

# LETRAS

## Letrillas

# LETRONES

### DIARIO INFINITESIMAL

## LA BESTIA Y EL ÁNGEL

*El hombre es basura,  
pero basura divina.*

J.I. González Faus

**C**omenzamos estas notas con una reflexión de Blas Pascal. Cuando ponemos atención en los humanos intentando apreciar su calidad y valía, salta de inmediato a la vista su corrupción e inclinación al mal. Sobran los ejemplos de la ceguera, violencia, concupiscencia humanas: nuestra vida está infestada de ellos y los vemos por todas partes.

Pero de inmediato se advierte también el enorme, incansable, poder creador y las muestras de bondad que prodiga esta misma criatura, y que también están por todas partes. ¿Qué pensar entonces de este ser contradictorio?

“¿Qué quimera es pues el hombre?”, se pregunta Pascal, “¿qué novedad, qué monstruo, qué caos, qué sujeto de contradicciones, qué prodigio? Juez de todas las cosas, imbécil gusano de tierra, depósito de lo verdadero, cloaca de incertidumbre y error, gloria y desecho del universo”

¿Cómo podríamos retratar a este contradictorio y ambiguo ser? ¿Quiénes tienen razón: los detractores del humano que apuntan a su ceguera, violento orgullo, concupiscencia, o sus defensores, que exaltan su capacidad de comprensión, inventiva, amor?

En esta contradicción, en el dilema humano, conviene recordarlo, pesa siempre más el lado bestial. Tiene más fuerza dentro de nosotros la materialidad gravosa que la espiritualidad ingravida, aclara Simone Weil. En situaciones agitadas, una guerra, por ejemplo, los humanos hambrientos pueden hacer ocho horas de cola por conseguir un huevo, y no harían de ninguna manera la misma cola por salvar la vida de un hombre.

Pero, en fin, ahí está la contradicción humana: el doctor Mengele o Debussy, el Mochaorejas o Francisco de Asís.

En sus *Pensamientos* Pascal desmonta el dilema. Con dialéctica sutil elimina los dos extremos, y los extingue, los hace desaparecer, integrándolos: el humano, dice, no es bestia; tampoco es ángel. ¿Qué es entonces?

El humano es las dos cosas. Con más precisión, es la tensión entre los dos polos, el bestial y el angelical, que tiran de él. Y por esto, por ser indecisa tensión, el humano es drama, y su historia también. Conflicto, irresolución vacilante, divergencia, lucha entre la Caída y la Gracia.

La propensión al mal del humano no se puede ni se podrá nunca erradicar. Eso equivaldría a privar al humano de libre arbitrio, es decir, hacerlo no humano. El Señor mismo advierte esa condición: “si ustedes [los humanos], que son malos...”

¿El humano entonces no puede cambiar? Mudar esencialmente, no,

como vimos, pero puede esclarecer y afinar, y lo ha hecho constantemente, sus capacidades morales. ¿Qué es esto de capacidades morales? Me voy a explicar con un caso.

Recordemos, por ejemplo, que los Apóstoles, pobres como eran y compartiéndolo todo, tenían, sin embargo, esclavos. Otros cristianos eran sus esclavos. A nosotros nos horroriza la esclavitud. Hacer esclavo a un humano, pensamos, equivale casi a asesinarlo.

Ahora, ¿vamos a tener la arrogancia de pensar que, por esa apreciación moral, somos nosotros más piadosos o más perspicaces moralmente que Pedro, Pablo o Santiago? Claro que no. Lo que sucede es que se abre ante nosotros la dimensión histórica de la moral, y esta historia es larga e intrincada: “Una historia no sólo de las filosofías morales sino también de los conceptos morales y de las conductas morales que dan cuerpo a estos conceptos y se definen a través de ellos ocuparía treinta volúmenes y treinta años [en su redacción]”, escribe Alasdair MacIntyre.

Ahora, fuerza es aceptar que de los agitados tiempos en que los Apóstoles vivieron a estos en que vivimos nosotros se ha desenvuelto un brillante progreso moral. Ni los Apóstoles ni Aristóteles podían enfocar siquiera, moralmente, la esclavitud; les quedaba demasiado cerca. Nosotros hemos podido, lentamente, no sin trabajo y grandes luchas, poner la esclavitud en su lugar.

Es en este terreno donde el humano puede moverse y avanzar. Y claro, como somos tan ciegos y avorazados, falta mucho por hacer. ¿Qué es esta afinación de conceptos morales? Cuando Proudhon explica que se sentiría abrumado y culpable si se sacara la lotería, está avanzando hacia lo desconocido en el progreso moral. Desde luego ya habíamos intuido o sentido algo así ante la diferenciación inmerecida de la lotería, pero la claridad y contundencia de la afirmación de Proudhon nos deslumbra, como cuando salimos de la tiniebla a la luz.

Y como se ve, también la afinación de conceptos morales tiene su lado dramático porque todo en el humano ha de ser contienda y drama. —

— HUGO HIRIART

## CIENCIA

### EL LEGADO DE GALILEO Y DARWIN

Este 2009 celebramos la mirada al cielo de Galileo Galilei, hace exactamente 400 años, con un pequeño telescopio que lograba magnificar las imágenes cerca de veinte veces y mediante el cual pudo ver los cráteres de la luna, las fases de Venus y las manchas solares, así como cuatro de los satélites de Júpiter (hoy conocidos como satélites galileanos). Estas observaciones marcaron el inicio de una era en que el hombre lograba acercarse y mirar por primera vez con detenimiento el Universo que lo rodea. Las observaciones de Galileo apoyaron la teoría heliocéntrica de Copérnico, planteada un siglo antes, y desbarataron de un plumazo las ideas de la cosmología teológica de la época, colocando al hombre en un lugar alejado del centro del cosmos y mostrando las “imperfecciones” de los objetos estelares, todo ello contrario a las Escrituras. La publicación de estas observaciones en su libro *Sidereus Nuncius* (El mensajero estelar), de 1610, dio inicio a una encarnizada lucha entre Galileo y la Iglesia católica. Sus libros

fueron prohibidos por la Inquisición y fue acusado de herejía. Debió pasar los últimos años de su vida bajo arresto domiciliario.

Galileo fue, tal vez, el primer científico moderno, es decir, el primero en combinar la observación con el análisis matemático, y uno de los primeros exponentes de la ciencia como la concebimos hoy, basada en la racionalidad y la lógica deductiva: “La filosofía está escrita en este gran libro, el universo [...] está escrito en el lenguaje de las matemáticas y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas.” Su legado se ha visto reivindicado por los grandes descubrimientos de la ciencia moderna.

Casi exactamente 250 años después, el 22 de noviembre de 1859, se publicó en Londres *El origen de las especies*, de Charles Darwin, posiblemente la obra científica más importante de la era moderna, que remite al *Homo sapiens* a un modesto lugar junto a las demás especies que pueblan la tierra y hace patente, además, el mecanismo que da lugar a la evolución de las mismas. Su teoría, extendida y amplificada por los modernos avances de la biología molecular y la genética, ha sido comprobada de manera irrefutable en multitud de ejemplos. Este gran descubrimiento representó un nuevo y definitivo golpe a la visión antropocéntrica y dogmático-teológica del universo. Aunque Darwin no fue perseguido como Galileo, sus teorías siguen siendo cuestionadas por fundamentalistas de muy diversos credos y su profundo mensaje no ha sido comprendido por gran parte de la humanidad.

Es innegable que la racionalidad científica y humanística convive en pleno siglo XXI con todo tipo de supersticiones basadas en la ignorancia o en dogmas irracionales, los “demonios” de nuestro mundo. La diversidad de estas es sorprendente, desde variedades relativamente benignas hasta visiones unilaterales, de carácter discriminatorio y con frecuencia criminal, sobre grupos sociales distintos al nuestro. Dentro de las primeras están la astro-



Galileo, el mensajero estelar.

logía y las diversas formas mágicas de “predecir el futuro”, así como creencias tales como que los extraterrestres nos vigilan o que los pozos petroleros de Cantarell, vistos desde un avión, son naves interplanetarias en ordenada formación. Estas descabelladas visiones de la realidad se han convertido en jugosos negocios que aprovechan los programas televisivos sensacionalistas y algunos vivales y charlatanes que explotan nuestra tendencia a la credulidad así como la falta de una cultura científica que genere un indispensable escepticismo. Otra doctrina persistente es la teoría de la conspiración. Por ejemplo, aquellas que sostienen que la llegada a la Luna hace exactamente cuarenta años fue una puesta en escena o que fueron los propios norteamericanos los que derribaron las Torres Gemelas en 2001. O, para dar un ejemplo muy reciente, la que afirma que el virus de la influenza A/H1N1 es una creación humana diseñada como arma biológica. Esto es un disparate, pues los virus no requieren de pasaporte y nadie es inmune al contagio. Los argumentos de los adictos a las conspiraciones suelen ser tan absurdos e intrincados que resulta difícil comprender su enorme atractivo para gran parte de la humanidad. Mucho más graves son los mitos de superioridad “racial” y la discriminación por razones religiosas o étnicas, excusa de guerras y holocaustos.

En realidad, los avances científicos en las ciencias de la vida, en particular el desciframiento del genoma, apuntan al origen común y reciente del género humano. Las diferencias entre “razas” son superficiales, ya que nuestra especie surgió en África hace sólo cien mil años. Las migraciones subsecuentes pueden estudiarse con gran precisión mediante métodos genómicos. La ciencia apunta entonces a que todos somos parientes cercanos. De hecho, la visión científica nos muestra con nitidez la compleja e íntima relación que guarda nuestra existencia con la de otras especies de animales y plantas y el delicado balance que se requiere para la sustentabilidad de nuestro medio ambiente.

La forma de interpretar la realidad de Galileo, de Darwin y de otros grandes pensadores y científicos de nuestra historia libra cada día una dura batalla contra la ignorancia y el pensamiento dogmático e irracional. Como afirmaba Carl Sagan, la visión científica es una débil luz en la oscuridad reinante. Es necesario intensificar nuestros esfuerzos para mantenerla encendida. —

— ALEJANDRO FRANK

## VIDA Y POESÍA

### DESCUBRIMIENTO PERSONAL DE CÉSAR VALLEJO

**P**edro Lastra, poeta, crítico, profesor, ha tenido una idea interesante. Les pidió a siete escritores chilenos de diversas generaciones, todos ellos conocedores y frequentadores de la obra de César Vallejo, que anotaran en una lista sus poemas preferidos del autor de *Poemas humanos*. El resultado es una antología colectiva, donde se produjeron notables coincidencias y hasta unanimidades, y una lectura desde Chile, como reza el subtítulo, del gran poeta peruano. Por ejemplo, los siete chilenos hemos coincidido, entre muchos otros, en escoger *Piedra negra sobre una piedra blanca*,

título enigmático para un texto clásico de la vanguardia en lengua castellana. Todos descubrimos ese poema en algún momento decisivo, en épocas de definición literaria, y casi todos lo sabemos de memoria hasta hoy mismo.

Por mi parte, recuerdo las circunstancias casi exactas en las que leí esos versos y me quedé intrigado, pensativo, desconcertado. Salí una tarde del Colegio de San Ignacio de la calle Alonso Ovalle, allá por 1946, y compré una revista en el quiosco de la esquina, *Pro Arte*. Años más tarde conocí al verdadero héroe de *Pro Arte* y hasta me convertí en colaborador ocasional, pero entonces, cuando hice la compra por pura intuición, no sabía nada ni de César Vallejo, ni de Enrique Bello, ni de las dificultades endiabladas de la vida del arte y de la literatura en Chile. Sé que era un día de invierno, que ya estaba oscuro, y que caminaba por ahí cerca, como de costumbre, un caballero de polainas grises que solía escribir en el conservador y católico *El Diario Ilustrado* y que además editaba el vespertino *El Imparcial*.

En la primera página de *Pro Arte* figuraba el poema de Vallejo, y los versos iniciales, leídos a la luz de un farol cercano, me dejaron embargado, boquiabierto, conmovido:

Me moriré en París con aguacero,  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en París —y no me corro—  
tal vez un jueves, como es hoy, de  
[otoño.

Mi primera sorpresa fue el desafío a la lógica, a lo verosímil, practicado, sin embargo, con un lenguaje claro, ajeno al hermetismo y a las escrituras del surrealismo que ya empezaba a conocer fuera de mis estudios. Aquí no había oscuridad conceptual ni nada que se pareciera al dictado automático. En forma lúcida, tranquila, perfectamente controlada, el poeta nos aseguraba que ya tenía, es decir, que había empezado a tener, el recuerdo del día de su muerte: habría aguacero, en París, y esto ocurriría tal vez en un jueves otoñal. Se



César Vallejo: clave de tantas cosas.

podría aventurar un ensayo sobre los días jueves de la poesía latinoamericana de aquellos años (“un día sin orígenes, jueves”), pero el tema nos llevaría por otros caminos. Lo que me detuvo, lo que me produjo una sensación comparable a lo que se llamaba entonces una epifanía (James Joyce), fue la imposibilidad de aquella memoria, puesto que no podremos, por definición, recordar el día de nuestra muerte, y a la vez su enorme fuerza poética, su triunfante irracionalidad. En las aulas ignacianas de las que acababa de salir hacíamos largas prácticas de silogismos y leíamos a poetas como Núñez de Arce, Campoamor, Gustavo Adolfo Bécquer. El padre Walter Hanisch, historiador, especialista en el barroco latinoamericano, hombre amable y curioso, me había prestado un clásico de la crítica contemporánea: *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre. Pues bien, Vallejo estaba más cerca de nosotros que futuristas, dadaístas, surrealistas, pero también, andino, extraño,

exiliado voluntario en París, llegaba más lejos. Era la vanguardia nuestra, ajena, precisamente, a los sistemas que describía Guillermo de Torre.

Pocos años después, ya en los tiempos de la Escuela de Derecho y de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en los del antiguo Pedagógico de la Alameda abajo, en los de interminables conversaciones en el Parque Forestal, conocí a poetas para quienes Vallejo ocupaba un sitio especial, único, legendario: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Alberto Rubio. Rubio, que acababa de darse a conocer con *La greda vasija*, tenía una forma de forzar el lenguaje, de sustantivar, de adjetivar (como ya se notaba en su título), que era de clara línea vallejianista. Por admiración, por deseo de identificación, por lo que fuera, había llegado a adquirir un parecido físico notable con el poeta de los Andes peruanos. Vallejo hablaba de los burros serranos, de las piedras, de “la pura yema infantil innumerable” de los bizcochos que fabricaba su madre en la infancia perdida, y parecía que Alberto Rubio, en versión chilena, en un tono quizá menos áspero, menos dramático, hacía variaciones sobre lo mismo. Ver ahora que un nieto suyo, Rafael Rubio, también poeta, participaba en la selección y explicaba en público su visión de la obra de Vallejo, me pareció una vuelta de la rueda del tiempo. Hasta conservaba, pensé, el parecido de su abuelo con el poeta de Santiago de Chuco.

Pocos años después, en el París de la primavera de 1962, conocí al joven Mario Vargas Llosa antes de que fuera conocido en la literatura, puesto que aún no había publicado su primera novela. Hablamos largamente, en interminables caminatas los días domingo, de la poesía de Vallejo, del Neruda de *Residencia en la tierra*, de Octavio Paz, de un nuevo poeta del Perú que se llamaba Carlos Germán Belli. Eran meses de discusiones literarias desatadas, de sorpresas y conocimientos. Julio Cortázar vivía a la vuelta de la esquina, lo mismo que Roberto Matta o Miguel Ángel Asturias, y los jóvenes artistas y aspirantes a escritores de América española

y portuguesa desembarcaban en París a cada rato.

Cuando leí al final de ese año *La ciudad y los perros*, uno de los primeros hitos de la nueva narrativa latinoamericana, sentí el eco particular del Vallejo de *Trilce*, de *Poemas humanos*, casi en cada página. En la prosa narrativa había entrado un aire, un ritmo, que no era enteramente lógico ni exclusivamente informativo, que tenía una relación no explicada con esa manera de escribir poesía. Cinco años más tarde, en uno de los primeros ejemplares de la edición de Sudamericana de Buenos Aires, leí *Rayuela*, otro hito novelesco, otra ruptura con la tradición narrativa, y me encontré con una atmósfera, inconfundible para mí, del Neruda de primera y segunda *Residencia en la tierra*. Se lo comenté a Julio Cortázar y no lo negó en absoluto.

Era una generación de narradores que leía poesía y que leía, a la vez, con insistencia obsesiva, a novelistas y cuentistas que se podrían llamar poéticos, como Faulkner, Proust, Joyce, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges o Juan Carlos Onetti: prosistas que no se quedaban en la esfera exclusiva de lo narrativo, que estaban contaminados por la concisión, el misterio, la ambigüedad de sentido de la poesía. El fenómeno, por lo demás, coincidía con otro opuesto y convergente. La obra de los poetas anteriores de América Latina escapaba de la noción aceptada y tradicional de lo bello. Entraba en lo cotidiano, en lo coloquial, en lo convencionalmente feo:

y me urge estar sentado  
a la diestra del zurdo, y responder  
[al mudo,  
tratando de serle útil en  
lo que puedo, y también quiero  
[muchísimo  
lavarle al cojo el pie,  
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

Pablo Neruda explicó esta estética mejor que nadie en un texto de Madrid del año 35, “Sobre una poesía sin pureza”, y César Vallejo, quizá, sin terminar de explicar-

la, la practicó mejor, con una mezcla de modestia, de rabia, de audacia:

Y también de resultas  
del sufrimiento, estoy triste  
hasta la cabeza, y más triste hasta  
[el tobillo,  
de ver al pan, crucificado, al nabo,  
ensangrentado,  
llorando, a la cebolla,  
al cereal, en general, harina,  
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,  
al vino, un ecce-homo,  
tan pálida a la nieve, al sol tan ardío!

Fueron años en que nadie hablaba de derechos de autor, de *best sellers*, de premios literarios, aun cuando ya existían en alguna parte. La literatura era una vocación, no una profesión. En la pintura había algún dinero; en la literatura, un orgullo, una manera de vivir, una pasión compartida. Vivíamos de sorpresa en sorpresa: las ilusiones eran formidables y no faltaban las ingenuidades. Ahora no sabemos si la revolución, su leyenda, su idolatría, sus confusiones, tuvieron algo que ver con todo esto. Es muy probable que sí, y pagamos las consecuencias de alguna manera. Pero ahí, en una vuelta del tiempo, se encuentra esa época irrepetible: atrabiliaria, frenética, desafortunada y, muchas veces, desconsolada. Entrar a la Coupole, en Montparnasse, como antes, en nuestra prehistoria, habíamos entrado al café Bosco, en la Alameda, y ver a Samuel Beckett, con su cara cetrina, cortada a cuchillo (parecida a la de Vallejo), y observar cómo buscaba alguna mesa de amigos; divisar a Eugenio Ionesco devorando un plato de tallarines con movimientos expertos; asistir a la entrada en masa de los artistas franceses, españoles, iberoamericanos —Antonio Seguí, Gironella, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, Corneille, Tinguely—, que regresaban del Salón de Mayo, sedientos, era completamente inolvidable. “Me moriré en París con aguacero”, había escrito Vallejo, frecuentador del mismo café en épocas de preguerra mundial, y todos podíamos decir lo mismo. El gran peruano

nos interpretaba. El Hôtel des Ecoles, en el Barrio Latino, seguía funcionando, “y todavía compran mandarinas”, como cantaba en el poema a su amigo Alfonso. Uno, por ejemplo, se sentaba en las mesas del Dôme, y sabía que en una de ellas se habían sentado Vallejo, Neruda, Alejo Carpentier, Acario Cotapos, Henriette Petit, Pilo Yáñez. Era pura mitología, pero nadie podía vivir sin mitología. Vallejo, además de fantasma, de maestro desaparecido, era mito puro, conmovedor: “¡Mecánica sincera y peruanísima, / la del cerro colorado / ¡Suelo teórico y práctico!” El tiempo se tragó casi todo, pero Vallejo, de repente, resucita. Alguien me cuenta que su tumba en Montparnasse es una tumba solitaria, sin flores, barrida por un viento frío. A mí me parece muy suyo: esa piedra tumbal es muy vallejiána. Hemos visitado la tumba de tantos otros, de Baudelaire a Óscar Wilde, de Wilde a Jean-Paul Sartre. En adelante buscaremos la piedra solitaria, desprovista de flores, de Vallejo, clave de tantas cosas. —

— JORGE EDWARDS

## HISTORIA Y LEYENDA

### ¿PENACHO? ¿DE MOCTEZUMA? ¿EN VIENA?

El interés popular por el *Penacho de Moctezuma* comenzó en 1952, cuando Fernando Gamboa planeaba en Europa (París, Estocolmo, Londres) la famosa exposición *Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días*. Ante la imposibilidad de contar con esa obra maestra, se empezó a crear una especie de halo mítico alrededor suyo. Por eso mismo, pocos años después se confeccionó una copia, la misma que aún hoy vemos en el Museo Nacional de Antropología. El duplicado genera en no pocos casos sentimientos mellizos: por un lado, la admiración por la plumaria mexicana, y por otro, un resentimiento

solapado porque Anáhuac prescinde de su reliquia. Poco extraña que entre los mexicanos que visitan Viena se oigan algunas quejas, y hasta injurias: “¡Rateros!”, “¡Devuélvannoslo!”, “¿Ya viste?, y encima nos mandan a Maximiliano”.

#### ¿Penacho?

Moctezuma obsequió a Cortés generosamente a su llegada a Tenochtitlan. Según la leyenda, le regaló incluso un penacho suyo elaborado con plumas de quetzal y otras aves, y adornado con discos de oro. Pronto se lo envió a Europa. Hacia finales del siglo XVI se lo subastó en Suabia, donde Ferdinando II, archiduque de Austria y conde del Tirol (1529-1595), lo adquirió. Ferdinando era el hermano menor del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Maximiliano II, insaciable coleccionista de arte y uno de los primeros en interesarse por el arte del Nuevo Mundo. Construyó el castillo de Ambras para albergar su colección, que descollaba en armaduras y retratos firmados por Cranach, Tiziano, van Dyck y Velázquez.

Originalmente se inventarió el penacho en 1596 como un *sombrero morisco*. Al siglo siguiente se lo consideró *indígena*, y por fin en el siglo XIX como de origen *mexicano*. Hoy el Museo de Etnología de Viena sostiene que se trata de un *tocado o atavío para la cabeza (Kopfschmuck)* de antiguo origen mexicano.

En las últimas décadas, sin embargo, se cuestionó que se trate de un penacho. El investigador Teoberto Maler (1842-1917), por ejemplo, se lo imaginaba anudado al cuello, con lo cual veía una especie de delantal o de capa según colgara al frente o por atrás. La versión de Maler ha tenido sus seguidores, como Rafael Martín del Campo, ornitólogo y herpetólogo del siglo pasado, y en nuestros días Miguel Gleason, un entusiasta estudioso del arte mexicano en Europa.

#### ¿De Moctezuma?

Por su origen *mexicano* se asoció el penacho con Moctezuma, aunque

faltan las pruebas contundentes para adjudicárselo. Christian Feest, director del museo vienés, explica que sí se trata de un tocado pero que no pudo haber pertenecido al *tlatoani*, pues ellos ostentaban, en realidad, una diadema de turquesa como signo de su dignidad. Feest sostiene que era parte del traje de algún alto sacerdote. “La expresión *antiguo tocado de plumas mexicano para la cabeza (altmexikanischer Federkopfschmuck)* muestra los resultados de una comisión austromexicana de expertos que se reunió en 2000 y 2001, y que resolvió dejar de lado la expresión *de Moctezuma (Kopfschmuck Moctezumas)*.” No extraña, pues, que el museo austriaco lo presente —virtualmente, pues la colección está cerrada desde 2004, y no hay certeza de cuándo se reabrirá— como perteneciente a un sacerdote.

Este mes se inaugura una exposición mayor en el British Museum engarzada en la serie de grandes gobernantes: *Moctezuma: Aztec Ruler*. Instintivamente, los ingleses pidieron el penacho a los austriacos. “Por diferentes motivos nos negamos, ante todo por motivos de conservación”, explica Feest. “Pero en buena parte también porque no tenemos ganas de seguir nutriendo la leyenda que vincula al penacho con Moctezuma.”<sup>1</sup>

#### ¿En Viena?

Al margen de toda seriedad se devanea el señor Antonio Gomora, uno de los personajes más folclóricos de Viena, quien se hace llamar Xokonoschtletl; *Xoko*, para los cuates. Llegó hace más de veinte años a Stuttgart como guía de turistas, y desde 1987 ha estado enmitado con el penacho. A pesar de que no ha entrado desde hace años al Museo de Etnología, con relativa frecuencia se lo ve por ahí, enfrente, vestido o disfrazado como danzante del Zócalo. Hace propaganda y exige la *devolución del penacho de Moctezuma* a su tierra de

<sup>1</sup> Por limitaciones presupuestarias tampoco se prestará un abanico de plumas identificado originalmente como parte de los regalos de Moctezuma a Cortés, que luego se dató alrededor de 1550. Viena sí enviará, por el contrario, algunos objetos al Munal para una exposición sobre arte plumaria planeada para fines del año en curso.



Antiguo tocado de plumas mexicano para la cabeza.

origen. Habla por todos los mexicanos cuando dice que *necesitamos* el penacho de vuelta en el país, pues —arguye— sólo así se cerrará un ciclo cósmico.<sup>2</sup>

Con una seriedad pareja a la de su compadre Xoko, el populismo foxista prometió repatriar el penacho. Se recordarán las escandalosas fanfarrias que ya le daban la bienvenida y el estruendo mediático por aquellos días. Sin embargo, en Viena se veía todo con otro cristal. Feest cuenta que “por parte del gobierno mexicano nunca se expidió ninguna solicitud oficial. Hace unos tres años hubo una resolución del Parlamento del Distrito Federal [sic] que exigía su devolución, referida a una propuesta de algunos diputados del Parlamento austriaco en Viena. Esa propuesta se trabajó en la Comisión de Relaciones Exteriores del Parlamento austriaco, y antes de las penúltimas elecciones parlamentarias se aplazó sin ninguna determinación, por lo que caducó al disolverse el Parlamento antes de las elecciones. El mayor acercamiento a una intervención oficial mexicana

<sup>2</sup> En 1992 el tabloide más grande de Austria, el *Krone*, lo llamó, por alguna anécdota que desconozco, mentiroso. Enfadado, se metió en camisa de once varas al demandarlos. Luego ya no se presentó en los juzgados y ahí se suspendió el proceso. Desde entonces, ha sido objeto de cierta mofa por parte de la prensa.

consistió en una sugerencia informal con ocasión de la visita del presidente [austriaco] Heinz Fischer a México durante el sexenio de Fox. Se le sugirió elevar la cuestión del *antiguo atavío para la cabeza* del plano de los expertos a un nivel político. Pero nunca se le dio continuidad a tal sugerencia”.

Algunas voces, sin embargo, prefieren que se quede en el Viejo Mundo, donde las condiciones climáticas parecen ser más favorables. “Numerosos códices muestran tocados de esta especie. Hubo cientos, tal vez incluso miles de piezas similares, pero todas desaparecieron debido a la fragilidad de las plumas y al clima de nuestro país”, explica Miguel Gleason. “El penacho es una pieza única. Si no se hubiera llevado a Europa, lo más probable es que se hubiera perdido también. Es una fortuna que se haya salvado de la destrucción gracias a que quedó protegido durante siglos en Viena.”

Con la posibilidad de regular artificialmente las condiciones de conservación idóneas, quizá la razón de mayor peso para mantener el penacho en Viena sea el papel que ha asumido de embajador de nuestro pasado, una magnífica carta credencial de las culturas mesoamericanas en tierras europeas.

## La discusión general hoy

Hugh Eakin ofrece una discusión sin desperdicio alguno en torno a la propiedad, la apropiación y el cuidado de piezas arqueológicas en su texto “Who Should Own the World’s Antiquities?”, publicado el pasado mayo en *The New York Review of Books*. Eakin replica a las propuestas de James Cuno, director del Art Institute of Chicago, quien polemiza en dos libros aparecidos hace poco.<sup>3</sup>

Dicho muy sucintamente, Cuno sugiere que las piezas arqueológicas recién descubiertas dejen de pertenecer a los países. Sus dueños *somos todos*, es la Humanidad —que debería estar representada por una institución distinta del Estado. Esto debilitaría los vínculos estéticos entre el pasado glorificado y la amenaza nacionalista de los países actuales, y generaría el *cosmopolitismo* y el *pluralismo cultural* necesarios para crear un nuevo tipo de ciudadanos del mundo.

Tanto Eakin como los gobiernos de países fecundos en patrimonio arqueológico recelan del romanticismo de Cuno. Estos acusan a los museos de las grandes potencias de *elginismo* —neologismo referido al conde de Elgin, legendario por haber desmantelado el Partenón. Eakin, por su parte, objeta que la participación de las naciones es imprescindible para el manejo de los bienes arqueológicos. Y observa que, debido a una nueva ley, los museos enciclopédicos de Estados Unidos pierden progresiva y fácticamente la capacidad de adquisición de nuevas piezas. Se discute mucho, dice Eakin, y la politiquería no cesa, mientras que la verdadera víctima que paga los platos rotos —botín de la voracidad de países y museos— es el acervo arqueológico.

Más allá de toda discusión científica o apasionada, el penacho mexicano —bien protegido en su caja de cristal Swarovski— seguirá indefinidamente embodegado en el museo vienés. —

— ENRIQUE G DE LA G

<sup>3</sup> Se trata de *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate Over Antiquities* (2008) y de *Who Owns Antiquity?* (2009), ambos editados por Princeton UP.

## DANZA

## LOS TIEMPOS DE MERCE

**M**erce Cunningham nació el 16 de abril de 1919 y murió el 26 de julio de 2009: dos milenios, dos siglos, noventa años de vida, más de ocho décadas con la danza. El tiempo es, en la trayectoria de este artista inmenso, un factor destacado. Cunningham atravesó épocas, desafió ritmos y se sumergió en un tiempo propio.

## Épocas

Mercier Philip Cunningham asistió a un espectáculo de Kurt Jooss en 1936. Los rostros trasmutados por emociones violentas, frecuentes en el expresionismo coreográfico de este artista, estuvieron presentes desde los inicios profesionales de Cunningham.

Entre 1939 y 1945 fue intérprete de Martha Graham. Entonces transitó por la danza moderna, la nueva técnica física que traducía escénicamente relatos míticos e históricos.

En 1944 Cunningham realizó su primer trabajo con John Cage. Se mantendrían unidos profesional y afectivamente hasta la muerte del compositor en 1992. Ambos son iconos de una época de auténtica experimentación en la danza, la música, las artes plásticas. Cunningham hizo más de doscientas obras, en las que participaron Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, los diseñadores Rei Kawakubo y Romeo Gigli, el bajista de Led Zeppelin, John Paul Jones...

La experimentación de Cunningham —como bailarín primero y después como coreógrafo, al frente de su compañía fundada en 1953— rompe con la noción de obra como unidad homogénea y coherente. En sus piezas hay algo del “encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”. La reunión de los sonidos, los objetos y los cuerpos sucede en el espectador, pero los procesos de creación de cada una de las partes eran —por decisión de Cunningham— independientes y se encontraban recién en el montaje



Merce Cunningham o la autonomía de la danza.

final. Se anula así toda lógica totalizante. Suenan, entonces, anuncios de posmodernidad. Suena también una señal de alerta para las generaciones actuales que pretenden revolucionar la danza: muchas de sus supuestas innovaciones en la significación y la interpretación ya habían sido practicadas por Cunningham en los sesenta y los setenta.

Expresionismo, modernidad, surrealismo, posmodernidad, post-posmodernidad... Cunningham pasó por diversas épocas y estéticas radicales, siempre renovado. Las nuevas tecnologías no le fueron extrañas: desarrolló un *software* para crear movimientos (el *DanceForms*), incorporó iPods en sus espectáculos (en *EyeSpace*, de 2006), ayudó a la evolución del programa *MotionCapture*.

## Ritmos

“El ritmo en la danza no es solamente el de la sucesión escrupulosa de estampas [...] sino la multiplicación de sucesiones y de despliegues del cuerpo, de la rapidez y de la fijeza de los desplazamientos [...] es la invención geométrica de una memoria de las sucesiones e intensidades, los ritmos y las pulsaciones del cuerpo.” Estas palabras de Raymundo Mier bien podrían haber sido escritas en referencia a Cunningham.

En efecto, obras como *The coast zone* (1983), *Changing steps* (1989) y la serie *Variations* rechazan la idea de la sucesión, la asociación del ritmo con la cadencia. Cuando una regularidad parece esbozarse en una coreografía de Cunningham, enseguida se deshace y surge una geometría asimétrica.

La experiencia del espectador no es fácil. Cunningham no es un artista del entretenimiento: no busca deslumbrar

ni complacer. No obstante, sin gestos denodadamente provocadores, descoloca, sorprende.

## Tiempo propio

“La danza no es, después de todo, más que una forma del tiempo, no es más que la creación de una especie de tiempo, o de un tiempo completamente distinto y singular”, dice Paul Valéry. A ese tiempo entregó Cunningham su vida, en ese tiempo se sumergió con una dedicación casi obsesiva. Sus coreografías, rigurosas series, eran concebidas paso a paso por él. Cunningham era un artesano del movimiento, amante del virtuosismo: su técnica promueve un cuerpo con un centro potente desde donde se dominan extremidades libres y flexibles. Supervisaba cada ejecución en sus intérpretes y en sus numerosos alumnos, incluso desde la silla de ruedas en que pasó sus últimos años, debido a una severa artrosis que no le impidió cumplir y festejar los noventa años con un estreno, *Nearly ninety*.

Su compañía no usaba zapatillas de puntas, pero su lenguaje era una particular reinterpretación del código del ballet, con sus pies estirados, mallas ajustadas, *attitude*, *grand jeté* y *échappé*. Ahora bien, ese formalismo no remite, en Cunningham, a historias de príncipes sino a la danza misma. Hecho a un lado todo contenido narrativo y/o expresivo, la danza cumple la función *meta*: la danza sólo habla de la danza; el bailarín es bailarín. Mientras la coreografía sucede, sólo transcurre su propio tiempo.

Eso, y otras enseñanzas plasmadas en espectáculos y libros, es el legado de Merce Cunningham para el presente. —

— ANALÍA MELGAR

## CINE

# LA INVENCIÓN DE AQUILEA

Entre los muchos tributos que cualquier escritor realiza hoy a la obra de Borges y Bioy, la colaboración cinematográfica entre ambos es un campo aún por explorar. Si ya eran conocidos en este ámbito por la escritura de guiones como *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (publicados en un solo libro por Losada en 1955), con la reciente recuperación y exhibición en México de la película *Invasión* (1969) se abre una ventana hacia su trabajo concreto como cineastas dentro de ese gran estudio de grabación que es Buenos Aires. La dirección y participación en el guión de Hugo Santiago en su ópera prima, además de la notable fotografía a cargo de Ricardo Aronovich, termina por conformar un monstruo de cuatro cabezas y una película de culto.

La historia, como diría Borges, es baladí: en 1957 la ciudad de Aquilea es invadida por misteriosos e implacables hombres a los que hacen frente un cenáculo de amigos, cada cual con su particular carácter, hombres, se dice, “que acaso no son héroes”. A medida que el cerco se estrecha y los invasores avanzan, la resistencia —que a nadie en Aquilea pareciera importarles en lo más mínimo— logra movilizarse y asestar algunos golpes en aquellos puntos cardinales donde la ciudad es continuamente infiltrada. “Lucharán hasta el fin —según los guionistas—, sin sospechar que su batalla es infinita.”

Más allá de las innegables referencias a recursos introducidos por la Nouvelle Vague y el *film noir* (recordemos que Hugo Santiago trabajó durante siete años como asistente de Robert Bresson), existen otros aspectos en *Invasión* por los cuales un lector de Borges y Bioy se sentiría por lo menos encariñado. De entrada: el humor. Don Porfirio, el ineludible jefe de la resistencia (interpretado por el músico Juan Carlos Paz), en sus conta-

das apariciones lanza punzantes frases dirigidas a la impavidez del escéptico Don Wenceslao, su gato, y tras aquel ir y venir de miradas atentas o despectivas, de ruidos insólitos y altivez tranquila, es posible observar cómo se agitan los rasgos irónicos de un Bustos Domecq o del encarcelado detective Isidro Parodi (sin dejar de sospechar, incluso, que Don Porfirio no es sino una transfiguración más del mismísimo Macedonio Fernández): esa “dignidad de otra época”, humorística y sobria, que ya aparecía en *Los orilleros*.

Pero, ante todo, en *Invasión* observamos el trazado de la ciudad como la reproducción a escala de una trama cuyos límites, siempre evanescentes, intentan ser aprehendidos en vano. Es un tema casi obsesivo en la literatura argentina: no olvidemos la maqueta de El Astrólogo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, así como también esa réplica perfecta de Buenos Aires que el fotógrafo Russell esconde en una casa del barrio de Flores, “de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo”, en *El último lector* de Ricardo Piglia.

“La ciudad es más que sus habitantes”, afirma, por su parte, el lacónico Don Porfirio: el mapa de Aquilea, opaco y luminoso en la secuencia fotográfica de Aronovich, parece contener la trama del filme como si de su propio Aleph se tratara, aunque para Julián Herrera (uno de los cabecillas de la resistencia, interpretado por Lautaro Murúa) lo importante es pasar del mapa a la acción propiamente tal. En ese aspecto, hay balas y persecuciones, hay una mujer (Olga Zubarry) que resiste la invasión desde la clandestinidad, hay un hombre entregado con resignación a los retruécacos del galanteo, y, en todos ellos, asoma el rostro, ya clásico, de la literatura rioplatense: el del porteño derrotado de antemano.

La proyección de una ciudad ficticia, de la que no obstante emana una real, nos ubica ante una Buenos Aires-Aquilea dividida a partes igua-

les por el terror y la amistad. La asepsia maquínica y los métodos represivos de los invasores —tan parecidos a los de las dictaduras militares que vendrían después— se oponen a la fraternidad melancólica y al coraje torvo de los defensores, aquel capaz de producir la “humilde música valerosa que rememoran las guitarras”, como escribieron los guionistas en el prólogo a *Los orilleros*. Momentos antes de entrar en acción, Silva, un miembro de la resistencia, toma la guitarra y comienza a rasguear: “Y sin embargo me cuesta/ Decirle adiós a la vida/ Esa cosa tan de siempre/ Tan dulce y tan conocida.” Se trata de la “Milonga de Manuel Flores” con letra de Borges y música de Aníbal Troilo, en el momento tal vez más intenso de un filme que transcurrirá entre calles silenciosas, astilleros abandonados y estadios de fútbol vacíos.

Sin embargo, aun sin dar cuenta de sus referencias literarias, *Invasión* es una película capaz de sostenerse por sí sola: únicamente la dirección de Hugo Santiago (que en 1974 continuó su trabajo con Borges y Bioy en el film *Les autres*), el humor del guión y la ya mencionada fotografía en blanco y negro de Aronovich, debieran llamar la atención de cualquier espectador de cine, empezando por aquellos para quienes el cine del pasado se precipita con una fuerza conmovedora hacia el presente.

Por desgracia, en México *Invasión* no se mantuvo más que un par días en cartelera, dentro del marco del gran ciclo organizado por la Sociedad del Cine Tlatelolco en la ex torre de Relaciones Exteriores. Las propias condiciones de exhibición del filme en el Auditorio Alfonso García Robles algo tienen de aquella “dignidad de otra época” si se considera que el proyector de 35 milímetros data del año 1937. Luego de asistir a *Invasión*, el silencio cinematográfico de los edificios de Tlatelolco, a un habitante de Aquilea le dan la extraña sensación de sentirse en casa. —

— MARTÍN CINZANO

IN MEMORIAM

## ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN (1932-2009)

Fue alumbrada Ulalume, Ulalume Ibáñez, Ulalume González de León, con la signatura astral de la poesía lírica estampada como otra equis en la frente, en Montevideo, Uruguay, al atardecer del 20 de septiembre de 1932. Los autores de sus días, los poetas Roberto (1907-1978) y Sara (1910-1971) de Ibáñez decidieron ponerle a la hija de su aliento compartido este nombre acuñado por Edgar Allan Poe que suena como a jitanjáfora y tras cuyo velo vocálico parecerían acechar antiguas deidades oceánidas o africanas, y que suena a salmo o sortilegio de encantamiento: “Ulalumbre: alumbra lumbre de alumbre”, para frasear el inicio de *El Señor Presidente*, la novela de Miguel Ángel Asturias. Su nombre evoca algo como un astro verbal (Ulaluna) que nos estuviera mirando. Hija de poetas, le tocó en suerte ser heredera por su madre de un linaje lírico femenino de nuestras Américas que, para no remontarse a las afiligranadas letras virreinales, cabe desgranar en las cifras de Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo y Fina García Marruz. El *Canto* (1940) de Sara de Ibáñez sería prologado por Pablo Neruda. La sagaz e inquieta Ulalume tiene mucho más que ver en su propuesta estética y poética con la lírica francesa e inglesa, de las que fue una admirable conocedora. Le gustaba contar que, cuando el poeta Jules Supervielle visitó la escuela donde ella estudiaba sus primeras letras, se sorprendió al oír la recitar de memoria en francés un poema suyo. Supervielle, amigo de sus padres, se prendó de esa niña tan inteligente que lo mismo sabía dar la lección de historia que resolver una complicada ecuación matemática o complejos acertijos y sopas de letras con los ojos cerrados. ¿Uruguaya? ¿Mexicana?: “Uruguay es mi patria en

la medida en que la infancia es para cualquiera una patria: ese lugar mítico de ‘las primeras veces’ de toda experiencia. Pero, como dijo Pavese, ‘la primera vez’ de algo no existe; se cobra conciencia de ella cuando ese algo sucede ‘la segunda vez’. Y todas mis ‘segundas veces’ son mexicanas”,<sup>1</sup> como le diría a Elena Poniatowska el 27 de febrero de 1971 en una entrevista reeditada con motivo de su muerte.

Ulalume estudió letras en la Sorbona, se interesó en el teatro, participó en *Poesía en voz alta*; en la *Antígona* de Jean Anouilh representó al personaje de la Nodriza. Dice Ulalume: “era muy chica. Villaurrutia, quien poco después falleció, dijo al verme: ‘¿Y por qué le dieron el papel a esa niña boba?’”. Esa casi niña, a la que Octavio Paz, al saludar *Plagios*,<sup>2</sup> llamaría años más tarde “la mejor poeta mexicana después de Sor Juana Inés de la Cruz”, actuó también en *El juglarón* de León Felipe —una de las últimas obras del poeta. Dama de letras y espejos, reina del ajedrez vertical del idioma, publicó sus poemas en la revista *Diálogos* —su cuna literaria—, dirigida por Ramón Xirau, quien reconoció en ellos el comercio vivido y vivaz entre la ciencia, la filosofía y el juego. Xirau adivinó en voz alta cómo la poeta Ulalume situaba en el escenario del poema problemas y motivos de la filosofía para *jugar* con ellos. De ahí que no nos asombre que cite a Montaigne y a Pascal, y que haya sido una aceptable conocedora de los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII: de su sustancia perpleja está hecha, en parte, la madera de sus tableros, ludiones, juegos, anamorfosis y juguetes literarios.

Muy joven se casó con el arquitecto y pintor Teodoro González de León, cuyo apellido llevó como una prenda de su nacionalidad electiva: la mexicana. Al separarse, conservó el nombre del padre de sus hijos; y dedicó la última estampa de su obra al poeta Jorge Hernández Campos. Forma parte Ulalume de una emigración uruguaya



Foto: Paulina Lavista

Ulalume: poesía para ver el mundo.

que supo sentar sus reales desde el exilio permanente o transitoriamente en el corredor llamado México. Pero existe una familia más real a la que pertenece y en la que la inscribe Octavio Paz en las páginas certeras que figuran como prólogo a *Plagios*:

Para otros poetas el lenguaje es una geometría, una configuración de líneas que son signos que engendran otros signos, otras sombras, otras claridades: un dibujo. Ulalume González de León pertenece a esta segunda familia; para ella el lenguaje no es un océano sino una arquitectura de líneas y transparencias. Cierto, sus poemas son, como los de todos los verdaderos poetas, objetos hechos de sonido —quiero decir: son construcciones verbales que percibimos tanto con los oídos como con la mente— pero el ritmo poético que los mueve no es un oleaje sino un preciso mecanismo de correspondencias y oposiciones. Al oírlos, los vemos: son una geometría aérea. No obstante, si queremos tocarlos, se desvanecen. La poesía de Ulalume no se toca: se ve. Poesía para ver.

<sup>1</sup> Entrevista “Pavana para Ulalume González de León” por Elena Poniatowska, *La Jornada Semanal*, domingo 2 de agosto de 2009, p. 7.

<sup>2</sup> Ulalume González de León, *Plagios*, prólogo “Poesía para ver” de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, colección “Letras Mexicanas”, 2001, 308 pp.

¿Qué ve Ulalume en sus poemas? ¿La realidad del logos cristalizada en el lenguaje y ambientada en el espacio por excelencia del escritor: el cuarto, los cuartos? En las notas en prosa a *Plagio*, ¿no habla de esos “lugares del tiempo” que son sus “muchos cuartos” presentes, ausentes, manifiestos, latentes? En esos aleccionadores comentarios expone una oblicua *arte poética* que deja entrever la agudeza de esta certera vaticinadora del acontecer interior que, desde sus jardines errantes (¿no era un ser varias veces desterrado, expatriado?) y colgantes (¿no era, como ciertas lianas, una orquídea capaz de caer hacia arriba?), podía contemplar con travesía creatividad —a través del espejo— el incesante desmoronamiento y enamoramiento del mundo. El lugar de Ulalume está, como diría el poeta y crítico venezolano Guillermo Sucre, en el espacio puro del poema. Su breve y fulgurante obra poética se recoge en *Plagios*.

*Plagios*: se dice que la palabra viene originalmente del latín *plazaa*, e indicaba la condena al azote, *ad plazas*, para quienes habían vendido como esclavo a un hombre libre. No sabemos cómo se dio el salto desde esta variedad del secuestro hasta el robo de opiniones, ideas y fantasías, aunque no es muy difícil imaginarlo. En el caso del libro seductor de Ulalume González de León, la voz *Plagios* suscita asociaciones que van de la traducción al homenaje, de la parodia y el pastiche a la imitación, el simulacro y el desdoblamiento; el título evoca también el juego y la dimensión estética en cuanto dimensión lúdica y acarrea, por supuesto, un cuestionamiento de la noción de originalidad. Si Ulalume González de León llama *Plagios* a sus originales ejercicios poéticos, ¿en qué quedaría la presente “originalidad” de la plaga innúmera de presuntos sujetos líricos? Que la genuina originalidad sólo es accesible a quienes conocen la tradición y el paisaje que los envuelven, a quienes son conscientes del museo o catálogo en que sus acciones se inscriben, es algo que sabía Montaigne y que Ulalume González de León, que lo cita varias veces, no ignora.

“El sabor del durazno que se come, ¿está en la fruta mordida o en la boca que la muerde?” Jardín de Plagios, jardín de fuentes, bosque verbal de árboles que se adentran y adentros que arborecen en el lenguaje, el libro de Ulalume no parece pero es un calendario lunar de 172 días que son poemas que son cuartos que son museos que son viajes de idilio y vuelta, pero a su vez cada casa-poema está hecha de versos donde la semilla del viaje y el germen del amor se encuentran miniaturizados, intactos e íntegros como en una obsesiva fuga musical donde las sílabas de un par de compases ya contienen toda la ciudad acústica. Música, música maestra y rectora corre bajo la piel iridiscente de este volátil verbo camaleónico que se nos camufla entre ojos y oídos, entre tradición y talento individual, entre aroma y tacto, y nos dice perdurables paisajes enraizados en el subsuelo nutricio del lugar común que es la luz, que es la muerte y su carnívoro cristal. Ya se entiende que a Ulalume la escribe un libro abismal y que, mientras ella lo nombra *Plagios*, sus fuegos breves, sus muertes breves, sus canciones, sus adivinanzas, sus ritos y jitanjáforas —para evocar a Reyes y a Brull—, despiertan en nosotros otra ciencia natural, esa que no viene de la carne, descendiente de Adán, esa fáustica que se hace lenguas de luz en el acto amoroso de reconocerse vivo en el instante, es decir en el segundo porque el primero ya pasó.

Por su voluntad y gusto por el juego, las aéreas armaduras verbales de Ulalume gravitan en un espacio estético donde las máquinas de cantar, como las de Antonio Machado y Gabriel Zaid, flotan en el aire hacia las máquinas deseantes de Marcel Duchamp. Ese gusto por el juego inteligente lengua adentro y entre las lenguas sella el porvenir de su obra entre poetas más jóvenes como Tedi López Mills o Tamara Kamenszain.

Si la historia de la poesía se tejiera incluyendo en ella las traducciones hechas por los poetas de los poetas, Ulalume González de León, traducto-

ra sagaz y delicada de Lewis Carroll, E.E. Cummings, Swinburne, Valery Larbaud, Yves Bonnefoy, Gérard de Nerval y Jules Supervielle, figuraría en primerísimo lugar. Sin su cortante silueta la historia de la traducción poética en México, en la segunda mitad del siglo XX, sería inexplicable. Una de las voces que acompañaron con su aliento y entusiasmo esas venturosas aventuras literarias, las revistas *Plural* y *Vuelta*, animadas por Paz, fue la exacta suya y ahí obtuvo sus cartas credenciales en las letras mexicanas. Publicó además poemas y textos en muchas otras revistas como *Le Courier*, *Le Journal des Poètes*, *L'Alpbée*, *Escandalar* y *Letras Libres*. Se le tributaron varios reconocimientos como el premio Xavier Villaurrutia (1978) por su libro de ensayo y traducción de Lewis Carroll *El riesgo del placer*, La Flor de Laura (1979) otorgado por el Centro de Estudios Internacionales sobre Petrarca, el premio Alfonso X en 1991. Destacó, además como cuentista con su libro *A cada rato lunes* (1970), cuya portada se debe al pintor Miguel Cervantes. Con razón, Christopher Domínguez Michael la incluye en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana* (2007).

Gran señora de la traducción, salvó para la lengua castellana a Lewis Carroll y a su Alicia maravillosa, junto con monstruos (*Snark et al.*) que la acompañan... En Ulalume la tarea de la traducción trascendería la ancilar abnegación filológica para acceder al reino puramente lúdico del ejercicio casi matemático. No es fortuito que esta mente cristalina se haya atrevido a traducir, alentada por Paz, las *Obras escogidas* de A.O. Barnabooth, escritas por Valery Larbaud, ese inmenso e influyente lector, precursor de los heterónimos. Alquimista alborozada de la palabra, Ulalume González de León deja, además de una huella transatlántica en la literatura mexicana e hispanoamericana, la herida irrestañable del deseo despierto en la poesía y en la muy alta poesía de la traducción. —

— ADOLFO CASTAÑÓN