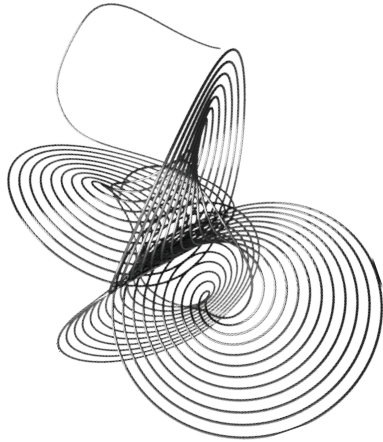


OMULOO



PLAGIOS

K
kyrne

De la presente edición | 2022

© om ulloa 2022

© De las introducciones: Kristin Dykstra | Yoandy Cabrera

© kýrne 2022 | Department of Languages, Philosophy,
Religion, and Cultures at Rockford University



Cirno, tengan un sello estos versos que compongo.

edkyrne@gmail.com

<https://deinospoesia.com/vi-publications/>

ISBN: 979-8784850089

Edición

Yoandy Cabrera

Diseño

Logo editorial

Dashel Hernández Guirado

Portada | Composición interior



Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. | All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, without the prior written permission of the authors and publisher, except in certain uses permitted by copyright law.

CONTENIDO

intróLogos

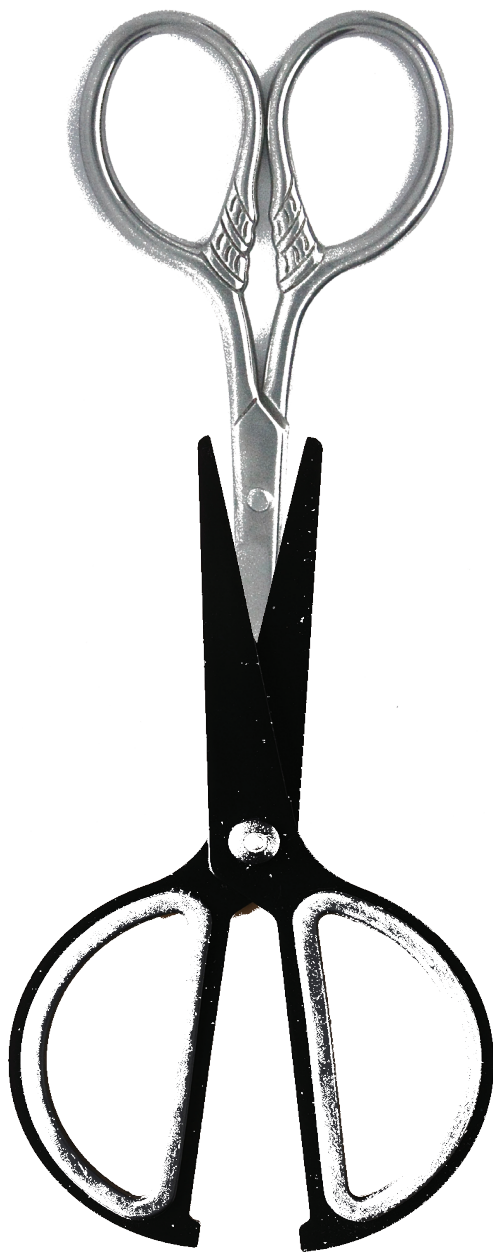
- 9 | “Prenez des ciseaux” (take up the scissors)
- 15 | “Prenez des ciseaux” (agarren las tijeras)
Kristin Dykstra
- 23 | Lo humano como discusión permanente
Yoandy Cabrera

plagios

- 29 | aDAd aTAke
- 30 | cóGetela
- 31 | quépasAcOnlapiedra
- 32 | Did I not hear the sOUnd of?
- 33 | demiespantosaYfermOsadicha
- 34 | queSEstrelleLinfiniT
- 35 | surtiDOrdemísticos Y pesares
- 36 | deLMarsusFLOreslaEnvidia
- 37 | sOrjuAnaAdúltera(da)
- 38 | taLLoslargosy d eliriOs
- 39 | sOn
- 40 | autorretRaSto
- 41 | fame iS a has-bEEen
- 42 | inAdVertidO extravíO
- 43 | núMero 8
- 44 | nefandasJicOteasNegras
- 45 | inmóvil luz del cielo
- 46 | aPOStAndO
- 47 | AsmaLLsandstorm

- 48 | Ami an isLAnd
49 | hastaMOrirme
50 | despliégate
51 | del otro ladO del puente
52 | mancOsycOjos
53 | howlin'HavanaeNuevayOrk
55 | sOb erbiospesares
56 | flOridainmyear
57 | espera. gO. dot.
58 | asuStargOrriOnes
59 | discOLOinfernO
60 | acostumbren
61 | La tempesTá (what's past is prologue)
63 | poeMembudo (en3)
64 | decircus'tanciaser
65 | awoman intheshapeof
66 | que del trOncO del árbOl
67 | ineed dijo LIZ
68 | residuOsindecisOs
69 | inmundus
71 | ee.ee.ee.
72 | atoMarPorcuLO
73 | tránsitofugaZ
74 | desOlación
75 | por vez primera
76 | venteverde
77 | amorosobateo
79 | ritOsfutuprÉticOs
80 | arruLLOas A alAfermOsa
81 | impregnadosDEguerlain

- 83 | adóndeVasconesegato
86 | soLiloQuios
87 | -nuEstra brOma colOsal-
89 | L'AmorQuémovi da
91 | LiFeINwintEr
92 | cuÁndovulverÁn
93 | palabrasnecias (aSórateJuana)
94 | sinOs'esfuman
95 | eLdulzorQuietodelpasto
96 | dirt y BathWater
97 | vitrinasyzapaTos
98 | deTúneles
99 | aguAchento frAcaso
101 | núbiLmatojo aLaluZ
103 | de geLespuma
105 | a darkroomlife
106 | evictiN'Us farewell
107 | 133/cientOtreintaYtres
108 | niña respeta al muerto
109 | del'ocuento traqueteo
111 | il fabbrOlítico
- 113 | fuentes de consulta y|o irre_vferencia
119 | in cerca d'autore | pubLicAc_{|c|}iones



PRENEZ DES CISEAUX

(take up the scissors)

plagios is the third book by Chicago-based writer om ulloa. Its author prefers the titles of unmaker and recreator to that of poet: she is drawn to ruptures in materials, modes, and identities, as well as words. *plagios* itself may be best described as a meditation on creative work. The author opens this collection with a quotation from Severo Sarduy, “Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta” (‘I plagiarize, steal and pounce on everything that gives me pleasure’).

“Prenez des ciseaux,” ulloa instructs us near the start of the book, in the block of text comprising “aDad aTake”: “take up the scissors,” and she waves a newspaper in our direction. The opening focus on creation via dismantling and rearrangement signals key elements of its structure. It also points toward ulloa’s interest in a legacy of modernism, with its strategies of montage and citation.

plagios communicates a fascination with Dada, particularly its energetic irreverence. An affinity with rebellion makes a good artistic tool for converting what is familiar—even consecrated, like some of the texts dismembered by ulloa—into a strange new creature of its own. While a spirit of creative anarchy is a good overall starting point for linking ulloa to Dada, I’ll also highlight the interdisciplinary figure of Kurt Schwitters, a visual artist who experimented with possibilities for typography. Each poem in *plagios* plays across multiple typewriter fonts, calling attention to a title and source writer, and closing with an altered version of the author’s name, a *nom de plume*

incorporating letters from her own. The shifting typefaces indicate whose work ulloa has destroyed and recreated, using her metaphorical scissors and paste.

Materials, traditions and predecessors are very present in *plagios*, about which I'll say more momentarily. But it is important to first pause on another central point: it would be deceptive to assert that ulloa works within any one artistic lineage. Her influences are intensely interdisciplinary, as was her formation in arenas of writing, communications, literature, and photography. For example, other visual artists who impacted ulloa at key moments include Man Ray and Giorgio de Chirico. Meanwhile her life and readings have been multilingual—not only including extended exposure to both English and Spanish, but Italian. The author, who is Cuban-American, experienced formative stages of her life in more than one nation and language. Here is someone who continuously finds and pushes boundaries—as an aesthetic preference, and also as a lived necessity. The refusal to be contained is a way to explore what is most real, and seen in this light, the confrontation with boundaries manifests as the basis for artistic integrity.

Returning to *plagios*, it's tempting to pick out individual predecessors from ulloa's list of *The Plagiarized*, the *Pillados*. In fact, I'm not sure that it's possible to experience the book without contemplating its foundational figures, one by one. Should one begin, as ulloa did, with Tristan Tzara, a figure linking international Dada into another movement that has captured ulloa's imagination, the Beat poets of the United States? Tzara has a poem instructing makers to take scissors to a newspaper, in order to make their own poem. Following his directions, ulloa has transformed Tzara's "Pour

faire un poème dadaïste," into "aDad aTake." This starting point offers us a method of reading: sense the presence of the other author, experience the dynamics of attraction and aversion with which ulloa's descendent text moves.

Because ulloa makes this interaction with other authors visible across *plagios*, we can consider a wide range of reference. How long should we pause on modernist luminary Gertrude Stein? How much time to spend with the deep-canon names illustrating ulloa's lineage-in-montage? Which language, whose canon, is more weighty: that of William Shakespeare or Sor Juana or Dante Alighieri? Or: is canon best embodied by Oliverio Girondo, the cosmopolitan who proposed that rude vernaculars gave new oxygen to Spanish-language poetry in his own moment? Adrienne Rich, so crucial for poeries exploring identity and lesbian/feminine sexuality? We may choose to dwell a while with the multiplicity of Cubans, who appear in numbers even in the earliest pages of *plagios*, Severo Sarduy, José Martí, Julián del Casal, Lydia Cabrera, and more... The band Trío Matamoros also emerges from Cuba through ulloa's reconstitution of their song lyrics, reflecting her long-term interest in music and the power of popular forms.

Since the most satisfying answer to the question of priority would be to prioritize all of them at once, I see *plagios* as spreading through a horizontal plane, leveling hierarchies. The author's poetic city manifests as her own personal archive, centering creative alteration as its organizing principle. It allows her to create her own urbanscape. Notably, *plagios* enfolds an explicit denial of the supposed literary dominance of certain cities in

“howlin’HavanaeNuevayOrk.” This poem, transforming Allen Ginsberg and Federico García Lorca into “Allorca Ginsenglorullo,” opens by rejecting one’s placement within New York—for, as ulloa observed in an earlier response to me, being a poet in New York, or some other “right place” like Madrid, Paris, or London, is a model that many have sought to embody in Lorca and Ginsberg’s wake. Her piece considers cities of Cuba, including ulloa’s birthplace of Matanzas, alongside the island’s diasporas with routes connecting Havana to its own *other* cities, such as Madrid. What city will she choose to howl?

It seems again characteristic that ulloa will choose no city to elevate from the series. Instead she will place them alongside each other with the particular equanimity that multiple migrations may encourage: “otros” (others) become those who howl cities “sin mí porque ni en Matanzas ni en LaHabana ni en Madrid ni en Chicago ni en Miami y menos en Nueva York. sola. conmigo. en el puente. del eterno vaivén” (‘without me because not in Matanzas or in Havana or in Madrid or in Chicago or in Miami and even less in New York. woman alone. with myself. on the bridge. of the eternal coming and going,’ 54).

Although ulloa claims solitude here, and more generally refuses placement within clearly demarcated groups, it’s possible to mark some affinities with her contemporaries. I say this not because their material reappears in this book—they are not amongst the plagiarized, not on ulloa’s radar at all—but because their makings call lively, parallel concerns to mind. Given that *plagios* is Spanish-dominant yet also emphatically bilingual on certain pages, I suggest affinities within Spanish, within

asymmetrical bilingualisms (for languages tend to coexist in unbalanced ways), and within English. It seems logical that ulloa, who has the ability to move through languages, has made choices running counter to linguistic trends; for example, she wrote in Spanish in the 1980s and 1990s, when she saw other Cuban-American writers choosing to move into English. I find in that example an emphasis on dynamics: that is, bilingualism as dynamic, an uneven, shifting form of coexistence, instead of a rule making standardization the only possibility.

While ulloa doesn't function within poetry as a singular arena, or in any particular group or style, I imagine other dynamics. Its tendrils connect her un-city into the irreal urbanscape generated in poetic Spanish by the late Juan Carlos Flores, who was based in Alamar, a housing community at the edge of Havana. In some ways Flores is ulloa's opposite: he migrated nowhere at all, and the only international trip of his life was a short visit to the New York area late in life. But he was deeply interested in the boundary-crashing possibilities of interdisciplinary expression. His *Contragolpe (y otros poemas horizontales)*, or *The Counterpunch (And Other Horizontal Poems)* could not be more explicitly horizontal in its way of conceiving counterculture, although it is more playfully indirect in its collaging of poetics from home and abroad to generate the space of a new civil and cultural sphere.

Another strand of affinities would include the graphic design and typography embedded in the poetry of another maker working in the United States, Edwin Torres. While his poetry is English-dominant, Torres includes asymmetrical plays on bilingualism. He has recognized

the visual legacies of Dada, including Schwitters, which opens avenues of potential conversation. So too does his conjunction of languages, a bridging that becomes “erotic,” here invoking a dynamic merge of languagebodies (the aesthetic merge as a provisional moment, a temporary fusion disrupting the states of imbalance in which languages coexist).*

Pursuing a different sort of eroticism, one could trace poetic demands that we attend to the needs and voices of women—say, in works by Judy Grahn, whose English-language work takes in women’s eroticism alongside first-hand knowledge of exclusion, a lived exposure to the rancid parts and voices of society, and the varieties of toughness with which women arm themselves. The historical moment in which ulloa sees herself includes the explosion of feminism and the LGBTQ movement, which she experienced from her perch in an outsiderdom within the United States.

From that perch, ulloa has created fusions that are undeniably unique. Who else is mixing Dante Alighieri with Abakuá trance, wielding her invasive tongues, out of yet not of Chicago? Here in *plagios*, chaotic impulses become ours to enjoy—hugged in tension, of course, by the new orders they have taken on the page.

Kristin Dykstra

Principal Translator of *The Winter Garden Photograph*
Winner of the 2020 PEN Award for Poetry in Translation

* I take this spin on eroticism from “Theories of Sound,” an interview between Torres and host Leonard Schwartz now archived at PennSound:

https://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/XCP/XCP_103_Torres_3-5-06.mp3

PRENEZ DES CISEAUX (**agarren las tijeras**)

plagios es el tercer libro de om ulloa, escritora radicada en Chicago. Más que poeta, esta autora se prefiere re-constructora y/o re creadora por su atracción hacia lo que percibe como grietas o fallos en los materiales, moldes e identidades, y en las palabras. *plagios* se puede describir como una meditación sobre el proceso creativo. La autora abre el cuaderno con una cita de Severo Sarduy: “Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta”.

“Prenez des ciseaux”, nos instruye ulloa al inicio, en el texto titulado “aDad aTake”: “agarren las tijeras”, dice, y abanica un periódico hacia el lector. Este enfoque inicial en la creación a través del montaje realza los elementos clave de la estructura del libro. También nos guía hacia el interés de la autora en el legado de diferentes movimientos modernistas, hacia sus estrategias de montaje e invocación.

En particular, *plagios* indica fascinación con el movimiento Dada, y su enérgica irreverencia. La afinidad con la rebelión es buena herramienta artística para convertir lo familiar —y hasta lo consagrado, como sucede con algunos de los textos que ulloa descuartiza— en una nueva criatura, extraña e independiente. Aunque el espíritu de creatividad anarquista sea en general un buen punto de partida para asociar a ulloa con lo Dada, también quisiera resaltar la figura interdisciplinaria de Kurt Schwitters, un artista plástico que también experimentó con la tipografía. En cada título de *plagios* se juega con múltiples fuentes tipográficas que evocan la letra de antiguas máquinas de

escribir, llamando la atención sobre el título y/o autor original del “plagio”, cerrando ulloa su versión con un *nom de plume* que incorpora letras de su propio nombre. Las fuentes cambiantes indican la obra que ulloa ha destruido y recreado con sus tijeras metafóricas para luego pegarla a su antojo.

Las tradiciones y los precursores literarios y artísticos hacen acto de presencia constante en *plagios* como material, telas de donde cortar, idea que ampliaré después. Antes, considero necesario detenerme en otro punto importante: sería engañoso decir que ulloa trabaja dentro de una única línea artística. Sus influencias son intensamente interdisciplinarias, y reflejan su formación en áreas de las comunicaciones, escritura, literatura y fotografía. Por ejemplo, ulloa reconoce que artistas como Man Ray y Giorgio de Chirico la impactaron en momentos clave. Al mismo tiempo, su vida y lecturas han sido multilingües con exposición al español, al inglés y también al italiano. Los escenarios formativos en la vida de ulloa, ocurrieron en más de un país y una lengua. Esta autora cubanoamericana busca y empuja los límites no solo como preferencia estética, sino también por imposición de las circunstancias. El rechazo a ser encerrada es una forma de explorar lo que considera más real y, visto desde esa perspectiva, su confrontación con los límites impuestos se manifiesta como la base de su integridad artística.

Regresando a *plagios*, sería una tentación escoger precursores de la lista de “plagiados”, los “pillados” por ulloa. De hecho, no estoy segura de que sea posible apreciar el libro sin considerar, una a una, sus figuras fundamentales. ¿Debemos comenzar, como hizo ulloa, con Tristan Tzara,

figura emblemática del movimiento internacional Dada y enlace hacia otro movimiento que interesa a ulloa, el grupo de los *beatniks* o *beats* estadounidenses? El poema de Tzara, “Pour faire un poème dadaïste”, instruye al lector/poeta-constructor que recorte con sus propias tijeras los textos de un periódico y de ahí haga su propio poema, siendo esta la urgencia del poema “aDad aTake”, de ulloa. Este inicio nos guía hacia un método de lectura: sentir la presencia del autor original, y al mismo tiempo experimentar la dinámica de atracción y aversión con la que se mueve el texto descendiente de ulloa.

Ya que ulloa demuestra esta interacción con otros autores en *plagios*, podemos asumir una amplia gama de referencias. ¿Cuánto tiempo debemos detenernos en la lumbra modernista Gertrude Stein? ¿Cuánto dedicarle al vasto canon de nombres que ilustran el linaje-en-montaje de ulloa? ¿Con qué lengua, y con las reglas de quién tendría eso más peso: con William Shakespeare o Sor Juana o Dante Alighieri? O, ¿se refleja mejor por medio de Oliverio Girondo, el sofisticado cosmopolita quien en su época propuso lo vernáculo y lo grosero como nueva chispa de oxígeno para la poesía en español? ¿O con Adrienne Rich, autora esencial de las poesías de identidad y sexualidad lésbico-femenina? Podemos optar por recrearnos con la variedad de autores cubanos, que hacen su aparición desde las primeras páginas de *plagios*: Severo Sarduy, José Martí, Julián del Casal, Lydia Cabrera y muchos más... También surge el Trío Matamoros por medio de la reconstrucción que hace ulloa de algunas de sus letras, lo que refleja su gran interés en la música a la vez que la importancia de la música en la cultura popular cubana.

Como respuesta satisfactoria a mi interrogante de cómo priorizar un autor entre tantos, prefiero darle igual relevancia a todos, al mismo tiempo, y decir que *plagios* se extiende en un plano horizontal, nivelando jerarquías. La ciudad poética de ulloa se manifiesta desde su archivo personal, ubicando en su centro la modificación creativa como principio de organización. Esto le permite crear su propio panorama urbano. En “howlin’HavanaeNuevayOrk”, ulloa despliega una negación explícita a las consideradas “ciudades literarias”. Esta pieza, donde ulloa transforma a Allen Ginsberg y a Federico García Lorca en “Allorca Ginsenglorullo”, inicia con el rechazo del lugar idílico para “ser poeta” o, en este caso, la idea de “ser poeta en Nueva York”, o Madrid, París, Londres —porque, como la autora me comentó, es un desgastado modelo con que muchos intentan imitar los logros de Lorca o Ginsberg en Nueva York, por ejemplo. En esta pieza, ulloa menciona ciudades cubanas —e incluye Matanzas, su lugar de nacimiento— a través de un recorrido por rutas de la diáspora cubana que conectan La Habana a otras de sus ciudades, como Madrid. ¿En qué ciudad eligirá ulloa aullar?

Parece entonces poco característico de ulloa que elija una ciudad en particular entre las mencionadas. Al contrario, las reubicará una al lado de la otra con la ecuanimidad propia de múltiples migraciones: “otros” serán los que aullarán en esas ciudades “sin mí porque ni en Matanzas ni en LaHabana ni en Madrid ni en Chicago ni en Miami y menos en Nueva York. sola. conmigo. en el puente. del eterno vaivén” (54).

Y aunque aquí ulloa reclama soledad, y en general se niega a ser agrupada bajo etiquetas o demarcaciones específicas,

se pueden señalar afinidades con algunos de sus contemporáneos. Lo menciono no porque ese material aparezca en el libro —no son de los plagiados ni tampoco aparecen en el radar de ulloa— sino porque la obra me hace pensar en iniciativas y preocupaciones paralelas. A pesar de que la lengua dominante en *plagios* es el español, en ciertas páginas del libro se hace énfasis en el bilingüismo, y por eso leo afinidades en el uso del español, de bilingüismos asimétricos (porque las lenguas coexisten de modos desequilibrados) y del inglés. Pareciera lógico que ulloa, quien tiene la capacidad de intercambiar sus idiomas, haya tomado decisiones en contra de las tendencias lingüísticas; por ejemplo, escribió en español durante las décadas de 1980 y 1990, cuando otros escritores cubanoamericanos escogían hacerlo en inglés. En ese ejemplo hallo un énfasis en la dinámica, o sea, en el bilingüismo como dinámica, como un modo desigual y cambiante de coexistencia, en vez de optar por lo estándar como única posibilidad, regla o mandato.

A pesar de que a ulloa no se le puede fijar dentro de la poesía como único escenario, o dentro de cualquier grupo o estilo, me imagino otras dinámicas. Los hilos de su enredadera conectan su no-ciudad al irreal paisaje urbano en la poesía en español del desaparecido poeta Juan Carlos Flores, quien residía en Alamar, un barrio en las afueras de La Habana. De ciertas maneras, Flores es el opuesto de ulloa: nunca emigró y el único viaje internacional de su vida fue una corta visita a Nueva York, ya mayor en años. Sin embargo, le interesaban mucho las posibilidades sin límites de la expresión interdisciplinaria. Su *Contragolpe (y otros poemas horizontales)* no podría ser más explícitamente horizontal en su manera de

concebir el inconformismo de la contracultura, aunque juega de manera más indirecta con el *collage* de las poesías cubana y extranjera para generar un nuevo espacio cívico cultural.

Otro hilo entre las afinidades de ulloa me lleva al uso del diseño gráfico y la tipografía de Edwin Torres, otro reconstructor que también trabaja y crea en Estados Unidos. Aunque su poesía es mayormente en inglés, Torres incluye y juega con la asimetría del bilingüismo. Torres ha admitido la influencia de lo Dada, incluyendo a Schwitters, lo que abre posibles vías de comunicación. Por igual lo hacen las conjunciones idiomáticas de Torres, puentes que se tornan “eróticos” evocando una conversión dinámica de lenguacuerpos (la fusión estética como instante provisional, pasajero, que perturba el desequilibrio en el que coexisten las lenguas).*

Rastreando otro tipo de erotismo, podemos hallar conexiones con las exigencias poéticas que añadimos a las necesidades de las mujeres en su propia voz —por ejemplo, en la obra en inglés de Judy Grahn, que abarca el erotismo femenino a la par de su conocimiento personal de la exclusión, la denuncia de lo vivido del lado rancio y oscuro de la sociedad, y la variedad en la resistencia con que las mujeres se arman y protegen. El momento histórico que a ulloa le tocó vivir fue en medio de la explosión del feminismo y del movimiento LGBTQ, los cuales experimentó desde su poste de forastera observadora dentro de Estados Unidos.

Desde ese poste, ulloa ha creado fusiones que son, sin lugar a duda, singulares. ¿Quién más mezcla a Dante Alighieri con un trance abakuá, empuñando sus lenguas

invasivas, desde Chicago pero *nunca de Chicago*? En estos *plagios*, sus impulsos caóticos son nuestros para disfrutarlos —ceñidos bajo la tensión, por supuesto, por las nuevas formas y lecturas que ahora tienen en su página.

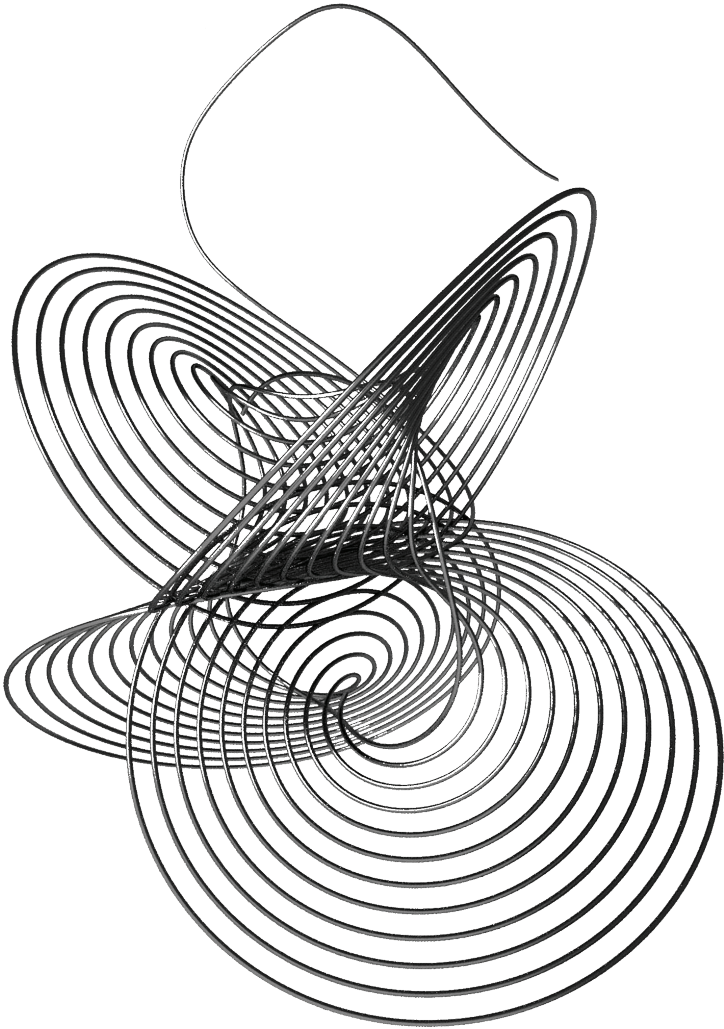
Kristin Dykstra

Traductora principal de
La foto del invernadero / The Winter Garden Photograph
Premio PEN 2020 de Poesía traducida

traducción al español | om ulloa

* Tomo esta interpretación sobre el erotismo de “Theories of Sound” (Teorías del sonido), una entrevista entre Torres y Leonard Schwartz archivada en PennSound:

media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/XCP/XCP_103_Torres_3-5-06.mp3



LO HUMANO como discusión permanente

En *plagios*, om ulloa presenta la lectura como un diálogo tenso, vivo y polémico. La autora busca el contrapunteo, el reverso, es decir, el otro lado de las ideas de diversos autores, a la vez que se suele expresar desde el estilo de quien relee y revisa. Asumir el estilo de un autor es querer penetrar su mitología, su cosmovisión, su lenguaje, pero ulloa no se detiene en ese ejercicio mimético, para ella hablar el idioma del otro es también y ante todo quebrantarlo, elastizarlo. Es por eso que en estos textos la idea de “plagio” se vuelve palpito del no. Es el pulso de la negación y el cuestionamiento. Es así cómo ulloa responde a José Martí desde lo femenino y lo homoerótico. Porque en estos ejercicios de lectura y reflexión, de debate intenso con lo que se lee, la copia o cita literal se vuelve muchas veces en contra del propósito del poema de partida. El hipotexto es un continuo desafío, una desmembración y deconstrucción del hipertexto. El estilo del autor “plagiado” es llevado al paroxismo. Hay un constante acoso al lenguaje y a la sintaxis. Lo que Harold Bloom llama la “angustia de las influencias”, ulloa lo enfrenta sin angustia alguna y con muchos cuestionamientos.

El referente poético transita, en estas relecturas, hacia lo biográfico y personal. A la vez que asume, tantea y juega con el estilo de otro autor, lo traduce al suyo. La autora niega, anota, corrige, sabotea, discute, cuestiona... Igual que sucede en textos suyos anteriores como “ma ya mi a mí” (*glotOnerías y olfAteos (de florEs en cUbículos)*, 2017), la cubanidad alcanza sentido solo en su negación,

en la distancia. También hay en este poemario una reescritura de toda una tradición erótica patriarcal: José Martí, Mario Benedetti, Oliverio Girondo, Pablo Neruda, entre muchos otros. El yo femenino (des)ordena, mete la mano en el plato del hombre de la casa. Coge las palabras dichas por el “cabeza de familia” para señalarle y exigirle. No obstante, la frontalidad hacia lo patriarcal en ella no se limita a lo heteronormativo, ejemplos de ello son sus diálogos con Lorca y Catulo. A veces se descubren pactos entre el estilo de ulloa (entrecortado, sintácticamente violento) y el de los autores que cita, como buscando un balance entre ambos.

En estos encuentros también aparece, como parte de lo poético, lo musical. La sonoridad y el re juego con los sonidos y repeticiones son fundamentales en la poética de ulloa. Lo asume, además, con la misma libertad que se entrega a crear neologismos, pequeños monstruos del lenguaje, alimañas domésticas por la cercanía que expresan, por la espontaneidad de la que surgen. Léase como ejemplo “surtiDOr de místicos y pesares” (35). Es también esta una poesía escrita en oposición al ritmo tradicional, a contratiempo. Incluso, a veces se juega con una especie de cacofonía rapera durante el careo frontal con autores como Ernesto Sabato. La poeta trata el lenguaje de un modo muy sensorial, táctil: manosea, toca, quiebra, organiza con sus manos las palabras.

En *plagios*, el ejercicio poético es una especie de *contaminatio* e *imitatio* explícita, literal, extrema. Este ajedrez roto, este lingüístico movimiento de fichas o cartas en ulloa no es mecánico en absoluto, o lo es, en tanto que lo mecánico (el barajar las fichas) en ella es pura pulsión.

Hay una necesidad en estos textos de escapar a lo uniforme. Por ejemplo, si el objetivo de una tragaperras es conseguir la misma imagen repetida tres veces, ulloa, una vez rota y abierta la máquina, se sienta en el suelo o da vueltas sobre la mesa de trabajo y comienza a jugar con los trozos, a combinar los signos para que nunca coincidan tres. Si en la tragaperras se persigue la trinidad, lo uniforme, el premio, ulloa quiere usar los mismos signos para hacer de lo incongruente continua necesidad de indagación. Si no coinciden los elementos, se pierde el premio. A la autora no parece interesarle ese tipo de victoria, no la trinidad ganadora y uniforme. Prefiere indagar en la pérdida, en la no coincidencia, en el fallo.

Donde algunos aplaudimos y nos conformamos al ver algún cambio por pequeño que sea hacia lo diverso y la pluralidad, ulloa sigue cuestionando y exigiendo a través de lo poético. Hace a sus lectores, además, darse cuenta de que no basta un gesto, hay que querer la diversidad toda, sin concesiones. Es eso precisamente lo que persiguen sus intensas diatribas con los más variados referentes: agregar, como una pintora cubista, las caras ocultas, sacarlo todo al frente, dejarlo todo sobre la mesa. La literatura, la poesía y la vida se presentan entonces como una especie de taller o mesa de trabajo en la que recortar, rediseñar, jugar con las formas y las ideas es el único modo de seguir descubriendo la esencia de lo humano y mantenerlo en discusión permanente.

Yoandy Cabrera

Editor de *Equívocos*•*Poetas cubanos de inicios del siglo XXI* /
Misconceptions•*Early 21st Century Cuban Poets*

Plagio,
robo y
pillo
todo lo
que me
gusta.

-Severo Sarduy

aDad aTake

plagio de Pour faire un poème dadaïste,
de Seven Dada Manifestos and Lampisteries

TRISTAN TZARA

take any newspaper. trasnochado periódico decrepito.
o su truculenta arcaica imagen captúrala. preñez des
ciseaux. as in rapture. afilen ojos y tijeras enfoquen.
sonrían satisfechos ante noticias asumidas superadas.
clic. clic clic. recorten selectivos veloces insurrectos.
do not mind the length the width the stench. ignore the
mutant fright and at all cost avoid the depths. do then
as you wish to inflate that which is now Your Poem.
blow it in the wind. not looted not filched nor stolen.
estas palabras tuyas son para manosearlas. their edges
cut en punta y pico dispónganlas in a bag. sacudan.
shake gently. agítenlas. apetecible antojo de palabras
sueltas. so loose. cópienlas diligently muy concienzuda-
mente in the order in which they saw new light. Your
Light. luz traviesa emanando de letras densas de vaho
ajeno. and "The Poem" will resemble You. singular y
posesivo serás —tú, poeta— "La Poesía." mayúsculo
ejemplar transformado in an infinitely original author
of such charming sensibility. innovador escritor aun-
que la gente —plebe people vulgo— eso nunca lo sa-
brá. coarse and uncouth they will let You die unsung.
desdeñado. by the boorish herd siempre omitido. by
unpoetic barbarians. then soon, pronto, tú también
serás plagiado.

TRISTOM TZARULLO

cógetela

(mientras she loves me yea yea yea she loves me not)

plagio de SONNET 40: Take all my
loves, my love, yea, take them all

WILLIAM SHAKESPEARE

she loves me yea yea yea she loves me not
por eso cógetela. toda. entera y sin devoluciones.
pero préstamela en otoño, un rato apenas
tal manteca rancia y recia amante en la arena, necia

mientras she loves me yea yea yea she loves me not.

y si cuestionas qué tienes ahora que antes no...
yea yea yea, cógetela. entera. take her whole,
su amor que no es sino desamor sin este amor
incompleto que bulle egoísta e infiel yea yea yea

mientras she loves me yea yea yea she loves me not.

y te perdono, ladrón de ajenas miserias vanas
allí en tu podredumbre ventana y cristal abierto
masturgando tus ganas con gris deseo enemigo
ojeroso pudor el tuyo que en mi lujuria sucumbe

mientras she loves me yea yea yea she loves me not.

WILLOM SHAKESPULLA

qué pas AcOn la pi edra

plagio de Ts'ai Chi'h

EZRA POUND

qué pasa si en el vaivén del Ts'ai Chi'h
los pétalos coagulan la fuente, Ezra

y se atraganta colmado
el caño de hojas muertas, poundbypound.

apestosas hojas en peso
asfixiadas en el tubo
de lo anaranjado

porque ser rosa y espina mientras el sabor
del ocre clamora y posee la piedra, Ezra,

(y si su cuerpo no pudiera ya lamer)

lisa e invisible pétreo obstáculo en la fuente
qué pasa entonces, Ezra, con la piedra

EZRALLA POUNDOM

Did I not hear the sound of?

plagio de Услышишь гром и вспомнишь обо мне
(You will hear thunder and remember me;
Cuando escuches el trueno me recordarás)

ANNA AJMATOVA

escucharás del relámpago el trueno y
ni me pensarás porque aborreces las tormentas
que no pasarán desapercibidas. bordering on the rim.
ripping open the zinc.

and Did I not hear the sound of? dirás, and then,
después you'll think it in light of: for she only wanted hard
crimson storms. es verdad. quiero iluminadas tormentas
del roto carmesí. duras. raspándose. contra mí.

y tal vez la estela del destello rubí que del fuego colofón
será como fuérase del cielo urbegrís que de dónde tú
que ni allí porque acaso no fue aun a pesar del cenizal
el degustar del rastro tu sombra, en el hierro.

ANA AJMATOVA

de mi espantosa y hermosa dicha

plagio de XXXIII de Versos sencillos

JOSÉ MARTÍ

de mi dicha presiento el espanto
casi luceros estrellados y el anhelo
desvivir entre las piernas no de una ni dos
pero en más de mil mujeres hermosas
entre cascos, camas y coronas
no importa el filo de sus sables
moros y cristianos, aquellos
que trajeron del Líbano y Damasco

¿aquella? pues ponla de pie
tensa en mi hondo barril de hieles
el mundo entero estrellándola
¡su cuerpo cera de mieles!

¿esta? pues esta es libre y feliz
con sus zapatos verdiazulados,
actriz de otras sus tensos labios colorados
y de esas reliquias de rostros sin barniz...
por eso mi espantosa dicha repica
¡mujer, cabrona mujer hermosa!
¿no seré yo quien entre todas
sea la única lúgubre hereje maldita?

JOSEMU MARTULLOM