidos e innumerables manos;
otros que con dos rostros se pasean
y andróginos con sexos adornados de noche.
Pero ya las miradas su memoria recobran;
el deseo ya nace
y la armonía reconstruye...

No te quedes sentado con los ojos abiertos
de par en par;
contempla la Esfera.

mira *PLI*

Dos, tres veces conviene que repita
este bello secreto.

No te quedes mirando, injustamente,
la parte breve de la vida.

Escucha:

nada de lo mortal conoce nacimiento
ni final en la muerte.

Tú inventaste esos nombres
y designas instantes del ritmo de las cosas,
y lloras tus propias palabras,
hombre de rápido destino,
humo que agita y que disuelve el viento.

estos *PLI*

tus palabras *PLI*

Ya ves:

como tú hablo cediendo a la costumbre.

DOS PENSAMIENTOS DE PASCAL^a

1. (*Miseria del hombre*)

Nada
 ante lo infinito
y todo
 ante la nada
Alejados extremos
inabarcables
 Fin
de las cosas
 Principio
Dos polos del secreto

Nada de la que broto
Infinito al que llego
Trayecto
 y a mitad
del trayecto
 apariencia

Y ser
 lo suficiente
para no ver la nada ni el principio

y el *PLI*

Y ser
 lo suficiente
para no ver jamás el infinito

2. (*Grandeza del hombre*)^b

“...por el espacio, el universo me incluye
y me traga; por el pensamiento, yo lo incluyo”.

Habito
 el universo:
punto
 que en él se pierde
Pero pienso
 y me habita

^a ^*Existe un documento que parece provenir del mecanograma de *PLI*, pero con intervenciones posteriores a *PLA*, en que UGL ofrece una doble variante para el título: «Dos poemas escritos / Escrito con Pascal» y añade lo siguiente «sobre sus temas: -Miseria del hombre –y Grandeza del hombre». Dicho periodo, sin embargo, se caracteriza por un trazo caligráfico descuidado.

^b Este texto aparece en *Gac* sin el epígrafe.

el universo
No
me piensa el universo
Fuera de mí
se pierde^c

Habito
ese fuera de mí
del universo en que me pierdo: punto
que se piensa perdido
El fuera de mí
dentro
de mí
y el dentro fuera

afuera *PLI*

^c Sin espacio en *PLI*

PLAGIO II

Los únicos que tal vez^a han creído,^b o creen en serio,^c que los poetas no hacen sino imitar, es decir plagiarse uno al otro a escondidas, robar^d el sucesor la obra de su predecesor y remontar^e así^f al infinito la cadena del tiempo hasta el momento en que ladrón y robado se pierden en las tinieblas de la prehistoria, han sido probablemente los llamados “buscadores de fuentes” [...] piensan éstos que su^g sagacidad y su penetración tienen el mérito de abrir los ojos a la gente y demostrar con pruebas, de hecho innegables, que los poetas tienen la costumbre de vender como suya mercancía robada [...] El resultado es [sólo] el^h descrédito en que ha caído la búsqueda de fuentes y el ridículo en que se ven quienes las buscan [...] Laⁱ “fuente” de una poesía es siempre el alma del poeta y nunca las cosas, las palabras o los versos nacidos en otras almas.

BENEDETTO CROCE

^a que, tal vez, *PL2*

^b creído *PL2*

^c serio *PL2*

^d robando *PL2*

^e predecesor, remontando *PL2*

^f a*PL2*α: remontar [así]

^g sólo su *PL2*

^h es el *PL2*

ⁱ la *PL2*

PRÓLOGO

CUENTO DE UN DÍA PARA PASCAL

La pregunta
 relámpago
ilumina lo no sabido
lo entrega en interrogativo

La respuesta proyecta
su claro círculo de lámpara
y lo no sabido retrocede
más allá de su orilla de luz

la orilla *PL2*

Las oscuridades no son
misterios
 y las claridades
son estúpidas —dijo Blaise

Pero a veces a una pregunta
otra pregunta responde
y se salva el cuento de un día

Los juntos [1970-1975]^a

Juntos, sin duda, confundimos a la lógica
pero nunca al entendimiento.

ROBERT GRAVES

^a b: Anatomía del A. # Los juntos (1970) (1972-1975) PL2

INSTRUCCIONES PARA LOS JUNTOS^a

•

Asir

luego soltar
 al amor:
 respirarlo
 como un prestado aire
 que aspirado espirado
 siempre en tránsito
 abre
 en la memoria sola
 simulacros de pausa

•

Tenerlo

no tenerlo
 Su presencia está a salvo
 en su ausencia gemela
 Quiere ser más:
 aguda
 promesa de retorno

•

Andar sólo en su espacio:
 donde lejos y cerca
 se dicen con la misma
 palabra antigua
 Donde
 el angosto estar juntos
 invita a ilimitarse

•

Vivir

no el tiempo
 sólo
 enamorado tiempo:
 nunca y siempre en ahora
 días al mismo tiempo
 perdidos recobrados
 continuidad en vilo

^a aPL2δ: *Por favor: separar un poco más los textos y numerarlos// CINCO § Instrucciones para los Juntos*

eternidad a escala
hecha de intermitencias

•

(Una seguridad
ya cunde
 en sostenido
peligro
 en largo asombro)
Abrir
 cerrar las manos:
que la gracia circule

DIURNO

el día es lo que sucede alrededor de nuestros cuerpos^a

sobrevive en la noche como una burbuja privada^b de la luz
en la que siempre tiene el amor^c los ojos abiertos
para que sólo soñemos que soñamos
atentos a nuestro pacto de ser diurnos
con párpados que bailan en la punta de un géyser

géyser nupcial *Plu*

^a Sin espacio en *Plu*

^b *Plu* lee a partir de aquí: «privada del fulgor en la que siempre tiene el amor los ojos abiertos/ —de manera que hay que soñar que soñamos sin romper nuestro pacto de ser diurnos/ y los párpados bailan en la punta de un géyser nupcial»

^c a $PL2\delta$: el amor tiene {suprimo corrección

10 TELEGRAMAS A JORGE^a

1. *Identidad*

Si no me miras
no soy yo
y si me miras
no soy yo

2. *Matemáticas*

La vida es breve
Olvidalo
Nuestro tiempo será más largo
que la suma de nuestros días

Olvida *PL2*

3. *Sin título*

3. *PL2*

Vivo el deseo,
de él muero
Muerto el deseo,
me estoy muriendo
por morirme de nuevo

deseo *PL2*

4. *Caracol*

“*Pour toujours*”, *caracol PL2*

La voz de Dios en el mar
del mar en el caracol
del caracol en mi oído
sale ahora por mis labios
(delgado viento de mi infancia)

labios// *PL2*

aPL2α: eyes? delgado viento de infancia

5.

aPL2δ: *Estar juntos*

Estar juntos se apoya
en nuestras soledades
como un asombro en otro asombro

6. *Elocuente anagrama*^b

Mutuo fiat PL2 # aPL2α: *Anagrama*

Tu nombre +
mi nombre =
ROUGE J'ALLUME^c

^a 12 telegramas *PL2* # *aPL2δ*: 12 telegramas a J.H.C.

^b *aPL2δ*: ~~Anagrama de dos nombres~~ *Mutuo fiat* (o el anagrama de dos nombres)

^c *PL2* lee: «UTLEAOLDUOMREO:/ nuestra biografía/ su mitología»

7. *Mutuo fiat*

Mutuo fiat, 2 PL2 # aPL2δ: quién sueña a quién?

Ni soñador ni soñado
saben de quién es el sueño—
tán real es el soñado
y el soñador tán ligero

sueño: PL2

8.

Tenemos
cuerpos de hacer más alma
almas de hacer más cuerpo^d

9^e. *Panta rhei*

Ubicua: a ti abrazada
en la cama y cual duende
voyeur allá en el cielorraso
nos miro soñar juntos
(y tan raudo río oteo
que veo porque no veo)

10.^f

11. PL2 # aPL2α: Voyeur de cielorraso

Nostalgia de ahora mismo
del ahora tocado
del ahora dorado
aprendiz

ya
de gris^g

^d PL2 lee: «Hoy tenemos/ cuerpos de hacer más alma»

^e PL2 lee: «9. *Pacto de juntos jóvenes*/ No nos soltemos las manos/ sino para correr por la infancia/ hasta el último día de la infancia/ que fue el primero nuestro» # aPL2δ: à refaire 9. *Pacto de juntos jóvenes* recientes/ No nos soltemos las manos sino para correr por la infancia { de este nuestro encuentro de nuestro Encuentro:/ ~~y volver con noticias~~ y volver a empezar/ ~~fresecas que damos/ y crear y otra vez convertirnos~~/ a ser los Juntos

^f PL2 lee: «10. *Panta rhei*/ A mirarnos me atrevo/ y tán raudo río oteo/ que veo porque no veo» | aPL2α: me atrevo a mirarlos [y tanto en ese raudo río oteo]/ [~~y tanto es lo~~ que en en raudo río oteo]/ [~~y tanta~~ lo que lo en vez dado en raudo río oteo]

^g El poema 12 de PL2 dice: «Viajero(a)/ Espérame: voy y vuelvo/ (letra a letra en el camino/ desparramaré tu nombre/ para no extraviarme al regreso)»

EN BUSCA DEL CUERPO PERDIDO

Hay días en que amanecemos con un brazo de menos hay *Plu* y *PL2*
en que un pie es tan remoto como si perteneciera a un antepasado o como si
estuviera por nacer en otro cuerpo
en que damos la espalda a nuestra espalda
en que los párpados se preguntan si son párpados de abrirse o de cerrarse no saben *PL2*

entonces acechamos el latido en punto con que repite la sangre un nombre
en el recodo de una arteria
esquina con el corazón
antes de atravesar esa plaza de peligro esta *Plu* y *PL2*
ese tembladeral de los nombres y los sueños^a
o para atravesarla armado del grito con que ese nombre se pronuncia pronuncia y *Plu*

y tomada la plaza para siempre
en un golpe de estado amoroso
recorrer las provincias olvidadas
recuperar las maneras límite que tiene un cuerpo de ser cuerpo
para que los codos y las rodillas oigan
y se dibuje la sonrisa de la nuca
y se abran los ojos de los talones

^a a*PL2* lee: «este –tembladeral de los nombres y los sueños– { añadir guiones añadir»

PENSAR EN UNA COSA

Por qué no puedo pensar con la mitad izquierda de la cabeza
lo mismo que pienso con la mitad derecha?
o por qué hay un pensamiento de la nuca
que no apuntala al pensamiento de la frente
que lo desmiente haciendo señas desde atrás?

por *Plu*

(Me preguntas en qué pienso
En menos de una cosa: en tantas cosas!
Te respondo que en nada)^a

O por qué pienso con más capas que un ágata o una cebolla?
: un pensamiento de más adentro crece
y empuja hasta que estalla la última cáscara
y en seguida peligra también

o por *Plu* y *PL2*

adelgazado
por otro pensamiento que lo empuja desde más adentro

de más *Plu* y *PL2*

Pero te pienso en el adentro del adentro
con un pensamiento que crece al revés
en un prodigio centrípeta como el de las flores del higo
Donde pensar en una cosa es más que pensar en una sola^b

pero *Plu* y *PL2*

^a *Plu* lee: «(me preguntas en qué pienso: en menos de una cosa, en tantas cosas!: te respondo que en nada)»

^b a*PL2δ* lee: «~~Donde pensar en una cosa es más que pensar en una sola~~/ Pero a ti te pienso/ donde pensar en una cosa/ es más que pensar en una sola»

BOTELLA DE KLEIN

Juntos juntamente
carne y pensamiento
Juntos sin afuera
ni adentro:

nunca fue perdida
por esa feliz
botella de Klein
ni una gota de la vida

PROBLEMA^a

Calcular

(dado^b el producto de la multiplicación de las caricias
el número de golpes de ala por segundo con que la pasión compensa el peso de los cuerpos
la velocidad adquirida al pensarnos
la resistencia del aire a todas nuestras iniciativas voladoras^c
el intervalo admisible entre la temperatura máxima y la temperatura mínima del deseo
las intermitencias con que fabricamos nuestra continuidad
el margen de error tolerable para un ingreso simultáneo en el olvido que sabes^d
las probabilidades de reincidir por falta de recuerdo
la mayor o menor necesidad de un postre metafísico al banquete carnívoro
el porcentaje de limaduras virtutas rebabas que pueden ser recicladas in situ
y la fuerza de gravedad de toda alegría
y la trayectoria de esta asíntota al más estrellado techo)
la condición necesaria y suficiente de este amor

^a Este texto aparece en *Plu* con la siguiente redacción:

«CALCULAR

(dado el producto de la multiplicación de las caricias
el número de golpes de ala por segundo con que la pasión compensa el peso de los cuerpos
la honda raíz cuadrada del más redondo beso a flor de piel
las intermitencias con que fabricamos nuestra continuidad
el intervalo admisible entre la temperatura máxima y la temperatura mínima del deseo
la velocidad adquirida al pensarnos
el margen de error tolerable para un ingreso simultáneo en el relámpago de olvido
las probabilidades de reincidir por falta de recuerdo
la mayor o menor necesidad de un postre metafísico al banquete carnívoro
el porcentaje de limaduras virtutas rebabas que pueden ser recicladas in situ y de desperdicios si los hubo
y la resistencia del aire a toda cama voladora
y la fuerza de gravedad de toda alegría
y la trayectoria de esta asíntota al más estrellado cielo)

LA CONDICIÓN NECESARIA Y SUFICIENTE DE ESTE AMOR»

^b aPL2δ: dados

^c toda iniciativa voladora PL2

^d en el olvido PL2

PESO AMOROSO

Peso específico de dos: el cociente
del perdido peso real
entre el volumen de una nube
de nunca acabar

dos: cociente *PL2*

1971-1972

RECONCILIACIONES

No podemos tocar ni los sueños ni la vida
pero la mano que se alarga hacia los sueños
y la mano que se alarga hacia la vida
tocan ambas un solo centro
nos entregan un tacto solo
más cierto que tocar o creer que tocamos

no *PL2*

PL4: centro/ más cierto

no podemos asir lo que amamos
pero la mano que se tiende para asirlo
y la mano que sabe y retrocede
se juntan en el único ademán posible
un asir simultáneo de soltar una ola
que urde mientras rompe su propio nacimiento

se rompe *PL2*

no podemos decirnos porque somos
todo lo que decimos todo lo que callamos
pero la mano que escribe palabras
y la mano que borra palabras
pactan aquí se dan la mano

YO ES TÚ^a

no sé

cuando estoy sola
cuál de los dos no está
ni si alargo hacia ti o hacia mí los brazos

solo *Plu* y *PL2*

^a Simbiosis *Plu*

POÈME SIMULTANÉ^a

ahora^b
las manos
las palabras
dicen un solo asunto de piel y pensamiento:
no puedo traducirlo
a una sola de esas dos lenguas

estas *Plu*

^a Semántico *Plu*

^b *Plu* lee: «las manos\ las palabras»

LA MORT DES AMANTS

tán solubles
el uno en el otro
que en un abrazo
desaparecieron^a

^a *Plu* lee: «tan solubles el uno en el otro/ que en un abrazo desaparecieron»

PIEL

en la intersección

tu me tu me
de voz que inunda y voz que envuelve
mi te mi te
se forma esta piel

piel: *Plu*

la piel que no^a separa
que no tiene lado y aquel lado
la de ósmosis felices —sin aduanas

tiene este lado *Plu* y *PL2*

^a nos *Plu*; a*Plu* tacha la errata: “nos”

EL CAMINO MÁS LARGO MÁS CORTO

para decirte	para tocarte
doy un rodeo	
para que el pensamiento sea primero cuerpo	para que el cuerpo sea primero pensamiento

SEÑALES ROTAS RECOBRADAS

a veces
el ademán de asir se rompe en ti o en mí
para no desembocar en el ademán de soltar^a

(entonces las manos eligen
otra manera de ser manos:
por ejemplo la de apretar al pájaro
que vuela en otra parte)^b

o en ti o en mí una palabra retrocede
se demora en su antes de silencio
para no desembocar en su después de silencio^c

(entonces mi voz y tu voz dan la palabra
a la voz que conjuga sólo en presente:
la voz de tus-palabras-y-las-mías)

tus palabras y las mías *PL2*

o nace una mirada que no llega nunca al otro
o que lo cruza sin verlo como a un vano
hacia un fondo en fuga^d

o lo *PL2*
fondo que escapa *PL2*

(entonces el ojo recoge la no-imagen
sin fechas sin colores
y la guarda en un siempre transparente)

no imagen *PL2*

^a Sin espacio en *PL2*

^b *PL2* lee: «manos:/ como apretar al pájaro que vuela en otra parte)»

^c Sin espacio en *PL2*

^d Sin espacio en *PL2*

DESIDERATA

deseo lo que no tengo
 (no tu cuerpo que abrazo)
deseo tu deseo

deseo que desees lo que no tienes
 (no mi cuerpo que abrazas)
deseo que desees mi deseo

no deseo a quien no desea mi deseo
no deseo a quien no desea que yo desee su deseo

JUNTOS SEPARADOS

Buscan
entre cerrar y abrir los brazos
una manera viento:
el abrazo
que pone en libertad a lo abrazado

Buscan
entre el silencio roto por sus voces
y el que habrá de romperlas
la equivalencia
del nombre pronunciado y el callado
para llamarse siempre

Buscan en estar juntos la distancia
donde se crece
 Crecen
en lo inseparable separados

LA RESPUESTA

Mientras tú y yo
para hacernos
una pregunta

grave
recorremos
la mitad

de la distancia
que nos separa
y la mitad

de la mitad
de la distancia
y—

nuestros cuerpos
se adelantan
llegan

sin nosotros
y allí
donde todo

es simple
como dentro
de un durazno

nos esperan
Y llegamos
Y oímos

la respuesta
—anterior^a
a la pregunta

^a amc: respuesta// —anterior

ACERTIJOS PARA JUNTOS^a
(Quién escribió qué)^b

1. (*Grave pero hermoso*)^c
Son amigos que el viento se lleva.^{de}

co: (*grave*) | (*Grave*) PL2

2.^f (*Contra el tiempo*)
(Los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables)
Polvo serán, mas polvo enamorado

mc: enamorado...

3.^g (*Frívolo*)
Se llamaba la hermosa
Mademoiselle Aimable
y si era combustible
yo resulté inflamable.

co y PL2: 2. (*Frívolo*)

4.^h (*La realidad y el deseo*)
—El amor admirable mata

realidad
co: verdad
co: El

—(Que amarse fuera
como existir
como vivir:
sin darse cuenta)

co: (Que

5.ⁱ (*El deseo y la realidad*)
Mira qué fácil es la vida
y como sí se puede volar

^a ms: Pequeña antología para Juntos # co: Acertijos para Juntos

^b aPL2α: (¿quién escribió cuál?) ¿quiénes escribieron ~~cada verso~~ los versos que siguen?) el o los versos que siguen?)

^c aPL2α: Poema grave pero consolador

^d co y PL2: lleva.// (Los dos se desnudaron y besaron/ porque las desnudeces enlazadas/ saltan el tiempo y son invulnerables)// Polvo serán, mas polvo enamorado

^e ms: lleva\ Rutebeuf

^f ms: Junto a ella incesantemente,/ siempre asido está a ~~por~~ su vestido/ ~~y de noche la besa dormido~~/ por miedo a que se desvanezca/ de noche la abraza dormido\ Tristan L’Hermite (1601?-1655)

^g ms: ~~Se amaban~~ [Para ellos que ~~que~~ amare fuera/ como existir/ como vivir sin darse cuenta] Ils s’amaient comme on existe, comme on vit, sans s’en douter.\ casi Diderot *en referencias | co: 3 (la realidad [verdad] y el deseo)

^h ms: Schlegel.... | co: (el deseo y la realidad\ Zaid # 4[5] (Canción de amor muy corta)// Robin m’aime/ Robin m’a/ Robin m’a demandé/ Il m’aura

ⁱ ms: Fuimos dos, lo sostengo...\ Mallarmé ([tachado ilegible]) | co: 5[6] (justificación del sentimentalismo)/(Por qué llorar los pensamientos tiernos?// Por esto y por esto y por esto.

(alto amor delirante, alas,
¡cuidado con las alas!).

6.^j (*Canción corta intraducible*)

aPL2α: ...siècle

Robin m'aime
Robin m'a
Robin m'a demandée
Il m'aura

7.^k (*Sentimentalismo justificado*)

¿Por qué llorar los pensamientos tiernos?
Por esto y por esto y por esto.

8.^l (*Juntos muy juntos*)

Junto a ella incesantemente
asido siempre a su vestido
por miedo a que se desvanezca
de noche la abraza dormido

9.^m (*Rostros de Juntos*)

(Ella)

Por qué soy tã hermosa?
Porque mi dueño me lava.

(Él)

Tengo un rostro de ser amado
Tengo un rostro de ser feliz

10.ⁿ (*Voces de Juntos*)

Se enlazan como cuerpos
para una traducción de oscuridades

11. (*Engañatiempos*)

Los amorosos juegan a coger el agua
a tatuar el humo, a no irse.

12. (*Mi ley del movimiento*)

Me alejo hacia ti

^j ms: ~~Se llamaba la hermosa mademoiselle Amable/ y si era combustible, resulté yo inflamable\ V. Hugo | co: 6[7] (*muy juntos*)// Junto a ella incesantemente/ asido siempre a su vestido/ por miedo a que se desvanezca/ de noche la abraza dormido [(ilegible) (diálogo n° 4/ ~~Mira qué fácil es la vida/ y cómo sí se puede volar// (alto amor delirante.../ ¡cuidado con las alas!)\ Zaid~~~~

^k ms: Oh realidad: serás según el sesgo./ que por su contrapunto amor se invente\ Guillén | co: 7[8] (rostros de juntos)// (Ella) Por que soy tan hermosa/ Porque mi dueño me lava.// (Él)/ Tengo un rostro de ser amado/ Tengoun rostro de ser feliz [9] (*Engañatiempos*)/ Los amorosos juegan a coger el agua./ a tatuar el humo, a no irse.

^l ms: Los dos se desnudaron y besaron/ porque las desnudeces enlazadas/ saltan el tiempo y son invulnerables\
O. Paz

^m Me alejo hacia ti\ V. Holan

ⁿ ms: “Juntos, sin duda,/ confundimos a la lógica/ pero nunca al entendimiento”

13. *(Poema de amor contra el tiempo)*
Fuimos dos, lo sostengo!

(Soluciones en notas finales)

SINTAXIS

no tocarte es un silencio
en el discurso de tocarte
pero es una palabra
de la frase de estar mirándote

no mirarte es un silencio
en el discurso de mirarte
pero es una palabra
de la frase de estar pensándote

no pensarte es impensable
como una frase de silencios
interrumpidos por silencios

AQUÍ

todos los ojos de los adivinos
en los Juntos convergen:
de leer sólo el presente en su esfera

juntos *PL2*

leer el *PL2*

TE ALEJAS HACIA MÍ

Te desprendes
hacia un lejos
que es (de país en país:
al alcance de mi mano
de mi grito
de mis ojos
de mi solo sueño) un cerca

RONSARDIANA

En el vino deshojan rosas
deshojan rosas en el vino
Brinda el Amigo por la Amiga
y la Amiga por el Amigo^a
—rojos los labios y las rosas
rojo un dolor que el rojo vino
va transformando en otra cosa

^a co y *PL2*: “Brinda el amigo por la amiga/ y la amiga por el amigo”

)PARÉNTESIS(

la vida está entre paréntesis
como la única parte cierta
de la frase de nunca acabar

el amor está entre paréntesis
como la única parte cierta
de la frase de la vida

pero los paréntesis del amor
se abren al revés

son
paréntesis para escapar
paréntesis para ir a habitar el color verde

SURSIS

Sopla el viento
nos mira su frío
con ojos que borran

Sopla el viento
nos pone delante
espejos de polvo

Por asirlo
cerramos los brazos:
perdemos los cuerpos

Por burlarlo
cerramos los ojos:
volvemos adentro

MUCHOS AÑOS / ANTES / DESPUÉS

Nos separamos y pesa en nuestros dedos
la huella más ligera
la desnudez que deja un anillo
perdido hace muchos años

Regresamos
y juntos
inventamos todos los anillos
pero perdemos esa pérdida

Tal vez estar juntos no sea estar juntos
sino un ejercicio aprendido de las olas:
romper y reanudar una espera

tener y no tener aquel anillo
—un rehén dejado en mañana:
el anillo perdido dentro de muchos años

aPL2α: la | aquella

tal PL2

ese PL2 # aPL2δ: anillo:
aPL2δ: un

Canciones / Nonsense verses / Juegos [1970-1975]^a

^a Nonsense, Canciones, Juegos (1970-1975) PL2 # aPL2δ: ~~Nonsense~~, Canciones /Juegos, Espejos/ Nonsense verses # ojo (Son 4 ~~tres~~ capítulos) ¿cómo formar/ I CANCIONES// II JUEGOS/ III ESPEJOS/ IV NONSENSE VERSES # mc: Nonsense / Canciones / Juegos (1970-1975)

I. Canciones

CANCIONES TONTAS PARA UN NIÑO O UNA NIÑA PEQUEÑOS^a

1. (*Ejercicio de piano para tu mano izquierda*)

El meñique en tus labios
el anular en la ventana
el mayor en el horizonte
el índice
en busca del pulgar
el pulgar
en busca de tus labios^b

lejos
mañana^c

diferentes
los mismos

iguales: *PL2*

una octava más altos

2. (*Espejo aún alto*)

(*Niña y espejo*) *PL2*

Por asomarse
al alto espejo
en puntas de pie
explora estaturas:

estaturas *PL2*

crece tanto
que empiezan las nubes
y un último pájaro cesa

Crece *PL2*

Crece tanto
que se salta sus estudios
sus amores su muerte^d

^a Canciones tontas para una niña de nueve años, Sofía *PL2* | a^{PL2}~~α~~: ~~POEMA QUE~~ [tachado ilegible]/ ~~PARA QUE~~ ~~PIENSES~~ [tachado ilegible] ~~Y DANIELA/~~ AL OÍR ESTAS, MIS “Canciones tontas para ~~MI una SOFÍA~~ ~~niña,~~ ~~de nueve~~ años, [:] Sofía” UNA NIÑA PEQUEÑA

^b Sin espacio en *PL2*

^c Sin espacio en *PL2*

^d *PL2* lee: «muerte// No sabe crecer lenta/ no sabe que el espejo/ está solo/ un año más alto»

CANCIÓN DE NIEVE

Por la mañana
la nube propuso
al jardín de enero
una nieve trémula

A mediodía
la nieve borraba
todos los verdes
todas las aristas

orillas *PL2*

A medianoche
la luz de la nieve
brillaba —sin nube
ni jardín ni enero
ni verdes ni aristas—
brillaba desnuda

orillas *PL2*

De ello hace siglos
años y días
días y horas
horas y nunca

CONTINUIDAD

Las flores se reparten
algo llamado muerte
que no sucede nunca
porque siempre sucede

Releva a la apagada
la recién encendida
—nunca la misma flor
pero la Flor la misma

Intermitentes flores
y eternidad florida

El nombre de sus nombres
es uno: Siempre viva

II. Nonsense verses

EL AMANTE

Mientras besaba a Rosalía
notó que de ella nada había:
ni tronco, ni cabeza, ni miembros... pero esos
detalles olvidó y la cubrió de besos.

SONETO PESIMISTA^a

Sólo afueras para salir
y sólo adentro para entrar.
Sólo abajos para bajar,
sólo arribas para subir.

Sólo cerrados para abrir.
Sólo abiertos para cerrar.
Sólo entornados... y dudar^b
entre sólo entrar o salir,

ms: (sólo) # salir *PLA*

entre sólo abrir o cerrar?
Sólo querría yo escapar...
si sólo hubiera adónde ir.^c

ms: (sólo) | cerrar!

ms: Y sólo así desesperar:

ms: sólo palabras que decir,

Sólo me alivia el escribir:^d
¡Sólo poemas comenzar,
sólo poemas concluir!

ms: sólo palabras que callar,

ms: sólo poemas ~~que~~ empezar

^a ms: Soneto [~~del poeta~~] pesimista | Poeta desesperado # [A la manera de Benjamin Franklin King 1857-1894 p. 253]

^b ms: ¿Sólo entornados?...; ~~Ay~~ [y] dudar

^c Cuando registra esta lectura el ms: adónde ir! [?]]

^d A la derecha y con otra tinta en el ms: {¿Sólo entornados, y dudar/ entre sólo entrar o salir,// entre sólo abrir o cerrar?/ Sólo podré desesperar.../ o sólo palabras decir/ o sólo palabras callar

^e Abajo y en otra tinta en ms: {Mi sólo ~~únie~~ escape es escribir...

BRULL NONSENSE

Se parte en dos el silencio
la luz se vuelve al revés,
y sin manos, van las manos
a buscar quién sabe qué,
y en el minuto de nadie
pasa lo que nunca fue...

VARIACIONES "SWINBURNE"

Vemos a uno que no es,
pero uno, no visto, es.

Qué, desde dónde, por qué?
Abajo es arriba es abajo.

Hay labios que nunca sonríen
pero no sonrisa sin labios.

Si la duda es "fe en lo esencial",
"creer", en esencia, es "dudar".

Cómo, por qué y hacia dónde?
Cebada y arroz no son flores.

Si es recta no es curva la línea.
Pero arriba es abajo es arriba.

Uno más dos suman uno,
mas son dos la nada y el uno.

Tú eres yo, pero yo no soy tú,
aunque azul es blanco es azul

Vemos a uno que no es,
pero uno, no visto, es.

Tin Marín *es* de do pingüé,
pero máscara títere *fue*.

YO, TÚ, ELLA, ÉL NOSOTROS, ELLAS, ELLO^a

Me dijeron que fuiste a veda
y que hablaste de mí con Él,
que me concede Ella carácter agradable
aunque no piensa que Yo nado bien.

él *PL2*
ella *PL2*
yo *PL2*

Les dijo Él, a Ellos, que Yo no había ido
(bien sabemos Nosotros que fue así),
mas si insistiera Ella,
qué sería de ti?

él | ellos | yo *PL2*
nosotros *PL2*
ella *PL2*

Yo le di una a Ella; y dos, Ellos a Él.
Tú nos diste, a Nosotros, tres o más todavía.
Todas Ellas de Él a ti volvieron
aunque antes fueran mías.

ella | ellos | él *PL2*
nosotros *PL2*
ellas | él *PL2*

Si Ella o Yo, por desgracia, en ese enredo
implicados nos viéramos un día,
en que Tú les devuelvas la libertad a Ellas
dice Él que confía.

ella o yo *PL2*
tú | ellas *PL2*
él *PL2*

Yo opino que Tú fuiste
(antes de que un ataque Ella tuviera)
el imprevisto obstáculo
que entre Ellos y Nosotros y Ello se interpusiera.

tú *PL2*
ella *PL2*
ellos | nosotros | ello *PL2*

No les digas, a Ellos, que Ella los quiere bien,
porque éste es un secreto y debe ser guardado
entre Tú y Yo, y por siempre
del resto de los hombres ignorado.

ellos | ella *PL2*
tú | yo *PL2*

^a Yo, tú, ella, él, nosotros, ellas, ello (*Por orden de aparición en escena*) *PL2*

METALENGUAJES^a

Dijo el Caballero Blanco:
—El nombre de la canción
se llama “Ojos de Bacalao”.

co: El nombre # canción *se llama*

Dijo el Caballero:
—Pero el nombre de la canción
es “El Hombre Viejo”.

co: Caballero:/ Pero

Dijo el Caballero:
—y la canción *se llama*
“Medios y Procedimientos”.

co: Y
procedimientos *PL4*

Pero la canción, cuál *era*?
Dijo el Caballero:
—“Sentado en una Barrera”.

Caballero:/ “Sentado *PL2*

—No!
(respondió Professor Holmes)^b
La canción *es...*
—y cantó la canción.^c

co: “¡No!”

^a co: Enmienda [de Rogers W. Holmes] a Lewis Carroll

^b —respondió Professor Holmes— *PL2*

^c co: “¡No!,”/ respondió Professor Holmes./ “La canción *es...*”/ Y cantó la canción.

NONSENSE SUITE

1

A veces uno se encuentra
con alguien que no está allí
y que al día siguiente otra vez no está allí
y uno se pone a desear
que ese alguien nunca se vaya
para poder no verlo siempre

2

Fui a visitar a nadie
en su casa vacía
y nos dijimos nada

Le di lo que no tengo

Esto pasó mañana

3

Apenas era: era
un umbral no cruzado^a

Las ganas de saltar
de este lado a aquel lado

Si no hubiera otro lado?
Las ganas de saltar
Y perdidas las ganas?
El salto para atrás

las *PLA*

4

Corrían tras las palabras
que corrían tras sus sentidos
que corrían

Nadie alcanzó a nadie

Todos corrían por espacios separados
Todos envejecieron

^a Sin espacio en *PLA*

NONSENSE ANYWAY^a

El de este lado
 el de aquél
atraviesan el espejo
el uno en busca del otro
sin saber si en el encuentro
van a ser dos veces cuerpo
o dos veces un reflejo

aPL2 α : La

aPL2 α : cada cual buscando al otro

(1)
Se han cruzado en el camino
un instante sin saberlo
y otra vez siguen poblando
separados hemisferios

(o 2)
Se han cruzado en el camino
Todos desaparecieron:
uno en el otro
 los dos
en el cristal
 el cristal
en la duda de haber sido
el lugar de un desencuentro
o el no lugar de un encuentro

aPL2 α : ~~y ya~~ desaparecieron

aPL2 α : la una

^a aPL2 α : Lovers through a looking glass

LOVE NONSENSE-SUITE^a

1

Creí ver un torrente detenido
vivo cada salmón a medio salto
Pero miré mejor y vi que era
un beso hacia el oeste de tu llanto
“Si lo tomo” me dije “convertiré en ahora
las pérdidas constantes de ser algo”

aPL2a y amc: *ahora*

2

Creí ver lo que sobra de tu sueño
fingirse lo que falta de tu sueño
Pero miré mejor y vi que era
una arruga en el tiempo haciendo tiempo
“Sin la voz de mi voz” me dije “cómo
callar este silencio del silencio?”

3

Creí ver una puerta que llevaba
desde ninguna parte a alguna parte
Pero miré mejor y vi que era
un hueco entre mirarte y no mirarte
“Un aquí en vuelo” dije “vale más
que cientos de seguros todaspartes”

^a Love nonsense suite *PL2* | Love-nonsense suite *PL3*

LAS ESCALERAS

Oí mi voz en el fondo:
por mi nombre me llamaba.

Corrí escaleras abajo.
Cuando llegué, muerta estaba.

Cargándome a mis espaldas
yo conmigo fui subiendo.

A cada nuevo peldaño
era más leve mi peso.

En el último pesaba
yo mucho menos que yo.

Seguir subiendo sin esca-
leras nada me costó.

escaleras Sem

IDILIO

Una increíble Coincidencia
y un pequeñísimo Accidente
se enamoraron de repente.

—Por qué? —se preguntaban
constantemente.

Un día se encontraron
con una Explicación
(inútilmente):

era vieja, tán vieja
y tán llena de arrugas
y con tantos dobleces

que los dos concluyeron:
—Es una Adivinanza!
(felizmente).

adivinanza! *PL2*

ESPACIO

No sé cómo se llega
al país de los Huecos,
pero de pronto llego.
El país de los Huecos
Sin Nada Alrededor:
paisaje de Adivina
Adivinador.

Toco lo que no toco.
Dónde empiezan los Huecos?
Dónde acaban los Huecos?
Sus adentros vacíos
no se llaman adentros.
Veo lo que no veo.^a

Sé que esperan que vuelva
lo que antes los colmaba.
De dónde? —No hay Afuera,
A dónde? No hay adentro.
Y son tantos los Huecos^b
que es escaso el espacio
para andar entre ellos.

llenaba. *PL2*

me falta espacio *PL2*

Hay tantos Huecos
que me sobra miedo:
sin afuera ni adentro,
a dónde regresar?
Y de pronto regreso.

^a aPL2α presenta: «~~Sus adentros vacíos/ no se llaman adentros.~~»

^b *PL2* lee: «De dónde? —No hay afuera/ Hay tantos Huecos»

III. Juegos

DOS ADIVINANZAS^a

1. Para bailar me pongo la capa,
porque sin capa no puedo bailar.
Para bailar me quito la capa
porque con capa no puedo bailar.

mc y *PL4*: capa

(Solución: el trompo y su cordel —en mi infancia)

ms1 y ms2: el trompo
cordel -1938 *PL2*

2. Para bailar me pongo la capa,
porque sin capa no puedo bailar.
Para bailar me quito la capa,
porque con capa no puedo bailar.

(Solución: el poema naciente y la mente —1974)

ms1: el pensamiento y su cuerpo
poema y la *PL2*
mc: mente. 1974

^a ms1: Adivinanzas. *Jadis et naguère* # ms2: *Jadis et naguère*

DISCO DE NEWTON

Para aprender “La muerte sin lágrimas”:
trae pintados jardines de colores
y gira
—simulacro del vértigo final
en que se ponen los jardines blancos

DEL VIENTO

La nube oso polar
se estira
 va a saltar
 pero
antes de que yo escriba
la palabra *delfin*
suelta una cabellera
de medusa

 Yo corro
corro a papel traviesa
con rápidas zancadas
tintazules

 Y nunca
puedo alcanzarte, viento

*

Piel de todas las cosas
único abrazo
con la forma de lo abrazado

*

Tu centro en todas partes
pero en ninguna tu circunferencia

*

La reina de los muertos
de vacaciones en
ferrocarril de polvo

*

Sobre árbol y río
viento
El árbol mira en el agua
moverse su movimiento

*

Tiene velocidad
la transparencia

ECOS^a

1

Bajo el peso de un pájaro
una rama se inclina
y penetra en mi ánfora

2^b

Vivir es un
sostenido rumor
Morir es un
sostenido silencio
En el cementerio habla
con el viento el pino verde
y calla como la tierra
el blanco hueso

3

Cortas con tu espada
las aguas del río
pero el río avanza

En el vino sumes
tu dolor y crece
más tu pesadumbre

Ven mañana y rememos
con los cabellos al viento

4

Sin hablarse se aman
se aman en secreto

Ella cose una túnica
Él camina hacia Ella
a la luz de la luna

En el hondo silencio
sonaron las tijeras
que cayeron al suelo

^a aPL2α: Chinoiserie

^b PL2 lee: «2./ Vivir es un tránsito/ morir es un regreso// Habla el pino verde/ Calla el blanco hueso»

JUEGOS DE LA LUZ

1. MAÑANA

(*Mañana*) PL2

La luz apaga mis sueños
Toma el poder
Obedezco

*

Tu cuerpo desnudo
vestido de luz
dos veces desnudo

*

De la noche brota
un ileso Todo
Lo Mismo quiere ser más
y lo Esperado es asombro

esperado PL2

*

Tánta evidencia
me obliga a borrar
y el poema empieza

2. MEDIODÍA

(*Mediodía*) PL2

El sol en el patio
violento como en una
confiscación de párpados

*

De mi cuerpo blanco
hija del sol rojo
una sombra negra

*

Un parpadeo
un menos
del mediodía
pone en tánta certidumbre
el alivio de una duda^a

*

Cabrilleo de luces:
canicular escarcha

^a PL2 lee: «mediodía pone/ un alivio de duda/ en tánta certidumbre»

*

Mira (sol y viento
juegan en la fuente)
ese puñado de ojos que
centellean se cierran se abren
son uno solo
se dispersan^b

en la fuente juegan): *PL2*

*

En las hojas del álamo
la luz y su cardumen
de peces asustados

3. TARDE

(*Tarde*) *PL2*

La tarde: arcaduz
entre rubia luz
y turbio orozuz

*

Un ocaso dorado
en tránsito hacia
un acaso dorado

*

Oropeles monárquicos
en desfile que cierran
violetas eclesiásticos

4. NOCHE

(*Noche*)

Nada:
cuaderno en blanco de la oscuridad

*

Escuchamos
al pájaro nocturno
y somos su silencio

*

Cerrado
por luto
el paisaje

*

La noche enciende mis sueños

^b *PL2* lee: «un puñado de ojos/ que se cierran se abren/ son uno\ se dispersan»

Toma el poder
Obedezco

poder/ Obedezco *PLA*

JUEGOS BREVES

1. *Palindroma*

el deseo
echa de menos
el placer
echa de menos
el deseo

2. *Sapo*

En latido
verde, sumo
cuerpo blando
a canto duro

3.

Ce fantôme ne hante
que ces lieux qui le hantent
que ses propres fantômes

4. *Insomnio*

Una atención aguda:
a punto estrella

5. *Gotera*

Horadas
(la hora das)
mi insomnio

6.

Si fuera niño creería
Si fuera niño crecería

7.

Fotografía:
vida inmóvil
muerte viva

8.^a

Hay niños y niñas
en las niñas
de los ojos
de las niñas
y los niños

9. *Espejo 1*

Busco mi viejo rostro joven
y hallo mi nuevo rostro viejo

10. *Espejo 2*

Todo el afuera adentro
guardado en el espejo

11. *Espejo 3*

El espejo: ventana
del cuatro hacia sí mismo

12. *Espejo 4*

Una creciente del espejo
sobrepobló mi cuarto
de olvidadas mí-mismas

olvidados mí mismos *PL2*

13

Pas d'alibi!
Le corps du délit
(du délire)
dans le lit

lit! *PL2*

14. *Vieja carta*

La tinta ya borrada
queda el amor: sobrevuela
su isla naufragada

15. Muerto

Borraste los colores
con un solo ademán de lino blanco

^a 8. *Jardín de niños PL2*

16. *Cajas*

en la *penetralia*
del sueño: vigilia
del día: azabache
del recuerdo: olvido

17. *Red feliz*

Sobre sí misma se cierra
y entre sus mallas escapa

18. *Memoria 1*

Cambias
la certidumbre de una ausencia
por la presencia de una duda

19. *Memoria 2*

Traductora
de una viva lengua muerta
a una pálida lengua viva

20. *Reloj detenido*

Inmóvil
el péndulo
Sólo pende:
ha perdido su éndulo

péndulo// Sólo *PLA*

21. *Cuco en nido-reloj*

Inesperado en lo esperado
Canta
lo que entró ya en el silencio
No vuela:
el tiempo es su vuelo

22. *Inspiración*

Nube de palabras
Lloverá un poema?

23. *Vino literario*

Exprimo
racimos de tiempo:
caen gotas de tinta

24. *Poema inminente*

Vísperas
de sílabas
avispas
más vivas^b
a la orilla
de estar vivas

25. *Dimmer*

En la tarde de invierno
de la luz a la luz
un paso de la luz
no deja huella

^b aPL2α: «Vísperas/ de sílabas\ avispas/ más vivas»

Apariciones / Desapariciones [1976-1979]

CARTA DE CHARLES TOMLINSON: “EL DOBLE ARCO IRIS”^a

Cuando abrí tu libro
una flecha de arco iris
lo miró atravesando
la ventana de invierno:

Una luz de enero
que exploraba el vidrio
se posó allí devuelta
de lo blanco a lo blanco:

Así las palabras
se desposan con el tiempo
con el día del cuarto
con el día de afuera:

A la luz de la mente
se entretajan los sentidos
bailan en su propio
parpadeante espectro

^a aPL2α: Carta de Charles Tomlinson: [a U.G.L.:] “El doble arco iris” [(Traducción de U.G.L.)]

ESCRIBO

Pensamiento para dibujar lo que no existe
y pensamiento para borrar lo que ya es

Pensamiento para volver a dibujar lo borrado en otra parte
y pensamiento para borrar lo así dibujado

lo dibujado *PL2*

Pensamiento que se dibuja borrando
Pensamiento que se borra a sí mismo

LUGAR CON DOS FINALES

A veces

la mirada hace un alto^a

sobre^b cosa ninguna

en algún nudo de la transparencia

donde un lugar quiere nacer

ninguna cosa *PL2*

un nudo *PL2*

(1)

Y no sé por qué alianza real

entre la mirada vacía y el vacío mirado

ese lugar pasa a mis ojos

y yo paso de ausencia a paisaje

y no *PL2*

(2)

Mirar es entonces

aguda certidumbre sin imágenes

encuentro en desencuentro

y mirar *PL2*

^a *PL2* lee: «A veces la mirada hace un alto»

^b *aPL2α*: «A veces ~~la mirada/~~ hace un alto sobre»

FLOR(ES)

Habría que aprender a regresar
con la flor cortada en un sueño

arrancar la recordada siempreviva
a la infancia improbable

mirar el sitio de ninguna
hasta ver una flor

y poner a las tres en este vaso
junto a la roja y cierta de esta mesa

ramo en que todas juntas persistan separadas
una a una tangibles

Pero sólo sé hacer con todas ellas
el ramo que se esconde adentro de una flor

y una sola: la flor en que desaparecen

la flor en que aparecen sus desapariciones

La PL2

ESPEJO DISIDENTE

Se asomó a las aguas para verse
y vio que allí no estaba

Los cabellos del sauce
tocaban las aguas
tocaban su infancia
pero no la tocaban

aPL2α: asomó ~~ella~~ a
Pero no estaba PL2

el agua PL2

lo PL2

CUARTO OSCURO

El cuarto
se disuelve en el cuarto
y crece hacia más

Todo adentro
es un afuera íntimo^a

Todo afuera
es un adentro en libertad

No hay islas:
sólo oscuridad y contagios

Estamos
en lo hondo real sin sitio

^a Sin espacio en *PL2*

CAMBIO DE FANTASMAS

Miro sin ver
en la oscuridad de mi cuarto
hacia otros ojos
que me miran sin verme

y seguiré mirándolos
hasta que la fatiga que me apaga
se encienda y baile en otro espacio:^a

a*PL2δ*: me encienda y yo baile

un fantasma de cuarto donde conozca yo
vea toque a mi huésped de esta noche

^a Sin espacio en *PL2*

CRECIENTE DE LA MEMORIA HACIA 1 o 2

A veces

no cabe más en el olvido

se derrama el olvido

olvido y moja la memoria *PL2*

Mojan entonces la memoria

asombros no-recuerdos apariciones:

un cabello una mano un ojo

una manera desprendida un gesto suelto una palabra

de un cuerpo aún en vísperas

de ser imaginado:^a

puntas visibles de un todo invisible

de asombro no-recuerdo *PL2*

(1)

Y jugamos

nosotros con nosotros

al cadavre exquis

au *PL2*

Añadimos

a lo ayer dibujado lo dibujado hoy

Alternamos fragmentos que regresan

con alucinaciones

enhebramos

el todo en el deseo

y lo rotulamos “recuerdo”

(2)

Pero una gota no quiere caer en la memoria

y elige gravitar

equidistante

de memoria y olvido

punto entre nosotros y nosotros

lugar de una historia que no empieza ni termina

^a cuerpo para ser imaginado/ puntas *PL2* | a*PL2* α : imaginado:/ en las puntas

CUARTO DESOBEDIENTE

Éste es un cuarto perdido
por una distracción de su habitante
o porque su habitante se equivocó de vida
o porque hay una mano que corrige el pasado

Su sola prueba es que lo busco
que lo estoy reemplazando por un poco de tinta
por un lugar de papel y palabras
por un mapa en forma de pregunta

Pero él prefiere su estilo de vida
Habita el sí que está dentro del no

Y obedezco: borro lo escrito
y guardo el no-poema en ese cuarto

no poema *PL2* y mc

PASEO TRISTE^a

Ahora que regresamos hacia la casa hacia la lámpara
qué^b nos demora al borde
del día insostenible y de la última terraza
ya casi mirador hacia una pérdida
y nos suelta las manos
como si quisiéramos vivir por separado
algún peligro?^c

irrenunciable peligro *Di*

Cede
la nitidez de los perfiles—
los enamora una belleza amenazada
quieren correr también el riesgo
del crepúsculo^d

Aprisa
la luz piensa colores últimos:
dice que no

pero se entrega

que no pero *Di* y *PL2*

Te miro —ya difícil sobre un fondo
de desapariciones

Te miro\ ya *Di*
desapariciones. *Di*

Apenas
alteras todavía como un fulgor que se desgaja
el concilio de oscuros

Algo más
que un episodio de la luz
nos inmoviliza

Algo
como luz pero nuestro
es sustraído al aire

que enrarecido
veda navegaciones de palabras o de pájaros

Una costumbre
quiere acercar nuestras manos^e

pero antes
de que puedan asirse se les rompe el ademán
y retroceden hacia distintos hemisferios
hacia velocidades diferentes^f

antes/ del asidero se les *Di*

disidentes *Di* y *PL2*

^a Paseo *Di* y *PL2*

^b En *aDi* corrige la errata

^c Sin espacio en *Di*

^d Espacio en *PL4*

^e *Di* lee: «Tal vez una costumbre/ fluye del plexo hacia nuestras manos/ que quieren acercarse\ pero antes»

^f *Di* lee: «disidentes// [Ya] Un sueño divisorio nos aparta/ Me quedo»

Me quedo quieta en mi orilla
hasta que te apagas y en ti desapareces
Un sueño divisorio crece entre tu cuerpo
y mi cuerpo^g

quieto *Di* y *PL2*

^g *Di* lee: «desaparece/ mientras la noche se instala entre mi cuerpo y tu cuerpo» | *PL2* lee: «Un sueño divisorio crece: es de noche/ entre mi cuerpo y tu cuerpo»

PROYECTO:^a

apretar entre nuestras manos
un ramo de hoy
sin ninguna brizna de ayer

parte *Vu* y *PL2*

estirar entre nuestras manos
un antes sin después
tiempo que tiene tiempo

torrente detenido
con todos sus salmones
vivos a medio salto

y así tocar
entre el no habernos muerto
y el ir a morirnos

el correr a *Vu*

una hierba nacida
de un error de las horas

el temblor esculpido
de crecer sin llegar

la fuga en que se ata
el nudo de estar vivos

^a Proyecto *Vu* y *PL2*

ACTO AMOROSO

dos se miran uno al otro
hasta que son irreales

: dos *PL2*

entonces
cierran los ojos^a

entonces cierran los ojos *Sáb*

y se tocan uno al otro
hasta que son irreales

entonces
guardan los cuerpos

y se sueñan uno al otro
hasta que son t n reales

que despiertan:

dos se miran...

^a Sin espacios en *Sáb*

VARIACIONES

Subterfugios de la presencia
para no dejar rehenes de sí misma
para fundar la ausencia sin asideros: ésa
de la que no sabemos lo que falta

esa PL2 y Esc

Presencia que insiste
como un nombre repetido hasta que deja de nombrar
La cercana invisible

Exceso de presencia
que sólo corregido por un poco de olvido
podría ingresar en un sueño

corregida PL2 y Esc

Presencia errante por sí misma
casa y fantasma
tú del yo

Media presencia en busca
como de algún significado
de su mitad de ausencia

Intersticio para calcular
la diferencia entre estar y no estar
para inventar una geometría del no-espacio
y adverbios de ningún-lugar

aPL2α: ~~la~~ | geometría sin espacio PL2 y Esc

ENCUENTRO

El cuerpo de dos cuerpos —lo que fueron
entre los dos y olvidaron—
a veces los recuerda

Y ellos, a un tiempo,
se interrumpen entonces
en sus lugares separados

Y no saben que viajan
como dos soledades que se citan
en alguna memoria ajena

que andan sin frentes y sin ojos
como el viento o los ríos
y no saben si están van a estar o estuvieron

En sus lugares separados
ambos pierden los cuerpos:
sin molde flotan sus almas

mientras el olvidado encuentro dura
mientras el encuentro los recuerda

En una ausencia simultánea *PL2*

sus cuerpos *PL2*
—sin molde el alma flota— *PL2*

DOS / TRES / UNO

Al cuarto en que sus cuerpos dormidos
terminan en dos sueños
y cada sueño en una palabra
y cada palabra en punta despierta,
llega un sueño de nadie
que termina en otra palabra
que termina en punta despierta^a
Llega un sueño sin cuerpo

Las tres palabras velan
suenan las tres palabras
al final de tres sueños

Las tres oscuridades desembocan
en blanco de España o de insomnio
Los tres silencios en voces

La primera palabra es el nombre de ella
La segunda el nombre de él
No saben los durmientes la tercera palabra

Pero ahora regresan los dos nombres
desde sus puntas blancas y despiertas
cada uno por el sueño del otro
hasta el cuerpo del otro y ella y él
despiertan y se buscan
para fundar el cuerpo de dos cuerpos
el cuerpo adonde llega la tercera palabra

y son las tres palabras una sola

^a *PLA* lee: «palabra en punta despierta/ llega un sueño sin cuerpo»

MARIPOSA AMARILLA

Dentro de la mañana la vida hace ruido
pero ruido adentro hay un espacio de silencio
y dentro del silencio hay un hombre
que escribe una historia gris

La ventana está abierta
pero él
escribe separado de la mañana
separado de algo vivo que ahora insiste
como desde el otro lado de un vidrio

de algo vivo y desobediente
que asoma a la página desde ninguna parte
que otea el camino de tinta
donde dicen que no las palabras

se asoma *PL2*

*

Está cerca
pero escondido
como la luz dentro de la luz
como la vida dentro de la vida

No elige ser aún
Se demora
en contingencia aguda
en desprendido movimiento
en amarillo que tiembla

Prueba un delgado compromiso
entre engaño y substancia:

alas

Pero en un ángulo del aire
cobra de improviso un aplomo
Es del todo

aPL2α: algún

Dice que sí

*

Hay un retraso en la mano que escribe
una duda un temblor

Se filtra

en la ajenía del discurso gris
una palabra:

mariposa

Hay una corrección amarilla al sentido

La página está escrita

La mañana regresa
desde el otro lado de un vidrio
El ruido toma aquel espacio de silencio

El hombre alza los ojos
hacia oscuridades de hojas
y mira una ausencia menuda

UMBRAL

: su ventana con sol
por la que alguien miraba
cerca
 sólo a la vuelta del fresno
una lluvia que empezaba en mañana
y caía sobre otra ventana
sin lugar todavía en el tiempo:

mi ventana con lluvia
por la que ahora miro
cerca
 sólo a la vuelta del fresno
un sol que empieza en ayer
y cae sobre otra ventana
ya sin lugar en el tiempo:

tiempo : *PL4*

su ventana
 por la que alguien miraba
lejos
 a la vuelta del tiempo
el lugar de su ayer en mañana:

mi hoy
 mi estar escribiendo
la historia de dos que no pueden
pasar de sol a lluvia
pasar de lluvia a sol
ni de un lado a otro lado del fresno
la historia sin encuentro

encuentro/ que *PL2*

que es el encuentro:
en hoy que es ayer que es mañana
ni cerca ni lejos
tampoco en el tiempo:

aPL2a y mc: que es encuentro

mc: tiempo | tiempo : *PL4*

DÉCALAGES

un error del espejo
me devolvió un rostro de ayer
que no pudo copiar a mi rostro de hoy
porque nunca lo había imaginado

Un *Vu*

lo miré con nostalgia
yo —que nunca fui huésped de su memoria— a él
huésped de mi memoria
e intenté hacerle de reflejo
ya que lo conocía

pero cuán velozmente envejeció
más de la cuenta
 más allá
de mi rostro de hoy
 hacia otro rostro
más afilado y gris

que no puedo copiar
que nunca hubiera imaginado
que nunca fue mi huésped

que me mira con nostalgia
que me sabe un error de su espejo
que intenta ahora reflejarme

CUARTO CON VENTANA PEQUEÑA

Desde mi cuarto veo ese cuarto^a
por una ventana pequeña
por una ventana cerrada
que no deja pasar el ruido

aPL2α: de
aPL2α: de
aPL2α: ningún

Allí estás solo
A tus espaldas una puerta
Si la abrieras hacia el jardín
me encontrarías?

Tengo miedo —hace tanto tiempo
que eres joven

 No hay nadie
detrás de la puerta

 Hace tanto
tiempo que salí del jardín
y empecé a atravesar todos los años
que antes nos separaban
hasta ser más viejo que tú

esa puerta *Vu* y *PL2*

aPL2α: que dejé ese jardín

aPL2α: que entonces

Ahora sé que no puedo hacerte preguntas
que tú tampoco conoces las respuestas
Me miras
como si nunca hubieras entendido
la impostura de la muerte
fijo
 apoyado en el cristal
como un niño encerrado un día de lluvia

Está en tu tiempo o en mi cuarto
se quedó sin lugar ni tiempo el objeto
hacia el que alargas tu mano derecha
la mano que no sale en tu fotografía?

¿Está *Vu*

^a aPL2α sugiere: «Desde un ángulo de mi cuarto/ veo ese cuarto tras el cristal»

al fondo del sueño
al sueño sin fondo
a las familiares
sábanas de frío
al sueño de nadie

RECORDAR LA NIEVE

recordar la nieve
en el Central Park
tú y yo de la mano

Montsouris *PL2*

recordar la nieve
y borrar el parque
y también borramos

recordar la nieve
apenas la nieve
menos que la nieve:

recordar su blanco
hasta el colmo blanco
que borra su blanco

menos todavía:
recordar la luz
que arroja lo frío

menos todavía:
una perfección
un olvido

es
recordar la nieve
recobrar la nieve

habitar la nieve
a salvo de ti
a salvo de mí

la nuestra

TERCER CUARTO^a

Un cuarto
desaparece de su lugar en el olvido
Entra en mi cuarto
Quiere tomado

En el encuentro
una violencia altera el espacio
Las cosas de entonces
no calzan en las cosas de ahora
Las horas antiguas
ya no saben cuánto durar

antiguas/ no *Let* y *PL2*

Todo se descoloca
en un sesgo sin cuándo ni dónde
y un nuevo cuarto
ni de ayer ni de hoy
intenta comenzar y se busca^b

Pero no empezará
porque yo no he venido a mi encuentro
no he venido a tomarme
—aunque sé que viajo hacia mí
que recorro la diferencia
entre aquel y este cuarto
que vivir^c
es sólo retrasar mi encuentro conmigo
sostener en sus vísperas
la aparición del tercer cuarto

encuentro/ porque no *Let* y *PL2*

^a Cuartos *Llm*

^b *Let* y *PL2* leen: «nuevo cuarto/ no puede empezar y se busca»

^c *Let* y *PL2* leen: «diferencia/ entre dos cuartos\ que vivir»

CUARTO QUE PIERDE AZUL

En el cuarto azul
entra un pájaro azul:
no ha de saberlo nadie.

azul *PL2*
No *PL2* # nadie *PL2*

Lo que escribe su vuelo
con alfabeto azul
en los muros azules
no ha de leerlo nadie.

nadie/ Tiene *PL2*

Don para nadie,
tiene la inmediatez
remota de un presente
sin uso que se cierra—
porque Él y Ella están
sin saberlo en Ayer
en Mañana o en Nunca.^a

cierra *PL2*

Y sólo ya partido
el pájaro, ambos buscan
sin saber lo que buscan:
algo como el naufragio
de un instante precioso
entre Antes y Después.^b

Afloran sus despojos
—creaturas del frío—
en los labios, los dedos.
Nace un miedo. Ella dice:
“No cierres la ventana”.
y Él: “No la cerraré”.^c

afloran *PL2*
bajo especies del frío *PL2*
labios los dedos *PL2*

^a *PL2* lee: «cierra/ porque estamos de ayer/ de mañana de nunca/ Don para nadie/ Y»

^b *PL2* lee: «Y sólo cuando parte/ sin saber qué buscamos/ buscamos —el naufragio/ entre antes y después/ de minuto de nadie» | a*PL2*α: buscamos algo como el naufragio | «Y sólo cuando parte el pájaro/ ventana afuera el pájaro/ sin saber que perdemos [tachado ilegible] buscamos/ buscamos el naufragio\ nadie?»

^c *PL2* lee: «dedos/ y hay una resta azul/ al azul de los muros/ en la que nadie cree» | a*PL2*α: «al azul de estos muros»

CUARTO INCOMUNICADO^a

No puedo recordar ese cuarto
que sólo veo desde afuera desde el blanco
desde un invierno que termina en su ventana
en su fiesta de otros^b

Empiezo a recordar *Di*

No puedo recordarlo
Me acerco a los cristales
al adentro

Empiezo a recordarlo *Di*

donde comienzan los colores
Contra el fuego encendido veo
sus dos cuerpos de espaldas
sus manos juntas

Sobre un fuego encendido veo *Di*
de espaldas recortados *Di*

y golpeo los cristales
para que vuelvan hacia mí sus rostros

Y golpeo *Di*
porque se vuelvan *Di*

Pero no suena el golpe
ni se han movido ellos
ni se mueven
el fuego el tiempo estatuas a lo Mismo

(La memoria
que cambia
todo lo que toca
que hace
de recuerdos noticias
no quiere regresarme un cuarto
antes insospechado^c
historias
que alguien soñó vivir y no fueron vividas
seres hasta hoy inexistentes
con deseos inéditos
—los mismos
que entonces fueron cancelados)

cancelados *Di* | cancelados)// No *PL2*

No puedo recordarlo

Empiezo a recordarlo/ Golpeo *Di*

Golpeo los cristales
Y de pronto
instalada en el centro de ese cuarto

cristales\ y *Di* y *PL2*
pronto/ en el *Di* y *PL2*

^a Cuarto en dos hemisferios *Di*

^b *Di* lee: «cuarto/ pero lo veo desde afuera desde el frío/ como un transeúnte que sin ruido se acercara/ a su ventana sin [con] luz a su fiesta de otros»

^c *Di* lee: «(Acaso la memoria/ que cambia todo lo que toca\ que hace/ de recuerdos noticia/ se congela enmudece en los cristales/ no quiere devolver un cuarto/ insospechado antes»

absorta en las llamas
que ya reanudan su costumbre de mudanzas
apretando tus manos de hace tiempo
oigo llamar a la ventana
y me vuelvo hacia ella hacia la calle blanca
donde alguien nos atisba desde el frío
donde alguien ya nos vuelve las espaldas
—equivocada forastera

cuarto\ absorto *Di* y *PL2*

oscura *Di*

forastero *Di* y *PL2*

PECES EQUIVOCADOS

A mi lado

 en el cuarto
desapareces

 Pero entras
en mis ojos y más adentro
desplazando un volumen de sueños

Dejo caer los párpados
Se dan vuelta mis ojos hacia adentro
Miran tu cuerpo dentro de mi cuerpo

Un instante sostienen
el adentro a tu vida
el afuera a mis sueños
—peces equivocados—

peces equivocados *PL2* | aPL2a: —peces

y al instante siguiente
dos saltos dos regresos
tu vida y mis sueños intercambian
sus sitios

 Todo vuelve al orden
A mi lado
 en el cuarto
apareces

HUELLAS

Tu ausencia
se espesa si la pienso:
huella visible de tu cuerpo

Tu presencia
borra todas las huellas
quiere ser recordada como luz

La huella de la luz está en un sitio
donde tú
no estás ni presente ni ausente

CUARTO FINAL

La luz entra en su cuarto

pero brillan

los muros de otro cuarto

donde él mira a la luz iluminar

los muros de este cuarto

los párpados

que ahora cierra aquí para no ver

que ya no ve la luz

a la luz *PL2*

DISCONTINUIDAD

Un pájaro
mientras miras por la ventana
cómo toma enero el jardín

cruza el aire (y se lleva
prendida a su retina
tu imagen

y vuela tán aprisa
se aleja tántos años tántas leguas
que llega hasta un país hasta un invierno equivocados:

en su bosque nevado
entre azules del frío y del silencio
el lobo se detiene y escucha

mezclado a las mareas subterráneas
urdidoras de primavera
el remoto latido de tu sangre en este cuarto)

Te asomas entonces al jardín
(te inclinas sobre la distancia
recién abierta entre tú y tú

y tienes miedo
de conocer el país de no estar Juntos)
Un infinito instante

te espero (Cambia el pájaro de espacio
Pierde el lobo el rastro levísimo
de tus pies en la nieve) Te vuelves^a

hacia mí y entras en mis ojos
con el jardín y enero
y un mirlo que atraviesa el cielo blanco

^a Sin espacio en *PLA*

LUGARES

No sé dónde está el árbol
que me hace estar tan lejos
ahora que se acerca

donde *PLA*

No sé si yo lo traigo
o si es él quien me lleva

Un hilo desde el fondo de su tiempo
tira de mí y me arrastra

mientras tiro de un hilo
para arrancarlo al fondo de su tiempo

Él llega —árbol entero
Yo de mí misma falto

mismo *Vu* y *PL2*

La memoria nos cambia de lugares
sin movemos de nuestros sitios

JARDÍN ESCRITO

En el jardín que recuerdo
sopla un viento que mueve las hojas
del jardín donde ahora
estoy escribiendo

En el jardín que imagino
sopla un viento que mueve las hojas
del jardín que recuerdo

Y en el jardín donde ahora
estoy escribiendo
sopla un viento que mueve las hojas
sin jardín:
 armisticio
de fronda imaginaria y fronda recordada

pero también las hojas verdes
del jardín donde escribo

pero también las hojas blancas
en que estoy escribiendo

y nace otro jardín

EPÍLOGO

I. De esta nueva edición¹

Los poemas incluidos en mis libros *Plagio* (1968-1971) y *Plagio II* (1970-1979), aquí reunidos bajo el título de *Plagios* (1968-2000), fueron objeto para esta edición de algunas correcciones y supresiones que en nada afectaron la voz original del conjunto.

a) Ambos libros estaban escritos *en masculino*, porque el personaje que en ellos hablaba era para mí, sencillamente, “el poeta”. Si cambié a “la poeta” fue pensando en las muchas cartas dirigidas al “Sr.” Ulalume (G. de L.) que recibí por mi primer libro —entre ellas la entusiasta misiva de Jorge Guillén, quien en otra posterior me confesaría cómo le había sorprendido que el “culto autor” de *Plagio* desconociera aquel nombre creado por Poe cuando revelaba en cambio tanta familiaridad con tantos otros poetas bien leídos. Lo mismo sucedió con René Char, Émilie Noulet, etc., etc. Dada la palabra a la poeta, tuve que aclarar en algunos textos “en que Ella imagina que Él piensa... o le dice...” Y ya que hablo de Él, paso a la siguiente causa de ése y otros cambios.

b) Muchos de esos otros cambios se hicieron en función del nuevo destinatario del libro, y el último de los hombres por los que alguna vez me interesé. El primero, *hélas*, nunca me quiso leer (véase mi cuento *A cada rato lunes*, “La mujer ignorada”). El poeta Jorge Hernández Campos me ha leído desde 1968 (cuando el querido Ramón Xirau me abrió su revista *Diálogos*); me comentaba mis poemas cada vez que nos encontrábamos. Acudió a mi casa en 1979 cuando yo trabajaba en la traducción al francés de *El Presidente* y me aclaró varios puntos del poema —que yo leería junto con los míos en el Pompidou en ocasión de “La Semaine du Mexique a Paris” (1980). Y, a partir de 1988, nos hicimos inseparables: me declaró *su único interlocutor(a)* e hicimos juntos alrededor de 35 viajes por Europa y América hasta finales de 1999.² Y ahora que una parálisis lo tiene prisionero en el D. F., descubrimos que lo nuestro es “en la salud como en la enfermedad”³ y hasta que nos separe la muerte.

II. Notas a los poemas de “Plagio II”⁴

(Para incluir las dedicatorias y, en las precedidas por un asterisco, ahorrar molestias a los “buscadores de fuentes”).⁵

¹ Se refiere a la edición de 2001, en que me baso principalmente. Existe un documento con el título de “EPÍLOGO” que representa el mecanograma de esta sección, tan sólo de siete folios y con espacio entre paréntesis luego de los títulos de los poemas comentados «(p.)» para colocar posteriormente la paginación del nuevo libro, como aparece en *PL2*, pero no en *PLA*.

² mc: del 99

³ mc: en la enfermedad como en la salud

⁴ NOTAS A LOS POEMAS *PL2*. En ella cada poema indica la página, puesta entre corchetes, en que se localiza.

⁵ *PL2* lee: «(para incluir las dedicatorias y —las precedidas por un asterisco— para ahorrar molestias a los “buscadores de fuentes”).»

Los juntos [1970-1975],⁶ contiene un poema de 1977, “Muchos años/Antes/Después”, y tres de 1968.⁷

10 telegramas a Jorge.⁸ El telegrama 6 es el anagrama, en francés, de JORGE/ULALUME: ROUGE J'ALLUME, que significa *rojo yo enciendo (yo enciendo rojo)* o *Roja, yo enciendo* (recuérdese que en francés se tilda de *allumeuse* a una mujer provocadora⁹). Fue *imposible*¹⁰ hallar otro anagrama en español.¹¹

Poème simultanée.¹² Tres de los¹³ primeros dadaístas, Huelsenbeck, Tzara y Janco, recitaron en 1916, en el Cabaret Voltaire,¹⁴ lo que llamaban un *poème simultanée*, es decir, uno en que sus tres voces decían simultáneamente tres poemas *diferentes*!¹⁵

**Mapa*.¹⁶ Poema en el que inserté algunas palabras, de Wallace Stevens, que yo recordaba pero no podía situar.¹⁷ Las encontraría más tarde¹⁸ en “Two Letters” (*Opus Posthumous*):¹⁹ “like... hearing a tale... all of us believed... in a secrecy of words/ Opened out within a secrecy of place”.

**Acertijos para juntos*. Las soluciones son: 1) Rutebeuf (siglo XIII); 2) Octavio Paz y Quevedo; 3) Victor Hugo; 4 y 5) Éluard y la traducción, rimada, de una frase de Diderot: “Ils s’aimaient comme on existe, comme on vit, sans s’en douter); 6) de *Robin et Marion*, de Adam de la Halle (siglo XIII); 7) versos de Éluard; 8 a 10) versos míos del poema “Intersticial”, en *Los juntos*; 11) versos de Jaime Sabines; 12) de Vladimir Holan; 13) de Mallarmé, en *Prose pour des Esseintes*.²⁰

⁶ mc: *LOS JUNTOS*: (1970-1974)

⁷ *PL2* lee: «LOS JUNTOS (1970-1974, contiene un poema de 77, “Muchos años/antes/después”, y tres de 68).»
| mc: del 68.

⁸ mc: *10 telegramas*

⁹ mc: provocante

¹⁰ mc: imposible

¹¹ *PL2* lee: «*12 telegramas* [p. 20]. Los poemas “salvados” son el 4, el 6 y el 9, de 1968. El título del 6, pensaba entonces, es el nombre de “un dios entre mexicano y babilonio”, formado por las letras alternadas de los nombres de sus inventores “en mutuo fiat”. El 12 tiene un título en “idiolecto para dos “juntos” dieron a un caracol que les sirvió de anillo de bodas.»

¹² mc: *POÈME SIMULTANÉ*

¹³ Entre los primeros *PL2*

¹⁴ mc: “Cabaret Voltaire”

¹⁵ simultáneamente otros tantos poemas *diferentes*. *PL2*

¹⁶ mc: +MAPA

¹⁷ Hecho con algunas palabras, recordadas, de Wallace Stevens. Las *PL2*

¹⁸ después *PL2*

¹⁹ *Posthumous*: *PLA*

²⁰ *PL2* lee: «Las “soluciones” son: 1, Rutebeuf (siglo XIII), Octavio Paz y Quevedo; 2, Víctor Hugo; 3, Eluard y la traducción rimada de una frase de Diderot (ils s’aimaient comme on existe, come on vit, sans s’en douter));4, dos citas, de dos versos cada una, e dos poemas de Gabriel Zaid; 5, de *Robin et Marion*, de Adam de la Halle (siglo XIII); 6, versos de Eluard; 7, Tristan l’Hermite (1601?-1655); 8, de dos poemas de Eluard; 9, versos míos de “Intersticial”, en *Los juntos*; 10, versos de Jaime Sabines; 11, de Vladimir Holan; 12, de Mallarmé, en “Prose (pour des Esseintes)”» | mc lee: «+ACERTIJOS PARA JUNTOS (p.). Las soluciones son 1) Rutebeuf (siglo XIII), Octavio Paz y Quevedo; 2) Victor Hugo; 3) Eluard y traducción, rimada, de una frase de Diderot: “Ils s’aimaient comme on existe, comme on vit, sans s’en douter; 5) de *Robin et Marion* de Adam de la Halle (siglo XIII); 6) versos

**Aquí*.²¹ La esfera de leer el presente es mía. El resto está inspirado²² en Breton: “ce regard sur le monde est fait de tous les yeux des divins” (en *L’Amour fou*).

**Ronsardiana*. Sobre una estrofa de Ronsard: “Versons ces roses dans ce vin,/ dans ce bon vin versons ces roses,/ et buvons l’un à l’autre afin/ qu’au cœur les tristesses encloses/ deviennent en buvant quelque chose”.²³

**Nonsense, Canciones, Juegos* [1970-1975], con un poema de 1978.²⁴

[*Canción de nieve*. De 1978, para Joaquín Díez Canedo.]²⁵

**Dos adivinanzas*. Texto aprendido en la infancia, que cambió²⁶ de “solución” con los años.²⁷

Ecos. Con metro y asonancias nuevos, ya no son traducciones ni “traducciones nietas” (como decía Alfonso Reyes),²⁸ sino apenas “ecos” de poemas chinos traducidos por Marcela de Juan, o por Arthur Waley. Tal vez no los reconocerían ni sus propios autores (en orden de aparición: Li Ho, Li Po, otra vez Li Po y un anónimo).²⁹

**El amante*. A la manera de Hughes Mearns (1875-?): poeta norteamericano, autor de *nonsense poetry*,³⁰ leído en una antología que no consigna la fecha de su muerte.

**Soneto pesimista*. A la manera de Benjamín Franklin King (1857³¹-1894), autor estadounidense³² de poemas “para tartamudos” y “baladas en dialecto”, que se volvió pesimista y se quejó en verso después de proponerse inútilmente, durante años enteros, como candidato a “Poeta³³ laureado de la Corona Británica”.

**Brull nonsense*. “Recortado”³⁴ en el poema *El niño y la luna*,³⁵ de Mariano Brull.

de Eluard; 9) versos míos del poema “intersticial, en *Los juntos*; 10) versos de Jaime Sabines; 11) de Vladimir Holan; de Mallarmé, en Prose (pour des Esseintes).»

²¹ mc: +AQUÍ

²² resto, inspirado PL2

²³ PL2 lee: «**Schlegeliana* [p. 56]. Versificación de un pasaje de *Lucinde*, leído en francés (3, *Fantaisie dithyrambique sur la plus belle des situations*).» | mc lee: «*Lucinde*, leído en su traducción al francés (3, *Fantaisie dithyrambique sur la plus belle des situations*).»

²⁴ PL4 lee: «**Nonsense, Canciones, Juegos* [1970-1975], con un poema de 1978, *Canción de nieve*, para Joaquín Díez Canedo.»

²⁵ Restituyo esta nota a partir de PL2 y mc, que sí distinguen una línea de otra.

²⁶ mc: cambia

²⁷ PL2 lee: «**Adivinanzas* [p. 67]. Texto aprendido en la infancia.»

²⁸ mc: A. Reyes)

²⁹ PL2 lee: «traducciones sino apenas “ecos” de poemas chinos, traducidos por Marcela de Juan y Arthur Waley. ¿Los reconocerían sus autores? (en orden de aparición: Li Ho, Li Po, otra vez Li Po, y un poeta anónimo).»

³⁰ autor de nonsense PL2 | *Nonsense poetry* PL4

³¹ Corrijo la errata que aparece en PL2, mc y PL4.

³² norteamericano PL2

³³ mc y PL4: poeta

³⁴ mc: Recortado

**Variaciones Swinburne. Collage*³⁶ de versos de Swinburne (de “The higher pantheism in a nutshell³⁷”, poema de *Heptalogy*. 1880) y algunos versos míos.³⁸

Yo, tú, ella... Versión mía de los versos de “El conejo blanco”,³⁹ de Lewis Carroll.

**Metalingüajes*. Inspirado en el famoso diálogo del Caballero Blanco y Alicia. Carroll concluye: “La canción, en realidad, es *Sentado en una barrera*”. Pero si plantea el problema lógico del metalenguaje, al establecer la diferencia entre cosas, nombres de cosas y nombres⁴⁰ de nombres de cosas, “para ser consistente sólo puede cantar la canción” cuando se propone decir *lo que la canción es* (como lo observa *Professor Roger W. Holmes*, citado por Gardner).

[**Nonsense suite*.⁴¹ El primer poema, inspirado en Mearns (ver nota a *El amante*).]⁴²

**Love nonsense-suite*.⁴³ Sobre el patrón de las “coplas del Jardinero Loco” (Carroll): “Creía ver... (algo)...” “miró mejor y vio que era...” cualquier otra cosa.

**Idilio*. Para⁴⁴ Gabriel Zaid. En *Sylvia and Bruno*, de Carroll, se encuentran un “pequeño accidente” y “una coincidencia” que me inspiraron este nonsense.

Espacio. A Roberto Juarroz,⁴⁵ en recuerdo de un poema que fue destruido por “juarrociano” pero⁴⁶ del que salvé este verso: “Hay⁴⁷ huecos sin nada alrededor”.

*Apariciones/Desapariciones*⁴⁸ [1976-1979]. Para Octavio Paz, porque en su prólogo a la antología francesa de mi poesía, titulada *Ciel entier*, publicado también en su libro *Inmediaciones* (1980) bajo el título de “Poesía para ver”, y que sirve de prólogo a este volumen del FCE,⁴⁹ habla de “apariciones” y “desapariciones” en mis poemas.⁵⁰

³⁵ PL2 lee: «Recortado en el poema “El niño y la luna”, de Mariano Brull.»

³⁶ *Variaciones “Swinburne”* [p. 86]. Collage PL2 y mc

³⁷ mc y PL4: nut shell

³⁸ algunos míos PL2

³⁹ del “Conejo Blanco” PL2 | mc: de “El Conejo Blanco”

⁴⁰ mc y PL4: nombre

⁴¹ mc y PL4 leen: «Sobre el patrón de las “coplas del Jardinero Loco” (Carroll): “Creía ver... (algo)...” “miró mejor y vio que era...” cualquier otra cosa.» Ver nota siguiente.

⁴² Restituyo esta nota que no aparece en PL4, pero que PL3 lee: «El primer poema, inspirado en Hughes.»

⁴³ *Love-nonsense suite* PL2

⁴⁴ Dedicado a PL2

⁴⁵ mc: A [espacio] Juarroz

⁴⁶ mc: fue destruido pero

⁴⁷ PL2 lee: «en recuerdo del libro que le leí en 1973 y que fue destruido. Este poema se inspira en un verso suelto de aquel libro: “Hay»

⁴⁸ mc: APARICIONES/DESAPARICIONES

⁴⁹ mc: del F. de C.

⁵⁰ PL2 lee: «APARICIONES/DESAPARICIONES (1976-1979), dedicado a Octavio Paz porque habla de “apariciones” y “desapariciones” en estos poemas míos, en su prólogo a *Ciel entier*, publicado también en *Inmediaciones* (1980) bajo el título de “Poesía para ver”.»

**El doble arco iris*. Dedicado, o más bien *devuelto*⁵¹ en español a Charles Tomlinson, porque es una traducción de su poema-carta sobre mi poesía: *The Double Rainbow* (15 de enero de 1979), en el que el poeta británico no olvida⁵² mis adentros y afueras, el blanco dominante en mis textos, los “cuartos”, el tiempo, la presencia adelgazada de los sentidos, y dice así:⁵³

When I opened your book
a rainbow shaft
looked into it
through the winter window.

A January light
searching the pane
paused there refracted
from white onto white:

So words become
brides of the weather
of the day in the room
and the day outside:

In the light of the mind
the meanings loom
to dance in their own
glimmering spectrum.

Flor(es). A José Emilio Pacheco, en recuerdo de una conversación sobre “flores cortadas en un sueño⁵⁴”.

Paseo triste. A Alejandro Rossi, que me “obligó” a reescribir sus dos⁵⁵ versos finales.

Dos/Tres/Uno. Este poema, dedicado a Lezama Lima porque en *Tratados de La Habana*⁵⁶ encontré una copla anónima que lo inspiró, fue recompensado por una carta sobre mi poesía, titulada *Huevo mallarmeano para Ulalume González de León*, que el poeta escribió el 5 de agosto de 1976 en vísperas de su muerte, y con tinta verde.⁵⁷

Pausa. A Fernand Verhesen.

Umbral. A mi madre, Sara de Ibáñez.⁵⁸

⁵¹ “devuelto” *PL2*

⁵² (15/I/79) —en que no olvida *PL2* | co: (15.I.79)

⁵³ sentidos (*When PL2*)

⁵⁴ en sueño *PL2*

⁵⁵ a cambiar los *PL2*

⁵⁶ co y *PL4*: *Tratados de la Habana*

⁵⁷ *PL2* lee: «carta con título, *Huevo mallarmeano para UGL (5/VIII/76)*.» | co: poesía, titulada *Huevo mallarmeano para Ulalume González de León*, que el poeta escribió sobre mi poesía el 5.VIII.76 em vísperas de su muerte, y con tinta verda.»

⁵⁸ A Sara de Ibáñez. *PL2*

Décalages. A José Luis Cuevas.

Cuarto con ventana pequeña. A Salvador Elizondo, este poema escrito ante una vieja fotografía de Roberto Ibáñez, mi padre, que lo emocionó.⁵⁹

Las sábanas familiares. A Eliseo Diego, porque lo inspiró uno de sus cuentos.

[*Cuarto incomunicado. A Eduardo Carranza (ver Mis Comentarios).]

Cuarto final. A mi padre, que me contó cuando tenía yo cinco años la muerte de Goethe.⁶⁰

Discontinuidad. A Ramón Xirau, queridísimo amigo.⁶¹

Lugares. A un pino parasol de la Nouvelle, Francia —que asocio con el descubrimiento del amor.⁶²

Jardín escrito. A Rubén Bonifaz Nuño.

III. Mis comentarios [1970]

—o de mis muchos cuartos en Plagio II⁶³

Hay plagios involuntarios o *coincidencias*. El “Bruno” de Lewis Carroll, vallejianamente, pero en el siglo anterior al del poeta peruano confiesa a Sylvia: *quiero pensar pero me sale espuma* (Vallejo dice *escribir* pero el resto de la frase es el mismo). Y hay plagios voluntarios, pero que son el reconocimiento de una *convergencia*. Lo importante es que estos últimos resulten el producto de una digestión por la cual lo tomado de otro se convierta, como cualquier alimento ingerido, en *cuero nuestro*, es decir, en otro lenguaje, es decir, en otra poesía. De allí mi epígrafe a este libro, tomado de Croce.⁶⁴

Pero sígo. En mi poema *Cuarto incomunicado* y en *El extranjero*, del colombiano Eduardo Carranza (leído en 1973 en una antología de José Olivio Jiménez) sucede algo *parecido*. Permití ese contagio porque ese poema encajaba en el panorama de mis obsesiones, que repaso a continuación.⁶⁵

Primero, una *doble perspectiva*, que repito en múltiples poemas (además del ahora comentado, *Cuarto final*, *Umbral*, *Cuarto con ventana pequeña*, *Décalages*, etc.). Alguien, desde el presente y desde afuera, se mira en un adentro (cuarto, espejo, memoria) de su pasado, desde el cual se está viendo al mismo tiempo en su propio futuro. Yo escribía un poema de tal serie⁶⁶ cuando recordé el de Carranza; conservé mi doble perspectiva (él sólo recuerda un cuarto pasado) y tomé prestados su pareja y su fuego.

⁵⁹ A Salvador Elizondo. *PL2*

⁶⁰ A Roberto Ibáñez. *PL2*

⁶¹ A Ramón Xirau. *PL2*

⁶² A *nuestro* pino parasol de la Nouvelle, Francia. *PL2*

⁶³ III. Epílogo (*a propósito de “Cuarto incomunicado”*) *PL2*

⁶⁴ De allí el epígrafe de Croce a este libro *PL2*

⁶⁵ *PL2* lee: «En “Cuarto incomunicado” y en “El extranjero”, de Carranza (leído en 73 en la antología hispanoamericana de José Olivio Jiménez) sucede algo *parecido*. Permití esa *convergencia* o imantación, porque pienso que el imán estaba de mi lado. Y llamo imán a una serie de obsesiones mías.»

⁶⁶ Escribía un poema de esta serie *PL2*

Otra obsesión es la que tengo con la *pérdida de los colores*. En *Cuarto incomunicado* sólo los veo “desde afuera, desde el blanco”, en otro lugar del tiempo “donde comienzan los colores”. En *Disco de Newton* la muerte es la suma, blanca, de todos los colores⁶⁷ de la vida. En *Paréntesis*, el amor nos hace “habitar el color verde”, salir de lo blanco. En *Flor(es)*, la rosa roja se disipa al ser escrito el poema. La *Mariposa amarilla* se cuele en lo gris de un texto y apenas si lo⁶⁸ corrige. Domina el blanco: “cielo blanco”, “blanco de España”, “blanco de insomnio”, “nieve”.

Sigue a ésta mi⁶⁹ obsesión por los *cuartos* o espacios vividos. También hay en mi libro más de un “espejo”, pero⁷⁰ dominan los títulos con la palabra “cuarto”.

Y está por último la más frecuente en *Apariciones/Desapariciones*, la de los cambios de “lugares del tiempo” a que juega la memoria al recordar y al imaginar. El “parpadeo del tiempo” que vio Octavio Paz⁷¹ en mi poesía es visible en el movimiento de esos “lugares”: se presentan alternados (*Discontinuidad*), o uno dentro del otro (*Cuarto con ventana pequeña*); se superponen (*Tercer cuarto*), desaparecen (*Cuarto que pierde azul*), se corren uno hacia un lado de otro (*Pausa*), intercambian sus sitios (*Lugares*), o trastornan el presente con irrupciones del pasado y del futuro (*Décalages*) que no dejan saber a veces desde cuál de ellos habla el poema —como en *Cuarto incomunicado*, en que se juntan las cuatro obsesiones mencionadas. ¿A quién plagie entonces?

La conversión en lenguaje propio invalida esta pregunta. Nuestras voces son muy distintas. La de Carranza (“tal vez la más profunda e inquietante de nuestro idioma —decía en los sesenta Álvaro Mutis— en este momento que se llenó de pronto con el silencio de Neruda⁷²) es más elegíaca y sentimental y admite palabras muy ajenas⁷³ a la mía: “infante”, “palafrén”, “ángeles”, “céfiro”, “sideral”, “sufrimiento de jazmines”, o (en *El extranjero*), “ha” mucho tiempo, “Oh,⁷⁴ Dios mío clemente!”

Por último, mientras Carranza, en su poema, se “funde” con⁷⁵ un recuerdo fantasmagórico (el de “dos seres transparentes”), y se contagia⁷⁶ de irrealidad hasta preguntarse quién es el fantasma, yo hablo de una fusión imposible y me contagio de realidad. El⁷⁷ “yo” del poema no está menos vivo aquí que allá, pero esos dos hemisferios no pueden unirse. *Saber* que algo sucedió no basta para re-vivirlo cuando la memoria “cambia lo que toca”.

⁶⁷ de los colores PL2

⁶⁸ del texto y apenas lo PL2

⁶⁹ Le sigue mi PL2

⁷⁰ También hay espejos pero PL2

⁷¹ que vio Paz PL2

⁷² PL2 lee: «idioma en este momento que se llenó de pronto con el silencio de Neruda», dice Álvaro Mutis»

⁷³ palabras ajenas PL2

⁷⁴ PL2 lee: «tiempo, “como en los nostálgicos poemas”, “furtivos en la noche”, “besos apenumbados”, “¡Oh»

⁷⁵ Carranza se “funde” en su poema con PL2

⁷⁶ (“dos seres transparentes”), se contagia PL2

⁷⁷ realidad: el PL2

5. Conclusiones

La edición de *Plagios* propuesta en este trabajo de tesis ha tenido como punto de partida y como sustento documental la exploración que llevé a cabo del archivo personal de Ulalume González de León. Con la apertura del AUGL se impuso la necesidad de recurrir a la génesis textual para dar alguna explicación a ese trabajo progresivo que configuró el libro tal y como fue editado por última vez en 2001. Si bien la sola lectura de las distintas ediciones del libro ofrece pistas que permiten aventurar hipótesis orientadas a su configuración estética o estilística, también sugiere otras que atañen a motivos editoriales o a motivos personales. Dicho examen me permitió ofrecer algunas respuestas ya para la recepción de este poemario mexicano ya para el proceso de reescritura del mismo, compuesto por varias fases a lo largo de casi treinta años.

Al considerar las intenciones de la genética textual para la filología y la crítica literaria, opté por conjuntar sus dos caminos más recurrentes; de este modo, es posible revisar el proceso creativo tanto en las variantes editadas como en las variantes de autor, además de aquellas que representan una etapa de metaescritura (cuando la autora anota los posibles cambios o apunta las futuras redacciones). El taller de la escritora, entonces, en el caso de Ulalume González de León, aparece conformado por ambas fases de su producción.

La decisión explicada anteriormente provocó que tuviera dos objetivos que espero haber cumplido: el primero consistió en presentar el texto de *Plagios* de la manera más confiable posible (limpio de erratas) y con los procesos de re-escritura identificados, y el segundo, en ofrecer una valoración justa y reflexionada de la obra de González de León en el marco de la poesía mexicana contemporánea. En el estudio sobre la poeta, por tanto, describí el estado de la cuestión o el panorama en que su obra ha sido reseñada, comentada y analizada en los cuarenta y

cinco años que median entre la aparición del primer *Plagio* y hoy, ya desde los espacios de la academia, ya desde los de los escritores o de la crítica.

La aparente distancia entre modernidad y tradición fue útil en tanto posibilidades críticas, pues la obra posterior de Ulalume se ciñe a los modelos clásicos y busca rehabilitar pasajes determinados de nuestra historia literaria. Lo que leo en *Plagios* es una condensación de varios elementos de la modernidad que para ella (y para muchos de sus contemporáneos) eran significativos, particularmente las apuestas y confrontaciones estéticas formuladas por las vanguardias en el momento de su primera aparición y que siguen vigentes aún hoy que su nombre lleva algunos años sin rondar los debates estético-poéticos del panorama literario mexicano.

El eje rector de la poética ulalumiana se debe a la influencia de la práctica de la traducción en su obra: tal experiencia le permitió formular un pensamiento que matizaba la reflexión en torno a los lenguajes presentes en la poesía o que le permitían desarrollar una escritura compuesta por huellas de otros a partir de los heterónimos y del citacionismo. Dichos elementos son visibles en la lectura de *Plagios*, lectura que ahora se ve ampliada con las diversas variantes colegidas del Archivo, además de una pequeña selección de documentos que contribuyen a una caracterización más completa de la figura, el entorno y la obra de Ulalume González de León.

~~~~~  
...

## 6. Apéndices

### Apéndice A: Poemas de *Plagios* no recogidos en *PLA*

#### 1. Telegramas<sup>1</sup>

1  
Quiero pensarte muerta  
y que tu muerte sea  
un plagio de mi canto

*aPLIδ*: pensarme  
*aPLIβ*: para que tu muerte # *aPLIδ*: mi

2  
Como los niños:  
a jugar con barro  
Pondremos  
las lágrimas tú y yo  
No habrá escasez de polvo

*aPLIδ*: barro!  
*aPLIβ*: que polvo nunca falta # *aPLIδ*: polvo...

3  
Al arder inventamos las cenizas

*aPLIβ*:  $\left\{ \begin{array}{l} \text{[Ven/ Ardamos sin/]} \\ \text{Al arder inventamos las cenizas} \\ \text{[No habrá cenizas]} \end{array} \right.$   
*aPLIβ'*: ~~A force de brûler/ nous inventons nous cendres~~  
*aPLIβ*: Ven/ Si *así* ardemos/ no habrá nunca cenizas

#### 2. Palabras<sup>2</sup>

Quiero regalarte palabras  
bellas palabras  
Están usadas pero duran toda la vida  
Quiero decirte: para siempre  
No hables de falta de perspectiva  
Las palabras significan lo que uno quiere

#### 3. Niña muy pequeña<sup>3</sup>

Le di una flor a la niña  
y ella la agitó en el aire  
pero la flor no sonaba

---

<sup>1</sup> En *Plagio*, 1973. Cf. «Telegramas a Jorge» en la página 8 de esta edición; estos son los primeros tres poemas de la serie, los siguen los otros cuatro que aparecen con numeración en la página referida.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

#### 4. Niñas<sup>4</sup>

1

Engaño primoroso del envase:  
inoxidable sol parece el polvo  
(pero gotea  
en la uña del dedo meñique un gris muy tenue  
cómplice de pretéritas cenizas  
que ya nadie recuerda)

2

Cuando una niña pequeña se pone en puntas de pie para asomarse a un espejo que no alcanza  
hay otra niña que dentro del espejo hace otro tanto  
Habrá que presentarlas el año que viene

3

En una piedra vieja  
se ha lastimado la rodilla  
una niña nueva

La sangre vieja brota  
disfrazada de joven  
con terciopelos rojos

Pero si uno se fija  
se le nota en la voz la edad larguísima

#### 5. Ocho versos nuevos hechos con material usado por Shakespeare<sup>5</sup>

Eran dos en amor: uno en esencia

Eran distintos pero indivisibles:  
en el amor el número moría

Entre los dos amor resplandeciente  
Distancia en que el espacio no se abría

Remotos corazones no apartados  
misma naturaleza y doble nombre

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

ni uno ni dos designo cuando llamo

## 6. Métrica<sup>6</sup>

*sístole*: licencia poética en que el corazón se contrae y pronuncia tu nombre largo como una sola sílaba  
*diástole*: licencia patética en que el corazón se dilata y deja escapar las sílabas de tu nombre diluidas en todo un alejandrino

## 7. Memoria de juntos<sup>7</sup>

Saltan nuestros recuerdos  
más allá de hoy  
No los alcanzamos  
Mañana está hecho  
de erguida memoria

alcanzamos// Mañana *Esc*

Hoy: sólo es deseo

## 8. Presente<sup>8</sup>

en la costumbre  
que voy a inaugurar y aplazo siempre  
en el *es*  
amenazado por un *habrá sido*  
en el hoy  
de brevedad interminable,

oh mi costumbre por inaugurar que aplazo siempre *Plu*

mi es amenazado por un *habrá sido Plu*

mi hoy de interminable brevedad *Plu*

mi eternidad de los días contados  
mi nunca acabar de empezar a amarte  
para que no haya nada más antiguo  
ni más reciente que este amor

—pero que no acabaré nunca de empezar *Plu*

que nada haya ni más antiguo ni más reciente que este amor *Plu*

## 9. Schlegeliana<sup>9</sup>

Nosotros dos —de un alma—  
vemos  
que somos las flores de una sola planta  
que somos los pétalos de una sola flor  
sabemos

---

<sup>6</sup> En *Plural*, 44, vol. 4 (mayo 1975), p. 57.

<sup>7</sup> En *Plagio II*, 1980 y en *Escandalar*, 4, vol. 3 (octubre-diciembre 1980), p.54

<sup>8</sup> En *Plural*, *loc. cit.*, p. 58, y en *Plagio II*, 1980.

<sup>9</sup> En *Plagio II*, 1980.

que aquello que llamamos esperanza  
no es sino recuerdo

10. Salto<sup>10</sup>

Mi cuerpo se demora en su orilla  
donde se abre una interrogación  
que en un cuerpo lejano todavía  
se cierra

y la distancia se tiende en pregunta

pero mi cuerpo se mueve hacia ese cuerpo  
pero mi cuerpo se vuelve ese cuerpo  
pero mi cuerpo y el cuerpo se incendian  
y el signo que se abre y el signo que se cierra

Saltaron —cuerpos juntos— a otra orilla  
donde se abre una interrogación  
y es impensable el punto en que se cierra

y cayeron entonces en sí mismos  
en sus orillas separadas  
en sus orillas enlazadas  
por la respuesta

11. Canciones tontas para una niña de nueve años, Sofia<sup>11</sup>

3. (*Filo-Sofía*)

La nada era t n profunda  
que perdí las palabras  
y ya no tengo nada  
con que contarte la nada

4. (*Trabalenguas-destrabalenguas para enseñarte la palabra “aliteraciones”*)

Triste tigra no trisca  
ni trigo traga en los trigales —lánguido/  
miel en las lilas liba

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

12. Cuerpo entero<sup>12</sup>

Separar el tacto de las manos  
hacia un repertorio disidente  
de ejercicios de menos

Tocar sólo tu voz  
Después: sólo tu olor  
Después: sólo tu luz

Después:  
lo inacabado en tu presencia  
un desconocimiento

Y volver a calzarme el tacto  
para tocar tu cuerpo  
para tocar en tu desnudo  
lo desnudo también de desnudez

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

Apéndice B: Edición diplomática del poema «Reseña muy instructiva de la (†) revista Life en español + paréntesis»

RESEÑA MUY INSTRUCTIVA DE LA (†)  
REVISTA LIFE EN ESPAÑOL + PARÉNTESIS

(GALEANA ciento siete  
Té a las cinco  
Una casa en la Tierra:  
el lugar de algún canto provisorio  
el lugar de una historia ya olvidada  
Fotografía sus futuras ruinas  
Una gota amarilla  
suspendida en la punta de la tetera  
cae  
Mide el silencio  
Estamos  
cercados por relojes  
No hay pausa  
Pero sí:)

Abre un flamenco  
en una aurora de Tasmania

(Estuvo todo el tiempo para amarte y está  
todo el tiempo  
Un detalle:  
el presente no existe  
Amada gota  
de té  
de tiempo  
o nada:  
es mortal un detalle:

CASI  
TODO  
CORREGIDO

alas rosadas )

RESEÑA MUY INSTRUCTIVA DE LA (†)  
REVISTA LIFE EN ESPAÑOL + PARÉNTESIS

(GALEANA ciento siete  
Té a las cinco  
Una casa en la tierra:  
el lugar de algún canto provisorio  
el lugar de una historia ya olvidada  
Fotografía sus futuras ruinas  
Una gota amarilla  
suspendida en la punta de la tetera  
cae  
Mide el silencio  
Estamos  
cercados por relojes  
No hay pausa  
Pero sí:)  
Abre un flamenco  
en una aurora de Tasmania

alas rosadas )  
)

(estuvo todo el tiempo para amarte y está  
todo el tiempo  
Un detalle:  
el presente no existe  
Amada gota  
de té  
de tiempo  
o nada:  
es mortal un detalle:

CASI  
TODO  
CORREGIDO

mis textos de incisiones  
maludales

~~mejor leamos la revista Life)~~  
No hay cazador  
más rápido  
que el chita

Ver copia  
a mi pájaro

(Tú corres y yo corro  
a veces tú adelante y atrás yo  
a veces yo adelante y atrás tú  
siempre a X distancia  
No hay cazador ni presa  
y el motor amoroso se desajusta y tose  
Mira:)

El dragón Komodo  
en la isla de Flores  
cerca de Java hace

(imita al monstruo literario)  
todo lo que un dragón  
se espera  
debe hacer  
excepto vomitar fuego

(y amarte)

Saca la bifurcada lengua y alza la cola  
Contra el hombre  
el venado  
el jabalí  
arremete

engulle la pieza de un solo golpe

(oh eficacia

Si pudiera comerte  
Si pudieras comerme  
Soy

Y mosotero?..

mejor leamos ~~la revista Life~~ <sup>mis textos de ciencias naturales</sup>  
No hay cazador  
más rápido  
que el chita

ver copia  
a máquina

(Tú corres y yo corro  
a veces tú adelante y atrás yo  
a veces yo adelante y atrás tú  
siempre a X distancia  
No hay cazador ni presa  
y el motor amoroso se desajusta y tose  
Mira: )

El dragón Komodo  
en la isla de Flores  
cerca de Java hace  
(imita al monstruo literario)  
todo lo que un dragón  
se espera  
debe hacer  
excepto vomitar fuego

(y amarte)  
saca la bifurcada lengua y alza la cola  
contra el hombre  
el venado  
el jabalí  
arremete  
y engullendo la pieza de un solo golpe

(oh eficacia  
Si pudiera comerte  
Si pudieras comerme  
Soy

Y nosotros?.



tu hambre  
Eres  
mi hambre  
Hombre) hambre)      ( )  
-----  
En cambio      ( )  
recién nacido  
por primera vez  
( )  
se para el caribú en la tundra de Alaska

(Me paro a ver el cielo  
( )  
y retinarretengo estrellas  
Vulnerable  
y dulce estoy)  
+ -----  
El caribú viajó  
desde el paso Anaktúvuk  
dentro de en el vientre materno

(y prenatal estoy  
y no te he visto nunca todavía  
( )  
sólo por estrenar mis ojos lloro):  
-----  
mil trescientos kilómetros de ruta      precedieron  
( )  
para <sup>su</sup> el puntual alumbramiento

(La tregua sirvió apenas para reconocer  
latiendo  
mi planeta

( )  
Te amé recién nacido)

( )  
Lejos      VER  
nace el salmón      HOJA  
brilla su dorso azul  
mientras en la fluvial      APARTE !!  
fuente se regocija

Pero en la adolescencia

---

Tú y yo      vamos también corremos  
y leemos el      vamos leemos  
leyendo el mundo      pero también  
inventando      pero también tomándolo  
lo que no existe para verlo



se lanza hacia el Pacífico  
 lo cursa alimentándose  
 creciendo envejeciendo  
 (resumen de tu vida y de mi vida:  
 me pisan los talones y envejecés  
 te piso los talones y envejezco)  
 y al cabo de tres años diez mil millas  
 su anhelo ya saciado  
 a la fuente regresa  
 en la horda caótica de hermanos y de hermanas

{Salmón salmón querido  
 eres toda tu especie  
 joven siempre      qué exacta  
 Cómo me gustaría a ratos ser los hombres  
 todos los hombres      perdida la memoria  
 sabes?      florecer de otro modo { ser todas  
                                          las mujeres las criaturas humanas  
 Salmón salmón querido      sin perder la memoria...  
 qué exacta sed abrevas      qué aliento exacto gastas  
 tan ajeno

a la tortuga que recorre virgen  
 mitades y mitades de distancia  
 teleasesina a Aquiles que no la toca nunca

APARTE  
 otro poema

Salmón cumplida flecha  
 de un atinado dios acierto puro  
 redondeada existencia sin preguntas  
 del minúsculo huevo hasta la muerte  
 viajero ciego <sup>que</sup> has visto?:(

Pero desde

Hay glaciares pantanos y cañones  
 cumbres estepas selvas y desiertos

Y ¿la?

soñando ①  
 (Tú y yo vamos leyendo mundo o soñando ③  
 soñando imaginando inventando  
 ②

lo que no existe para verlo  
 o  
 Tú y yo vamos leyendo mundo soñándolo  
 inventando

~~Por~~ ~~también~~  
~~un mundo que desgasta~~ ~~y mares y sabanas~~  
 un mundo que desgasta  
 el fervor por fricción o por costumbre  
 Corro corres  
 a veces tú adelante y atrás yo  
 a veces yo adelante y atrás tú  
~~separan~~ ~~A X distancia~~ ~~siempre?~~ ~~y gozamos después Pa pausa~~  
 Tu ojo espejo me mira  
 y sueño ~~en habitarte~~ ~~en que me habitas~~  
 y viceversa ~~en habitarte~~  
 Hay  
 trompas largas  
 cuellos aún más largos  
 colas prensiles  
 plumas  
 agallas y colmillos  
 jorobas cuernos manchas  
 escamas o sedosas  
 pintas  
 (y nuestra piel desnuda  
 nuestros mapas ~~resados~~ ~~nosados~~ ~~del mundo~~ ~~del otro~~ ~~apamados~~)  
 con islas negras y secretos maelstroms  
 No sé si es un recuerdo:  
 si topógrafos ciegos medimos un instante  
 las curvas de nivel de la envoltura  
 zoológica más tersa  
 si anulamos ~~aquella X~~  
 en un heroico sprint ~~esta X~~ distancia:  
 Podría ser un sueño por soñarse

Pero mira  
 miramos a  
 nuestro alrededor  
 sin entenderlo  
 demasiado  
 al mundo!

Pero también  
 vamos ~~(un mundo que desgasta~~ ~~y mares y sabanas~~  
 el fervor por fricción o por costumbre  
 Corro corres  
 a veces tú adelante y atrás yo  
 a veces yo adelante y atrás tú  
 separar a ~~X~~ distancia  
 siempre? Y gozamos después la pausa  
 Tu ojo espejo me mira  
 y sueño en habitarte en que me habitas }  
 y en y viceversa) y en habitarte  
 Hay hay  
 trompas largas  
 Pero mira cuellos aún más largos  
 miremos a colas prensiles  
 nuestro alrededor plumas  
 sin entenderlo agallas y colmillos  
 demasiado al mundo! jorobas cuernos manchas  
 escamas o sedosas  
 hay pintas  
~~(y nuestra piel desnuda~~ el color rosa y  
~~nuestros mapas rosados~~ [rosados] el uno el otro  
 con islas negras y secretos maelstroms el otro apiñonado  
 No sé si es un recuerdo:  
 si topógrafos ciegos medimos un instante  
 las curvas de nivel de la envoltura  
 zoológica más tersa  
 si anulamos aquella X  
 en un heroico sprint ~~esa X~~ distancia:  
 podría ser un sueño por soñarse

o un deseo estirándose  
para fundar por fin tiempo presente)

Al búfalo africano le complace  
viajar pero no tanto!

Si El día entero deambula <sup>luego</sup>  
hacia el oscurecer  
o en la frescura de la madrugada  
busca las charcas y sumerge

<sup>en ellas</sup> su masa corpulenta

(Tiempo presente funda <sup>tanta</sup> <sup>vivientes</sup> <sup>bestezuela</sup>  
Presente ~~privilegio~~  
de criaturas no pensantes

No sé

si la gota amarilla de la tetera amada  
de esta casa en la tierra

cierta <sup>colores y olores</sup>  
llena de ruidos y ~~de olores~~  
~~de voces y de pasos~~

cayó hace tiempo o tiembla y nos promete  
una pausa dorada <sup>color de té</sup> (a las cinco)

En una misma noche  
propone el ruiseñor un trino  
y el león ruge  
y lanzan su alarido los monos

(y tú me dices cosas por mi boca  
y yo profiero un grito por tus labios  
Eres el corolario de todos mis silencios

Grito

y desemboco en ti)

Los animales viven

un deseo estirándose  
para fundar por fin tiempo presente)

Al búfalo africano le complace  
viajar pero no tanto

Si ~~El~~ día entero deambula luego  
y hacia el oscurecer  
o en la frescura de la madrugada  
busca las charcas y sumerge  
su masa corpulenta

(Tiempo presente fundan

Presente privilegio tantas vivientes bestezuelas!  
de criaturas no pensantes

No sé

si la gota amarilla de la tetera amada  
de esta casa en la tierra

cierta colores y olores  
llena de ruidos y ~~de olores~~

~~de voces y de pasos~~

cayó hace tiempo o tiembla y nos promete *separar?*  
una pausa dorada color de té a las cinco)

En una misma noche  
propone el ruisñor un trino  
y el león ruge  
y lanzan su alarido los monos

(y tú me dices cosas por mi boca  
y yo profiero un grito por tus labios  
Eres el corolario de todos mis silencios

Grito

y desemboco en ti)

Los animales viven

de San Rafael, casa

a la intemperie

(Tú y yo y la casa ~~de San Rafael~~ <sup>de mi</sup> ~~de mi~~ <sup>momento</sup> nuestro  
Galeana ciento siete

La prueba del jardín ~~una fotografía~~ <sup>será</sup> una fotografía?

La prueba de la vida ~~unas palabras~~ <sup>una fotografía?</sup>

Casa nuestra en la tierra  
seremos malos huéspedes  
y tus fantasmas nunca)

Un día la prueba del jardín  
no será más que una fotografía

La prueba del jardín <sup>o sea</sup> una fotografía?  
la de la ~~chumencia~~ <sup>chumencia</sup> encubierta ~~de tus alfombras~~ <sup>de tus alfombras</sup>  
que ~~necesario~~ <sup>reptando</sup> recorrimos abrigados  
~~porque o ha por una carta~~

¿La prueba de la vida? sólo  
~~unas palabras~~ <sup>Palabras</sup> ~~unas~~ palabras

Ah casa nuestra:  
Ficena  
en ti ~~seremos~~ <sup>seremos</sup> malos huéspedes  
y un día tus fantasmas

de San Rafangel, casa

a la intemperie

(Tú y yo y la casa ~~donde fuimos~~ tanto

~~Galeana ciento siete~~ de ~~nuestro~~ encuentro nuestro

La prueba del jardín ~~una fotografía~~ no

La prueba de la vida unas palabras será  
Casa nuestra en la tierra ? una fotografía?

seremos malos huéspedes  
y tus fantasmas nunca)

Un día, la prueba del jardín  
no sera más que una fotografía

¿sera

la prueba del jardín un fotografia?

nocturna

la de la chimenea encendida y las alfombras  
que ~~recorrimos~~ reptando recorrimos abrazados  
abrazados

una que otro poema carta

y la prueba de la vida? Sólo  
unas palabras Palabras Unas palabras

Ah casa nuestra:

Frena

en ti fuimos y seremos malos huéspedes  
y un día tus fantasmas

## Apéndice C: *Lugar Común*

### 1. Nota a la presentación del texto

Existen dos razones para presentar el proyecto *Lugar común*: la primera es la alusión del mismo tanto en el epílogo a *Plagio II* como en el expediente de la poeta en el Fondo de Cultura Económica, lo que le confiere un carácter de suyo importante dada el proyecto poético ulalumiano; la segunda es la presencia de múltiples testimonios dentro del Archivo Ulalume González de León, los cuales reflejan un continuo y detallado trabajo, como sucede con el material de *Plagios*. Ambas confluyen con la voluntad de presentar una faceta más amplia de la obra de González de León en este trabajo de investigación.

Los poemas de *Lugar común*, a diferencia de la mayoría de *Plagios*, tienen una fecha específica: 11 de junio de 1973. Sin embargo, los diversos testimonios que se encuentran en el AUGL, demuestran que el proceso de montaje fue algo más duradero y persistente. En un fragmento de la portadilla, por ejemplo, se lee una anotación autógrafa: «Recopilación de la materia prima: 10 de junio», seguido de otra que explica la fecha mecanografiada: «Montaje del poema:». Como pasó de ser un libro individual a formar parte de un libro más amplio (*Poesía de todo*, compuesto por *Lugar común*, *Viajes* y *El libro de Job*, este último sin rastro alguno en el AUGL), *Lugar común* hubo de modificar su fecha (dada la configuración global del nuevo proyecto), la redacción de algunos pasajes (específicamente, una pretendida intención escénica de algunos poemas mediante la inserción de didascalias), así como de precisar de un prólogo que explicara el proyecto en función del conjunto de su obra.

Para configurar este apéndice, consideré oportuno presentar el prólogo a *Poesía de todos*,<sup>1</sup> sobre un texto que, de entrada, parecía más pertinente por referirse únicamente a *Lugar común*; la decisión se basa en la amplitud temática y conceptual del primero –que incorpora las ideas del segundo– lo que otorga más fuerza a los planteos teóricos de Ulalume González de León ante la poesía y la escritura.

En lo que respecta a los poemas de *Lugar común*, decidí basarme en el testimonio más completo conservado en el Archivo, un mecanograma cuya numeración comienza en la página 8 y que presenta varias adiciones autógrafas orientadas hacia una lectura dramatizada o una escenificación de dicho texto. Existe otro par de testimonios casi completos o completos que representan estadios anteriores de *Lugar común* (uno de ellos tiene la fecha «11 de julio de 1973») y que presentan comentarios o propuestas que se leen en ese primer mecanograma, asimismo en el AUGL se conservan fragmentos de los borradores manuscritos con sus correspondientes copias mecanográficas (igualmente intervenidas en fechas posteriores a 2001).

Así, puede hablarse de que el mecanograma más completo, B (ca. 1980 y con marcas autógrafas posteriores), deriva de A y A' (una copia fotostática e incompleta) así como de las múltiples redacciones manuscritas en función de las propuestas y lecturas que persisten en el armado del texto. Como sucede con el prólogo a *Poesía de todos*, en *Lugar común* ofreceré una versión más pulida de los textos que Ulalume dejó pendientes y cuando no siga la lectura del texto en cuestión por preferir otra (basada en lecciones autógrafas) lo señalaré entre corchetes o bien indicaré cómo lee B. Para la notación y la presentación de variantes seguiré el mismo modelo que utilicé en *Plagios*.

---

<sup>1</sup> Se trata de un mecanoscrito de siete folios, con sugerencias de redacción y notas que, por su trazo, corresponderían a una etapa aguda de la salud mental de González de León. Téngase en cuenta la numeración del manuscrito más completo de *Lugar común*, según digo más adelante.

## 2. Prólogo a *Poesía de todos* (por “Juan Lamas”)

*El escritor original no es el que no  
imita a nadie*

Chateaubriand

No se nace poeta. O sólo puede decirse que nace poeta el que es capaz de descubrir que hay poetas en el mundo y no resiste el deseo de hacer lo que ellos hacen. Lo natural, entonces, es que empiece por imitar. Para llegar a ser *único*, y no digo *original* porque este concepto siempre es dudoso, necesita algo más que ese deseo irresistible, que ha de ser por añadidura persistente y auténtico (que no se programa); debe poseer lo que ha sido llamado *genio* y prefiero llamar *don*, o, menos misteriosamente, una excepcional capacidad de lectura —la de una lectura que es a un tiempo identificación amorosa, redescubrimiento y renovación de lo leído, en los libros y en el mundo.

Gracias a *esa* lectura, infunde una carga nueva a una materia que yace, inerte, a la espera de lectores que la vuelvan a la vida; y esa materia es lo mismo todo *lo antes escrito* que *la realidad*, olvidada por familiar. Lo excepcional de ese lector es, en palabras de César Vallejo, “la asimilación por el espíritu, la conversión en sensibilidad” de lo que está a nuestro alcance. Y esta operación es la única que permite ser *único*, es decir; *apropiarse* un lenguaje sin reducirse a la mera adopción de una forma —del afán de vanguardismo nacen más “falsas originalidades” que de la mal llamada imitación— [nacida de una] creencia en verdades permanentes, y comunes a todos los hombres, que es posible reconsiderar con la fuerza de lo inédito.

### 1) *La frontera del orgullo*

Esa creencia encierra una contradicción, o mejor, una paradoja. Son muchos los que la han expresado. Montaigne: “Yo no digo a los demás sino para decirme mejor”. Chateaubriand: “El escritor original *no es* el que no imita a nadie”. Pound, por su parte, advirtió que los poetas que él llamaba “maestros” superan a menudo, sin innovar, a los que llamaba “inventores”. El mismo Pound, y Eliot, juzgaron que aun la traducción tiene categoría de creación. Montale vio que se necesita a veces “atravesar” la poesía de otro para desembocar en uno mismo. Imitar o traducir son actos renovadores, como lo probaron tantos renacentistas y románticos. Como se ejercita la capacidad de transformar y perfeccionar lo que otro dijo, esos actos no son de una naturaleza totalmente diferente a la de las grandes *rupturas* de la tradición poética, que también pueden

verse como imitaciones —menos respetuosas— ya que “todo ha sido ya dicho” y, en este sentido, “todo es plagio”(\*).<sup>1</sup> Pascal, como lo acusaran de haber usado ideas de Montaigne, respondió: “Sí, pero con un propósito muy diferente”; y supo definir como nadie *lo único*, por oposición a *lo original*: “Que no digan que no he dicho nada nuevo; *la disposición de las materias es nueva*; cuando se juega a la pelota, éste y aquél juegan con la misma bola, pero uno la coloca mejor... Sería lo mismo si me reprocharan que utilicé palabras antiguas, como si los mismos pensamientos no formaran otro cuerpo de discurso, gracias a una disposición diferente, así como las mismas palabras forman otros pensamientos gracias a su diferente disposición”.<sup>23</sup> En poesía, para volver a mi tema, no hay progreso ni hay búsqueda que pueda considerarse agotada; lo que hay es posibilidad infinita de nuevas combinatorias, y la hay para rato y para todos.

Imitación, traducción, plagio, creación... ¿Dónde está la frontera? ¿Quién podría fijarla *sino el orgullo*? *Todo es poesía de todos* como la que absorbemos en la popular y anónima de viejas coplas de todo el mundo, escritas o cantadas. Y *la Poesía se hace entre todos*, ya que *ningún poema basta*, solo, para definirla.

## 2) *Inevitabilidad, y voluntad: una política*

Más allá de lo que siento como *inevitabilidad* de imitar —aunque el buen traductor, imitador o plagiario desemboquen en sí mismos y sean únicos—, puede darse en el poeta *la voluntad* de ser otros, de ser todos. Si nuestra época exalta como nunca lo que es, en arte, irreplicable, son muchos los que viven una contradicción comparable, aunque de otra índole, a la que vivieron los románticos (porque antes de éstos no había preocupación por la originalidad). Los románticos postularon al poeta como ser único y se sintieron, al mismo tiempo, los receptáculos de una voz llegada de *otra parte*, memoria del origen o memoria colectiva. Sin descartar a esta memoria subconsciente, los poetas actuales saben que también hablan en ellos las voces de todos los poetas leídos, y se sienten divididos entre el reconocimiento o aun el deseo de su presencia y la afirmación de su propia individualidad. Al vivir esa contradicción, muchos

---

<sup>1</sup> Así aparece en el mecanoscrito sin ninguna indicación.

<sup>2</sup> UGL anota al margen: «Y la *disposición* en un poema es parte de la propuesta de [ilegible] cambia la respiración del texto cambia su ritmo es como hacer un *vals* con un *tango* o viceversa»

<sup>3</sup> UGL añade entre líneas: «Hasta aquí Pascal».

aceptan (como el *original* Lautréamont lo propuso hacia 1860) que “la poesía debe ser hecha por todos”.

Hay en ello una recuperación de una tradición muy antigua. En *Renga*, Claude Roy dice que el más viejo “poema colectivo” japonés fue escrito entre 600 y 750 —hablo de poema *voluntariamente* colectivo, sin rastrear en la poesía primitiva o popular de tantos pueblos. Hay también, como dice Roubaud en el mismo libro, “un ejercicio del corazón para penetrar el talento y la visión de otro”.

Hay más, La poesía hecha con otros —lo mismo que la negación de la frontera que llamé “del orgullo”—, adquiere en nuestros días el valor de un ideal *político* por encima de toda ideología. Por encima, también, de las diferencias de lengua, raza, nacionalidad, sexo, religión, costumbres, condición económica y social, los poetas (los artistas en general) son los únicos que han hallado un *común denominador* entre los hombres y que han tenido algún éxito en esa empresa *pacifista* cuando todo tiende a crear barreras, a crear “enemigos”.

### 3) “Poesía de todos” en México

Desde los “cadavres exquis” del surrealismo, renacen los poemas colectivos. Desde Pound y Eliot, la conciencia de que la traducción es creativa. Y en muchos poetas actuales se confunden, en diferentes proporciones, traducción, imitación y plagio. ¿Traduce, plagia o recrea, por ejemplo, Jacques Roubaud en su *Mono no aware*, esos poemas “tomados en préstamo” a la poesía japonesa?

Pero me limitaré aquí a repasar la “poesía de todos” hecha en México. En 1955, Octavio Paz trabaja con dos poetas japoneses de dos tiempos, su amigo Eikichi Hayashiya y Basho, y así nace un cuarto poeta intemporal. De 1964 a 1968, José Emilio Pacheco escribe *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (publicado en 69) e incluye en este libro sus primeras “aproximaciones” (<sup>4</sup>entre la traducción y la imitación y lo que Ulalume González de León llamaría abiertamente “plagio”) y un “Cancionero apócrifo” en el que inventa, a la Machado o a la Pessoa, poetas provincianos cuya obra podría catalogarse como “traducciones” de otros *yo* al *yo* que escribe, o expresiones del deseo de ser los otros. En 1969, Paz renueva en *Renga* (editado aquí sólo en 72) el procedimiento del antiguo poema de ese nombre para crear, con Charles Tomlinson, Edoardo

---

<sup>4</sup> UGL señala, al margen: «que define como (lo cito)»

Sanguinetti y Jacques Roubaud, una multilingüe<sup>5</sup> cadena de sonetos; a diferencia del “cadavre exquis”, en que cada parti[ci]pante aporta su parte a un contexto que desconoce, en el *renga* cada cual liga su aportación a la de su antecesor según reglas preestablecidas y hay acuerdo sobre el tema. Entre 1968 y 1971, U. González de León escribe *Plagio* (publicado en 73) y logra ser ella misma disponiendo libremente de poemas ajenos, libros de ciencias naturales, fragmentos “recortados en” otros, o hace *collages* en los que también interviene ella. Poco después se publica *Irás y no volverás* (1973) y Pacheco, según nos informa N...\*\*, pide permiso a UGL para tomar de *Plagio* el título de su nuevo libro y el término “recortado en” —precauciones necesarias en México y en nuestros días, porque JEP no consultó antes a Li Kiu King—; *simultáneamente* a UGL, echa mano también de tratados zoológicos; persiste en sus “aproximaciones” Yo en “Juego de espejos”, se *mira* en otro poeta que se *mira* en otro hasta que los tres son *reflejados* por un cuarto, un recién nacido “poeta latino” en el que JEP se mezcla con Catulo y Cardenal (aunque esta vez sea Catulo el que imita a Cardenal). En 1974, Carlos Isla y dos poetas norteamericanos firman *Domingo* sin identificarse por sus nombres: en teoría, el anonimato persiste porque el libro es bilingüe y se pierde en él el mexicano. En 1978, Gabriel Zaid *firma*, significativamente, las *Canciones de Vidyapati (1380-1406)*, confirmando una vez más la imprecisión de las fronteras plagio-traducción-creación. Y en 1979, Paz y Tomlinson escriben juntos *Los hijos del aire/Airborne [sic]*, libro bilingüe en que se alternan poemas o estrofas de ambos.

#### 4) Miguel Musa

A esta tendencia, relativamente nueva en la poesía mexicana, se suma ahora “Miguel Musa” (Guadalajara, 1942) con el título “prestado” por mí de *Poesía de todos*. No se trata de su única obra, ya que tiene en prensa dos libros que saldrán en el curso de este año —textos de los llamados “originales” que ha escrito entre 1970 y 1979.

Poco diré de la segunda parte de su libro, escrita en diferentes años y que bauticé provisionalmente *Yosotros* (contra el gusto de su autor): “Musa” incluye en ella poemas tan viejos como actuales, tan ajenos como suyos, en un recorrido de nuestro pasado poético, y también del de otra lengua ya que quiso borrar la frontera nacional con “aproximaciones” a la manera de Pacheco; y escribe en un registro que abarca, además de tiempos diferentes, a los dos

---

<sup>5</sup> UGL sugiere entre líneas: «pluri-»

sexos (en algún ejemplo de poesía indígena, o el de una supuesta Sor Juana que también es Novo, o en los sonetos finales) y toda clase de tonos, desde el franco lirismo hasta la poesía burles[ca], hoy casi abandonada, y otros acentos más contenidos y más intemporales como el de sus propios sonetos. Pero quiero hablar aquí de la primera parte del libro, *Lugar común*.

*Lugar común* fue escrito en 1973, para ser precisos el 11 de junio de ese año, y nu[n]ca fue dado a conocer porque su autor desapareció de él a tal punto que —confiesa— le pareció imposible admitir alguna posible paternidad de la obra. Se trata en efecto, como el propio “Musa” lo sostiene, de un *corolario* de lo escrito aquel año en la línea detallada en mi “capítulo” anterior. Más allá de la imitación, la traducción, el plagio, o sus combinaciones, era posible todavía trabajar con un material más *inerte*, lo que llamamos el “lugar común”.

Son *lugar común* los que un día fueron hallazgos poéticos pero ya no pueden ser pasibles ni de imitación ni de plagio porque el tiempo —expirada la concesión de más o menos años a que tiene derecho un poeta por su “invento”— los dejó sin dueño.

*Lugar común* es también la muerte, tema de este poema en doce partes. En él, con excepción del primer verso [citado] de Quevedo —epígrafe luctuoso e inquietante, porque *mandinga* significa “negro” y es además un común apodo del diablo y de la muerte—, las expresiones usadas son *de todos* (esta vez, indiscutiblemente). Dominan las de México y, como digresiones o ecos suscitados por ellas, o como recordatorio de que la Muerte es internacional, aparecen aquí y allá las “importadas”.

¿Se limitó el autor a fabricar el pálido tejido conjuntivo de sus versos? ¿Nada es aquí suyo? Pospongo un instante la respuesta.

\* \* \*

Un verdadero diccionario de la muerte sería interminable. *Lugar común* agrupa su fragmentada materia prima en un orden dictado al mismo tiempo por ritmo y temas. Esos temas, a su vez, siguen más o menos el orden [natural] de “las cosas”: se empieza por presentar a la muerte por sus nombres, se describen sus arrumacos, su aviso, las horas extra en que el “morivio” no está ni *aquí* ni *allá* del todo, la rendición de la víctima, la forma en que da el azotón, la etapa que va del velorio y la despedida al entierro, la probable continuación del viaje [y] su[,] en cambio, segura terminal. “Miguel Musa” logra así un breve glosario, un “mortal básico”, que sin embargo basta para sorprendernos con la multitud de nombres que tiene lo innombrable —quiero

decir, lo que todos conocemos por sus preámbulos y efectos pero nadie conoce del todo, porque nadie puede contarle como *sucede*.

Aquí todo es *eufemismo*, esa metáfora que inventan la cortesía, el puto o el miedo. En este caso, el miedo. Aquí no hay fiesta, o la fiesta está en el grito y es una máscara. Los mexicanos, como los hombres de otros pueblos, y como lo demuestran las coincidencias entre expresiones acuñadas en todas partes en torno a la muerte, no nos reímos de la muerte ni bromeamos en serio con ella, ni la tratamos con familiaridad. Lo que hacemos es multiplicar las formas de representarla y de nombrarla. La esculpimos en azúcar y en el cartón del judas; la dibujamos catrina, de fandango, bebedora o torera; nos la comemos en panecillos y huesitos de almendra, la fabricamos de juguete. Y así la negamos como la negamos acumulando palabras contra [la que] nos quita la palabra. Pero cada efigie, cada nombre es un *conjuro* para mantenerla a distancia. Hablarle con ternura, o al tú por tú, o en tono festivo, o haciendo gala de gran valentía, o con humor [o de plano en son de burla], son todas formas que prueban nuestra constante preocupación con la muerte, y son todas formas de *la ironía*. Si con algo estamos “familiarizados” es con las diversas manera de hacer saltar la chispa irónica entre la agonía y el orgullo, el miedo y el jugar a no tenerlo, la realidad y el deseo cuya desproporción nos abruma. Tal vez nuestra mayor diferencia con otros pueblos consista en salirnos más a menudo por esa tangente —y no creo que haya en ello indiferencia ante la muerte o la vida—, la de no hablar en forma abierta y brutal ni de nuestro amor a la vida ni de nuestro miedo a perderla. También nuestros poetas convierten a menudo el vértigo de la muerte en “nostalgia” o en lúcida reconciliación, ambas intelectualizadas, y pocos se atreven a deslenguarse como un Sábines. Ese disimulo del miedo es sin embargo la fuente de una asombrosa riqueza expresiva visible en nuestros dichos, nuestras canciones, poesía y arte populares.

\* \* \* \*

El autor (?) de *Lugar común* escogió, en este texto, más que ser otros, ser *nadie*; en realidad, sólo intervino para condensar, intensificar escandiéndolos en letanías. los conjuros tradicionales y hacerlos, así, más eficaces —[no sólo] contra la muerte [sino] también como literatura. Para apropiárselos, además de imponerles la ilación de su “argumento”, reunió las sílabas aliterables, descubrió entre las expresiones algunas afinidades secretas, obligó a otras a una coexistencia forzada que afilara todas sus aristas, buscó en el ritmo la línea de menor resistencia a la lectura y también una música que ayudara a olvidar sus palabras. [I]ntentó[, en

suma,] que el lugar común es rehabilitable. *Lugar común* e[s]<sup>6</sup> algo que pensó Lezama Lima al contemplar un relieve egipcio[,] se pregunta este poeta si “comer pasteles en Tanenet” (como nosotros huesitos de almendra) es una manera de “entrar en la muerte”. El hecho[, dice,] “nos suspende y nos desazona” si pensamos en él; pero el relieve egipcio (como nuestros mazapanes arenosos y masticables) “con su visibilidad como arañada[,] le pre[s]ta [a la muerte] la gravitación de la verdad poética”. Lo innombrable se vuelve tangible, pesado, cuando lo expresan las palabras de textura adecuada.

Sin embargo, terminado el poema, “Miguel Musa” sintió que no era suyo. ¿Hizo entonces literapéutica<sup>7</sup> y es curable la vanidad?

Pero, ¿qué otra cosa puede hacer un poeta, aun cuando escriba lo que llama “suyo”, sino obligarnos a cierta lectura que presente como inédito lo que ya sabemos, sino liberar esa carga de los significantes que no puede llamarse “significado”, de manera que el significado tenga una nueva dimensión que se llama poesía?<sup>8</sup>

(Febrero de 1980)

---

<sup>6</sup> UGL, al margen: «se propone algo como lo que»

<sup>7</sup> UGL, entre líneas añade: «Hizo [Se sometió] entonces [a una] literapéutica»

<sup>8</sup> Presento la introducción a *Lugar común* que parece ser la base de la última parte de este prólogo a *Poesía de todos*:

«Con excepción de la primera línea del texto, que es de Quevedo —y actúa como inquietante y enlutado epígrafe porque *mandinga* es negro, y es el diablo, y es la muerte—, y de las líneas 3 y 4 de la parte XII, que son de la autora, todas las expresiones y términos usados en este libro son *de todos*. Dominan los de México, y los de nuestra lengua; y como digresiones convocadas por éstos brotan, aquí y allá, los de otros países de diferentes lenguas.

»Lugar común es la muerte. (Fosa común, la tierra.)

»Lugar común es lo que un día fueron hallazgos, y ya no pueden ser pasibles de imitación o de plagio porque el tiempo —expirada la concesión de más o menos años a que tiene derecho un poeta por sus invenciones— los dejó sin dueño.

»Al agrupar el material “encontrado” en *temas*, cediendo a veces a la tentación de reunir las sílabas aliterables en el mismo lugar de la música donde sin duda nacieron; al dejar que operara entre algunas expresiones la simpatía recíproca que las hace agruparse según secretas afinidades; al realizar la humilde tarea de un montaje en el que se cuida sin embargo la proporción de negro tipográfico sobre el blanco de la página y se busca en el ritmo la línea de menos resistencia a la lectura, el autor (poeta) quedó reducido a probar que el lugar común es rehabilitable.

»Pero, después de todo, ¿qué otra cosa hace un poeta sino obligarnos a cierta lectura que presente como inédito lo que ya sabemos; sino liberar esa otra carga de los significantes que no suele llamarse significado, de tal manera que el significado tenga una nueva dimensión que se llama poesía?»

### 3. Texto

#### I. Presentación

*El mundo está mandinga anochecido.*

Ya viene

Cabica,<sup>1</sup> Candenga, Candinga, Chandenguis,  
Patetas, Patillas, Patotas, Panfletas,  
Patica, Catete. patas verdes, uñas verdes,  
Pifas, patas de pifas, patas de gestas,  
de alambre, de popote. de catre,  
patas de gallo, pé de pato.

Ya viene

el ca, cabrón, Cachica, Carramplán,  
Capracio, Carramplampe,  
el Chamuca, la chota, el chafirete,  
Chilam Balam,  
la charrasqueada, el charro, la chifosca,  
la chirifusca, la chiripa.

aA: ~~Digo:~~ ya viene

Me iré<sup>2</sup>

al estuche y a China y la chingada;  
me llevará la trampa, la tristeza,  
el tren, el asco, el río, la corriente,  
el carretón de la basura,  
la Gayosso, Tangassi, los Alcázar,  
la sonrisa, la momia, la llorona, la negra,  
Gaga, Gagarin...<sup>3</sup>

A: Gagarin.

...que ya llegó la hora,  
la hora de la hora,  
la mera hora.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> A lee y tacha: «*Digo sus nombres por callar su nombre./ Digo: ya viene/ Mandinga, Cabica*»

<sup>2</sup> A lee: «*chiripa\ Y digo,/ por callar lo sabido, que [M]e iré*»

<sup>3</sup> A lee: «*Gagarin.\ Digo,/ para olvidar, que ya*»

<sup>4</sup> A lee: «*hora.\ Digo/ con palabras su música/ en que desaparecen las palabras*»

## II. Sus arrumacos

Ya me peló los dientes la sonrisas...

“Soy María”, me dice, (Pero calla su apellido: Guadaña).

“Soy la tía Ritita”, me dice, “soy la tía de las muchachas”.

(Pero te reconozco, Átropos, segadora, igualadora, despepenadora, en lo pelona, lo pelada, lo pelá.)

¡Ay caneca, canica!,

(Te reconozco por lo flaca.) ¡Ay

calaquita, calaca!,

la huesuda, la huesos, la huesitos,

(a magrinha, la hilacha, la tilica),

patas-de-hule-patas-de-hilo,

(tembeleque, tilinga, descarnada).

“Soy la cierta”, me dice,

“la novia fiel, la güera, la cuatacha”...

(Pero te reconozco: la apestosa,

la impía, la jedionda, la tiznada.)

A: ¡ay

B: te # A: ¡ay

aA: recon[o]zco

Ya me peló los dientes la sonrisas.

Ya me está haciendo ojitos la calaca.

Ya me tragué los polvos de la madre Matiana.

Ya me besó la pálida.

Ya estuvo que me caso

con la dama del velo, la polveada.

Ya estuvo que éste, pronto, ronca con la catrina,

la triste, la enlutada.

Que lo merienda la dientona,

que lo fildea la pelona,

que lo pepena la fláutica.

III. El aviso  
(diálogo entre la Moriven<sup>1</sup> y el Morivio<sup>2</sup>)

LA MORIVEN (*categórica*):

Vengo a darte de baja.

¡Ahora sí: a quitarse del medio,

a tocar la retirada,

a levantar el puesto, a desfilar...

(*filosófica y escolar:*)

A abandonar la farsa...

A: Ahora sí

EL MORIVIO (*para sí*):

Ahora sí me tocó la de malas...

LA MORIVEN (*insinuante e irónica*):

Colgarás el teléfono...

Doblarás la servilleta...

Y después... (*sonríe*)

¡te quedarás jetón!

A: (insinuante e irónica):

B: Cogarás

EL MORIVIO (*para sí*):

Ya me dio mi agua fresca...

LA MORIVEN (*como corrigiéndolo*):

... ¡tu chocolate!

Óyeme bien: vengo a marcarte el alto.

(*explicativa, en tono resignado:*)

Hay que meter reversa...

EL MORIVIO (*asustado*):

Se me apagará el motor...

Me fallará la maquinaria...

LA MORIVEN:

...y guardarás tu carro.

B: Y

EL MORIVIO (*queriendo dar prueba de ingenio*):

Entonces...

¿se salva uno del rayo

pero de la raya no?

---

<sup>1</sup> A lee Mariven en todo el poema, no así los borradores y las copias mecanográficas.

<sup>2</sup> A lee: «Morivio) em ciernes»

LA MORIVEN (*internacional, sofisticada*):

Allons ! Ferme les yeux  
pour voir, tourne de l'œil...

EL MORIVIO:

¿Eh?...

LA MORIVEN:

Que cierres los ojitos, los hojaldres...

(*impaciente*):

A ver... ¡prueba!

¡Cierra los de apipizca!

(*más dulce*):

Tus oclayos, Morivio, tus linternas,  
tus persianas...

(*escolar*):

Vas a dormir el sueño de los justos.

A: hojaldras

B: (*impaciente*):

A: (*impaciente*) A ver... ¡prueba!

A: apipizco!

A: (*más dulce*)

A: justos

EL MORIVIO (*triste, nada convencido*):

El sueño de las ranas. El mamerto  
para siempre...

A: ranas...

LA MORIVEN (*tierna*):

...te quito de sufrir...

A: Te

EL MORIVIO (*rápido*):

¡Que la canción!

(*pausa*)

¡Ya me llegó!...

aA: *pausa*[]) ~~y aparte~~)

LA MORIVEN (*dando por terminada la conversación*):

Ni modo: te tocaba.

EL MORIVIO:

¿Y ahora?...

¿A escapar sin ayuda?...

A: Y ahora,

A: a escapar sin ayuda...

LA MORIVEN (*lírica, feliz*):

¡A hacerse humo!...

¡A eclipsarse!...

¡A borrarse del mapa!

A: mapa!...

#### IV. Horas extra

Ya estoy de muerte, as portas  
da morte, en las ansias de la muerte,  
in articulo mortis, in extremis,  
en el último round, papaloteando,  
en los últimos coletazos,  
echando el bofe, ya en las delgaditas.

A: morte y[,]

Estoy...  
con un pie en la fosa y el otro en una teja de jabón,  
con un pie en el hoyo y el otro en una cáscara de plátano,  
con un pie en la cuerda floja y el otro en el abismo,  
con un pie en ninguna parte (porque soy cojito),  
con un pie en el estribo. Estoy  
más para allá que para acá...

A: Estoy

Huelo  
a gardenia, a café y a cempasúchil,  
a ocote, a 2 de noviembre  
(o a 2 de octubre del 68).

A: acá.

A: ya a gardenia

A: octubre). | a A: octubre del...)

Oigo  
cerca los zopilotes.  
Me canta el tecolote (Ignavus  
bubo, dirum mortalibus omen).

A y B: mortabilus

Ya estoy para el arrastre,  
ya se me vuela la cobija,  
ni para cortar flores sirvo ya,  
ni para decir buenos días.<sup>1</sup>

No salgo, no amezco.  
Nomás la tos me queda.  
Estoy viviendo de milagro, de reintegro.  
Estoy viviendo horas extras.

---

<sup>1</sup> Sin espacio en A.

## V. La rendición

Ni modo, me tocaba.  
Sé que no salgo de ésta.  
Perdí el chimal. Ya no iré al baile,  
Me doy. Sírvame pues la del estribo  
para el gran viaje. Dejen  
que repique las últimas campanas,  
que cante el ay ay ay,  
que dé el último grito  
antes de que me den mi Viva México  
y no diga ya pío ni Dios valme;  
antes de que, boqueando, desinflándome,  
cierre el pico, tuerza el pescuezo  
y comience a agachar la cabecita.<sup>1</sup>

B: que

Me doy. Doblo los remos.  
No tardan en sobrarme los huaraches,  
los tarros, cacles, mocasines. Siento  
que alzaré las de galopar  
viendo cómo se estiran mis panteras,  
las de batir el lodo, los andantes,  
los pedales: que quedaré  
patas parado, patitieso,  
más tieso que una estatua, que una tabla,  
¡de a seis, de a ocho, de una sola pieza!<sup>2</sup>

aB: Se da. Dobla

aB: sobrarle

A y B: cacles

aB: alzará

aB: sus

aB: se quedará

Daré el cambiazo, pues, y me veré  
hecho papirotada,  
frío, fiambre, con el sebo helado,  
solo, seco, hecho rosca,  
con los ojos de vidrio, viendo chueco,  
mirando la azotea, mirando las estrellas,  
con la lengua de fuera,  
sembrado allí mismito,  
como chicharra, como pajarito,  
o como el gato de tía Cleta.

A: y quedaré

A: y

¡Todos me creen ya muebles!<sup>3</sup>

aB: te

---

<sup>1</sup> A lee: «valme,/ cierre el pico, tuerza el pescuezo/ y comience a agachar la cabecita/ boqueando, desinflándome»

<sup>2</sup> A lee: «de a seis, de a ocho, de una sola pieza»

Está bien, ¡que me llegue!  
Con mi marquito negro  
voy a salir en los papeles.  
No será cierto, pero sucede.  
Chanza parece, pero sucede.  
Es un abuso, pero sucede.

aB: que [te] llegue  
aB: tu  
aB: vas # B: pepeles

---

<sup>3</sup> A lee: «Todos me creen que ya muebles.»

VI. Favor de regresar el envase

(Habla la Moriven)

Ni modo, rien à faire, it can't be helped:  
a entregar el equipo (cuerpo y alma). A colgar  
el casco, los matraces, el cacaxtle,  
hang up the spoon, one's spurs.  
Alzar los tenis y hasta los patines,  
y con los guantes devolver también las balsas.  
Tirar —¡adiós, pinceles!—  
botas, zapatos, alpargatas.  
Rematar la boleta.  
Devolver pasaporte y uniforme  
et passer l'arme à gauche.  
No modo: a dar el pelo, a lascierci le penne  
—de aquí a cien años, dicen, todos seremos calvos—  
y dar también la piel, soltar la pielecita,  
rimetterci la pelle,  
largar a casca, dar o couro às varas.  
¡A encerar la zalea!

aA: Mariven: en respuesta al anterior)

B: Moriven, ~~en respuesta al anterior~~)

A: baisas

A: adiós, pinceles

B: rimettere

A: largas

## VII. Su golpe

Caigo redondo, caigo fulminado,  
caigo cadáver.

Doy  
el aletazo, el angelazo,  
el costalazo, el azotón.  
Azota ya la res, azota el chango.

Me faltó piso,  
beso el suelo,  
muerdo el polvo.

Resbalo del patín, el andamio, el mecate.  
Doy  
el putazo, el tablazo.

Caigo de espaldas, caigo para siempre.  
Patas arriba.  
Muerto.

### VIII. Reflexión en infinitivo definitivo

Lo que suele llamarse mecateárselas,  
pelárselas, tomárselas,  
décoller, dévisser, kradse av, forsvinde,  
go away, make one's bow, peg out, cut one's stick  
οιχομαι  
pintarse —equivalente a despintarse—,  
emigrar —pero ad dominum, a saeculo—,  
finish, finir, finir, finire, fenecer,  
terminar, caducar, fracasar, oxidarse,  
hacer cortocircuito, snuff the candle,  
éteindre son gaz, apagarse.

¡Diatiro se fundió tío Chisquetes!...<sup>1</sup>  
se le acabó la mecha, le fallaron  
los bulbos, o un contacto.  
Quedó extinto.  
Está mueble, mortero, se ha morongas.  
Morivió: la moriven se fue con el morivio.  
Le andaba por morirse.  
Se murió toditito.

A: mariven

---

<sup>1</sup> A lee: «Diatiro se fundió tío Chisquetes:»

IX. Velorio: despedida y entierro<sup>1</sup>

Le cierran los ojos, le cruzan  
las manos y le amarran la quijada.  
Le enredan el petate, lo entregan  
a su último envase, lo ponen  
en su caja de terciopelo.

Ya está envuelto para regalo,  
ya guardado como violín,  
tiene puesto el pijama de madera,  
he got a wooden suit, su chemise de triplay,  
su último flux, su traje  
de cedro negro, su vestido  
de piedra.

Ya está entre cuatro luces,  
le rezan sus rosarios y le echan sus responsos.  
“Se alivió de vivir”, dicen los deudos.  
“Il n’a plus mal aux dents”  
“Mírenlo: se quedó como una palomita”.

Ya (después del café) lo sacan. Sale  
de pies, feet first, les pieds devant,  
les quatre fers en l’air,  
para arriba el ombligo,  
en vilo, en hombros, por la puerta ancha,  
o por la puerta angosta.

Le tocan su preferida,  
las golondrinas,  
la resbalosa.

Y lo arrojan al hoyo.  
Lo plantan (que enraíce) y no en maceta.  
Lo trasplantan al huerto del Señor.

Ya está cargando tierra, de minero.  
Compró su terrenito.  
Ocupó su apartado.  
He takes an earth bath, masca barro, come tierra.

---

<sup>1</sup> A: Velorio,

Abona el pasto, cría malvas  
and pushes up the daisies.  
Couche sous les draps verts,  
mange les pissenlits par la racine,  
ve crecer a los rábanos de abajo.

## X. El viaje probable

Dicen que preparó  
ya las petacas, que lio los bártulos,  
el petate, el tambache, los tanates,  
la malle, les p'tits paquets.  
Que pidió el boleto de ida  
sin boleto de retruje  
—billet de parterre.  
Que largó las amarras,  
he went aloft, he cut the painter.

A: petits

Dicen que se fue desta pra melhor,  
que se fue más allá, para otro mundo,  
con antepasados y abuelos;  
que volvió de donde se vino,  
que enfilo hacia el arcano,  
a estarse con los muchos,  
que pasó a mejor vida o a la historia.

Dicen  
que se fue a la otra esquina,  
hacia el sur, o hacia California.  
Que al limbo, al purgatorio;  
o al infierno, a la hornilla, a la lumbre,  
a las calderas de Pedro Botero,  
a las igníferas trojes;  
o al cielo con zapatos,  
a ver o céu por dentro,  
a tocar el arpa, a llevar  
un recado al Creador  
y a visitar a San Pedro.

Dicen  
que bajó del camión y en la parada.

## XI. El viaje seguro

Lo cierto es que pasó el alambrado,  
dobló la esquina,  
se guilló para el otro barrio,  
llegó al valle de las calacas,  
a la ciudad del silencio,  
a la cidade-de-pés-juntos.

Lo cierto es que llegó a la casa  
de los arbolitos grandes, la casa  
de irás y allí te quedarás  
y su patio de los callados.

Lo cierto es que llegó al fundo de las cruces,  
de los hinchados.  
A la chacarita llegó,  
a chácara do vigairo.  
A cuidar alcanfores, al guaricho,  
al morirero, a la difuntería,  
a la heladera, con los sosegados.

## XII. Epitafio

*El que aquí yace  
terminó su canción con un etcétera  
y pasó a convertirse en un etcétera  
—lugar común el desenlace  
y también sus palabras. ¿Sus palabras?...  
Ni suyas, ni robadas: de todos (quien hereda  
no hurta): pero, ¡ay!, ninguna que pusiera  
algo que no supiéramos en su danza macabra.  
Por ello, aunque en la música, que es suya, hay algún arte,  
la crítica, lo mismo que la muerte,  
lo mandó con su música a otra parte.  
“metía mucho ripio”, sentenció la primera.  
Y la otra: “Que RIPie bajo tierra”.*

A: etcétera—

aB: RIP...pie

## Apéndice D: Documentos y textos pertinentes

### 1. Carta de Josefina Ludmer a Ulalume González de León [ca. 1973]

BA, 4 de diciembre

Querida Ulalume:

Bueno, siempre estoy (o estás vos, en una especie de espejo constante) en deuda, falta, débito, servicio, opinión, crítica, lectura... con vos, con tus cosas. Me impresionaron mucho mucho: creo que la traducción de “La caza...” es sensacional, que la introducción es, ciertamente, una “lectura” de las que hoy estamos haciendo muchos, cada vez más, y que en algún momento nos vamos a encontrar, vos y yo, en el campo común de esa crítica un poco disuelta, de esa lectura no científicista, una especie de lectura corporal. Me gustó también lo de Ponge; creo que tu libro es muy importante: hay cosas que me impresionaron más (“Reseña muy instructiva ...”, “Doce muertos breves”, “Montaje”) pero el conjunto, la “obra” (como trabajo), el espacio nítido que delimita, eso es lo que me hace pensar: esta mina (como decimos aquí: mina=mujer) labura en serio con la palabra, y al mismo tiempo identificarme con vos en algo que creo nuevo en mí, algo que se me abre así, como después de mucha espera: ese borrar el mundo del que te hablaba) vos lo hacés con evidente hermosura. Te voy a hablar mucho más de tu libro; te voy a mandar una lectura en serio, medio de crítica (no te asustés); este año ha sido horrible y al mismo tiempo bárbaro para mí. Me separé de mi marido después de 10 años de casada; entré a trabajar en serio en la Universidad; creo que estoy produciendo algunas cosas buenas; cuestiono constantemente mi trabajo crítico; intento que se encuentre un poco con el tuyo, con los que, simplemente, escriben, crean ese vacío...

No me viniste a ver o no viniste a BA? ¿Fuiste a Brasil? Me encantaría conocerte de una vez por todas; me encantaría ir a México; es posible que algún día pueda dar algunas clases allí, en la Universidad, y entonces me podré financiar el viaje ¿te parece factible? Te mando, finalmente, los textos de Lamborghini. Creo que es en este momento, en la Argentina, uno de los escritores más notables: emerge, en el conjunto de los textos que circulan, de los nombres ya consagrados, del “realismo tonto, con una fuerza, una calidad, una violencia<sup>1</sup> subversiva (al mismo tiempo que

---

<sup>1</sup> Ludmer añade entre líneas: «tan»

totalmente enclavado en una tradición) ,que cada vez que lo releo me asombra. Pienso que te va a gustar mucho: es muy argentino y es posible que algunas alusiones o lunfardismos no entiendas, pero no importa... Te mando dos juegos, uno para vos y otro para Octavio Paz (en realidad, te los manda él, yo te lo anuncio). Escíbime tu opinión. Esa es la vanguardia aquí; es decir, Lamborghini (creo) es uno de los que pueden (y de hecho ya tiene “hijitos” literarios) abrir la escritura a algo totalmente nuevo, mezclado con la crítica, con la reflexión permanente, con el cuestionamiento de los géneros, con el goce del juego verbal, con una especie de summa de las ciencias del hombre contemporáneo. Como ves, soy fervorosa.

Entonces: te escribo con más lectura de tus poemas (y te reitero algo que ya te escribí alguna vez: soy nueva, infante, en lectura de poesía), y vos me escribís sobre tu vida, tus días y trabajos, tu escritura.

Te abraza fuerte

China

(No recibí los libros de Elizondo. En una carta los anunciaba, pero... Le escribiré [*sic*] en estos días.)

## 2. «En busca del color del tiempo. (El cuento de un poema)»,<sup>1</sup> fragmento

### Eleté

Releía los borradores de “Recordar la nieve”, cuando descubrí que no había hecho exactamente lo que se llama *trabajar* un poema. Había escrito varios poemas instantáneos, sin una corrección, y al parecer sin otra cosa en común que la presencia de la nieve. Sucesivamente descartados, los sentía tan ajenos como necesarios a la existencia del texto definitivo. En seguida me echaron a pensar en otras islas como ellos, pero de mi pasado: en mis *eleté* (l.t. o lugares del tiempo), que se fueron hilvanando y los hilvanaron en su mismo hilo mientras me revelaban en qué había consistido esta vez mi trabajo y qué edad tenían en realidad aquellos cuerpos instantáneos.

Esta experiencia, aunque más lenta y parecida a la ensoñación, se parecía a la del lector: el lector prolonga el poema, que es siempre lo inacabado, con datos llegados de sus propios *eleté* — aun cuando lo ignore como ignora el poeta los que va convocando al escribir. Pero era también la conciencia naciente de tales datos, de lo que *no está* en el poema, por oposición a los *eleté* que decide hacer visible, en sus palabras, aquel que escribe.

Seguí por lo tanto con el ejercicio contrario a la síntesis poética: con esa traducción de lo simultáneo a lo sucesivo en que los lugares del tiempo se resisten a ser aislados, ya que el tiempo es un tejido vivo e indivisible, e imantan a otros y otros *eleté*. Y me asomé así por primera vez a mi propia experiencia en busca de lo que ya sabía del trabajo invisible —y también en busca del color del tiempo.

\* \* \*

### 1. EL TRABAJO INVISIBLE

Ni lo que convierte al poema en algo más que lo dicho o que la perfección visible de lo dicho, ni tampoco el placer de lograrlo, deben nada a que el trabajo haya tomado largos días o apenas el tiempo de dibujar cada palabra sobre la hoja. La velocidad no dice de la obra más de lo que podría decir del don poético un espirómetro que midiera la capacidad respiratoria del poeta.

---

<sup>1</sup> Transcripción a partir del tercer borrador del mecanograma encontrado en el AUGL. También existen los primeros dos borradores: el primero se intitula «Eleté: en busca del color del tiempo», en tanto que el segundo, «Eleté, o en busca del color del tiempo (El cuento de un poema)». Entre corchetes corrijo algunas erratas del mecanograma (letras y acentos); igualmente en corchetes ofrezco las propuestas de redacción que la autora añadió al texto (palabras y frases).

Sin embargo ambas maneras de trabajar, en sus casos extremos, tienen a sus respectivos e ingenuos admiradores. Confieso que la admiración por una *feliz* facilidad me resulta menos antipática que la inspirada por un *también feliz* esfuerzo arduo: el concepto de recompensa al esfuerzo, propio de un entrenador deportivo o de una moral bíblica, no tiene sentido aplicado a lo que no supone sacrificio sino vocación, necesidad, placer, y cuya sola recompensa es la alegría lo mismo para la hormiga que para la cigarra. En ambos casos lo imperdonable es ignorar que en materia de creación no hay ni hormigas ni cigarras.

Mi inspiran mayor simpatía mis reflexiones infantiles sobre escritores rápidos y lentos. En el rápido veía una amenaza: la posibilidad de una obra copiosa. La sentí ante el aún no leído Lope de Vega al conocer el porqué de su apodo, “Monstruo de Naturaleza”. Una vez, Ramón Xirau y yo jugamos a calcular cuántos opus despachaba en promedio por semana entre comedias, lírica, epopeya, poemas de circunstancia, poesía mitológica y pastoril, novela bizantina, cuento, textos apologéticos y evocaciones autobiográficas.

En mi infancia me acobardaba contemplar, en la biblioteca de mi casa, el alud de obras con que mis padres pretendían tal vez sepultarme —el respeto que me inculcaron por los libros no impidió que sintiera bastante alivio al enterarme, en la clase de historia, del incendio de la biblioteca de Alejandría. En cambio el delgado volumen de la poesía de Mallarmé, conocido más tarde, despertaría en mí una admiración diferente cuando me explicaron en qué consistía la *autocrítica* (“La destruction fut ma Béatrice”, citó mi padre) y me advirtieron que aquello mismo que no pesaba en mis manos tenía un enorme “peso histórico”. Obviamente, pensé, Lope corregía sus textos *un poco menos* que un Mallarmé o que un Flaubert. También me enseñaron entonces una frase que según mis padres habría escrito Goethe y que nunca olvidé, “Las llamas no se pesan”, para dar a entender que es imposible *comparar* a los buenos poetas y hacerlo, en particular, por el *volumen* de sus obras.

Aquellas nociones de *física-poética* —“pesa porque no pesa”, “peso histórico del poema”, “ingravedez de las llamas”, relación entre el “volumen del poeta” y el “volumen de su obra”— llegaron a parecerme más divertidas y misteriosas que las novelas de Conan Doyle, que también leían mis padres, sin duda para cambiar un rato de clase de enigmas. En cuanto a la velocidad de los escritores, llegué por aquella misma edad (la de doce a trece años) a otra deducción: escribir rá[p]ido es tal vez más agradable porque se sufre menos. En efecto, mi padre se pasaba la vida corrigiendo los mismos poemas, y como trabajaba leyéndolos entre dientes, emitía una especie de

rezo quejumbroso, en el tono de ciertas canciones sefardíes, que yo asociaba son su esfuerzo poético: ¿dolería algo, al trabajar de aquella manera? Los borradores de mi madre eran en cambio muy limpios, le resultaba fácil el hallazgo, y trabajaba sin emitir ruido alguno.

\* \* \*

Si un poema supone un *trabajo visible*, mensurable en horas o años, al que nos referimos al decir que fue fácil o difícil resolver lo, también antecede a cada poema un *trabajo invisible* que hace incalculable su verdadera edad. Así, el escrito de un aliento pudo comenzar a formarse inadvertidamente tiempo atrás, y nació viejo como los primeros árboles de la Creación. Según Supervielle, Dios pensó que no había trabajado gran cosa y dijo: “De un golpe hice un bosque/ de grandes árboles nacidos centenarios”: es natural que este poeta Omnisciente ignorara el *trabajo invisible* anterior al *fiat*, ya que en la Eternidad se pierde todo sentido del tiempo y expresiones como “de un golpe” o “en seis días” —el séptimo fue de descanso— no pasan de imágenes. Por su parte, el poema que requirió un largo esfuerzo era tal vez un poema-niño y sólo supo qué cosa iba a ser al ir escribiéndose, creciendo, cambiando de dirección y de forma, encontrándose donde no lo imaginaba, en inesperados hallazgos.

No hay entonces poema rápido y poema lento sino en lo que toca a la aparición concreta, en palabras, del texto definitivo. El hallazgo inmediato de un poema entero, lo mismo que los hallazgos que van escandiendo el tiempo de una búsqueda, son diferentes culminaciones de lo mismo: de lo que antecede, en uno u otro caso, al poema escrito. Lo que llamamos “inspiración”, tanto en su estado vago, mezcla del deseo de expresar y de la certidumbre de una expresión inminente, como cuando pensar y sentir se funden con escribir, de tal manera que más que buscar parecemos encontrar —rápida o lentamente, no importa— esa cosa de palabras que es la expresión de nuestro ser.

Cada poeta tiene una versión distinta de ese proceso y de su tiempo, que también varía de poema a poema, incluyendo en uno que otro al encuentro inmediato de la forma final. Hay en todo poeta lapsos serenos y lúcidos, que no conocen la prisa, y momentos en que se debe suspender la reflexión para registrar en seguida, ante la amenaza de que se evapore, la evasiva materia poética: habrá tiempo, después, de trabajarla sin descartar su cambio radical e inesperado. La búsqueda no se da en un tiempo homogéneo: de fácil, fluida, incontenible, se vuelve por momentos lenta y difícil, o se detiene como sin posible futuro. Su ritmo parece depender de la alianza de *vigilancia* y *abandono* que Novalis llama “facultad de recibir”, y en la que parte de la

vigilancia se concentra el lograr el abandono necesario para aquel “recibir” —aquel estar *disponible* a nuevas sorpresas. *Cálculo e intuiciones* se superponen cuando “la inteligencia”, como ha dicho e.e. cummings, “funciona a la velocidad de la pasión”. Se trata de una actividad con un revés de pasividad. El poema rápido sólo representaría una contracción de tales alianzas y tal proceso.

Sin embargo, olvidando que existe un *trabajo invisible*, los admiradores ingenuos del poeta rápido reducen la larga historia de la inspiración a sólo un *acceso* [de ésta], el final y visible. Otro error, del que suelen pecar en cambio los admiradores del trabajo lento y arduo, es hacer de *inspiración* un sinónimo de improvisación o descuido. ¿Cómo llaman entonces al entusiasmo que anima al poeta lento, o cómo explican la belleza y perfección de tantos textos escritos de un soplo?

Si los primeros me pusieran como deslumbrante ejemplo de inspiración ciertos poemas de Pessoa, y los segundos me tendieran los escasos y “preciosos” poemas de Mallarmé como fruto impar de un arduo trabajo, les respondería con Baudelaire —quien cantó las delicias del ocio y encomió también el trabajo—: el trabajo prepara la posibilidad de sentirse inspirado. Y les diría también que, contra sus prejuicios, una voluntad de inspiración, una inspiración sostenida explica lo mismo la experiencia de Mallarmé que la de Pessoa.

\* \* \*

Fe[r]nando Pessoa dio a conocer, en una carta a Casais Monteiro de 1935, su “día triunfal” vivido veinte años antes. Aquella experiencia confirma lo que pensaba Baudelaire: “triunfo” es la culminación de un largo proceso, a veces ignorado; e inspiración es la espera de la inspiración. Aquel 8 de marzo de 1914, Pessoa conoce un éxtasis, que no puede definir, mientras escribe al hilo más de treinta poemas con los que nace uno de sus heterónimos, Alberto Cae[ir]o; y lo hace con tal madurez que éste se convierte al punto en maestro de Pessoa. Bajo su influencia, Pes[s]oa compone, también sin detenerse, los seis poemas que integrarían *Chuva obl[í]qua* y que firmaría con su verdadero nombre. Siente a continuación que se precisa la figura de otro doble, Ricardo Reis, latente desde 1912 pero que surge, ahora y de pronto, como discípulo del recién nacido Caeiro. Y se le aparece por fin, en contraposición a la “persona” anterior, otra de sus máscaras, [Á]lvaro de Campos, en obra y s[e]r al mismo tiempo: “De una vez, y en la máquina de escribir, sin interrupción ni corrección, brotó la *Oda triunfal*”, Esto sucedió tres meses más tarde: la *Oda*

está fechada a 6 de junio; y al parecer (no lo dice su carta, sino el ensayista Jonathan Griffin), ese día escribió los seis primeros poemas de Reis, ya que [todos estos] llevan la misma fecha.

Baudelaire, en *Conseils aux jeunes littéraires*, afirma que “todo éxito” —todo “día triunfal”— “es el resultado de éxitos anteriores”; que no hay tal cosa como “generaciones milagrosas y espontáneas”; que “la inspiración es hermana del trabajo cotidiano”. Pessoa lo confirma: de niño sostenía largos diálogos con poetas imaginarios, y sin duda siguió desdoblándose. Cuenta por lo pronto que, dos años antes de definir a Reis, esbozó el “vago retrato” de un “poeta pagano” todavía sin obra ni nombre. Intentos como éste, al que en [una] carta llama “fracaso”, pueden verse como *éxitos anteriores al éxito*. Son, añadiré volviendo a Supervielle, [como] los árboles que en su *trabajo invisible* soñó Dios antes de crear su bosque [nacido] centenario: “Sucedía cuando mi primer árbol./ En vano lo sentía dentro de mí:/ me sorprendió con tantas ramas/ ¡era [mil veces árbol]. Ni la Divinidad es capaz de “generaciones milagrosas” y la Creación es el fruto de una inspiración Eterna.

Pero volvamos a Pessoa. Según él, Caeiro fue gestado en sólo dos días del año 1914. Pero ¿a qué época se remonta su *embrión* fantasmal si el de su discípulo Reis llega desde 1912? Baudelaire dijo también que la inspiración es un “vivir en una contemplación terca de la obra del mañana”, vivir inspirado. Y [en] *La genèse d'un poème* precisó que era “la energía, el entusiasmo intelectual y” (muy cerca de Novalis) “la facultad de mantener las facultades despiertas”.

Muchos poetas viven inspirados y conocen escasos “accesos” de inspiración. Es mezquino atribuir a la pereza o a la aridez la escasez de la obra. *El trabajo invisible* es también sostenido desgaste por el cual el poeta, en sus períodos de silencio, sigue siendo poeta. La inspiración llega a quien se mantiene inspirable, disponible, tanto en los lapsos de actividad como en los de sequía.

Así Mallarmé se consumía y se asomaba a su espejo de Venecia para ver si quedaba algo de su persona, como cuenta en sus cartas. Él fue quien definió al poeta moderno como a “un crítico ante todo”. “No he creado mi obra” —dijo, “sino por eliminación (...) La Destrucción fue mi Beatriz”. Entre el entusiasmo y la autocrítica, soportaba mal sus períodos de aridez y temía la esterilidad: “Lloro cuando me siento vacío y no puedo arrojar una palabra sobre mi papel, implacablemente blanco”. Pero su obra, como alimentándose de aquellos papeles eliminados o vacíos de aquellos “fracasos” que eran éxitos anteriores al éxito, se resolvió en [la] maestría para convocar a las cosas por su ausencia; en [ella] reside la originalidad de los escasos poemas que bastaron a su gloria.

También el torrencial Victor Hugo sobrevive únicamente por unos cuantos poemas. Y si aún pudiera hablarse de poetas perezosos y activos, diría que Hugo tenía pereza en la mano que borra, tán diligente en Mallarmé. Cuando el poeta no borra, lo hace el tiempo...

[Y aquí, volviendo una vez más a aquello de] “Las llamas no se pesan”, [repito que] no importa el volumen de la obra sino la obra original. Y la originalidad —vuelvo [con] Baudelaire— se aprende trabajando, “lo cual no significa que pueda transmitirse por la enseñanza”; y se aprende a cualquier velocidad. Aunque pienso que en poesía lo que hace uno es darse prisa lentamente.

Regreso así a mi punto de partida, pero ahora desde una nueva definición del *trabajo invisible* que puede añadirse a las anteriores un poema puede tardar en entregársenos sin que esta demora se deba a nuestro afán de perfeccionarlo. Y esto sucede cuando la lucha se libra en otra parte, entre los eleté simultáneamente convocados por un tema, recorda[d]os algunos, ignorados los mas, que deseosos todos de aparecer hablan al mismo tiempo y nos confunden, retrasan a la mano que escribe y desconciertan a la mano que borra al entrar a escondidas en los borradores del poema.

\*\*\*\*

3. Respuesta de Ulalume González de León a la solicitud de Oscar Brando (con fecha de 6 de febrero de 1984) para recabar información para el *Diccionario de la Literatura Uruguaya*.

Ulalume González de León  
Galeana 107  
México D.F. 01000, MEXICO

Editorial Arca  
c/o Sr. Oscar Brando  
Andes 1118  
Montevideo, URUGUAY

29 de febrero de 1984

Querido Sr. Brando,  
si mi respuesta a su amable carta es una negativa a lo que Arca me propone, por favor no se equivoquen acerca del tono en que la formulo: es categórico pero respetuoso; hablo con toda simplicidad y de ninguna manera para darme importancia como autora de la que “se discute” a qué literatura pertenece, ya que hasta la mera posibilidad de tal discusión sería en mi caso injustificable por *razones tan obvias como desconocidas para ustedes*. Y si no soy breve, Sr. Brando, es sólo porque el (natural) desconocimiento, en Montevideo, de todo lo que a mí se refiere va más allá de la ignorancia de mi obra y biografía que usted menciona en esa carta. Sé que, ya informados, hallarán más lógicas que vehementes mis reacciones de mexicana —pues no deja de herir mis sentimientos la iniciativa de ustedes, como (involuntario) atentado de *lesa identidad*. Pero valgan ahora las solas *razones*, aunque sean inseparables de los sentimientos y éstos respetables. Y quede terminado este “prólogo” con la deferencia que Arca y la literatura uruguaya merecen. Como a mi vez creo merecerlo a estas alturas de mi vida y obra, no debe quedar la menor duda —ni mucho menos crearse— de que soy *mexicana*, sólo pertenezco a la literatura de México, y de ningún modo puedo ser incluida en el diccionario que Arca planea.

*Del “lugar de nacimiento”*

Mi caso no es único ni en México ni en el resto del mundo. Tomás Segovia, Gerardo Deniz o José de la Colina pertenecen a nuestra literatura aunque hayan nacido en España; y nadie pondría en duda la mexicanidad de Elena Poniatowska, nacida en París y princesa polaca, que llegó aquí a los nueve años y sin hablar español —mi caso es muy similar al de ella. Tampoco se le ocurriría a nadie decir que Alfonsina Storni es suiza, que son checos tan singulares representantes de la literatura alemana contemporánea como Rilke, Kafka o Brod, que Italo Calvino es un escritor

cubano, Marinetti o Cavafi egipcios, Seferis turco o Conrad un escritor polaco; o que no son franceses por el “lugar de nacimiento”, Blaise Cendrars o Benjamin Constant (Suiza), Christine de Pisan —llamada “la première femme de lettres française”—, Lanza del Vasto o Apollinaire (Italia), el “parnassien” Jose Maria de Heredia (Cuba), Ionesco, Tzara o Cioran (Rumania), Lautréamont, Laforgue o Supervielle (Uruguay), etcétera, etcétera.

Ni los diccionarios ni las historias de la literatura se hacen sólo en en función [*sic*] del lugar de nacimiento de los autores. Este no pasa de “accidente geográfico[”] cuando —como sucede en mi caso— *no existen* además *otros vínculos* que permitan asociar a un escritor con ese lugar. Yo no he tenido ni vínculos como persona, ni deudas literarias con Uruguay, como Sara de Ibáñez fue la primera en reconocerlo, o lo hizo el recién fallecido Angel Rama (al que volveré más abajo). No puedo inventarme ni otra realidad ni otros sentimientos.

#### *Identidad y formación de escritora*

Estoy hablando de mucho más que de la adopción de una nacionalidad. Hablo de mi *identidad más profunda*: de un todo que, además de las vivencias fundamentales —el amor, mi matrimonio con un mexicano con cuyo apellido, significativamente, firmo también mis libros, los hijos mexicanos que tengo— incluye otras cosas que me hicieron como persona: la absorción diaria, durante treinta y seis años ininterrumpidos que cumpliré en 84 en la que es mi patria, de una cultura y un modo de vida específicos; una experiencia política relacionada con una historia y una actualidad particulares y, lo que sobre todo viene ahora al caso, mi formación como escritora. Ni siquiera mi muy breve “prehistoria” fuera de México, dieciséis años repartidos entre Montevideo y París, es uruguaya sino *francesa*.

Aunque oí leer poesía en español literalmente desde que nací, y antes de aprender a escribir a los cinco años ya rimaba “de memoria” desde los cuatro, la inmediata superposición del francés a mi lengua hizo que dejara de escribir en ella hacia los ocho o nueve. Desde mi *primera infancia*, no sólo fui educada en francés y dentro de la cultura francesa, sino en el *desconocimiento* de lo uruguayo: *no estudié* más historia, geografía y literatura que las de Francia, y hasta sus canciones infantiles fueron las de mi niñez. Cuando viajé a París no escribía más que en francés y estaba dispuesta a radicar allá y a convertirme en escritora francesa —alentada por Supervielle, el único “uruguayo” que frecuenté en Francia. Por fortuna al año siguiente me encontraba en México,

recuperaba mi lengua y empezaba a adquirir *una identidad de la que antes carecía*, condiciones sin las cuales *no sería escritora*.

Como único complemento a aquella primera educación, me dieron a leer entonces muchísima poesía de España, desde el Romancero hasta la generación del 27, algunos grandes autores de otras lenguas siguieron más tarde, pero no más latinoamericanos que Sor Juana, Rubén Darío, López Velarde, Lugones, Huidobro, Vallejo y Herrera y Reissig. Este último como único uruguayo. Y ninguno de los mencionados en este párrafo *estudiados*, sino leídos en forma fragmentaria y sólo por placer, mientras mis profesores franceses analizaban en clase cada nombre de su literatura, desde la Chanson de Roland hasta el siglo XX. Sobra decir que hice verdaderas lecturas de todo esto en México. Además, mientras viví aquí, mis padres no me enviaron más que sus libros —ninguno de sus compatriotas. Así, nada en mi pasado me dio un mínimo asidero que atenuara un desarraigo total, que resultó irreversible —pues no eché raíces en Francia sino en un país de Latinoamérica con una personalidad rica e incomparable.

A mi llegada a París conocí al mexicano Teodoro González de León, en tres meses estaba casada con él antes de cumplir mis diecisiete años, y adoptaba su acento y vocabulario. Por él vi por primera [sic] vez a Octavio Paz en la Embajada de México, y empecé a descubrir y amar al país en que todo me esperaba. Desde mi llegada aquí, estudié intensivamente la poesía mexicana, recuperé el substrato español que hoy es uno de los elementos visibles en mi poesía, e hice las lecturas fundamentales de poetas de otras lenguas —sobre toda la inglesa— que acabaron por formarme como poeta, en una síntesis que debe mucho a la toma de conciencia poética lograda leyendo los poemas de Octavio y sus ensayos críticos sobre poesía. Trabajé con Paz, primero como actriz en las obras que él, Héctor Mendoza y Juan Soriano pusieron con el grupo “Poesía en voz alta”; luego, y desde hace trece años, como parte de sus revistas —sigo siendo miembro del consejo de redacción de *Vuelta*. Hay huellas de él en mis poemas, si escribo ensayo es porque él me impulso y guió [sic] para que lo hiciera, así como orientó mi trabajo de traductora hacia nuevos nombres de autores poco conocidos en México.

#### *Publicaciones y actuaciones en el extranjero*

Con excepción de la antología de mis poemas en lengua francesa, *Ciel entier*, (prologada por Paz), he publicado aquí todos mis libros y pienso hacerlo en España (no había razones para que lo intentara en Uruguay, ni jamás me lo solicitó una editorial de allá por “desconocida” extranjera).

Si me conocen, en alguna medida modesta, en otros países, lo debo a la circulación de las revistas de Paz y a la “tarjeta de presentación” que fue para mí en Europa su prólogo a *Ciel entier* y me conocen como mexicana.

Como tal, y en presencia de nuestro agregado cultural, recibí en París el premio “La Fleur de Laure” que el Centre d’Etudes sur Pétrarque otorga anualmente a un poeta extranjero de lengua romance. Una nota divertida, un crítico francés dijo en esa ocasión de mi *Ciel entier*: “escrito por una mexicana que une el nombre prehispánico Ulalume a un apellido digno de los conquistadores, González de León”. En la misma calidad, y sin más datos que “mexicana” y mi fecha de nacimiento, aparezco en antologías de cuento y sobre todo de poesía, de revistas y editoriales nacionales y extranjeras. En la Bienal Internacional de Poesía de Knokke-Heist, Bélgica, 1979, representé a México como conferencista y como miembro del jurado internacional que otorga el premio: mi viaje fue financiado por nuestra Secretaría de Educación. Y en 81 fui uno de los tres poetas seleccionados (con Paz y Bonifaz Nuño, que no asistieron por enfermedad y reemplazó finalmente J.E.Pacheco), para la primera presentación pública de nuestra poesía en París (“Six journées de la Culture Mexicaine” celebradas en el Pompidou). No menciono otras reuniones. También he sido invitada tres veces, como “Mexican Writer-in-Residence” para dar conferencias sobre mi obra en Estados Unidos —en Columbia, la New York University y otras universidades de New York, en Cornell, Yale, Skidmore College, etc. Este año soy uno de los tres poetas mexicanos que organizarán el Festival Internacional de Poesía de Morelia, en el que ya participé anteriormente. Y, para terminar, soy corresponsal mexicano de revistas extranjeras de Bélgica y New York.

*Nuestros países-isla de habla española  
y lo que dice un crítico uruguayo*

Con tales antecedentes, lo normal es que no me conozca el público uruguayo. En nuestros países-isla de la América hispana, sólo algunos nombres de autores con gran difusión pasan las fronteras. No hay obras de poetas uruguayos en las librerías de México, salvo algún libro de los pocos que han publicado aquí; y fuera de Paz, no creo que se venda en Montevideo a ningún poeta mexicano. Ninguno de mis varios libros circula allá. Mexicanos y uruguayos —y esto se aplica a los demás países de América Latina— somos más extranjeros los unos para los otros que los escritores de otras lenguas presentes en nuestras librerías.

Los muy escasos escritores uruguayos —soy más conocida en otras partes— a quienes envié mi primer libro por indicación de mi padre, desconocen también los antecedentes que expuse. Su carta, Sr. Brando, lo confirma. Apenas tiene usted noticia de mi obra y me asegura que no hay fuente de la que pudiera obtener “los datos imprescindibles para una presentación”. Añade que sólo hay dos títulos míos, sin duda enviados por mi padre, en la Biblioteca Nacional (contra 9, por ejemplo, en la del Congreso, en Washington); “deduce” que he escrito más poesía por el ensayo que me dedica Octavio Paz en *In/mediaciones*; y me pregunta si tengo más obra. Sí la tengo, pero no hay razones para que lo sepan allá. Tampoco se sabe que escribo ensayo, traduzco a poetas de cuatro lenguas, y hasta he escrito un cuento para niños. Mis trabajos críticos y de traducción, publicados como libros y en numerosas revistas, se conocen en cambio en las universidades “norteamericanas”.

En cuanto a críticos uruguayos, saben de mí tres o cuatro que han estado en México o residen en Estados Unidos, como Emir Rodríguez Monegal, Hugo Verani, Carlos Cortínez o Angel Rama. Además de mi madre, reconoció este que no no [*sic*] puedo ser asociada a la literatura de su tierra. Hablé con él aquí varias veces. Recordó así que, cuando llegó a Uruguay en una antología cubana, e inexplicablemente sin nombre del autor (sólo indicaba: “Nacida en Montevideo”, un texto aún inedito [*sic*] de mi primer libro, él mismo escribió en *Marcha* que el cuento parecía de una mexicana (dijo así: “por el manejo lexicográfico del cuento, concluí que no era uruguayaya sino una extranjera, quizá una mexicana vecinada en el país. Me acordé de Inés Irredondo [*sic*] pero...”—VI/70). Y Rama agregó que se había “apresurado” a mencionarme en un libro suyo (y en el solo capítulo “cuento”), sin más razones que saberme hija de dos uruguayos conocidos! —pero ignorantes entonces de mi “prehistoria”, formación y sentimientos. No tengo ese libro, pero si el original del pasaje incluido en *Marcha* (24/IX/71). Me incorporra [*sic*] a él de un modo muy forzado, diciendo que había muy escasos escritores nacidos en Uruguay en el extranjero, “que proporcionaron obras curiosas (...) corroborantes de las orientaciones” debidas, en esa literatura, [*sic*] “a influencias extranjeras”. No necesita comentarios!

### *Epílogo indiscreto*

Mis padres, en sus viajes, hicieron varias escalas en México para visitarme. Mi madre era toda amor y modestia: me consultaba como “buena lectora” y llegué a vetarle algún verso, a pedirle que corrigiera otros —y hasta accedió a quitar su poema a Darío del disco grabado en México

porque le dije que me parecía sólo una “letanía de imágenes”; reaccionaba con la seguridad de sí misma que le quitaba toda soberbia. Mi padre era insoportablemente autoritario y conflictivo; no escuchaba opiniones. Cuando tenía catorce años me dijo: “Nadie puede escribir poesía en esta casa después de Sara de Ibáñez”. Y cuando salió mi primer libro de poemas (que mi madre conoció y elogió inédito), dictaminó en presencia de Arbeleche: “Esto *no es* poesía”. No lo convencieron mis textos, sino, mucho más tarde, las cartas que recibía yo de grandes poetas, como Char o Jorge Guillén. Con los cuentos no me molestó (no invadían “su” territorio). Pero, contra mi voluntad, los presentó a concurso en Montevideo. Y cuando tuve que viajar allá en 70 para recibir el premio (que entregué al Frente Amplio en una opinión mexicana sobre la política uruguaya de los últimos años), estalló el conflicto.

Para él, esposa e hijas eran “propiedades suyas”. Así, cambió el título de un poema de mi madre, “El estudiante de Praga”, cuando muerta ya ella decidió que no debían asociarla con nada político —y me amenazó con hacerme “desaparecer como escritora” si yo divulgaba ese secreto. Desde mi primer viaje a Montevideo, le disgustó profundamente que yo me sintiera extranjera en aquella tierra e insistiese en ser presentada como mexicana: “Pero ¿cómo se te ocurre —decía contra mi madre— si eres hija *mía*?” Tuve que recordarle que yo no había planeado mi desarraigo, sino él; y que mi “padre” intelectual [*sic*], si lo tenía, no era él tampoco. Volvió a amenazarme con hacerme “desaparecer literariamente del propio México” cuando yo regresé para ver a mi madre, dos días antes de su muerte. Por supuesto no hizo nada —¿cómo podría haberlo hecho? —; pero ¡qué lejos estaba de Sara de Ibáñez, quien reconoció siempre mi “ajenía”, la respeto [*sic*] y la defendió: Así, sólo debo a sus caprichos un frustrado intento de devolver mi nombre, de algún modo, al lugar donde nací —y no tanto por éste, sino como correspondía que lo hiciera “algo *suyo*” Nunca pensó en Uruguay a la hora de decidir cómo educarme.

Aquí acaba esta crónica de una escritora nacida en México, hecha aquí, difundida sólo por México. Ni como “curiosidad” (en la terminología de Rama) puede este producto extranjero ser anexado a un diccionario literario de otro sitio. Espero, querido Sr. Brando, no haberlo mareado con el largo de mi carta, que le pido haga conocer a sus compañeros y amigos. También le ruego que me envíe, como recompensa a este enorme esfuerzo físico —soy mala mecanógrafa— un acuse de recibo que usted sí podrá reducir a unas cuantas palabras.

Atentamente,

[firma]

## Bibliografía

### Directa

- GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume, *A cada rato lunes*, Joaquín Mortiz, México, 1970. [*A cada rato lunes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.]
- , *Ciel entier*, trad. de UGL y Fernand Verhesen, pról. de Octavio Paz, Bruselas, Le Cormier, 1978.
- , «El huevo pasado por agua», *Vuelta*, 105, agosto de 1985, p. 57.
- , «Juegos», *Plural*, 39, diciembre de 1974, p. 49.
- , *Plagio*, Joaquín Mortiz, México, 1973.
- , *Plagio II*, Joaquín Mortiz, México, 1980.
- , *Plagios*, Secretaría de Educación Pública, México, 1988.
- , *Plagios*, FCE, México, 2001.
- , «Sonetos de exploración», *Vuelta*, 5, abril de 1977, p. 56.
- , *Sonetos de un Saber Sabiendo*, El Tucán de Virginia, México, 2014.
- Ulalume González de León*, sel. y pról. de Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978 (Material de lectura, Poesía Moderna, 131).

### Indirecta

- AGUINAGA, Luis Vicente de, *Signos vitales. Verso, prosa y cascarita*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.
- ALCÁZAR Díaz, Diego, «Ulalume y el riesgo del lenguaje» en *Periódico de Poesía*, núm. 82, septiembre de 2015. [Disponible en [http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3896%3Aulalume-gonzalez-de-leon&catid=1496%3Aano-82&Itemid=1](http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=3896%3Aulalume-gonzalez-de-leon&catid=1496%3Aano-82&Itemid=1) ]
- BARBOSA, João Alexandre, *A metáfora crítica*, Perspectiva, São Paulo, 1974.
- BONIFAZ Nuño, Rubén, «Nota introductoria», *Ulalume González de León*, UNAM, México, 1978.
- CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, Signet Classic, Nueva York, 2000.
- CASTAÑÓN, Adolfo, «Ulalume González de León (1932-2009)» en *Letras Libres*, septiembre 2009, pp. 110-111.
- , «Ulalume González de León, alquimista alborozada de la palabra: Adolfo Castañón» en la página web de la Secretaría de Cultura. [Sin disponibilidad en línea desde abril de 2017.]
- CASTELLANOS, Rosario, «Ulalume y el duende» en «Diorama de la cultura», suplemento de *Excélsior*, 29 de noviembre de 1970, p. 5. [V. también en *Mujer que sabe latín en Obras II*.

- Poesía, teatro y ensayo*, comp. y notas de Eduardo Mejía, FCE, México, 1998, pp. 963-967.]
- CAMÕES, Luis de, «Ocho sonetos» en *La letra y la imagen*, 20, suplemento dominical de *El Universal*, 10 de febrero de 1980, pp. 8-9.
- CHOUCIÑO, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*, UNAM, México, 1997.
- COBO Borda, Juan Gustavo, *Antología de la poesía hispanoamericana*, FCE, México, 1985
- COMBE Areche, Goergina Socorro, «Ulalume González de León: ¿una poética del plagio?» en Samuel Gordon (comp.), *Poéticas mexicanas del siglo XX*, Eón/Universidad Iberoamericana, México, 2004, pp. 135-180.
- DENIZ, Gerardo, *Erdera*, FCE, México, 2005.
- DOMECQ, Brianda, «Subterfugios de la presencia en la poesía de Ulalume González» en *Excelsior*, viernes 12 de diciembre de 1980. [AUGL]
- FAUCHEREAU, Serge, *Lectura de la poesía americana*, trad. de Enrique Murillo, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- FERNÁNDEZ, Fernando, «La comedia de los letrados» en *Viceversa* núm. 33, pp. 2-3, 4-11 y 77-80.
- , «La comedia continúa. Los textos completos de la polémica» en *Viceversa* núm. 34, pp. 50-57.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, «Poesía mexicana de entresiglos: para una calibración de puntos cardinales», *Escribir poesía en México II*, Bonobos-UANL, Monterrey, 2013.
- GODINAS, Laurette y Alejandro HIGASHI, «La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición crítica genética en *Balún-Canán* de Rosario Castellanos» en *Incipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 268-281.
- GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*, trad. de Alan Page, Tumbona/Sur+, Oaxaca, 2015.
- GOMES, Miguel, Miguel Ángel Zapata y Víctor Manuel Mendiola, *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea: 1950-2005*, Hiperión, Madrid, 2006.
- GRIGSON, Geoffrey, *The Faber Book of Nonsense Verse*, Faber and Faber, Londres, 1979.
- HIGASHI, Alejandro, *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos xix y xx*, UNAM/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2013.
- HUERTA, David, «Sobre *Plagio*» en *Siempre!*, agosto de 1973.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía vertical*, ed. de Diego Sánchez Aguilar, Cátedra, Madrid, 3ª ed., 2015.
- LARA Valdez, Josefina (comp.), *Diccionario biobibliográfico de escritores contemporáneos de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988.
- LOCKHART, Washington, «Ulalume González de León, la lucidez como terapéutica» en la *Revista de Bellas Artes*, 8, mar-abr. 1973, pp. 64-65.
- LOIS, Élida, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Edicial, Buenos Aires, 2001.

- LÓPEZ Mills, Tedi, *Parafrasear*, Bonobos, Toluca, 2008.
- , «Reseña a *Plagios*» en *Paréntesis*, I, 12 (agosto 2001), p. 93.
- LUMBRERAS, Ernesto, «Conjugaciones del verbo plagiar» en *Revista de la Universidad de México*, no. 610, abril de 2002, pp. 74-75.
- MANCA, Valeria, *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989.
- MÁRQUEZ Acevedo, Sergio, *Plural. Crítica, arte, literatura. (Octubre 1971-julio 1976). Estudio e índices analíticos*, tesis de licenciatura, FFyL-UNAM, 1991.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, «La dificultad del plagio» en *Nexos*, 1 de octubre de 2003 [disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=10908>]. [El texto fue recuperado después para el *Periódico de Poesía*, y se encuentra disponible en [http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3870%3Aespeciales-no-82-homenaje-a-ulalume-gonzalez-&catid=1495%3Aano-82&Itemid=1](http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=3870%3Aespeciales-no-82-homenaje-a-ulalume-gonzalez-&catid=1495%3Aano-82&Itemid=1)].
- MIAJA, María Teresa y Pedro C. CERRILLO, *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*, UNAM-Universidad de Castilla La Mancha-Cuenca, México, 2011.
- MILÁN, Eduardo, *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*, UACM, México, 2012.
- OYARZÚN, Pablo, *Anestésica del ready-made*, LOM-Universidad Arcis, Santiago de Chile, 2000.
- PACHECO, José Emilio, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- , «Pacheco escribe sobre *Plagio*» en *Marcha*, 1º de noviembre de 1975.
- PEÑA, Christian, *Me llamo Hokusai*, FCE/ Instituto de Cultura de Aguascalientes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2014.
- PERROMAT Augustin, Kevin, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*, tesis para obtener el grado de doctor en Études Romanes-Espagnol, Université Paris-Sorbonne, 2010.
- PLASCENCIA Ñol, León, *Satori*, Conaculta, México, 2009.
- PONIATOWSKA, Elena, «Pavana para Ulalume González de León (1932-2009)» en *La Jornada Semanal*, domingo 2 de agosto de 2009, p. 7.
- RAMÍREZ, Israel, «Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas» en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, Belem Clark et al. (eds.), UNAM-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, pp. 209-231.
- REYES, Alfonso, *Diario VII. 1951-1959*, ed. crít. de Fernando Curiel, Belem Clark y Luz América Viveros, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- RIVERA Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, México, 2013.
- ROBLES, Martha, *Escritoras en la cultura nacional*, t. II, Diana, México, 1989.
- SÁNCHEZ Robayna, Andrés y Jordi Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2005.
- SERRANO, Francisco (ed.), *La rosa de los vientos*, Conaculta, México, 1992.

- SEVILLA, Ricardo, «Poesía de la nitidez» en *Excélsior*, 20 de mayo de 2001, p. 14.
- SUCRE, Guillermo (coord.), *Antología de la poesía hispanoamericana moderna II*, Monte Ávila, Caracas, 1993.
- URIBE, Sara, *Antígona González*, sur+, Oaxaca, 2ª ed., 2014.
- URRUTIA, Elena, «Ulalume González de León recibirá el premio de poesía La Flor de Laura» *unomásuno* del sábado 21 de julio de 1979, p. 18. [AUGL]
- VENY-Mesquida, Joan R., *Criticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor*, Aula Màrius Torres/ Pagès, Lèrida, 2015.
- VERGARA, Gloria, «Visión del cuerpo. La identidad itinerante en la poesía de Ulalume González de León» en *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, pp. 85-105.
- VISCA, Arturo Sergio, «Fabulista González: Papeles bautismales», *El país* (Montevideo), domingo 24 de febrero de 1971. [AUGL]
- XIRAU, Ramón, «Una traducción sin traición: *Ciel entier* de Ulalume González de León» en *Diálogos*, año 14, núm 6 (84), noviembre-diciembre 1978, p. 36.
- , *Entre la poesía y el conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- ZONDEK, Verónica, «Extrañeza y traducción» en *Escrituras de la traducción hispánica*, Kultrún/ Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2009, pp. 93-99.