



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

La construcción de la página en *Migraciones de*

Gloria Gervitz

que presenta para obtener el grado de Maestría en Letras Mexicanas

Blanca Alberta Rodríguez Vázquez

2006

Asesor de tesis
Dr. Raúl Dorra



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*no es que pueda explicar
pero*

esto soy yo

éstos los días

la vida

G. Gervitz

A los amigos que la noche amó

y

A quienes permanecen compartiéndome su luz

A Raúl Dorra

Mi maestro

Siempre siempre

En profundo agradecimiento

Por sus enseñanzas, sus indelebles palabras

Dr. Samuel Gordon

Dra. Susana G. Aktories

Dra. Elsa Cross

Dr. Vicente Quitarte

María Isabel Filinich

Rita Imboden

Luisa Ruiz Moreno

A ti, Gloria,

En eterna gratitud

Índice

	Pág.
Introducción	6
El poema y sus lugares	19
PARTE I PUESTA EN PÁGINA EXTERIOR	
1. Paratexto	24
1.1 Una breve historia	25
1.2 Transformaciones de los elementos peritextuales: títulos, dedicatorias, notas	28
1.3 Implicaciones	34
1.4 La actividad de la lectura	35
1.5 La situación comunicativa literaria	37
2. Formato	40
PARTE II PUESTA EN PÁGINA INTERIOR	
1. De “Shajarit” a “Yiskor”, lo fonográfico	57
2. Íncipit	66
3. Lo visuográfico	
3.1 La dimensión plástica de la escritura	91
3.2 Figuras del cuerpo	102
3.3 Modulaciones de la presencia	127
A modo de conclusión	148
Bibliografía	154
Anexo 1 Portadas	161
Anexo 2 <i>Yiskor</i>	163
Anexo 3 <i>Pythia</i>	164
Anexo 4 <i>Las alas</i>	165

Introducción

El agua en su silencio de raíz
En su oscura lentitud de raíz
Se abre temblando

El día se bifurca
Los árboles se llenan de aire y de ruido
El cielo se hunde en la luz

Quedan las palabras

¿Dónde, cuándo inicia el poema? ¿En el momento en que una voz, una mínima voz, irrumpe y quiebra el silencio? ¿O comienza en el silencio que antecede a la voz? ¿Qué hay, entonces, en ese silencio si cuando me hallo ante la página lo primero que mis ojos perciben es la amplitud, la intensidad del blanco sobre el cual o desde el cual advienen las palabras?

El poema, en verdad, no comienza cuando me dispongo a unir una letra con otra hasta completar la primera línea. Principia en el encuentro con el blanco, cuando la mirada se abisma en ese espacio y desciende hasta encontrar las primeras frases. Palabras y silencio se presuponen mutuamente; aquéllas son posibles porque el silencio, en tanto vacío, ofrece el lugar de su existencia y, por oposición a ellas, la de él mismo; el blanco da y se da lugar.

La presencia visual del silencio, aparente y relativamente nueva, en la poesía es uno de los aspectos al que no sólo el lector común deberá prestar atención sino también —o sobre todo— el analista, pues viene acompañada de una serie de modificaciones de los parámetros hasta ahora empleados en los estudios poéticos.

La atención se había concentrado preferentemente en los niveles fónico y semántico de la lengua. Una parte considerable de la estilística se refiere a la métrica o al sistema de figuras retóricas que definen el estilo de un escritor; pero no se ha atendido suficientemente la dimensión plástica de su escritura; cierto es que no siempre y no toda poesía explota de manera consciente la naturaleza visual que le otorga el medio de transmisión: la escritura. Inmersos en lo que se da en llamar “cultura letrada”, nos enfrentamos continuamente con textos escritos. En literatura, nuestro primer contacto con el texto es de tipo visual: antes que leer, vemos. De modo que ante todo quedamos situados frente a la página. La página es nuestro comienzo.

Si bien ello no es exclusivo de la poesía sino de todo escrito, en ciertos casos como el de *Migraciones* de Gloria Gervitz (México 1943), la configuración del espacio textual es decisiva,

por lo que en esta investigación intentaremos justificar, a partir de las características formales del Poema¹, por qué y cómo la puesta en página participa en la construcción de la significación.

La obra poética de Gervitz se reúne bajo el título de *Migraciones*, libro compuesto actualmente de siete poemas extensos escritos y publicados en distintos momentos a lo largo de veintisiete años: “Shajarit”, “Yizkor”, “Leteo”, “Pythia”, “Equinoccio”, “Treno” y “Septiembre”. Puede decirse que *Migraciones* es un único Poema que se despliega más en el espacio que en el tiempo. Debemos señalar que cada reedición es, la más de las veces, una versión corregida y “aumentada”; ampliada con la llegada de un nuevo poema; el trabajo de corrección, en los poemas ya escritos, consiste sobre todo en eliminar o bien en desplazar una línea o grupos de líneas de una sección a otra como si la totalidad del Poema se desplegara permitiendo así ser recorrido como una superficie.

Una mirada diacrónica a la obra de Gervitz nos muestra con claridad que la mayor parte de las transformaciones/deformaciones² atañen a su aspecto visual antes que con los niveles fónico o morfológico. Por supuesto que la dimensión del sonido siempre ha sido atendida; el hecho de evitar la rima y el metro regular, de decidirse, pues, por un tipo de verso libre responde a la necesidad de crear otro ritmo en otros niveles.

Esta mirada a través del tiempo nos mostrará que es la *página* un parámetro pertinente y operativo para dar cuenta de esta poesía: sus transformaciones, deformaciones y el desarrollo escritural. Si consideráramos únicamente la zona verbal estaríamos dejando fuera otros elementos constitutivos del texto; por ello hemos querido abrir esta exposición con el incipit

¹ Para referirnos al conjunto *Migraciones* escribiremos con mayúsculas “Poema” y para referirnos a las secciones de él escribiremos con minúscula “poema” o “poemas”.

² El concepto de transformación lo hemos empleado para denominar los cambios paratextuales que el Poema ha tenido en su historia; aunque se verá, en el capítulo 2 de la segunda parte: “Íncipit”, que, en la dimensión textual, las variaciones son más bien *deformaciones*, en el sentido de variación de una forma primera.

de *Migraciones* en la edición de 2000, para mostrar que la manipulación del espacio textual es algo que el lector no puede soslayar ni mucho menos obviar.

Un estudio de la métrica presupone que el poema se realiza oralmente o en “voz alta” para poder advertir las graduaciones del tono, el color, la altura, el acento, etcétera, en definitiva, las inflexiones de la voz. Pero cabe preguntarse qué pasa cuando nuestro hábito de lectura –en voz baja– nos recoge en la soledad. Parecería que con este tipo de lectura todos esos matices de las modulaciones de la voz se pierden; sin embargo, la escritura está llamada también a dar indicios de ellos, de las señales de esa voz que sostiene y habita el poema.

Al menos una porción de esa gama de coloraciones musicales, melódicas, de entonación, en la lectura silenciosa, debe estar *marcada, notada y anotada* por la escritura a través de diversos recursos gráficos como pueden ser los signos de puntuación y la disposición en la página.

Pero el uso y manipulación del espacio que implica toda escritura no se limita a esta “traducción” del habla. Sin ánimo de entrar en el intrincado debate de la supremacía de la oralidad sobre la escritura o viceversa –pues, existen esas polaridades–, diremos que en el sistema de escritura encontramos un plus de sentido: una zona que se distancia del mero decir. Otro lugar del poema que más que decir, muestra.

Retomemos el fragmento de *Migraciones*, citado al inicio, en el que el blanco tiene una proporción mayor que el de las grafías que se ubican, no gratuitamente, en la parte inferior de la página. El blanco representa, sí, al silencio, pero más allá de ser un preludio, se constituye como un fondo, un soporte de las palabras: el lugar de su germinación. No se trata de un silencio absoluto, el cual difícilmente se puede concebir puesto que si sabemos de él es por su oposición a las palabras que lo señalan con su propia presencia aunque nombrándolo desaparezca. Se trata más bien de un silencio que abre camino a las palabras, que las hace ser. Las palabras son esas semillas que han llegado a la superficie y “quedan”.

Tratando de poner en perspectiva la página observamos que la dirección que traza la mirada es de arriba hacia abajo –como convencionalmente se lee-, puesto que se trata de una superficie plana. Sin embargo, el sentido semántico de los versos nos sugiere una percepción distinta: ir de un atrás hacia delante, de un fondo hacia una superficie, con lo que la página se nos vuelve una profundidad. Quizá podría pensarse que en todo caso, la mejor ubicación de las grafías o mancha gráfica sería en la parte superior para dar la ilusión de que algo emerge; sin embargo, el blanco/silencio perdería su fuerza al percibirse secundariamente, dejaría de ser lo que antecede; por otro lado, las grafías/palabras también perderían su peso, pues parecerían estar más bien suspendidas: *sin sustento, sin raíz*; el hecho de instalarse en la parte inferior reafirma que han *quedado*.

Pero éste es sólo uno de los valores posibles que el blanco puede adquirir y depende, en cada caso, del modo como interactúe con las grafías. Diferentes escritores han reconocido la relación entre el decir y el no decir como esencial de la poesía, llegando a atribuir mayor importancia a lo que se calla que a lo dicho. Claude Zilberberg, siguiendo a Paul Claudel, anota que “un enfoque que otorga a la prosodia su lugar debido no tiene a la frase o al párrafo como unidad de base, sino a la página” (Zilberberg, 1999: 14), y a continuación cita al poeta francés:

Esencialmente la página consiste en una cierta proporción entre el bloque impreso o justificación, y el blanco o margen. Esta proporción no es simplemente material, es la imagen de que todo movimiento del pensamiento, cuando logra expresarse mediante un ruido o una palabra, deja alrededor de él algo inexpresado, pero no algo inerte, no algo incorpóreo, sino el silencio que rodea y de donde esa voz ha surgido y que a su vez la impregna, algo así como su campo magnético. Esta proporción entre la palabra y el silencio, entre la escritura y el blanco, es el recurso específico de la poesía y es la razón por la cual la página es su campo propio, así como el libro lo es para la prosa. (Paul Claudel citado por Zilberberg, 1999: 14)

De modo que ese campo magnético más que un lugar del decir, es un lugar del mirar. Y debe ser atendido lo mismo que la dimensión verbal, pues el poema es tanto cuerpo textual como voz.

La incorporación del blanco en poesía como elemento activo tuvo sus consecuencias. Debemos hacer la acotación de que, en realidad, el blanco o espacio ha estado presente desde los inicios de la escritura alfabética y quizá sea el signo más elemental que ayuda para la comprensión de lo escrito. Paul Saenger nos dice que en la antigüedad antes de la invención de las vocales se empleaba el espacio entre las letras; una vez que los griegos sustituyeron el espacio por las vocales adoptaron la escritura continua y no es sino hasta la Edad Media que se introduce la separación entre palabras. Desde entonces la separación entre palabras se convirtió en un factor clave para la revolución de los hábitos de lectura. Estos avances no se dieron repentinamente, se trata de largos procesos que ocuparon incluso siglos. Como se ve, también la historia tiene su propio *tempo*; no pretendemos hacer el recuento histórico de tales innovaciones en el sistema de escritura, pues ya han sido –y siguen siendo– amplia y minuciosamente documentadas por especialistas. Lo que nos interesa resaltar es que:

La separación entre palabras, al alterar la fisiología de la lectura y, en consecuencia, simplificar el proceso de leer, le posibilita al lector percibir en forma simultánea el significado del texto y la información codificada concerniente a la interpretación gramatical, musical e intelectual del mismo (Saenger, 1998: 279).

El blanco o espacio en este nivel de la palabra y la frase colabora en la comprensión y guía la interpretación, musicalmente entendida: cómo ejecuto en la lectura lo escrito; el texto, en este sentido, sería una suerte de partitura. Pero también, la interpretación en sentido

hermenéutico. De modo que el silencio está antes, entre, en, alrededor y después de las palabras, en cada caso con sus propios matices. Pero en el nivel de la página, puede decirse que ha cobrado en la literatura moderna, desde Mallarmé, un mayor interés para los creadores de poesía como productor de efectos de sentido.

En Mallarmé, por ejemplo, hay una plena conciencia no sólo del espacio sino de las posibilidades que la tipografía ofrece para configurarlo. Al respecto, el prefacio a *Un tiro de dados* [1897] resulta sumamente aleccionador:

[la novedad del poema consiste en] un espaciamiento de la lectura. Los “blancos” en efecto, asumen importancia (...); la versificación los exigió así, cual silencio en torno, como siempre, de modo que un trozo, lírico o de unos cuantos pies, ocupa, en el centro, aproximadamente un tercio de la página: no transgredo esta medida, solamente la disperso. (...) El avance, si me compete decirlo, literario, de esta distancia reproducida que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí, parece acelerar unas veces, otras frenar el movimiento, escandiéndolo, emplazándolo de acuerdo también a una visión simultánea de la *Página considerada aquí como unidad, tal como en otra circunstancia lo es el Verso o línea perfecta*. (...) La diversidad de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante (...) dicta su importancia a la emisión oral, y el pentagrama, en medio, arriba, debajo de la página, señalará que la entonación sube o desciende. (Mallarmé, 1998: 17-19, cursivas nuestras)

Aquí se pone de manifiesto que la puesta en página –Mallarmé la llama puesta en escena espiritual- es el ámbito o parámetro de su trabajo poético, no ya el verso, el cual corresponde a la “tradición” a la que no deja, por otro lado, de profesar su respeto con frecuentes aclaraciones de que no rompe con la “costumbre”. Se advierte además que la representación oral no se descarta, muy al contrario, se contempla: la disposición de los versos es la marca que el lector debe atender para una eficaz *interpretación* de los ritmos y los *tempos*.

Un tanto a partir de este tipo de expresiones poéticas, que tuvieron su explosión con los movimientos literarios de vanguardia y postvanguardia como el letrismo o el concretismo, los estudiosos tuvieron que reformular criterios y categorías de análisis. Como era de imaginarse, la categoría de verso fue la más cimbrada.

Incluso desde antes, con el modernismo se suscitó un gran debate respecto al “verso libre”, discusión en la que las posiciones se polarizaron. Por un lado, la que se resistía a seguir llamando verso a la “anarquía métrica”; por ejemplo el padre Benito Garnelo refiriéndose a la métrica modernista consideraba que en ese momento la sociedad estaba desequilibrada, por lo tanto requería un arte igualmente desequilibrado que se expresaba con una versificación que al alargar o reducir el metro a su mínima expresión “*disuelve* la estrofa, *pulveriza completamente la substantividad del verso*, *desvanece* la rima y empuja el oído de un pie á otro con tanta violencia que apenas si le detiene otra cosa que las pausas ortográficas” (Garnelo citado por Paraíso, 1985: 22; cursivas nuestras). Por otro lado, tenemos la posición de quienes ven al verso libre como una forma más bien naturalizada; Pedro Henríquez Ureña, en el capítulo “En busca del verso puro” de sus *Estudios de versificación española*, hacía notar que la fluctuación métrica ha estado presente a lo largo de la historia –aunque moviéndose siempre en un rango–, por lo que la (re)aparición del verso libre la consideraba sencillamente, sin gran escándalo, como un hecho real en la historia del verso: “la actual invasión de los ejércitos del verso sin medida ni rima es para muchos desazón y plaga, es la lluvia de fuego, la abominación de la desolación. Pero *es*” (Henríquez Ureña, 1931: 254).

De cualquier manera el fenómeno no pasó inadvertido y ha sido tema de diversos estudios³. Entre ellos el de Isabel Paraíso para quien el verso libre a pesar de su “naturaleza fugitiva”, *libre*, sigue siendo verso si –como ha dicho Henríquez Ureña– partimos del hecho de

³ Isabel Paraíso reseña algunos de los trabajos más importantes sobre el verso libre en *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 339.

que se atiende “a una ley rítmica primaria: la de la repetición” (Henríquez Ureña, 1931: 254); la cuestión está en determinar la naturaleza de ese ritmo. Así, la autora propone una primera distinción del verso libre: a) los que crean el ritmo atendiendo a los elementos fónicos (ritmos fónicos) y b) aquellos que crean un “ritmo de pensamiento” –expresión inspirada en las reflexiones de Amado Alonso-, el cual consiste en la reiteración de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos. Este segundo tipo conduce a una ampliación de la noción “tradicional” de verso –el que se fundaba sobre una base rítmica, digamos, acentual. Aunque el de Isabel Paraíso representa un esfuerzo importante por sistematizar las nuevas formas expresivas en la poesía (se propone establecer una tipología del verso libre), su trabajo sigue circunscrito en el ámbito de la métrica y no considera un aspecto que es esencial para nosotros, el de la dimensión plástica.

Otro intento por dar cuenta de los cambios en la versificación es el de Francisco López Estrada con su *Métrica Española del siglo XX*, quien advierte la necesidad de hacer un inventario de los nuevos usos métricos. En el contraste entre lo que él denomina la “nueva poesía” y la precedente, aparece como una de las notas distintivas el uso de elementos gráficos con una clara intención expresiva. Ello quiere decir entonces que la novedad tipográfica lejos de ser un mero accidente, es un recurso que amplía o potencializa el significado de lo escrito y que interviene en el proceso de creación, por lo que el trabajo de impresión tuvo que ser cuidadosamente vigilado por los poetas.

En su afán, por un lado, de marcar las diferencias con la “antigua” poesía y, por otro, de intentar sistematizar la “nueva”, Francisco López Estrada propone una terminología que esté más acorde con ésta. Formula el término de *línea poética* que define como “entidad lingüística determinada por el renglón tipográfico de acuerdo con la intención del poeta, que lo acorta o lo alarga según sea el ritmo de la expresión” (López Estrada, 1969: 136).

Así la línea poética es a la nueva poesía como el verso es a la anterior. Y ese “como” es un indicio de que seguramente no estamos ante nociones tan diferentes, es decir, que en realidad la noción de verso subyace en el concepto de línea poética; no es que el verso haya desaparecido si se parte de su concepción elemental de unidad rítmica. La diferencia está en cómo y con qué se construye ese ritmo en cada tradición como acertadamente lo habían dilucidado Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso. Lo más frecuente para el lector contemporáneo es la ausencia de regularidad acentual, métrica y rima con que se fundaba la idea clásica de verso y que lo diferenciaba clara o radicalmente de la prosa. Sin embargo, como lo ha dicho ya Samuel Gili Gaya (1993), la poesía contemporánea en español no tiene como unidad rítmica ni el pie ni la sílaba sino la frase entendida como el grupo fónico. De ahí que se presenten las no menos frecuentes vacilaciones entre verso y prosa.

Por ahora lo que pretendemos destacar de la propuesta de López Estrada es que la categoría de línea poética pone de relieve el aspecto visual de la poesía, lo que nos remite inevitablemente a la página. Para nosotros éste es el punto de interés: incorporar esa dimensión visual en el análisis. Pero ello tiene sus dificultades metodológicas, a diferencia de lo que sucede en el ámbito de la métrica donde se cuenta con un inventario de formas – incluso para el verso “libre” (Paraíso)-, digamos, más o menos fijas, o con las figuras retóricas cuyo catálogo guarda una cierta estabilidad, no contamos así con un repertorio análogo referido al nivel visual.

Existe, sí, un esfuerzo por clasificar las líneas poéticas. Francisco López Estrada mismo esboza una tipología regida por la disposición impresa y la condición gramatical de la parte del sintagma que contienen. Los tipos son: 1) cerrada, 2) fluyente, 3) fragmentada, 4) diseminada, 5) escalonada, 6) complementaria. Por otro lado, su tipología más que explicar, describe. Se entiende entonces que el valor que adquiera cada tipo variará de un poema a otro; el valor sólo

podrá ser asignado en cada caso según el modo como funcione en la estructura de *ese poema*, es decir, según esté configurado *en* la página o quizá habría que decir según esté configurada *la página*. Porque decir que el poema está *en* la página, supone que ella lo antecede como algo ya hecho, ya constituido, y por lo tanto que se trata de entidades distintas. En realidad, ella no existe previamente o no existe como tal; antes de su encuentro con la escritura es sólo un espacio llano, una espera.

Es en el momento de la inscripción de las palabras en el espacio que éste deja de serlo y se convierte en un *lugar*, deja de ser una llana extensión porque ahora toma una *forma*. Por otro lado, esta inscripción no es azarosa o caótica, pues como forma implica un principio de organización: las palabras no sólo están, *están dispuestas*. Es esta inscripción de las palabras en el espacio, de una determinada manera, lo que crea la página. La transformación del espacio en lugar es el momento del hacerse presencia el poema, el momento en que la voz deviene cuerpo visible, cuerpo que percibimos como página.

Si consentimos en que la página implica una organización de la cual depende su sentido, debemos, más que describir los tipos de líneas, dar cuenta de los valores que tienen en función del conjunto del texto y en coordinación con los niveles sintáctico, semántico y fónico. En otras palabras, intentar explicar no sólo el modo como se construye la página sino sus efectos de sentido. Ello supone reconocer la dimensión plástica como un registro de significación tan importante como la dimensión verbal. Sostenemos entonces que el Poema es tanto cuerpo como voz.

Para el cumplimiento de tales propósitos hemos acudido a determinados estudios sobre la escritura en el campo de la lingüística, que nos han propuesto un marco adecuado, *la puesta en página*, para abordar la dimensión plástica de nuestro objeto de estudio: *Migraciones* de Gloria

Gervitz. Asimismo, nuestra investigación se ha nutrido tanto de una perspectiva hermenéutica como de una perspectiva semiótica. Hermenéutica toda vez que el nuestro ha sido un trabajo de lectura e interpretación del Poema *Migraciones*, que se aprecia principalmente en la primera parte; y semiótica, pues en esta disciplina lo visual es un problema vigente, cuyas reflexiones nos han sido de gran utilidad, así como su terminología para el análisis textual realizado en la segunda parte. Además de los estudios sobre poética y métrica, no menos importantes han sido ciertas teorías sobre la percepción de la imagen y los trabajos sobre historia del libro y diseño editorial que intervinieron cuando la investigación así lo requería.

En cuanto a la organización del presente estudio hemos preferido ir desarrollando los aspectos teóricos al mismo tiempo que el análisis, abordando en primer lugar la puesta en página exterior, esto es, determinando los elementos paratextuales que inciden en la interpretación y la configuración del texto (parte I), para luego concentrarnos en el texto mismo del Poema (parte II). Pero antes de entrar a la materia de nuestro estudio, nos ha parecido conveniente insertar un breve apartado, “El poema y sus lugares”, donde se definen los términos centrales que emplearemos.

El poema y sus lugares

Si aquí nos centramos especialmente en el aspecto visual y espacial del Poema, cabe subrayar que este texto escrito –producto de la creación artística- se da a conocer generalmente en forma de libro –objeto material. Puesto que nuestro interés está en la construcción de la página, no resultará extraño aludir a ciertos aspectos editoriales en tanto tienen sus consecuencias en la composición visual del texto literario.

Conviene entonces ir distinguiendo algunas nociones. Podemos apreciar dos grandes áreas del objeto libro:

a) una externa, organizada según criterios convencionales que le dan su identidad de libro; nos referimos a su forma y tamaño, que lo diferencian de otras entidades –por ejemplo un pliego, un papiro, un póster. Esta región exterior contendría características pertenecientes al ámbito editorial que vuelven al libro un objeto singular, distinto no sólo de otros objetos sino también de otros libros; aunque también pueden afiliarlo –por su formato, por ejemplo- con una casa editorial, una colección, una serie, etcétera.

b) una interna, donde encontraríamos el texto propiamente literario.

Pero podríamos pensar también en una tercera zona, intermedia, que delinea una frontera:

c) un umbral, una especie de prelude, un *dirigirse hacia...* el texto. Genette ha dedicado todo un estudio a ello, titulado precisamente *Umbrales* [1987]; en él trata el conjunto del paratexto, que se integra de peritexto y epitexto. Para nuestros fines, nos será de gran utilidad la noción de peritexto, categoría espacial compuesta de datos editoriales (formatos, colecciones, portada,

anexos, tiradas), nombre del autor, título, dedicatorias, epígrafes, prefacio, intertítulos, notas. En cambio las incursiones en el epitexto tendrán más bien un carácter episódico dado que se trata de mensajes que circulan en torno al texto literario y más o menos alejados de él por razones que se irán exponiendo en su momento.

Asimismo, debemos distinguir los diferentes niveles discursivos con que el texto cuenta:

- a) el de la enunciación, desde el que la voz –definida por Paul Zumthor como un “querer decir”- actúa: se pone en escena.
- b) el de lo enunciado: lo que esa voz ha dicho o *querido decir*.

A estos dos niveles comúnmente reconocidos habrá que agregar otro:

- c) el de lo representado sobre el papel: la página.

En el capítulo “Lo visuográfico” afinaremos las distinciones entre los registros de significación del texto. Por ahora se trata de establecer los términos con los que habremos de trabajar.

Existen dos términos en lingüística de los cuales podemos hacer uso: puesta en página o *mise en page* y zona visuográfica. La primera denominación pertenece a Nina Catach que a veces la asimila al concepto de puntuación en sentido amplio:

Au sens large, la mise en page (MEP) comportera les signes, mais aussi tous les procédés typographiques de mise en valeur du texte, titres, marges, choix des espace et de caractères, et au-delà agencement général des chapitres et façonnement du livre. (Catach citada por Cárdenas, 2001b: 116).¹

¹ En un sentido amplio, la puesta en página comportará los signos, pero también los procedimientos tipográficos de la puesta en valor del texto, títulos, márgenes, elección de espacios, de caracteres, y más allá la disposición general de capítulos y manufactura del libro. Traducción nuestra.

La segunda denominación, zona visuográfica, la propone Viviana Cárdenas² para destacar el aspecto eminentemente visual del sistema de escritura. En nuestro sistema de escritura alfabética se reconocen tres zonas:

a) Fonográfica. Es la parte del sistema que relaciona grafema con fonema; tiene su correspondencia con el nivel fonológico de la lengua. Se trata de la zona más vinculada a lo verbal. Aquí sí podría hablarse de una traducción del habla, en el sentido de que esta clase de marca gráfica –grafema- tiene una realización sonora.

b) Semasiográfica. Todavía más que la visuográfica, la zona semasiográfica se aleja de lo estrictamente verbal; en ella se hace uso de recursos del orden de lo simbólico o figurativo. Pensemos en textos que van acompañados de imágenes; por ejemplo en la edición particular de *Pythia* (1993) de Gloria Gervitz. El poema se divide en cinco partes, la última es una serie de tres colotipias de la fotógrafa Luz María Mejía. Este caso es interesante porque las imágenes son presentadas como *parte integrante* del poema no como una ilustración fortuita. Lo que aquí se plantea es una coexistencia de dos lenguajes cuya convivencia es posible en virtud de la materialidad del sistema de escritura.

c) Visuográfica. Esta zona podríamos ubicarla entre las dos anteriores, porque algunos de sus elementos todavía mantienen una relación con lo verbal y otros se alejan de cualquier representación sonora. Son tres los componentes con que cuenta la zona visuográfica: 1) el

² La autora trabaja esta noción de zona visuográfica particularmente en la escritura de niños, por lo cual el nivel de su atención es la página, es decir, el texto. Pues Catach distingue otros dos niveles de funcionamiento de la puntuación: la palabra y la frase.

espacio o blanco, 2) los elementos tipográficos tales como tipo, tamaño y color³, y 3) los signos de puntuación. De éstos el más independiente de cualquier realización verbal es el espacio y en menor medida los otros dos.

En un cierto sentido, el concepto de zona visuográfica de Cárdenas equivale al de puesta en página de Catach:

ensemble de techniques visuelles d'organisation et de présentation de l'objet livre, qui vont du blanc des mots aux blancs des pages, en passant par tous procédés intérieurs et extérieurs au texte, permettant son arrangement et sa mise en valeur. (Catach citada por Cárdenas, 2001b: 117)⁴

Sin embargo, el concepto de zona visuográfica nos remite más bien a lo que se crea con la puesta en página. Mientras que la *mise en page* bien podríamos entenderla como un acto de enunciación gráfica cuyo resultado es la zona visuográfica que percibimos en la página.

Una vez acordados estos diferentes niveles de estudio y la pertinencia de los términos, trasapemos, pues, este umbral y ubiquémonos en el principio.

³ Es posible que algunas indicaciones de esta naturaleza tengan su repercusión en lo verbal, por ejemplo si encontramos una palabra o una frase en negritas quizá la enfatizamos en una lectura en voz alta.

⁴ conjunto de técnicas visuales de organización y presentación del objeto libro, que va de los blancos entre las palabras a los blancos de las páginas, pasando por todos los procedimientos interiores y exteriores al texto, permitiendo su disposición y su puesta en valor. Traducción nuestra.

PARTE I

PUESTA EN PÁGINA EXTERIOR

Paratexto

Cuántas veces nuestra imaginación, o nuestro ingenio, se ha visto seducida por un rostro, una inédita forma, un nombre, que nos obliga a hundir nuestra mirada en su interior, queriendo saber lo que en su fondo habita.

En la introducción de *Umbrales*, Genette lanza una pregunta, en apariencia, ingenua: ¿leeríamos del mismo modo el *Ulises* si no se llamara así? –interrogante válido, desde luego, para cualquier texto. La cuestión merece pensarse.

Puesto que, en nuestra cultura, la escritura es el medio preferente para transmitir los textos literarios, esto lleva al escritor a realizar un esfuerzo por asegurar no sólo el sentido proposicional de su mensaje, sino también la fuerza ilocucionaria. Esta tarea encuentra apoyo en un conjunto de recursos que atañen al ámbito editorial (paratexto) y que ponen en funcionamiento el libro.

De manera que –lo ha dicho también David Olson¹– recuperar esa fuerza ilocucionaria es un problema fundamental de la lectura, y especificarla es un problema central de la escritura. Y lo que aquí se postula es considerar la puesta en página como uno de los mecanismos que viene a suplir esa “carencia” o desfase en la relación escritor-lector, pues ella representa un esfuerzo por hacer, en primer lugar, *legible* y, en consecuencia, *inteligible* el mensaje y así evitar que el lector tropiece en su labor hermenéutica.

¹ Esta problemática la aborda David R. Olson (1999) principalmente en los capítulos quinto, sexto y séptimo de *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. 1ª reimpr. Barcelona: Gedisa editorial. Colección Lea, núm. 11, dirigida por Emilia Ferreiro [1994].

Para ilustrar el modo como opera el paratexto, acudiremos a nuestra experiencia de lectura de la obra de Gloria Gervitz.

Una breve historia

Hacia 1999 tuve mi primer encuentro con *Migraciones*, libro del que sólo conocía hasta entonces el nombre. Se trataba de la edición de 1996 con el sello del Tucán de Virginia². La mía no fue una lectura voraz ni mucho menos precipitada a pesar de tratarse de un libro relativamente pequeño compuesto de versos breves, al menos en cuatro de sus cinco partes; al contrario: sigilosa, la lentitud se impuso en mí. Me fui adentrando en su profundidad como quien da pequeños pasos sin darse cuenta de su avance. Estaba fascinada.

Poco tiempo después ¿decidí? (o algo-decidió-en mí) realizar un estudio del Poema. Diversas ideas fueron brotando. Por alguna razón no del todo clara, mi interés se centró en “Fragmento de ventana”, título que me sugería casi un principio de explicación; es decir, el título se ajustaba al tipo de escritura que percibía: fragmentos, brevedades, trozos de vida, recuerdos sin un nexo (ni “lógico” ni gramatical) aparente. La figura de la ventana, por un lado, me evocaba la imagen de una mujer dentro de una casa mirando a través del cristal. Por otro lado, era la que configuraba tanto el espacio (que desde entonces me parecía fundamental) en un adentro (la intimidad) y un afuera (el mundo), el aquí y el allá, como el tiempo: el presente y

² Gervitz, Gloria (1996) *Migraciones [1976-1996]*. Presentación de Raúl Dorra. México: Ediciones El Tucán de Virginia. Como está indicado, la edición reúne lo escrito de 1976 a 1996: I Fragmento de Ventana, II Del libro de Yiskor, III Leteo, IV Pythia y V Equinoccio. Se ha mencionado anteriormente que *Migraciones* es un solo y largo Poema que se despliega en partes o libros, algunos de ellos publicados de manera independiente. La historia de esto no carece de importancia: conforme avanzaba en la escritura de los poemas, Gervitz no había advertido - hasta que se lo hicieron notar algunos críticos- que en realidad estaba escribiendo el *mismo poema*, por ello las partes I (antes Shajarit), II (antes Yiskor) y IV fueron publicadas de manera independiente, pues la autora los consideraba unitarios y autónomos. Sin embargo, “se atreve” a reunir –no sin haber dudado bastante- para una edición del Fondo de Cultura Económica (1991) I, II y III bajo el título de *Migraciones*, el cual no cambiaría más. A la de 1996 siguieron otras ediciones casi siempre corregidas y aumentadas, lo cual presenta varios aspectos de interés que abordaré aquí.

el pasado: la contemplación... ¡la memoria! (lo que se confirmaba con el epígrafe de Seferis: “La memoria, donde se la toque, duele”).

Naturalmente entusiasmada por estos “hallazgos” iniciales, imaginé un estudio más amplio. Sin embargo no todo iba a resultar fácil. Una de las primeras sorpresas que tuve, sucedió en el año 2001 cuando Gloria Gervitz fue invitada por Raúl Dorra a la Facultad de Filosofía y Letras de la UAP a un pequeño coloquio con los estudiantes. Ahí presentó la recién salida edición de autor de *Migraciones* (2000). Desde luego, el hecho me producía, por un lado, alegría y curiosidad, pero, al mismo tiempo, un cierto temor, pues no dejaba de presentir algunos problemas para mi estudio.

En efecto, mi primer asombro fue que “Fragmento de ventana” volvía a titularse “Shajarit”. No sólo eso: ni nada más ni nada menos que el íncipit, con el cual yo había aventurado también algunas explicaciones sobre la memoria del poema (ese grupo de versos se repetía en otra parte dando con ello una sensación de *déjà-vu*), había tristemente cambiado de lugar. Debo confesar que en mi interior algo así como un derrumbamiento tenía lugar.

Sin embargo, esto no era el final, sino el principio de una serie de problemas que era preciso abordar.

En el caso de Gloria Gervitz, uno podría pensar que el Poema en cada edición se muestra “acabado”, pronto debemos renunciar a esa idea puesto que sólo se trata de un estado parcial del itinerario poético. Es decir, como si el discurso por sí mismo fluyera subterránea e incesantemente, buscando o esperando el momento y el lugar propicios para emerger; de ahí que la tarea del poeta sea, de algún modo, abrir ese espacio de emergencia. La autora suele recurrir a la metáfora del árbol para dar cuenta de *Migraciones*; para ella el conjunto representa un árbol y cada libro una rama que se alimenta de la misma savia. Algo que ha caracterizado esta escritura es, si puedo decirlo, la paciencia; esto se observa, por ejemplo, en la distancia que

media entre un poema y otro. Su escritura no atiende más que a su propio tiempo. Es de suponerse entonces la dificultad de saber cuándo o dónde se decidirá su término.

Hubo una época en que la autora solía declarar que *Migraciones* no sufriría ninguna modificación más. Por lo visto, esto no ha sido así. Cabe repetir que las transformaciones del Poema no consisten exclusivamente en *agregar* nuevas partes; sino también en *eliminar* fragmentos o *desplazarlos* de una sección a otra. De manera que aun cuando Gervitz haya decidido “ahora sí” cerrar *Migraciones* con el último libro publicado, *Septiembre* (2003)³, esto no quiere decir -a mi juicio- que las partes ya escritas queden exentas definitivamente de algunas modificaciones. Aunque esto, desde luego, no es posible saberlo con certeza.

Regresando a aquel episodio, con la nueva edición de autor de *Migraciones* (2000), me sentí obligada a reajustar el proyecto, el cual por otro lado, conforme avanzaba iba tomando su propia forma. Podría pensarse que tal cosa no era necesaria, de hecho yo misma me decía que para los fines de la investigación bien podía continuar con la edición de 1996; es decir, tomar únicamente como objeto de análisis un estadio del Poema sin dejar de mencionar la existencia de otras versiones. Sin embargo, tarde o temprano me vi en la necesidad de referirme a la última publicación. Aunque ésta no invalidaba del todo mis primeras ideas, sí introducía matices que redefinían el rumbo.

Uno de los aspectos que en ese momento se iba revelando fue precisamente el espacio: la construcción del espacio. Problemática -en una de sus dimensiones- referida a las transformaciones de la página tanto en un nivel exterior como interior. Dar cuenta, entonces, de la configuración del espacio textual exige ahora una mirada diacrónica.

³ Después de la edición de 1996, apareció la bella edición de autor (2000) con un sexto poema, “Treno”. Dos años más tarde el Fondo de Cultura Económica reedita *Migraciones*, compuesto por seis secciones, también con leves cambios. En 2003, Gervitz publicó *Septiembre* de manera independiente, la “última” parte del Poema. Aunque ninguna edición mexicana, por ahora, reúne los siete libros, existe una edición bilingüe inglesa donde aparece el Poema “completo”: Gervitz, Gloria (2004) *Migrations*. Translated by Mark Schafer. United Kingdom: Shearman Books in association with The European Jewish Publication Society. [Ver anexo 1 Portadas]

Transformaciones de los elementos peritextuales: títulos, dedicatorias, notas

Ubicándonos en la dimensión externa de la puesta en página, los cambios por señalar son: titulación, epígrafes, notas, dedicatorias y formato; este último lo abordaremos en el siguiente apartado.

1) Títulos, intertítulos, epígrafes

Como se sabe, la acción de nombrar se cuenta entre los “dones” del creador: asignar un nombre a su obra, es en cierto sentido, consumarla, otorgarle presencia.

Se suele atribuir al título tres funciones⁴: a) de designación o identificación, b) descriptiva, c) connotativa, aunque por cautela se preferiría hablar no tanto de función sino de *valor* connotativo, y d) de seducción, que también convendría tratarla como un posible efecto de las anteriores. Las dos primeras pueden cumplirse a través de dos tipos: temático –cuando comprenden el contenido- y remático –cuando explicitan la filiación genérica. Ambos en el fondo no hacen sino *describir* el texto -sea por el tema o por el género-, es decir tienen un carácter denotativo, pero esto no impide al lector derivar ciertas implicaciones, pues inevitablemente el título es ya una clave interpretativa.

Considerar que “uno de los avales de la eficacia del paratexto es su transparencia, su transitividad [y que] el mejor título en general, es posiblemente aquel que también sabe *hacerse olvidar*” (Genette, 2001: 270, cursivas nuestras), es pensar éste únicamente como un “objeto de circulación” con fines de uso, es decir, como lo que le confiere a la obra una existencia social: el libro debe ser identificado de alguna forma para que hagan uso de él no sólo lectores,

⁴ Formuladas por Genette, siguiendo a Charles Grivel y Leo Hoek, quien define el título como: “conjunto de signos lingüísticos [...] que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público” (Hoek citado por Genette, 2001: 68).

también público, editores, distribuidores, librerías, etc. Las palabras de Genette van en el sentido de no dar excesiva atención a este elemento paratextual al grado de que haga olvidar al texto mismo, de ahí que irónicamente diga que se trata, en ciertos contextos, de “un tema de conversación”.

Más si reflexionamos en su función de nominación, la importancia del título se trasluce. Siendo él el nombre de la obra, uno está inclinado a pensar que no será confiado al azar. El escritor (quizá junto con el editor u otro) buscará el más apropiado, el más preciso, el más exacto. Es decir, será un nombre *motivado* (salvo esas chanzas incitadas por la subversión o el simple divertimento, cuando el lector nunca logra relacionar el título con el texto). De ahí la justa crítica de Barthes: “El nombre propio es también un signo y no solamente un índice que designaría sin significar” (Barthes: 1992: 177). Esta es la propiedad que deseamos rescatar: la de ser signo: “un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos.” (Barthes, 1992: 177-178).

Guiada acaso menos por la voluntad que por la necesidad de precisión, de rigor y, sobre todo, de fidelidad, Gervitz ha debido explorar en ese espesor de todo nombre. ¿Es otro el oficio del poeta? *Migraciones* es en más de un sentido la historia de esta búsqueda, un internarse en las palabras, en La Palabra.

1979 es para Gervitz el comienzo de esta deriva, fecha de publicación de *Shajarit*, poema de mediana extensión –271 versos–, cuyo epígrafe reza: “... y Abraham atravesó el desierto hasta el lugar de Sikem, hasta la encina de Moré. Se levantó al alba y rezó. Entonces fue la oración de la mañana: Shajarit” (en Gervitz, 1979: 3; tomado de la Torá, comentario al libro I por Rabi Rashi, Lyon, siglo XII). Frente a la reiteración explicativa del vocablo ‘shajarit’, resultaría extraño que el lector lo ignorara en el transcurso de su lectura, más aún cuando el

título se está proponiendo como el sema general que se va desplegando a lo largo del texto. Es decir, el título determina aquí la isotopía principal –si bien no la única-, tejida con los términos litúrgicos como Kaddish, Kol Nidrei, Shofar, etc. Evidentemente el tono del poema está marcado por la oración, el rezo; lo cual es un modo no de “hacer olvidar” sino de hacer permanecer en un nivel profundo la densidad semántica del título. Sucede como si esa semanticidad concentrada en el nombre fuese desovillada por el texto y vuelta a ovillar al término del recorrido, cuando el lector recapitula e intenta clarificar la relación entre el poema y su título, haciendo emerger nuevamente el signo: shajarit; momento que quizá culmina con el cierre del libro donde se vuelve a leer: shajarit.

Esta vivencia del nombre arrastrará consigo imágenes y disparará distintas evocaciones que habrán de dejar su impronta en la memoria. De tal suerte que cualquier alteración del título será percibida y no dejará de poner al lector frente a una nueva posibilidad de lectura, frente a una nueva experiencia.

Pasaron siete años para una segunda publicación. Esta vez Gervitz no sólo había reunido más versos que se agregaron al inicio y al final de lo escrito anteriormente, había también eliminado el epígrafe y cambiado el título por *Fragmento de ventana*. ¿Esta sustitución –o desaparición- del nombre “Shajarit” estaría vinculada con el crecimiento de un texto que, al hacerlo, se creyó diferente? O, tal vez, la pregunta –no del todo ociosa- sería si *Fragmento de ventana* es el mismo u otro poema por el hecho de llamarse con otro nombre.

La perspectiva en el tiempo nos da la respuesta: en realidad *Shajarit* y *Fragmento de ventana* son *un mismo Poema* que constituye la primera sección de *Migraciones*. Pero lo que interesa aquí es, en lo posible, recuperar la feliz inocencia dada por el no-saber y que nos lleva a preguntarnos cómo lo habríamos resuelto si hubiésemos sido lectores de ese momento –ignorantes de la futura trayectoria del Poema. Me aventuro a decir que habríamos intuido fácilmente que se

trataba “del mismo texto” pero corregido y aumentado. Si no, al menos hubiéramos detectado una íntima semejanza. Sin embargo, creo también que nuestra percepción no hubiese permanecido indiferente al cambio de nombre y que en algún grado habría modificado la dirección de nuestra interpretación.

Podría argüirse que resulta difícil medir tales gradaciones porque hacen intervenir una subjetividad siempre escurridiza -que casi siempre se la desea fuera- y que no existe instrumento alguno capaz de medirla; dicha subjetividad, en efecto, interviene, tal como se ha relatado en las primeras páginas de este apartado. Pero más allá de una utópica exactitud en los datos, lo que pretendemos es poner de manifiesto la facultad que tienen el título y otros elementos del paratexto de incidir en el sentido, para lo cual es casi inevitable acudir a nuestra experiencia. Por otro lado, el planteamiento es legítimo y quien alguna vez haya realizado o consultado una edición crítica se habrá enfrentado a ello, por ejemplo cuando se tienen versiones tan disímiles que aún conservando el título parecen textos totalmente diferentes; la cuestión es cómo tratar estas transformaciones.

A *Fragmento de ventana* (1986) siguió *Yiskor* (1987), que contiene “Fragmento de ventana” y “Del libro de Yiskor”. En 1991 sucede algo interesante: Gervitz ha escrito un nuevo poema, “Leteo”, el cual incorpora con los dos anteriores dándoles por primera vez el título general de *Migraciones* (FCE). A partir de entonces el Poema irá creciendo poco a poco. Pasan cinco años y publica en el Tucán de Virginia una nueva versión de *Migraciones* (1996), que ha ramificado dos poemas más: “Pythia” y “Equinoccio”. *Pythia* (1993) había sido concebido y publicado de manera independiente, su presencia entonces nos indica el descubrimiento de la autora: escribía el mismo poema; de ahí que haya definido un título para el conjunto que no modificó más, para mantener su *unidad*.

Para el 2000, la situación se modificó. Con una bella edición de autor, Gervitz presentaba un nuevo estado del Poema –siempre con transformaciones, algunas de ellas sutiles, otras no tanto. Por ejemplo, lo que hasta entonces se había conservado como “Fragmento de ventana”, volvía a su antiguo nombre: “Shajarit”. Esta decisión expresa una voluntad por respetar lo que se cree debe ser el Poema; es decir, suponemos que Gervitz debió –tal vez subterráneamente- pensar por un largo tiempo esta vuelta al nombre original, quizá porque la palabra no dejaba de resonar en su interior, quizá para hacernos sentir la profundidad de la palabra. Lo cierto es que ello sugiere que el poema sea leído en una cierta dirección, como a mí me sucedió con el título de “Fragmento de ventana” que no evité asociar con el epígrafe de Seferis, pues yo sin dejar de considerar el tono de plegaria, me parecía que el sentido se cargaba ahora en la memoria, una memoria que discurría por distintos momentos, parajes, *fragmentos* que ella iba hilando.

2) Notas, dedicatorias

Por otra parte, tanto la ausencia de aquel epígrafe que acompañó la edición de 1979 (“... y Abraham atravesó el desierto...”) como la presencia de las notas de la edición de 1991 (FCE), influyera a tal grado en el lector que Gervitz decidiera eliminarlas rápidamente desde la segunda reimpresión.

En esa edición de 1991 aparecía una pequeña, casi tímida, nota –a modo de posfacio, ubicada antes del glosario- que dice:

Intenté dar voz a los recuerdos olvidados, voz a esas mujeres que emigraron de Rusia y de Europa Central (entre ellas mi abuela paterna), a un país del que sólo sabían que estaba en América. Estas voces se funden con la más antigua, la de mi abuela poblana; quizá por eso, en mi poesía aparecen sueños soñados en español, en yiddish y en ruso. Porque la memoria traiciona, no puedo callar esas voces. Pero quizás también estos poemas son una manera de romper la distancia que me separa de mí misma. Hanna Arendt escribió:

“Afortunado es aquel que perdió su casa, porque así todavía puede seguir soñándola.”

(Gervitz, 1991: 115)

Nota que se complementaba con otra inscrita, sin firma alguna⁵, en la contraportadilla:

En el paisaje del pensamiento, el exilio es un desierto. El llanto del exilio deslava los recuerdos. Es un oscurísimo túnel. Es la espera y el aplazamiento. Es mirar llover desde una ventana ajena. El exilio es haber perdido y saberlo. Es avanzar hacia ningún lado y llenar las habitaciones de fotografías; pero es también el placer de lo desconocido, su vértigo, su sueño. [...]

Gloria Gervitz nació en la ciudad de México. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Shajarit* (1979), *Fragmento de ventana* (1986) y *Yiskor* (1987), que forman parte de *Migraciones*, en una nueva versión. (Gervitz, 1991: 4)

Para 1992 no aparecen más ni la nota de Gervitz ni la primera parte de la nota inicial, sólo tres escuetas líneas: “Gloria Gervitz nació en la ciudad de México...”. ¿Las razones: la falta de tinta, de espacio, olvido del editor? Desde luego, no. Por declaraciones de la escritora –en entrevistas o en lecturas públicas–, sabemos que decidió eliminarlas porque sentía que “condicionaban al lector”. A partir de reseñas y comentarios del auditorio en sus presentaciones, advirtió que el público y la crítica les habían dado demasiado peso; situación peligrosa, porque el poema corría el riesgo de decir sólo eso y nada más⁶.

⁵ Aunque las palabras de esta nota no registran su fuente, suponemos que pertenecen a la autora porque varios años después en una entrevista -realizada el 26 de mayo de 1993 por Asunción Horno Delgado- las enuncia literalmente. La entrevista se publicó en: *Diversa de ti misma: Poetas de México al habla* México, El Tucán, 1997, p. 170.

⁶ La autora recuerda que casi todas las reseñas sobre *Migraciones* en 1991 habían citado las palabras de Hanna Arendt: “les dieron [dice Gervitz] un peso y una importancia que jamás imaginé, me di cuenta entonces, que quizá para muchos lectores podían ser una traba, un dique, un condicionar la lectura, no lo sé, pero en la segunda reimpresión [las] eliminé y dejé el libro desnudo; los datos sobre mi persona sólo dicen que nací en la Ciudad de México, ni siquiera el año me parece importante, igual se condiciona al lector –mira, es muy joven, es una mujer ya madura, es vieja- qué importa todo eso, lo que importa es el poema, no cuántos años tienes tú, ni cuántos te tomó escribir el libro, ni si eres hombre o mujer, nada de esto me parece importante, el texto está ahí, lo demás es retórica y a veces hasta regodeo con uno mismo” (Gervitz en Horno Delgado 1997: 162).

La elección tenía como propósito “abrir” al lector a otras posibilidades de interpretación, que no necesariamente tendrían que ceñirse a lo expresado por ella en tales notas.

En la reedición de *Migraciones* de 2002 (FCE) -corregida y aumentada- llama aun más la atención que incluso las dedicatorias que figuraban todavía en la edición de lujo (2000), fueron también eliminadas. ¿Qué indica eso? Conociendo la estética de Gervitz, podría suponerse que obedece a un afán de “limpieza” de la página. Pero, nuevamente, no. Semejante al caso anterior, la autora –sensible a estas cosas- sintió que ellas de igual manera podían condicionar la lectura; peor aún, hacer caer al lector en lamentables equívocos, creer –por ejemplo- que el sexto poema “Treno”, donde se lee “Para Denise, mi hija”, *trata* de la relación de Gervitz con su hija.

Implicaciones

Con este relato he querido mostrar principalmente dos cuestiones: 1) mis primeras formulaciones o intentos de explicación del poema –lo advierto ahora- habían nacido a partir efectivamente del texto pero con un fuerte vínculo con dos elementos peritextuales: el (inter)título y el epígrafe, que habían obrado en mí con particular eficacia. 2) lo anterior me condujo a darme cuenta de la importancia de éstos y otros elementos del paratexto.

Lo que he pretendido aquí, entonces, es hacer ver que no hay una puesta en valor únicamente en la dimensión interior del texto, sino también en su dimensión exterior –en tanto que libro-, al grado que ésta, en algunas ocasiones, puede llegar a determinar aquélla. En efecto, el paratexto es una “zona de riesgo”, por decirlo de alguna manera. Es preciso estar alerta de los peligros que el lector corre en ella; tanto puede llevarlo con fortuna a buen término, como hacerlo derivar en el olvido del texto mismo o en el peor de los casos a falsearlo.

Lo anterior quiere decir que si el lector presta atención a esta zona del paratexto es porque advierte en ella pistas del sentido, lo cual me parece totalmente legítimo. Incluso puedo pensar que esta zona es insoslayable y tiene varios aspectos de interés no sólo para observar la construcción del significado, sino para algunos postulados de la teoría de la interpretación, especialmente los referidos a la recepción de textos literarios.

La actividad de la lectura

En una de sus afirmaciones sobre la estructura de la obra literaria, Ingarden habla de ella como de una suerte de virtualidad⁷: una estructura esquemática en cuyas diversas capas constitutivas se encuentran algunos vacíos o puntos de indeterminación, mismos que serán llenados en cuanto ella sea concretizada. Puesto que sus posibilidades de realización son tantas como lectores haya, en cada caso los vacíos serán llenados de diferente manera. Es por ello que el texto se considera un “complejo puramente intencional” cuyo punto de partida es la “conciencia creadora del autor” y el resultado de su actividad adquiere existencia mediante su *fijación por escrito*, es decir, culmina en un texto.

Podría decirse entonces que ese complejo intencional no puede ser sino una suerte de proyecto, de programa o itinerario que el lector ejecutará, con mayor o menor dificultad, con mayor o menor fortuna, tal como hemos querido mostrar. El cumplimiento de ese programa lo llamamos lectura. Y por lectura debemos entender algo más que el reconocimiento de letras: el reconocimiento de una *cadena significativa*, “de una secuencia gráfica como lenguaje”, esto es, el momento en que las letras “se revelan portadoras de sentido gracias a la voz lectora”⁸(Svenbro,

⁷ Me refiero al capítulo “Concretización y reconstrucción” que aparece en la antología dirigida por Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 31-54.

⁸ Este es el significado que Jesper Svenbro da a la lectura, a partir del verbo griego *Anagignóskein*; uno de los verbos para designar la actividad de lectura en el mundo griego arcaico. Sin embargo, considero que la idea de la lectura como un acto de reconocimiento de un sentido es todavía vigente, pero hago la aclaración de que por “voz lectora” se entendía leer “en voz alta”, pues se trataba de una sociedad eminentemente oralizada.

1998: 66-67). Tal preocupación por el sentido hace de la lectura también una actividad hermenéutica. Leer es comprender.

Sobre esto último han llamado la atención los numerosos estudios de estética de la recepción, cuya gran aportación consiste en poner de relieve el grado de participación del *lector*; participación necesariamente activa -en tanto actualiza lo escrito- y creativa -por cuanto atiende al carácter apelativo de los textos. Pues el lector también está *en* el texto.

Si bien estoy absolutamente de acuerdo en que la lectura es algo más que una reproducción y que, en última instancia, el propósito es acceder al sentido (la lectura como una actividad hermenéutica), esto no podría cumplirse sin antes pasar por una cuidadosa y atenta revisión de lo escrito. En palabras de Quintiliano, diríamos que la lectura -en su concepción más sencilla (¿sencilla?), de repetición de un programa-, *precede* a la interpretación del sentido.

De ahí mi interés por el aspecto, digámoslo así, más inmediato del texto: la configuración ya no sólo formal sino material de su composición, porque es ahí donde se juega una parte del sentido, que no siempre deberíamos desestimar.

Genette ha tenido el acierto de abordar este conjunto de elementos que hacen del texto un objeto: el libro; elementos sin los cuales, al menos para nuestra cultura, sería casi imposible concebir la obra literaria, pues es justamente la forma material que toma el resultado de la actividad creadora del autor.

Ahora bien, me gustaría dejar en claro que mi preocupación por el texto no supone un olvido ni del escritor ni del lector. Todo lo contrario; en palabras de Svenbro “el texto no [es] un objeto estático, sino el nombre de la relación dinámica entre lo escrito y la voz, entre el escritor y el lector” (Svenbro, 1998: 69). No se trata de olvidos sino de una búsqueda del equilibrio en esa relación, cuyo fiel lo representaría, para mí, el texto.

La situación comunicativa literaria

Pero la relación escritor-lector presenta algunos aspectos problemáticos que, a mi juicio, no pueden sino resolverse en el texto y, especialmente, con la puesta en página. Si esta relación es conflictiva, se debe a que estamos ante una comunicación escrita, puesto que entre estas dos figuras media una distancia.

Existe un legendario e intenso debate entre dos posturas básicas⁹: la de aquéllos que defienden a ultranza la primacía de la oralidad y subordinan la escritura al habla, frente a la de aquéllos que defienden no sólo la autonomía del sistema de escritura sino su “originalidad” (como la de Derrida).

En medio de este fuego cruzado, se han lanzado ideas novedosas e interesantes como la de David Olson, quien postula que es más bien la escritura la que permite pensar el habla. Aunque, por ahora no pretendo entrar en ese combate, sí quisiera retomar un punto crucial -la fuerza ilocucionaria del acto comunicativo- directamente relacionado con esta exposición.

Instalado en la teoría de los actos de habla, Olson contrasta el acto comunicativo *in presentia* y el escrito. Observa entonces que la escritura *no* representa una parte relevante del sentido: cómo interpretar la intención del hablante (escritor). Con ello, considero que no se trata de un regreso a la postura de que “sólo interesan las intenciones del autor”. Basta recordar incluso que Gervitz había decidido eliminar tanto las notas como las dedicatorias para no cerrar otras posibilidades de lectura; aunque los reajustes en la titulación obedecen a un *querer o proponer* un camino de lectura, una línea semántica: “Shajarit”, “Yizkor”, “Treno”, por ejemplo, se inscriben en una isotopía de lo religioso, de la plegaria.

⁹ Al respecto puede consultarse Pérez, Cortés Sergio (2001) “Dos debates en torno a la escritura”, *Tópicos del Seminario. La dimensión plástica de la escritura*, núm. 6. Sobre este rico debate existe una amplia literatura que estamos lejos de agotar aquí.

Es importante aclarar que si el texto literario representa (casi en el sentido teatral, de *poner en escena* figuras de la enunciación) una situación comunicativa, tanto enunciador y enunciatario son las condiciones sin las cuales no sería posible el texto. Recordemos que el propio Ingarden hablaba de la obra literaria como un complejo intencional cuyo punto de partida sería el autor.¹⁰

Olson advierte un punto conflictivo para los textos escritos: ¿cómo recuperan eso que podríamos llamar un plus de sentido: los rasgos prosódicos y paralingüísticos que están presentes en un diálogo cara a cara? En esto pensaba Ricoeur cuando dijo que la hermenéutica empieza donde termina el diálogo¹¹.

Esta supuesta carencia de la escritura -carencia de la cual no adolecen los actos de habla orales porque en ellos se ponen en actividad dos funciones: la fática y la metalingüística-¹² debe ser suplida, dice Olson, con comentarios metalingüísticos de orden léxico. Nosotros diríamos que no sólo léxico, sino también gráfico, esto es con la puesta en página.

En el intercambio oral, la función fática parecería imprescindible, puesto que revisa y asegura la comunicación; constantemente el enunciador está pendiente de su actuación, como dice Viviana Cárdenas siguiendo a Verschueren “encontramos así en todo uso de lenguaje huellas de la conciencia que el usuario tiene acerca de que se está comunicando” (Cárdenas, 2001b: 93)¹³. En la comunicación escrita, considero que también existirían estas huellas que el

¹⁰ Sin embargo, cabría pensar que el punto de origen está más bien en el otro, es decir, en el interlocutor, *por* quién y *para* quien se emite el discurso; en otras palabras, pensar al lector como un sujeto de hacer: aquél que hace hablar.

¹¹ Ricoeur, Paul (2001) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI editores. [1976]. En el segundo capítulo, donde aborda el problema de fijar el mensaje. Es importante señalar que Ricoeur considera más bien esta “distanciación” espacial y temporal que crea la escritura como algo positivo porque otorga al texto una autonomía semántica y, en consecuencia, la posibilidad de tener un mundo, entendido como “el conjunto de referencias abiertas por los textos” (Ricoeur, 2001: 48).

¹² Funciones que le hubieran dado la oportunidad a Gervitz de decir: no señor, usted interpreta mal, yo no hablo de mi hija, etc.

¹³ Todo el planteamiento de Cárdenas está en su tesis de doctorado *La zona visuográfica en la escritura de niños* (Universidad de Valladolid). Una síntesis de él se encuentra en “Lingüística y escritura: la zona visuográfica” en *Tópicos del seminario. La dimensión plástica de la escritura* 6, 2001.

enunciador deja para que el enunciatario realice del mejor modo la lectura, tal como lo evidencia la desaparición de notas y dedicatorias en las últimas ediciones de *Migraciones*, hecho que significa una reconfiguración de la puesta en página exterior.

Así como en la comunicación oral intervienen recursos verbales que guían la comprensión (los tonos y modulaciones de la voz y recursos no verbales: los gestos), en la comunicación escrita tenemos indicaciones tanto verbales como no verbales, por ejemplo los signos de puntuación. También existen otro tipo de señales –no verbales– que son indicaciones de lectura: los blancos, la disposición de lo escrito; éstos vendrían así a ser una suerte de gestos del enunciador. Estos recursos gráficos no verbales son los que constituyen la zona visuográfica, que estudiaremos en la segunda parte, después de concluir esta primera dedicada al paratexto y al formato.

Formato

El formato merece una atención especial por ser un elemento paratextual determinante en la composición del Poema. Su elección para ciertas ediciones ha llevado –en algunos casos, obligado- a realizar modificaciones que repercuten principalmente en el ritmo, tanto auditivo como visual y, en consecuencia, generan matices en el sentido; adelantemos que en la lectura existe una correspondencia entre línea gráfica y unidad de sentido, con la cual trabaja constantemente la poesía; es decir, en el juego sonido-sentido, la línea gráfica viene a hacer la tercia.

“Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza”, pensaba Vallejo. Si un animal perdiera algún miembro, encontraría –según el poeta- alguna manera de suplir esa carencia, no así un poema que se viera mutilado en un verso o una palabra que fuera *necesaria* puesto que perdería toda fuerza, no funcionaría; sería un texto inerte sin posibilidad de sobrevivir, digamos así, literariamente.

Más allá de las probabilidades de vida de un texto, lo interesante de esta comparación radica en que revela al poema como una *organización*, no como una suma de partes sino como una relación; una interdependencia responsable de su funcionamiento. De manera que cualquier alteración en algunos de sus elementos no podrá sino reconfigurar el todo. Observamos esto particularmente en las publicaciones cuyo formato no siempre depende de la decisión de Gervitz. Si comparamos las ediciones de autor con las de casas editoriales, se notará una mayor libertad o bien un mejor acomodo del Poema en aquéllas que en éstas. No

quiere decir que unas estén menos cuidadas, pues un rasgo que distingue el trabajo de Gervitz es la atención puesta en la belleza y precisión editoriales. Lo que se quiere decir es que ciertos formatos acogen con mayor fortuna que otros la fisonomía con que fueron concebidos los textos.

Conviene aclarar que con formato nos referimos a su acepción original: dimensión resultante del número de dobleces de un pliego para obtener los folios o páginas del libro.¹ La otra acepción alude a la oposición entre “edición de bolsillo” y “edición corriente”; aunque, a decir verdad, ambas mantienen correspondencias; por ejemplo, los libros de bolsillo tienden a ser económicos –entre otras cosas como la calidad del papel, la impresión, etc.- por su dimensión portátil, que hace honor justamente a su nombre². Sin embargo, para Genette esta distinción tiene más una orientación cultural que monetaria: las ediciones de bolsillo son de tipo popular, lo cual implica que una vez asegurado el éxito de una obra en edición corriente está lista para circular masivamente. También el formato –junto con otros atributos editoriales- puede dar lugar a ciertas connotaciones de prestigio ya sea en términos económicos, intelectuales o de exquisitez bibliófila.

Sin soslayar las posibles implicaciones estéticas del formato, es importante que sea lo suficientemente adecuado para el despliegue libre del texto evitando traicionar la naturaleza del Poema; tal es la consigna de los buenos editores, para quienes un tipo de letra, un formato, son de la máxima importancia, no tanto por su valor artístico como por hacer más cómoda y eficaz la lectura; en este sentido, la forma sí está supeditada a la funcionalidad.

¹ Roberto Zavala Ruiz (2003), en *El libro y sus orillas*, presenta un cuadro de los tamaños clásicos de los libros que actualmente se usan; el mayor, por ejemplo, mide más de 66 cm de altura y el menor –un sesentaicuatroavo- mide 7 cm de altura.

² Para el libro de bolsillo el pliego se dobla en 8, in octavo. Este popular formato se atribuye, según Satué, al célebre editor Aldo Manuzio, quien lo habría retomado de los devocionarios, breviarios y libros de horas que circulaban constantemente siglos atrás; inaugurando así con las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, las primeras colecciones de bolsillo que se conozcan.

Al respecto, “Shajarit” suele resistir mal los cambios a formato pequeño. Publicado primero de manera independiente (1979) como plaqueta, sus dimensiones estaban diseñadas para alojar versos largos, hasta de 25 sílabas. Ahí se acompañan líneas con unidades de sentido:

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre,
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té.
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo,
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana nos mira a través de un haz de luz,
respiran estanques de sombras. Lluve morados casi rojos.
Arriba es abajo?
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño.
En el parque rectangular
en la canícula cuando los colores claros son los más conmovedores,
Antes del Año Nuevo Judío.

A diferencia de las siguientes versiones:

Lo que es difícil es cambiar
Estamos haciendo los recuerdos
Sueño el mismo sueño
El cielo estaba demasiado claro
¿Recuerdas?
No puedo despertar

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan
cantos de aves picudas
Y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
En el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana nos mira a través de un
haz de luz
Respiran estanques de sombras. Lluve morados casi rojos
¿Arriba es abajo?
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño
En el parque rectangular
En la canícula cuando los colores claros son los más
conmovedores
Después de Shajarit
Olvidades plegarias, ásperas
Nacen vientos levemente aclarados por la oración, bosques
de pirules
Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata
Una niña toma una nieve en la esquina de una calle soleada
Un hombre lee un periódico mientras espera el camión
Se fractura la luz
Una pareja de mediana edad todavía se atreve a tomarse de
la mano
Y la ropa está tendida al sol. Impenetrable la sonata de la
abuela
Tú dijiste que era el verano. Oh música
Y la invasión de las albas y la invasión de los verdes
Abajo, gritos de niños que juegan, vendedores de nueces

12

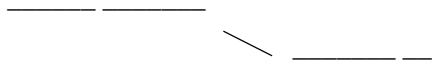
³ Esta edición fue retirada de circulación en breve debido a las múltiples erratas que presentó. Sin embargo, nos resulta útil para mostrar las diferentes disposiciones a las que “Shajarit” se ha sometido.

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de
aves picudas y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza
La vieja nana nos mira a través de un haz de luz
Respiran estanques de sombras, llueve morados casi rojos
¿Arriba es abajo?
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño
En el parque rectangular
en la canícula cuando los colores claros son los más conmovedores
Después de Shajarit
olvidadas plegarias, ásperas

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos
de aves picudas y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza
La vieja nana nos mira desde un haz de luz
Respiran estanques de sombras, llueve morados casi rojos
El calor abre sus fauces
Abajo, la luna inunda la calle
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño
En el parque rectangular
en la canícula, cuando los colores claros son los más conmovedores
Después de Shajarit
olvidadas plegarias, ásperas
Nacen vientos levemente aclarados por la oración, bosques de pirules
Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata
Una niña toma una nieve en la esquina de una calle soleada
Un hombre lee un periódico mientras espera el camión
Se fractura la luz
Y la ropa está tendida al sol. Impenetrable la sonata de la abuela
Tú dijiste que era el verano
Oh música

En las migraciones de los claveles rojos donde
 revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan
 el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es
 lo mismo
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza
La vieja nana nos mira desde un haz de luz
Respiran estanques de sombras, llueve morados casi
 rojos
El calor abre sus fauces
Abajo, la luna inunda la calle
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño
En el parque rectangular
en la canícula, cuando los colores claros son los más
 conmovedores
Después de Shajarit
olvidadas plegarias, ásperas
Nacen vientos levemente aclarados por la oración,
 bosques de pirules
Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata
Una niña toma una nieve en la esquina de una calle
 soleada

En las migraciones – de los claveles rojos / donde



Por otro lado, aun tratándose de una línea larga (en 1), guarda un equilibrio; podríamos dividirla en dos miembros, cada uno con sus respectivas cesuras:

- a) uno de 13 sílabas: En las migraciones - de los claveles rojos /
- b) otro de 12 sílabas: donde revientan cantos - de aves picudas

En el centro de la línea poética han quedado los dos hemistiquios heptasílabos: de los claveles rojos / donde revientan cantos.

Pero si se fractura la línea en la decimoquinta sílaba –como ocurre en el caso 5-, se percibe una suerte de desnivel tanto sonoro como visual. Después de la primera cesura (rojos – donde), la progresión melódica de la línea poética se ve interrumpida de súbito en la palabra “donde”, obligando al ojo a moverse rápidamente hacia la siguiente línea para no prolongar demasiado una pausa que no corresponde a su lógica sintáctico-semántica. Un esfuerzo del ojo que editorialmente es penado porque “hace ver la mano” del diseñador, cuyo trabajo debe revelarse en su transparencia: mientras más invisible sea, mejor. Por otro lado, estos cortes van contra lo que distingue a “Shajarit” del resto de los poemas: sus largos fraseos.⁵ Configurar así la página implica el riesgo de crear un efecto de desequilibrio no deseado.

Y literariamente los quiebres no son pertinentes, puesto que inducen a una vacilación que si bien puede ser un recurso poético interesante, es ajeno a la retórica de *Migraciones*. El valor de la indeterminación está en las figuras de enunciación no en lo enunciado; por el contrario, el decir se caracteriza por su contundencia. Asimismo, la sonoridad del segundo miembro

⁵ De hecho, algo que caracteriza a la poesía de verso libre es que no necesita “romper” las unidades de sentido para construir unidades rítmicas perfectamente medidas; así, tenemos que en el caso de *Migraciones* la línea poética coincide con una unidad de sentido que puede abarcar uno o más grupos fónicos.

(“donde revientan cantos...”) se ve afectada; situación que no presenta el caso 4 porque el corte se ha hecho al final de un grupo melódico.

Por su parte, “Septiembre”, como “Shajarit”, ha sido publicado de manera independiente en una plaqueta (27.5 x 14.5 cm.). Su diseño –un rectángulo vertical- se ajusta al sinuoso discurrir de sus cortas líneas y permite admirar, al mismo tiempo, la gracia de las formas que su movimiento dibuja. De manera que el pasaje a un formato menos esbelto⁶ no podrá sino disminuir, en algún grado, el efecto de fluidez o continuidad que produce el ceñimiento de las líneas.

Sin embargo, la configuración original de “Septiembre” y el resto de los poemas – “Yizkor”, “Leteo”, “Pythia”, “Equinoccio” y “Treno”- no se ha visto tan violentada en la historia de *Migraciones*, salvo en la más reciente de las ediciones bilingües publicada en Estados Unidos (2004) por Junction Press. En ella observamos una transformación radical en términos visuales porque se ha reducido extremadamente uno de los elementos que, al menos para las seis últimas partes, tiene una función capital en el Poema: los blancos.

El blanco, hemos dicho, como el silencio en música, participa activamente en la construcción del sentido, es no sólo *materia* significante sino también *forma* significada, soporte y signo. Al ser la página esencialmente un juego entre el bloque impreso y los espacios en blanco, una mayor proporción de aquél en detrimento de éstos conlleva un reordenamiento tanto de la respiración como de la mirada. Pero sobre todo una ponderación distinta de los términos en relación; es decir, entre las palabras y el silencio; si recordamos a Paul Claudel, tal proporción:

⁶ Por ejemplo, el de la edición bilingüe de Shearsman Books (2004) cuyas dimensiones son de 23.5 x 19 cm.; su aspecto tiende más a la cuadratura.

no es simplemente material, es la imagen de que todo movimiento del pensamiento [...] deja alrededor de él algo inexpresado, pero no algo inerte, no algo incorpóreo, sino el silencio que rodea y de donde esa voz ha surgido y que a su vez la impregna, algo así como su campo magnético. (Claudel citado por Zilberberg, 1999: 14)

En el caso de *Migraciones*, el valor de pausa que tienen los espacios o blancos es uno de entre otros posibles. Una fractura, el callar del otro, el olvido, los diversos grados de la presencia, la imposibilidad de decir o el decir mismo de La Palabra llegan a expresarse con la limpidez de la página.

Un lector “habitado” a la estética de Gervitz no puede evitar su extrañamiento ante la supresión de estos blancos en la edición de Junction Press (2004). Y destaco la palabra “habitado” porque -en un sentido no tan metafórico- la mirada, en efecto, ocupa, se sumerge o se expande en la amplitud de la página. Ésta puede crear diversas sensaciones relacionadas con la vivencia del espacio: vastedad, vacío, profundidad, soledad, plenitud o carencia. Pensemos en el siguiente conjunto de palabras pertenecientes a “Leteo” dispuesto en la parte superior de la página en la edición de 2000 [A], y, en la bilingüe de Junction Press de 2004 [B], limitado por otra serie de líneas:

He construido mis sueños cerca de las rocas golpeadas por el mar / Yo elegí este paisaje
árido / Esta constancia esta sed / Nada más triste que esta vastedad que es apenas nada

[A, 2000]

He construido mis sueños cerca de las rocas golpeadas por el mar
Yo elegí este paisaje árido
Esta constancia esta sed
Nada más triste que esta vastedad que es apenas nada

En la edición de autor, el blanco que sigue a los versos refuerza su sentido, mientras que en la segunda si no lo anula, sí lo debilita. Ello ocurre porque la noción de vastedad invita a la mirada a expandirse hacia una especie de horizonte, representado en (A) con esa disposición espacial. En cambio, en (B) no queda lugar (ese “paisaje árido”) donde posar los ojos.

Un debilitamiento semejante sucede a “Pythia”, en el que justamente La Palabra y las palabras encuentran toda la gravedad de su sentido en lo no-dicho, en un deber-callar que se representa visualmente en la intensidad de la extensión; es decir en esa amplitud extensa que deviene profundidad.

Además, esta nueva configuración nos enfrenta a otras vivencias temporales como resultado de la relación inversamente proporcional entre tiempo y distancia; esto es, nos enfrenta a la modificación del *tempo* por la aceleración que sufre la lectura: la mirada se precipita de una línea a otra con menoscabo de la duración que se experimenta con los espacios en blanco. Experiencia ésta sumamente significativa puesto que, a nuestro juicio, la naturaleza de los primeros seis libros está vinculada a la vivencia y construcción del espacio: “No voy a ninguna parte. Aquí está todo. Aquí está allá”, “Y yo, ¿dónde estoy?”, “¿A dónde iría si pudiera llegar?”.

La duración es percibida aquí como una suerte de espacialización del tiempo, una de las formas del tiempo que, quizá, figurativiza mejor el fenómeno de la memoria –tópico fundante de *Migraciones*. Resulta sintomático, por ejemplo, que los libros cuyo núcleo consiste en un ejercicio más agudo de la memoria –“Yizkor”, “Leteo” y habría que incluir a “Shajarit”, sobre todo la segunda parte de éste- coinciden con un tratamiento diferente de la página, comparado con los inicios de la escritura de Gervitz. A partir, repito, de la segunda fase de “Shajarit” y particularmente de “Yizkor”, el empleo del blanco como un recurso de composición se hace evidente, creando así la sensación de que las líneas poéticas no se suceden sino que *permanecen*

inscritas en el espacio de la página y que el lector contemplará (y acaso fije también en su memoria) por lo menos unos cuantos segundos antes de dar vuelta a la hoja.

De manera que la manipulación del espacio textual –que oscila entre la saturación/lo lleno y la amplitud/lo vacío- se muestra así como una variable de la formación -o deformación, precisaría Zilberberg⁷- de nuestra experiencia del tiempo. Y decir experiencia implica la presencia del sujeto y su relación con el mundo. Aquí entonces la significación se construye sobre la base de lo sensible y no exclusivamente de lo inteligible. En otras palabras, importa tanto lo que se dice como la forma en que eso se dice y su representación visual. En este sentido, las modulaciones del *tempo* –dada la relación espacio/tiempo- de la lectura constituyen, siguiendo a Zilberbeg, un componente patémico.

La reducción, pues, del interlineado para esta edición bilingüe no permite ver el trabajo de confección de la página –con todos sus valores correspondientes- como sí lo hacen las otras ediciones. Curiosamente, “Shajarit” es el menos afectado en este caso, con toda seguridad, porque en la trayectoria de Gervitz todavía no se revelaba la dimensión plástica de la escritura. Pero sobre lo visuográfico abundaremos en los siguientes apartados.

Lo que interesa destacar ahora es la injerencia de ciertos aspectos paratextuales de la *mise en page*, relacionados con el funcionamiento del libro. El formato, hemos querido mostrar, puede determinar valores, y, tratándose de textos poéticos, tales sutilezas no debieran desestimarse, puesto que cada frase, cada palabra, guarda su propio peso y profundidad tanto por lo que dice o no dice como por el lugar desde donde lo hace.

⁷ Además de su libro aquí citado, *Semiótica tensiva y formas de vida*, puede consultarse al respecto “Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo”, *Morphé*, núm. 11/12 julio 1994-junio 1995. Pp. 157-213.

PARTE II

PUESTA EN PÁGINA INTERIOR

De “Shajarit” a “Yizkor”, lo fonográfico

Una vez establecidos los elementos paratextuales que han intervenido en la puesta en página en su dimensión exterior –lo que concierne al funcionamiento del libro–, con especial énfasis en el formato que nos ha servido de umbral, podemos ahora centrarnos en la composición de la página en su dimensión interior; esto es, específicamente en las transformaciones que *Migraciones* ha tenido.

Seguiremos la distinción en zonas que Viviana Cárdenas –después de una exhaustiva revisión teórica e histórica de la escritura desde una perspectiva lingüística– hace del sistema de escritura en: fonográfica, visuográfica y semasiográfica. Pero sólo abordaremos las dos primeras porque en ellas acontecen los cambios más interesantes del quehacer poético de Gervitz.

Aunque lo referente a lo semasiográfico ha estado presente en casi todas las ediciones (básicamente después de *Shajarit*, 1979, los diseños de portadas e ilustraciones en el interior han dado su nota distintiva¹), su desarrollo ha sido, digamos así, poco relevante, excepto en las ediciones independientes de *Yizkor*² (Esnard Editores, 1987) que viene acompañado con cinco ilustraciones de Julia Giménez Cacho; si bien podrían buscarse “relaciones intermediales” entre esos dos medios, el texto verbal y el texto pictórico, por cuanto éste pone en escena figuras femeninas que nos evocan a las mujeres de las cuales se habla en aquél, la presencia de las pinturas no deja de ser paratextual –puesto que se ubican al principio y al final de cada sección

¹ Ver anexo 1 Portadas.

² Ver anexo 2 *Yizkor*.

(“Fragmento de ventana” y “Del libro de Yiskor”), una precede al conjunto- y circunstancial – porque lo único que se incorpora al conjunto *Migraciones* es el texto verbal y no el pictórico. Diferente caso es el de *Pythia*³ (Mario del Valle Editor, 1993) porque ahí las tres colotipias no ilustran paratextualmente sino que están haciendo texto, se presentan como la V parte del poema; en este sentido y en esta edición puede considerarse *Pythia* un iconotexto, porque:

no sólo la representación visual [las fotografías] es leída/escrita [...] como texto sino que al entrar en relación significativa con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo *icónico* y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual (Pimentel, 2003: 206-207)

Sin embargo, extraña que la parte V del libro, conformada por las tres colotipias de Luz María Mejía, no haya pasado al conjunto *Migraciones* si se piensa en el fuerte vínculo que une las imágenes fotográficas con las imágenes verbales: “ y ella sola en su fondo / larva // se estremece / se contrae como un molusco / pálida // en lo más profundo del adentro acechando” (Gervitz 1993). Podría suponerse que para mantener una cierta homogeneidad en el conjunto se hayan eliminado esa quinta sección y la división en partes del poema.

El ordenamiento por zonas permite ver el progresivo alejamiento que el sistema de escritura tiene respecto del habla⁴, su desplazamiento de lo estrictamente fonémico hacia el rasgo constitutivo de la escritura: lo espacial- visual. También nos permite resaltar de la poesía de Gloria Gervitz el rasgo que podríamos calificar como *constituyente*: su visualidad-espacialidad.

³ Ver anexo 3 *Pythia*.

⁴ Recordemos que existe una antigua disputa sobre la primacía entre el habla y la escritura. Una de las posturas, al respecto, ha condenado a ésta a la servidumbre de aquélla, es decir, la ha visto como una mera traducción del habla. Algunos calificando además de “deficiente” su aspiración a “reproducir la serie de sonidos que se suceden en la palabra”, puesto que “la escritura vela y empaña la vida de la lengua: no es vestido, sino disfraz” (De Saussure citado por Cárdenas, 2001b: 96). Ante lo cual otros tantos han ido postulando la independencia de la escritura como un sistema semiótico en sí, con sus propias normas; pero sin soslayar ciertas correspondencias relativas –nunca totalmente absolutas- con el habla en diversos niveles. Y precisamente estas normas que la alejan del habla son las que nos interesa rescatar.

Preferimos este pequeño matiz –constituyente y no constitutivo- porque constitutivo haría pensar en algo consubstancial. Lo visual-espacial es, en efecto, constitutivo de la escritura pero no necesariamente de la poesía escrita. Mientras que constituyente sugiere la idea de *lo que participa* –al lado de otros aspectos- en la construcción de algo y no que lo hace por sí mismo.

Ciertamente, desde el momento en que estamos ante cualquier texto escrito, percibimos – y quizá antes que cualquier otra cosa- su dimensión plástica: vemos una mancha que se distribuye de uno u otro modo, que adopta forma, una organización que podría incluso advertirnos sobre su género o la materia que trata. Por ejemplo, en poesía, la figura de un soneto –con sus dos cuartetos y sus dos tercetos-, una silva –cuyo nombre alude precisamente a su forma o “no forma estrófica”: una especie de selva- o un poema en prosa o una copla. Sin embargo, tradicionalmente se ha atendido al orden de los significados, significados del *decir*, sin importar demasiado la forma material en que ellos aparecen, salvo cuando la intención del autor así lo quiere, como en ciertos movimientos literarios de la vanguardia del siglo XX: futurismo, letrismo, poesía visual, concretismo; para ellos su mostrar es su decir. En éstos, acaso más que en ningún otro discurso, se ha querido evidenciar al significante como significado *per se*.

Pero desde ya, debemos establecer una distancia entre este tipo de estéticas literarias – fundadas por una ética o bien por una posición política, en sentido amplio- y la estética de Gervitz. Aunque a esta estética no es posible desvincularla de una tradición, aun de la comúnmente llamada “tradición de la ruptura” -a la cual se debe en parte esta “popularización” del trabajo con los soportes materiales-, ella dista mucho de estar motivada por una actitud doctrinaria y programática.

Diríamos que se trata más bien de un trabajo interior (y necesariamente solitario) por expresar la experiencia de La Palabra. Y para ello, la incorporación del blanco ha significado un

hallazgo. Un hallazgo que se evidencia a partir de la publicación de *Yiskor* en 1987, ocho años después de *Shajarit*.

En ese intervalo pareciera haberse despertado una conciencia del espacio textual. La página se presenta como el “marco” para la configuración del Poema. Hasta entonces la superficie de la hoja era sólo eso, una extensión que sirve de soporte al *decir*.

Gloria Gervitz recuerda que con “Shajarit” fue la primera vez que sintió que decía algo: “Y empecé a escribir. Y me dejé ir. Era como otro ritmo, era *ya* otro ritmo: como flujo de imágenes, como ola tras ola. Y yo me dejaba ir sobre esas olas para llegar mar adentro” (en Campos, 1998: 260). No es extraño entonces que este apremio de la voz tomara la forma de largos y continuos fraseos con escasas detenciones, indicadas apenas con puntos, algunas comas y un espacio entre la última y penúltima línea.

“Shajarit” es el nombre de la oración que Abraham, en la encina de Moré, rezó al alba. Probablemente esta íntima filiación con lo oral, con la palabra dicha, haya hecho destacar el aspecto sonoro en este primer libro. Una sonoridad evocada también por algunas imágenes auditivas: “Llueve mientras mi abuela reza el rosario / llueve mientras mi hermano dice Kaddish por mí” (Gervitz, 1979: 11); aquí el sonido monótono de la lluvia viene a mezclarse con el de los rezos. Por otra parte, la duplicación parcial de las frases (“llueve mientras mi abuela...”, “llueve mientras mi hermano...”) junto con el seseo (“*reza* el *rosario*”, “dice kaddish”), enfatizan el significado de las palabras (lluvia y rezo) por el efecto imitativo de esta aliteración onomatopéyica, por cuanto la repetición de un mismo fonema /s/ equivale al murmullo regular de los rezos y la lluvia.

Tanto la disposición tradicional de sus líneas poéticas como el ejemplo anterior –en el que se usa precisamente una figura de dicción–, nos sugiere que “Shajarit” estaba pensado más para ser dicho que para ser mirado.

Con esto no debe creerse que el poema precisa de una actitud igual a la que exigían los textos de la antigüedad grecolatina, cuyo destino no era otro sino la expresión oral: la “lectura en voz alta articulando correctamente el sentido y los ritmos [...], lo cual reflejaba el ideal del orador predominante en la cultura antigua.” (Parkes, 1998: 140).

Desde luego, existe una diferencia importante; aquélla era una sociedad fundamentalmente oral y la nuestra, consideran algunos autores como David Olson, una sociedad transformada y enriquecida por la escritura, a tal grado que “los sistemas de escritura proporcionan los conceptos y las categorías para pensar la estructura de la lengua oral, y no a la inversa.” (Olson, 1999: 92).

Es cierto que nuestras actitudes hacia lo escrito se han modificado con el tiempo y que nuestros hábitos de lectura son históricos, mismos que se reflejan en los modos de configuración y apropiación de la página. Por ejemplo, una escritura continua (*scriptio continua*) requiere forzosamente ser vocalizada, ser leída en voz alta, pues el oído puede captar mejor que el ojo las distintas unidades de sentido. De ahí que Svenbro señale el carácter incompleto de este tipo de escritura, que sólo se realiza plenamente por la acción de la voz lectora. De ello se desprende, entonces, que “la lectura forma parte del texto, está inscrita en él” (Michel Charles citado por Svenbro, 1998: 69).

Pero la lectura sigue teniendo un papel importante en nuestro actual sistema de escritura discreta; está claro que se diferencia, sí, en el modo de producir y percibir los textos. En la antigüedad al ser la página legible *eminente* sonora, el lector era más bien un *oyente* (habría que emplear el plural “oyentes” pues se trata de una lectura pública, en comunidad), mientras que, en nuestra época, la página es *predominantemente* visual y el lector, alguien que *ve* (en soledad).

Antes de avanzar, es preciso insistir en que cuando nos referimos a “lo sonoro” y “lo visual”, en realidad no estamos hablando en términos –ni de términos- absolutos sino de grados. Pensemos, en todo caso, el conjunto de nuestros sentidos como un espectro que, frente a un fenómeno, hace sobresalir *un aspecto*, que puede ser de tipo visual o sonoro o táctil. Pensemos en un orden jerárquico más que en categorías que se excluyen mutuamente⁵. Se abre así, la posibilidad de considerar al orador de la antigüedad clásica como una “escritura parlante” que el oyente ve: esto sería lo que elocuentemente Raúl Dorra llama *la retórica como arte de la mirada*⁶.

Entonces, aun en la escritura discreta, los textos, y todavía más los poéticos, precisan de una voz que los actualice y los *actúe*, en definitiva, los asuma para que ellos se realicen plenamente. En especial, la poesía de Gloria Gervitz -de un sentido dramático muy pronunciado- destaca su función apelativa: “¿Oyes mi llanto? / ¿Oyes mi llanto que te cubre como una tela? / Rásgala / Rómpeme / Cúbreme con tus cenizas / Libérame” (Gervitz, 2000: 40). De manera que sin la voz del lector –aunque fuere en silencio-, la voz del poema no existiría.

Lo que queremos decir es que “Shajarit” todavía no hace visible la página porque su preocupación está en un decir y hacer escuchar más que en un hacer ver. Hasta ese primer momento no se hacía evidente *la página* como *el lugar*, el lugar modificado por la inscripción de la letra. Por lo que sería más apropiado hablar de fonogramas, definidos como grafemas

⁵ Al respecto, quizá, la sinestesia pueda ayudarnos a pensar esto. La experiencia que un lector pueda tener de un libro como *Pythia* (1993) -pongamos por caso- no se agotará en lo que las palabras dicen (lo sonoro), también, seguramente, este lector mirará los prolongados espacios en blanco (lo visual) y quizá tenga la tentación de tocar con sus dedos la limpidez de su superficie. Habrá quien sienta un impulso de oler las hojas de algodón para guardarlo en su memoria.

Algunos libros para niños, por ejemplo, exploran todas esas posibilidades sensibles. De modo que todos nuestros sentidos pueden incidir en *el sentido* de un texto.

⁶ En su libro *La retórica como arte de la mirada*, Raúl Dorra piensa que de la misma manera que el discurso retórico se compone y se *modela* como un cuerpo bien proporcionado –semejante al del gimnasta-, el cuerpo del orador –el de la antigüedad clásica- hace figura, figura que se *ex-pone* como un espectáculo a la mirada del auditorio, quien no dejaría de leer o ver en ese cuerpo “una escritura que se actualiza” (Dorra, 2002: 67).

encargados de transcribir los sonidos del habla. En este sentido, la zona fonográfica de la escritura ocupa en mayor proporción la escena, pues no debemos olvidar que hay un uso de la puntuación, aunque de una manera un poco anómala.

Si bien Cárdenas clasifica el subsistema de puntuación como uno de los componentes de la zona visuográfica, éste mantiene un fuerte vínculo con la zona fonográfica: “la puntuación constituye el único rasgo material que, en la lengua escrita da cuenta de la entonación y de las pausas, de lo que Buysans llamaba ‘la tercera articulación de lo oral’. [...] esta función es derivada de lo oral. “ (Cárdenas, 2001a : 39). Se trata, dice Catach, de los signos “más físicos” y “más abstractos”, “los más fónicos y los más visuales”.

Por ello es interesante observar cómo el pasaje de *Shajarit* (1979) a *Yiskor* (1987) muestra un desplazamiento hacia lo visual-espacial que comienza con una revisión de la puntuación y el juego en la disposición espacial; ambos responden, insistimos, a una necesidad expresiva.

La edición de 1979 presenta dos transgresiones ortográficas que llaman la atención porque suceden más de una vez, lo que nos hace pensar que no se trata de simples erratas. Veamos:

1.- El empleo de mayúsculas después de coma, en lugar de punto:

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre,
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
(Gervitz, 1979: 5)

2.- La omisión del signo de interrogación al inicio de ella:

Arriba es abajo?
(Gervitz, 1979: 5)

Asimismo, el uso irregular del punto al final de línea; en unas ocasiones se marca y en otras no, a pesar de que en el renglón siguiente se abre una oración distinta, que se inicia con mayúscula:

en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té.
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo,
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana [...]
(Gervitz, 1979: 5)

Aunque la omisión de punto al final de la frase puede considerarse una licencia poética, más o menos frecuente en la literatura. Cabe recordar que a estas “licencias” fueron aficionados los escritores de vanguardia, incluso cuando no hacían poesía: “poesía concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...]” (De Campos citado por Underwood, 1990: 126, cursivas nuestras). Aquí el poeta brasileño no incurre propiamente en una licencia, sino que pretende, en un gesto provocador y deliberado, predicar con el ejemplo su teoría literaria. Pero, ya antes lo hemos afirmado, Gervitz no sostiene ninguna actitud semejante.

En todo caso, la explicación habría que buscarla en la edición de *Yiskor* (1987) que contiene “Del libro de Yiskor” y “Fragmento de ventana”.⁷ En esa edición es visible la desaparición de cualquier coma o punto al final de la línea y el restablecimiento del signo de interrogación al inicio del sintagma. Pero, sobre todo, la presencia del blanco tipográfico como

⁷ Antes de *Yiskor*, hubo una versión de *Shajarit* que se publicó con el nuevo título de *Fragmento de ventana* (1986), bajo el sello de la Editorial Villicaña S. A., Colección Caballo verde de la poesía núm. 9; pero fue retirada pronto de circulación debido a las múltiples erratas que tenía. La mencionamos sólo tangencialmente porque si, en efecto, el uso anómalo de los signos de puntuación en ese primer *Shajarit* fueran errores de edición, la autora no hubiera permitido que circulara la plaqueta, como sucedió con *Fragmento de ventana*.

sustituto parcial de los signos de puntuación antes mencionados y, principalmente, como recurso expresivo.

Suponemos, entonces, que estas aparentes faltas ortográficas eran más bien un modo de “notar” –en el sentido de notación musical- la respiración poética, una forma de señalar los diversos grados de pausas y de distinguir unidades de sentido pero no del orden lógico-gramatical sino emotivo.

Aunque difícilmente podríamos afirmar que, en “Shajarit”, hay un desarrollo argumentativo –como sí puede decirse que lo tienen, por ejemplo, *El cuervo* o *Muerte sin fin*-, debemos suponer que existe inevitablemente una sintaxis, una forma de ordenar las ideas y de organizar el universo interior del que nos habla este poema, lo cual es susceptible de discursivizarse sin seguir una lógica de tipo causal.

Creemos, pues, que la puntuación –en *Shajarit*- se ha puesto al servicio de una necesidad comunicativa, fundamentalmente expresiva. Como consiente Viviana Cárdenas –siguiendo a Catach y Védénina-, la puntuación, si bien participa en la creatividad sintáctica, no sostiene la sintaxis, sino que “constantemente viola la sintaxis para producir efectos individualizados” (Cárdenas, 2001a: 58).

Íncipit

“Llevo años escribiendo un poema que me crece como si fuera un árbol”, confiesa Gloria Gervitz en una nota a la primera edición de *Migraciones* (1991, FCE; compuesto por “Fragmento de ventana”, “Del libro de Yiskor” y “Leteo”); recordemos que antes había publicado de manera individual *Shajarit* (1979), *Fragmento de ventana* (1986) y *Yiskor* (1987).

Después de ciertas observaciones que algunos lectores le hicieron, la autora advirtió que estaba “escribiendo desde siempre el mismo poema”. Este lento proceso de gestación (veintisiete años) nos evoca las reflexiones de Paul Valéry en torno a *Cementerio Marino*:

No sé si aún está de moda elaborar largamente los poemas, tenerlos entre el ser y el no-ser, suspensos ante el deseo durante años; cultivar la duda, el escrúpulo, el arrepentirse –tal como una obra siempre reemprendida y refundida que toma poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma propia. (Valéry, 2001:13)

Sostener tal “ética de la forma” implica el riesgo de un trabajo infinito, de confundir, dice el poeta francés, una obra del espíritu –cosa terminada- con la vida del espíritu –siempre en acto. A pesar de la semejanza que pudiera existir entre esta ética de la forma y el trabajo de escritura de Gervitz, no sería del todo correcto considerar las diversas ediciones del Poema *Migraciones* como obras “abandonadas”, pero tampoco como obras “acabadas”. Valdría, en todo caso, lo que Menéndez Pidal dijo sobre la antigua lírica popular española: esta poesía vive en sus variantes.

En efecto, la vida de *Migraciones* ocurre en sus transformaciones, en un permanente juego de la memoria, por lo que cada libro y el estado del conjunto que se muestra en cada edición es una suerte de variación del mismo tema.

Puesto que no existe lo que podríamos llamar una “versión definitiva”¹, es preciso una mirada diacrónica para dar cuenta de las transformaciones. Pero una mirada exige necesariamente un *punto* de mira; éste será la edición de autor (2000) porque la consideramos el espacio que acoge con mayor fortuna la fisonomía del Poema. Y desde este eje entonces habremos de enunciar las siguientes consideraciones.

Entre los múltiples cambios que ha tenido en su historia, resaltan dos: los títulos – analizados ya junto con los elementos paratextuales- y las diferentes líneas poéticas inaugurales. Prácticamente todas las publicaciones han tenido un *incipit*² diferente.

El *incipit* en literatura podría analogarse con el ataque³ en música, o el exordio en la oratoria clásica; en cualquier caso, se trata de un momento decisivo en cualquier composición

¹ Somos conscientes que tal afirmación nuestra puede llegar a ser contraria a la opinión de la autora, para quien *Migraciones* se ha cerrado con el séptimo libro “Septiembre”. El Poema completo –en su versión final- sería el presentado en la edición bilingüe inglesa: Gloria Gervitz, *Migrations*, translated by Mark Schafer. United Kingdom: Shearsman Books in association with The European Jewish Publication Society, 2004, 399 pp. Sin embargo, la experiencia nos enseña que, aun cuando el Poema deje de crecer, no está exento de sufrir reacomodos: supresión o desplazamiento de versos. Ello lo prueba la posterior publicación bilingüe americana (Junction Press, San Diego, 2004), donde la configuración del texto ha sido alterada –debido al tipo de formato, cuestión que ya hemos referido.

² Según el *Breve diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, *incipit* es el término latino (3ª persona del singular del presente indicativo del verbo *incipere*: empezar) con el que se designa el comienzo de un escrito. El *incipit* constituye una forma de presentación del libro. También en música se llama *incipit* (o “intonation”), según el *Harvard dictionary of music*, a las primeras palabras de un texto litúrgico cantadas por el cantor antes de la entrada del coro.

³ El Diccionario de la música de Michel Brenet, lo define como la manera de emitir los sonidos vocales o de poner en vibración o movimiento las cuerdas o las teclas de un instrumento. En la orquesta, según la Enciclopedia Salvat de la música, el ataque señala: a) el acento inicial y forma de empezar, y b) el acento dado a un comienzo (que implica corrientemente la entrada de un grupo de instrumentos). Por su parte, Eric Blom, en su Diccionario de la música, define ataque como la entrada exacta de un grupo de ejecutantes, especialmente en una orquesta o coro, al comienzo de una obra, movimiento o frase. Es más en este último sentido que comparamos el *incipit* con el ataque, esto es el momento preciso, “exacto”, con que se inaugura la obra.

porque marca el tono que nos introducirá hacia lo que habrá de venir y aun antes que eso, *pre-dispone* nuestro ánimo (es algo así como una *captatio benevolentiae*).

Como es sabido, en *Filosofía de la composición*, Edgar A. Poe defiende que cualquier plan – fuere en poesía o narrativa- debía estar plenamente trazado antes de escribir una sola palabra. De manera que desde el inicio debe estar previsto el fin, pues sólo con el desenlace “a la vista podemos dar al argumento su indispensable atmósfera de consecuencia, de causalidad, haciendo que los incidentes y, sobre todo el tono general tiendan a vigorizar la intención” (Poe, 1980: 27).

Preocupado siempre por el *efecto* derivado de la *unidad de impresión*, Poe establece una relación matemática entre la extensión del poema y su efecto, la excitación que se pretenda producir. Resulta claro, dice, que la brevedad debe hallarse en proporción directa de la intensidad del efecto buscado, de ahí que “lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos” (Poe, 1980: 29).

Nos parece que es esta conciencia crítica, analítica, del proceso de composición (que tan brillantemente expone Edgar A. Poe) la que Gloria Gervitz ejercita. Con la peculiaridad de que no lo hace, diríamos, paratextual o epitextualmente; hasta donde sabemos, no ha escrito ese artículo que el poeta norteamericano ansiaba leer de los autores, donde detallaran paso a paso el proceso formal por el cual un poema se completaba. Más bien su análisis se muestra textualmente: en la escritura misma.

Quizá no sea la vanidad la que explique la ausencia de tal artículo, puesto que el andamiaje, de algún modo, está expuesto, lo podemos observar en cada edición, porque *Migraciones* es un Poema que continuamente está *haciéndose*, *construyéndose*, *reconfigurándose*. Podemos atisbar no sólo el escenario sino también lo que ocurre tras bambalinas; podemos echar esa ojeada “a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo

a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones...” (Poe, 1980: 28), porque precisamente cada versión recoge y corrige la anterior. Es, pues, en el trabajo de corrección donde la crítica y el análisis se manifiestan.

La reestructuración mayor se ha visto con el pasaje de *Shajarit* a *Yiskor*. Un cambio que había comenzado por revelarnos la página; sobre esta conciencia frente a la página señalamos la puntuación y la incorporación del blanco tipográfico como recurso expresivo.

Entre los componentes de la zona visuográfica, el espacio –lo que nosotros llamamos blanco tipográfico- es “un blanc, le quel est déjà un signe, le plus primitif et essentiel de tous, un ‘signe en négatif’ ” (Catach citada por Cárdenas 2001a: 55). Y cumple una importante función en la organización visual y semántica del texto porque -junto con otros elementos como el color y las características tipográficas⁴- va jerarquizando la información en bloques de sentido a través de su ubicación en un marco visual (derecha/izquierda, arriba/abajo, atrás/adelante, centro/margen), dando así relevancia perceptiva a determinados fragmentos del discurso.

La introducción (o reintroducción) del espacio en la historia de la escritura ha sido un parteaguas entre las culturas antiguas y las occidentales modernas como afirma Paul Saenger. Y la literatura no dejaría de potenciarla. Mallarmé, por ejemplo, inmediatamente acota que *Un tiro de dados* no presenta “otra novedad que un *espaciamiento* de la lectura” y agrega que su ventaja consiste en “acelerar unas veces, otras frenar el movimiento, escandiéndolo, emplazándolo de acuerdo también a una visión simultánea de la Página: considerada aquí como unidad, tal como en otra circunstancia lo es el Verso” (Mallarmé, 1998: 17-18; cursivas nuestras).

⁴ Recordemos por ejemplo la primera edición por Joaquín Mortiz de *Blanco* de Octavio Paz.

Del espacio generalmente se reconoce su valor de pausa. Como Gervitz ha admitido, en *Migraciones* estuvo siempre la presencia del silencio. En efecto, tal parece que hay un silencio que acompaña a su poesía como si fuese su trasfondo. Por ello no hemos dejado de señalar que este largo Poema ha nacido de algo así como un silencio primordial. Un silencio que todavía no es un callar ni mucho menos una negación del habla. Silencio y palabra mantienen una relación dialéctica, menos de contradicción que de interdependencia.

Si revisamos la plaqueta de 1979, la página se inaugura con un blanco: es ya su íncipit. Se trata de un silencio esencial. Diríamos con Xirau, un silencio encarnado en la palabra misma y, diríamos todavía más, la *forma* de *La Palabra* misma, ésa que subterráneamente hace hacer: *hace hablar*.

Con excepción de la de 2002 (FCE) y 2004 (Shearsman Books), este blanco se conserva a lo largo de las distintas ediciones. No así el grupo de líneas que le siguen. A partir de *Fragmento de ventana*, el íncipit original de *Shajarit* —original por haber sido el primero—, se verá siempre antecedido por una serie de líneas que también se modificarán cada tanto.

Veamos cada caso:

1.- *Shajarit* (1979: 5)

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre,
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té.
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo,
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana nos mira a través de un haz de luz,
respiran estanques de sombras. Lluve morados casi rojos.
Arriba es abajo?
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño.
En el parque rectangular
en la canícula cuando los colores claros son los más conmovedores,
Antes del Año Nuevo Judío.

5

Lo que es difícil es cambiar
Estamos haciendo los recuerdos
Sueño el mismo sueño
El cielo estaba demasiado claro
¿Recuerdas?
No puedo despertar

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan
cantos de aves picudas
Y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
En el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana nos mira a través de un
haz de luz
Respiran estanques de sombras. Llueve morados casi rojos
¿Arriba es abajo?
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño
En el parque rectangular
En la canícula cuando los colores claros son los más
conmovedores
Después de Shajarit
Olvidades plegarias, ásperas
Nacen vientos levemente aclarados por la oración, bosques
de pirules
Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata
Una niña toma una nieve en la esquina de una calle soleada
Un hombre lee un periódico mientras espera el camión
Se fractura la luz
Una pareja de mediana edad todavía se atreve a tomarse de
la mano
Y la ropa está tendida al sol. Impenetrable la sonata de la
abuela
Tú dijiste que era el verano. Oh música
Y la invasión de las albas y la invasión de los verdes
Abajo, gritos de niños que juegan, vendedores de nueces

Afuera el aire se adelgaza
La luz aplasta las lombrices de tierra

¿Queda tiempo?

El calor como colmillo de jabalí
El pavimento hundido
Los cables delgadísimo ríos de golondrinas

Salgo de mi muerte

Alta la memoria se desmorona

Aquí empiezo a recordar:

Traías lirios en el pelo

Y ella pulía los espejos
Y todo sucedía como antes
Sin alcanzarla
¿En qué pienso?

Todavía no soy la que soy
Déjame ir

Potros amarrados al sueño
Lentísima la mentira

Lo desandado
No importa llegar
Desacordarme de mí
¿Es que sé?

Estoy diciendo lo mismo de distintas maneras
Llueve
El mediodía tenso desciende
Nadie sabe qué busca

Lo que es difícil es cambiar
Estamos haciendo los recuerdos
Sueño el mismo sueño
El cielo estaba demasiado claro

No puedo despertar
¿Recuerdas?

En *Fragmento de ventana* (1986) [FV], vemos que el íncipit primero de *Shajarit* (1979) - marcado con gris oscuro- ha sido desplazado por una serie de líneas. Y en la edición de *Yiskor* (1987) [Y] nuevamente el íncipit se reconfigura. Contrastando los dos últimos (el de FV y el de Y), notamos en esta edición de 1987:

1) La eliminación de “Enciendo una lámpara” (línea marcada con gris claro en ejemplo 2.- *Fragmento de ventana*)

2) El cambio de lugar de la línea “Todavía no soy la que soy” (línea marcada con gris oscuro en el ejemplo 2.- *Fragmento de ventana*), que ahora hace eco a la línea precedente “¿En qué pienso?”.

Así, las primeras ocho líneas guardan cierta uniformidad temática: la descripción de un paisaje exterior: el aire, la luz, el calor, el pavimento. La novena línea, “Aquí empiezo a recordar:”, viene a dividir dos espacios: el del mundo exterior y el espacio de la memoria; incluso se ha indicado esta separación con dos puntos.

3) Por último, el desplazamiento de las líneas 3, 4, 6, 7, 8, 31 y 32 (las cuales equivalen a 5, 6, 8, 9, 10, 32 y 33, marcadas con gris oscuro, del ejemplo 2.- *Fragmento de ventana*); estas líneas las hemos resaltado con gris oscuro, excepto 3, 7 y 31, marcadas con negritas.

Tal como se observa, la mayoría de las líneas desplazadas se ubican antes de los dos puntos. Son líneas que a la vez que refieren un paisaje, ellas mismas quedan como una especie de fondo para las frases esenciales: “¿Queda tiempo?”, “Salgo de mi muerte”, “¿Recuerdas?”. Puesto que éstas se ubican cerca del margen derecho, visualmente destacan y semánticamente cobran relevancia.

El énfasis de este íncipit está puesto en la memoria; esto explicaría, asimismo, la sustitución del epígrafe de *Shajarit*: "... y Abraham atravesó el desierto hasta el lugar de Sikem, hasta la encina de Moré. Se levantó al alba y rezó. Entonces fue la oración de la mañana: SHAJARIT", por el de Giorgios Seferis: "...la memoria, donde se la toque, duele".

4.- *Migraciones* (1991: 11)

Cae la tarde en el corazón oscuro de los sauces

Llueve

El otoño se tensa El aire está inmóvil

La lluvia también se desplaza hacia el sueño

Era bajo un cielo pálido

Y de una gran impaciencia

¿Recuerdas?

No puedo despertar

Resulta evidente aquí la supresión de casi todas las líneas del íncipit anterior, excepto las que hemos resaltado en negritas: “¿Recuerdas?” y “No puedo despertar”. Sin embargo, las que hemos puesto con gris oscuro guardan una gran semejanza con algunas de sus antecesoras; ciertos tópicos reaparecen: el aire, la lluvia, el sueño y, con especial insistencia, el recordar.

Este íncipit nos interesa particularmente porque contiene una de las isotopías más importantes, más significativas de *Migraciones*: la memoria.

Esta memoria se manifiesta como una isotopía, como un fino hilo que en el discurrir del Poema va desovillándose. Su naturaleza, pues, opera anafóricamente. Se trata de un conjunto signifiante que se repite en diversas ocasiones:

a) casi al inicio de “Del libro de Yiskor”:

El aire está inmóvil Se llena de flores
La lluvia también se desplaza hacia el sueño
Lentamente recupera su sombra se inclina como un sauce
Cae
(1991: 51)

b) al final de ese mismo libro:

Los sauces se desprenden de la lluvia
Ha pasado tanto tiempo desde que estuve aquí
(1991: 84)

La lluvia cesó. Queda su sombra
(1991: 85)

c) y al final de “Leteo”:

Era cerca del corazón oscuro de los sauces

[...]

Estoy bajo un cielo pálido

[...]

El otoño se tensa como un arco el aire está inmóvil

La lluvia también se desplaza hacia el sueño

Lentamente recupera su sombra se inclina como un sauce

Cae

(1991: 112)

Con este juego de repeticiones y ecos se crea lo que podríamos nombrar efecto de *déjà-vu*. Sucede como si el tiempo no hubiese transcurrido, y en ese no-transcurrir (lo que en realidad es más bien un retorno al mismo lugar), el tiempo parece devenir espacio: un *aquí* permanente y continuo, expandido. La anáfora, en suma, es la figura privilegiada de la memoria.

Por otro lado, éste es el único íncipit que se conserva idéntico para la siguiente edición –la del 1996, Tucán de Virginia.

El agua en su silencio de raíz
En su oscura lentitud de raíz
Se abre temblando

El día se bifurca
Los árboles se llenan de aire y de ruido
El cielo se hunde en la luz

Quedan las palabras

Para esta edición se dan otros desplazamientos. El íncipit de 1991 y 1996, con excepción de las líneas “Cae la tarde en el corazón oscuro de los sauces” y “El otoño se tensa”, se traslada idéntico al recién incorporado “Treno” (2000, p. 175). En tanto, el conjunto que ahora figura como *preludio*, viene de “Leteo”, pero con algunas palabras de menos; donde antes leíamos “Quedan las palabras como semillas secas en la tierra” (Gervitz, 1996: 123), ahora sólo leemos: “Quedan las palabras”.

Hemos dicho -en otro lugar de esta investigación- que el trabajo de Gervitz consiste sobre todo en depurar. Ello implica que la significación va condensándose cada vez más. De esto derivan dos consecuencias:

a) El incremento de la ambigüedad semántica –vale decir, de una valiosa pluralidad de sentidos-, según la relación inversamente proporcional entre los ejes paradigmático y sintagmático. Es decir, mientras más descriptivo⁶ (extenso) sea un enunciado, menor su ambigüedad. En la frase citada, “las palabras” pueden cargarse de diversos sentidos y dar lugar así a distintas interpretaciones. Por el contrario si se la expande (o describe) con el sintagma “*como semillas secas en la tierra*”, su valor semántico se ve acotado.

Por ejemplo, *esas palabras que quedan* ¿no podrían ser, acaso, aquéllas que la memoria en su abrirse ha hecho brotar del silencio?, ¿las que habían ido filtrándose lentas, oscuras, hacia el fondo de la memoria y que ahora germinan? En última instancia ¿las palabras esenciales, las que quedan para decir-se, para decir-nos y hablarnos de las migraciones porque felizmente *no* se han secado?

⁶ De hecho, el trabajo de descripción alude a un despliegue, una suerte de extensión; para decirlo rápidamente con Hamon un sistema descriptivo es un juego de equivalencias jerarquizadas: “equivalencia entre una *denominación* [...] y una expansión [...]” (Hamon citado por Filinich, 2003: 31).

b) La otra consecuencia ligada a la anterior es que el texto -al depurarse- adquiere espesor y una suerte de vitalidad. Como se sabe, en poesía lo que no ayuda, mata. En este caso, la eliminación del sintagma “como semillas secas en la tierra” ha beneficiado al texto.

Cabe volver a las afirmaciones de Edgar A. Poe, para quien existe una proporción directa entre la brevedad y la unidad de impresión. Así, esta concisión sobre la cual insiste tanto la estética de *Migraciones*, deviene en intensidad del sentido; lo que vuelve a este Poema una densidad: lo dota de un cuerpo, un cuerpo denso.

Aun siendo la página un espacio “plano”, sería un equívoco reducirla a su aspecto bidimensional, pues lo que la intensificación del sentido está provocando continuamente es un efecto de profundidad.

Incluso, la disposición espacial del íncipit señala la hondura, lo subterráneo que atrae, retiene o expulsa, que dispersa o concentra. Es esta profundidad –actuando a la vez como campo y centro- la forma más auténtica que tiene el espacio.

Por tal razón, consideramos contraria a su sentido la ubicación del íncipit en la reedición del Fondo de Cultura Económica (2002):

El agua en su silencio de raíz
En su oscura lentitud de raíz
Se abre temblando

El día se bifurca
Los árboles se llenan de aire y de ruido
El cielo se hunde en la luz

Quedan las palabras

Al ubicarse en el ángulo superior izquierdo de la página, las palabras pierden su peso, parecen suspendidas, aéreas, ahí donde todo indica la dirección opuesta: la raíz, la cavidad: eso cerrado que lentamente se va abriendo (hemos marcado estas palabras clave con gris oscuro). Por otro lado, aquel blanco primero queda anulado: no se deja ver ya como el fondo de las palabras, como el lugar de la dehiscencia. Sucede entonces como si algo de su *fundamento* –lo que las hace ser- se hubiera perdido.

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana nos mira desde un haz de luz
Respiran estanques de sombras, llueve morados casi rojos
El calor abre sus fauces
Abajo, la luna se hunde en la calle
y una voz de negra, de negra triste canta. Y crece
Incienso de gladiolos, barcas
Y tus dedos como moluscos tibios se pierden adentro de mí
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño
En el parque rectangular
en la canícula, cuando los colores claros son los más conmovedores
Después de Shajarit
olvidadas plegarias, ásperas
Nacen vientos levemente aclarados por la oración, bosques de pirules
Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata
Una niña toma una nieve en la esquina de una calle soleada
Un hombre lee un periódico mientras espera el camión
Se fractura la luz
Y la ropa está tendida al sol. Impenetrable la sonata de la abuela
Tú dijiste que era el verano. Oh música
Y la invasión de las albas y la invasión de los verdes
Abajo, gritos de niños que juegan, vendedores de nueces
respiración de rosas amarillas. Y mi abuela me dijo a la salida del cine
sueña que es hermoso el sueño de la vida, muchacha
Bajo el sauce inmerso en el verano sólo la impaciencia se demora
Dóciles nubes descienden hacia el silencio
El día se disipa en el aire caliente
Estalla el verde dentro del verde
Bajo el grifo de la bañera abro las piernas
El chorro del agua cae

Por último, con la edición inglesa bilingüe, el Poema vuelve a reconfigurarse. Esta vez el reacomodo es, ante todo, un retorno a las primeras palabras del *Shajarit* de 1979. Exceptuando el blanco inaugural que ahora ha sido omitido, el Poema regresa a su íncipit original (el de 1979); asimismo, el anterior conjunto de líneas (“El agua en su silencio...”) vuelven a su lugar en “Leteo” (p. 311, 2004).

Han transcurrido veinticinco años. Veinticinco años de búsqueda, pérdidas, hallazgos y desencuentros, añoranza, de esperas.

Visto a la distancia confirmamos que, en efecto, *Migraciones* es un único Poema que se despliega tanto en el espacio como en el tiempo (pero un tiempo de la memoria). Y el despliegue de su cuerpo no hace sino destacar su naturaleza espacial. Dicho de otro modo, el Poema -más que como sucesión- está concebido como simultaneidad, característica esencial del espacio. Gervitz parece trabajar frente al todo: toma, repite, traslada. Los libros que lo componen son secciones abiertas, disponibles, materia que no cesa.

Y cada edición, una versión o variación del mismo tema. El Poema nos muestra sólo un estado que es, al mismo tiempo, un punto del itinerario poético y la historia de ese recorrido. Esto, sin embargo, no contradice nuestra tesis porque si hemos hablado de un despliegue en el tiempo, de una cursividad y la historia de esta cursividad, ello no significa que se trata de un discurrir lineal –fluvial si seguimos a Heráclito- como comúnmente se ha entendido la sucesión temporal; todo lo contrario, lo que llevamos dicho prueba suficientemente que aun el avance es una forma del retorno. Por lo que, a la par de la cursividad, debemos considerar la recursividad. Y ésta es posible precisamente porque más que sucesión en línea recta hay una suerte de circularidad; de otro modo, cualquier retroceso del discurso no podría dejar huella, ni hacer historia y no habría, en definitiva, posibilidad de memoria.

Resulta interesante aquí observar que, a diferencia de la poesía rimada en la que la progresión del sentido es lineal y la del sonido circular, la poesía de Gervitz invierte las direcciones; es decir, puesto que no existen ni regularidades métricas ni rima, no puede hablarse de una forma del sonido recurrente que vuelva sobre la anterior y nos prepare hacia la siguiente; no así el sentido, el cual ya sea a través de la repetición o de la deformación de líneas o con palabras diferentes, insiste en una misma isotopía, el ritmo es un ritmo en cadena (ritmo de pensamiento).

Tampoco debe caerse en el equívoco de que el espacio es necesariamente estatismo, quietismo. Diríamos con Bergson que “La verdad es que se cambia sin cesar, y que el estado mismo es ya cambio” (Bergson, 1987: 8). Nos enfrentamos así a un problema de base: la identidad. ¿Cómo explicar entonces que a pesar de los cambios de una a otra edición *Migraciones* siga siendo el mismo Poema?. ¿Cómo entender su avance y su permanencia? El filósofo francés respondería que:

no hay diferencia esencial entre pasar de un estado a otro y persistir en el mismo estado. Si el estado que ‘permanece idéntico’ es más variado de lo que puede creerse, a la inversa, el paso de un estado a otro se parece más a un mismo estado que se prolonga de lo que se imagina: la transición es continua. (Bergson, 1987: 8)⁷

La clave, pues, nos la da la continuidad, que acentúa la sensación de duración y espacialidad, de permanencia: el Poema *está ahí*, sigue siendo él mismo, el discurso poético es una suerte de *continuum* y las distintas ediciones, una saliencia. No obstante, para saber que algo dura o permanece es necesaria una discontinuidad, una ruptura, una alteración que nos haga advertir un límite ahí donde no se lo percibía.

⁷ Parece evidente que esta traducción presenta una anomalía sintáctica en la última oración subordinada; el sentido de las ideas del autor, más bien, nos sugiere leer: el paso de un estado a otro se parece, *más de lo que se imagina*, a un mismo estado que se prolonga: la transición es continua.”

La ruptura nos hace cobrar conciencia del cambio y, al mismo tiempo, de la permanencia. Por ello, consideramos la duración no como un estado llano, sino como “invención, creación de formas” (Bergson, 1987: 13) y, tal vez, como una *deformación* de las formas; así podríamos pensar no sólo en la *plasticidad* del Poema sino también en su *elasticidad*. De manera que todas las modificaciones que ha sufrido el incipit son, en última instancia, las deformaciones de una forma primera, pues hemos visto que para la edición bilingüe (2004), después de veinticinco años, se ha regresado al principio, al *Shajarit* de 1979. Acaso “Porque siempre es la primera vez, porque hemos nacido muchas veces / y siempre regresamos” (Gervitz, 2000: 20).

La convicción que Dorra tiene respecto del tiempo –partiendo de San Agustín-, nos lleva a pensar lo mismo sobre el espacio en *Migraciones*, este espacio “no puede ser abordado de manera racional sino afectiva” (Dorra, 1999: 3). Pues se trata del espacio de la memoria.

El espacio, entonces, al que nosotros nos referimos es un espacio elástico, porque así es la condición de la memoria natural. No se trata de la “memoria artificial” que las *Artes de la memoria* construyen basándose en una imagen espacial: un edificio perfectamente proporcionado, ordenado e iluminado. En definitiva, la concepción de espacio que nos interesa es aquella que lo ve no como magnitud sino como experiencia; por lo tanto, íntimamente ligado al sujeto; de ahí, entonces, que sea posible establecer la relación entre duración y espacio, una relación que, en realidad, no es binaria sino ternaria. Como acertadamente ha advertido Zilberberg en sus “Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo”, *tempo* – resultado de la catálisis operada por el tiempo y el espacio-, *duración* y *espacio* forman “un crisol estructural”.

Una estructura en la que el *tempo* se encarga de regular y fijar los valores de la duración y del espacio. Así, dice el semiótico francés, “la rapidez sofoca la duración y el espacio, mientras

que la lentitud los restaura después de que han sido deshechos, los exalta de otra manera” (Zilberberg, 1994-95: 167).

Sin embargo, nos preguntamos si vista la triada como un prisma no podría tener como regente a cualquiera de los otros dos términos según sea el lado donde la luz incida. Por ejemplo, si nos instaláramos en el espacio, no sería acaso éste el generador de los efectos de duración y lentitud. Esta situación, creemos, es la que nos presenta *Migraciones*: al mostrarnos el Poema como simultaneidad-espacialidad, los efectos que de ello se derivan son de una dilatación del tiempo, de una permanencia, que no obstante, avanza, lenta, levemente: “No voy a ninguna parte, Aquí está todo. Aquí está allá”, “Vivía más lentamente / Era como estar lejos sin cambiar de lugar”, “¿En dónde estuve todo este tiempo? / Estoy anclada en el mismo lugar” (Gervitz, 2000: 22, 25, 33).

Lo visuográfico

La dimensión plástica de la escritura

La revisión diacrónica de las variaciones que *Migraciones* ha tenido de una edición a otra ha puesto en evidencia su capacidad de *deformación*. Tales deformaciones, debemos subrayar, no tienen un valor negativo; por el contrario, afirmamos con Zilberberg que el mérito de toda forma consiste precisamente en su deformabilidad. De ahí que dicha virtud de la forma sea la que genera una suerte de dinamismo interno, dinamismo que comprendemos como *elasticidad* del discurso. En este caso estamos ante un discurso poético que tanto se concentra como se expande.

Es momento, pues, de detenernos en uno de los estados del proceso de deformación (o de reconfiguración) discursiva, para abordar el Poema en tanto *texto escrito*, cuyo significante es de naturaleza espacial. Continuando con nuestra perspectiva espacial y escrituraria del Poema, habremos de dar cuenta ahora de su *plasticidad*.

Walter Ong considera la escritura una tecnología de la palabra que “traslada las palabras del mundo del sonido a un mundo de espacio visual” y que la impresión terminará por fijar (Ong, 2002: 121). Siendo más que una tecnología, una técnica, la escritura precisa de ciertos utensilios: una superficie y un instrumento para ejecutar el trazo. A lo largo de la historia, los soportes escriptóreos han ido cambiando y perfeccionándose, yendo desde la dureza de la

piedra y el metal hasta la virtualidad del espacio cibernético, pasando por los soportes blandos: hojas, troncos de árboles, pieles y telas¹.

Asimismo podríamos registrar soportes tan efímeros como el aire, el agua o la arena. Incluso, pensar el cuerpo humano como página. Recordemos el sugerente y bello filme del cineasta inglés Peter Greenaway, *The pillow book* (1995), en el que la protagonista Nagiko – continuando una milenaria tradición que iniciara la princesa Sei Shonagon- se ha obsesionado por escribir su propio *libro de cabecera*, desplazando las páginas de su cuaderno a su propio cuerpo. En su incansable búsqueda por el amante-calígrafo ideal, encuentra a Jérôme, quien le pide: “trátame como las páginas de un libro, tu libro”. Ella decide entonces dejar de ser página para convertirse en pluma. En este intrincado filme se conjugan el placer del amor y el placer de la escritura, placeres reunidos en la inscripción sobre el cuerpo que señala, como diría Guillermina Casasco, en un mismo gesto, lo herido y la herida. Ese gesto del escriba “que en actitud de abrazo se inclina sobre el hueco de la mano, sosteniendo la pluma que lo transporta a la página, ilustra al sujeto dividido dividiéndose.” (Casasco, 2001:36).

Por otro lado, es de notar que nuestra recepción de lo escrito está íntimamente ligado a la naturaleza de los materiales, como lo constata la historia del libro. No es difícil imaginar que una tablilla de cera, un rollo de pergamino, un *codex*, un libro en su forma actual, la pantalla de la computadora, exigen una (dis)posición corporal diferente tanto para el escriba como para el lector. Esto ha sido documentado por el historiador francés Roger Chartier:

El lector del libro en forma de *codex* lo coloca ante sí sobre una mesa y pasa las páginas, o bien lo lleva consigo cuando el formato es más pequeño y lo puede tener en las manos. El texto electrónico permite una relación mucho más distanciada, descorporizada. El mismo

¹ Las diversas historias de la escritura y sobre todo del libro, registran la gama de soportes materiales que suelen clasificar en duros y blandos. Puede consultarse a Martínez de Sousa, José (1992) *Pequeña historia del libro*. 2ª reimpr. Gijón: Ediciones Trea, S. L. [1987].

proceso se da en el caso del que escribe. Quien escribía en la era de la pluma, de ganso o no, producía una grafía directamente asociada a sus gestos corporales. Con el ordenador, la mediación del teclado [...] instala una distancia entre el autor y su texto. (Chartier, 2000: 17).

Cualquiera que sea su modalidad, la escritura implica la transformación de una superficie en el momento de la incisión, de la marca semiótica. La acción de la mano sobre el soporte material, la *manipulación* de lo que podemos llamar materia gráfica transforma lo que hasta entonces era simple extensión en *lugar*, un lugar significante: la *página*.

La inscripción de la letra en la superficie revela en ésta una potencia significante; como apunta Jitrik, “el blanco pugna por no ceder a la inscripción que, al producirse, crea un ritmo específico y, en lo que subsiste, pone en evidencia que no es tan sólo el sitio pasivo en el que se realiza la inscripción sino un ‘fondo’ que le permite constituirse” (Jitrik, 2001: 17-18), porque la espacialidad del discurso no es un lastre que inevitablemente debe cargar como lo creería una concepción común, para la cual lo *leíble* es el discurso (entendido como lo que las palabras “dicen”, lo enunciado) mientras que la espacialidad no es legible aunque sea visible.

En el caso de *Migraciones* (y de algunas otras expresiones poéticas) el espacio no se agota en su condición de soporte material porque, configurado en página, constituye ahora el espacio de la *legibilidad* ya no sólo *audible* sino también *visible*.

Es importante señalar que si hablamos de una legibilidad como audible y visual es porque entendemos la legibilidad como una cualidad de todo aquello que sea portador de sentido, de todo aquello susceptible de ser semiotizable; pues no todo lo que se escucha (por ejemplo el ruido) o se ve o se toca es necesariamente un hecho significante, lo es en el momento en que se articula como una *forma*, como un juego de relaciones.

Aun cuando la escritura acentúa su aspecto visual-espacial, es muy difícil desligarla de alguna sonoridad; resulta prácticamente imposible no evocar una voz que habla -sobre todo en los textos poéticos- así como *la imagen de esa voz*. Inequívocamente esa voz convoca una corporalidad, un gesto. Ella misma, ha dicho Parret, es “ese pedazo de cuerpo que se escurre” (Parret, 1999: 176).

La escritura no sólo registra las palabras y su sentido proposicional, no “reduce” –como piensa Walter Ong- su sonido dinámico al espacio inmóvil. La escritura está llamada también a recoger la voz, con sus recursos propios, para que algún otro la recoja con su mirada y la *incorpore* a su voz.

Sin embargo, lo anterior no debe conducirnos a ver la escritura exclusivamente como una transcripción del habla; si bien el gesto acompaña al habla, no siempre o no necesariamente culmina en una verbalización. La naturaleza del gesto es visual-espacial, rasgo distintivo que comparte la escritura. Y dado que la gestualidad tiene un carácter pragmático, podríamos pensar, entonces, en una dimensión pragmática de la espacialidad de la escritura poética, puesto que la puesta en página es un hacer significativo que produce efectos de sentido –tales como la sensación de vacío, de quiebra, de soledad, etc.- en el receptor. En tanto praxis, en tanto hacer significativo sobre el espectador, la puesta en página no sólo en sí misma cuenta con un poder apelativo sino que viene a intensificar, en el orden de la enunciación verbal, las fuerzas ilocutiva y sobre todo perlocutiva que alientan al Poema *Migraciones*: “Ven Antiquísima ven y sácame de este silencio / [...] / Ruega por mí” (Gervitz, 2000: 107). Bajo estas consideraciones, es posible pensar la escritura no como una mera transcripción del habla sino como su abstracción y como la *imagen*, la *corporalidad* de la voz.²

² Sobre este carácter pragmático de la escritura volveremos en el apartado “Modulaciones de la presencia” cuando distingamos la enunciación verbal de la enunciación gráfica.

La perspectiva común que suele señalar como deficiente el sistema de escritura porque separa a la palabra de su presente vivo (y que gusta recordar aquella sentencia bíblica “la letra mata...”), olvida que la escritura no se agota en el papel, que ella se continúa en la lectura. Aunque para algunos autores (Barthes) el auténtico lugar de la voz no es la escritura sino la lectura, no se puede ignorar que la lectura está *inscrita* en el texto, que forma parte de él. La lectura actualiza (...vivifica, inspira nuevamente) la voz del Poema.

Es quizá esa necesidad de encontrar la voz en la escritura la que no termina de colmarse, o en el peor de los casos se ve frustrada, frente a ciertas manifestaciones poéticas de vanguardia –concretismo, espacialismo, ideogramas, caligramas, constelaciones, poesía cinética, letrismo etc.-, las cuales suelen agruparse bajo el término general de poesía concreta o bien poesía visual. Algunas de estas manifestaciones nos presentan trazos donde es tan difícil advertir la voz, que parecen incluso desprovistos de toda sonoridad³, por ejemplo, el fragmento de una letra que desborda la página, un punto o una línea y que hace vacilar al espectador: ¿poesía?, ¿diseño gráfico?, ¿pintura?⁴

Tal vez sea la fascinación –siempre lúdica- por resaltar y fijar en el espacio la letra más que la palabra, lo que hace oscurecer los rastros de la voz en esas muestras artísticas; de ahí que Ong las considere producto no de la escritura sino de la tipografía, por cuanto reifican la

³ Según Mary Ellen Solt, los creadores de la poesía concreta tienen un interés común: concentrarse sobre la materia física de la cual están hechos los textos o poemas. Sin embargo hay una división entre a) los que insisten en la necesidad para la poesía de conservar en la comunicación una parte de semanticidad, entendida como verbalidad, y b) quienes están convencidos de la capacidad de la poesía para transmitir nuevos y otros tipos de información: información puramente estética. (Solt citada por Underwood, 1990: 127-128). Estos últimos se encuentran evidentemente más cerca de las artes plásticas.

⁴ Pueden revisarse, aparte de las obras mismas de los poetas concretos como Haroldo de Campos o Décio Pignatari, las siguientes antologías: la revista del Museo de Arte Moderno *Artes Visuales, Texto y Textualidad*, núm. 6, 1975; *Signos corrosivos. Selección de textos sobre poesía visual-concreta-experimental-alternativa*. Compilador y organizador César Espinosa (Núcleo Post-arte). México: Ediciones Literarias de Factor, 1987; *La escritura en libertad*. Compiladores F. Millán y García Sánchez. Madrid: Alianza editorial, 1975; Revista *Alforja* núm. XXIII, invierno 2002-2003.

palabra: las palabras se vuelven cosas. Ello encontraría su confirmación en el propio modo como los creadores nombran sus composiciones: poema-objeto.

En cualquier caso, los textos escritos⁵ –y en especial los poéticos- ofrecen un aspecto sumamente interesante para examinar: su trabajo con el significante, con la dimensión sensible del signo.

Justo es, sin embargo, reconocer que las vanguardias fueron las que comenzaron a explorar con mayor *conciencia* el valor estético de los soportes materiales, y, en consecuencia, postularon el significante como vía de acceso a la significación. Su experimentación con los soportes materiales para volverlos un significante que fuera por sí mismo un significado, no careció de una actividad reflexiva.

Es interesante observar que esta conciencia, esta actitud crítica no se encuentra –o al menos no lo sabemos- en los autores de un tipo de composición “erudita” y “lúdica” practicada alrededor del siglo III a. C. en Grecia: el *carmen figuratum*. Se trata de una composición que forma una figura, según distintos procedimientos⁶, valiéndose “del espacio

⁵ La importancia de la configuración del espacio se muestra de manera ejemplar en la confección del libro. Sabemos que fue una preocupación constante –ya no sólo del orden de la legibilidad, sino sobre todo de orden estético- para los copistas. El diseño de la página se fundaba en un preciso y “sabio” cálculo matemático de las dimensiones de la superficie textual y de las proporciones de los blancos y la mancha gráfica. Uno de los procedimientos más usados y uno de los más antiguos fue el de la zona áurea, también conocida como rectángulo áureo. Una proporción que fue –sigue siendo- también muy utilizada en la arquitectura y que además es posible encontrarla en formas naturales como los cuerpos del hombre y los animales. Elisa Ruiz, en *Hacia una semiología de la escritura*, consigna una “receta medieval” del siglo IX (ms. lat. 11884, Biblioteca Nacional de París); se trata de una serie de principios que rigen el diseño de la página, dos de ellos son: la página guardará una relación de cinco partes de altura por cuatro de anchura; el margen inferior y el lateral exterior ofrecerá una extensión equivalente a una parte.

Cabe destacar que el medievo representa una suerte de vanguardia del libro actual, en ella se dieron prácticamente todas las revoluciones de éste por lo que toca a su funcionamiento: formatos, disposición de la caja de escritura, índices, paginación, etc. Esto explica que en los primeros tiempos de la imprenta el modelo de libro siguiera siendo el manuscrito; de ahí la justa crítica a quienes ven la imprenta como una ruptura, cuando lo que en realidad hay es una continuidad entre la cultura del manuscrito y la cultura de lo impreso (Chartier, 2000).

⁶ Por ejemplo, en el poema figurado *Las alas*, para lograr la simetría visual Simias de Rodas ha cuidado la medida de los versos así como la cantidad de las sílabas. De modo que para producir la imagen de unas alas desplegadas, ha dividido los doce versos en dos partes especulares. A pesar de las divergencia de opiniones respecto al análisis métrico de este poema, se observa que en las dos lecturas que retoma Guichard, persiste un orden proporcional: ya sea que las líneas de los extremos (1 y 12) estén formadas por un pentámetro coriámbico más un baquío o por un hexámetro coriámbico cataléctico, los siguientes versos van disminuyendo un metro; es decir, las líneas 2 y 11 constan de un tetrametro coriámbico más un baquío hasta quedar, en la línea 6 y 7, sólo el baquío, o si se

textual para causar una impresión visual que *complementa y subordina* en diferentes grados lo expresado discursivamente” (Guichard, 1996: 5, cursivas nuestras).

Aunque la denominación latina, *carmina figurata graeca*, para estos poemas-figura es bastante descriptiva, el término technopaegnon en griego “moderno”⁷ –no se sabe cuál era el que le darían sus autores originales- muestra el sentido que animaba estas composiciones: *Τεκνοπαιγεια, Τεκνοπαιγιον* □ □ de *τεκνε* □ arte, y *παιγιον* □ juguete. Technopaegnon es, pues, un juego de arte, un divertimento, razón por la que algunos autores como Robert Curtius lo califican de “manierista”⁸ pues pretende mostrar el virtuosismo con que se realiza. Según Luis Arturo Guichard, el propio Ausonio juzga su obra –*Technopaegnon liber*- como “opúsculo inútil de mi ocio inactivo” y admite que su finalidad era “divertirse mediante el domino de dificultades métricas y gramaticales” (Ausonio citado por Guichard, 1996: 14).

A pesar de la antigüedad de los *carmina figurata*, los poetas concretos (Grupo Noigandres⁹) no los cuentan entre sus precursores, acaso queriendo evitar toda asociación con aquellas prácticas “manieristas”, divertimientos retórico-métricos. Declaran -en su manifiesto *Plan piloto de la poesía concreta* (1958)- que su punto de partida es Mallarmé, en quien ven un “primer salto cualitativo” en su el empleo del espacio y las variantes tipográficas como elementos substantivos de la composición para la representación de las “subdivisiones prismáticas de la idea”. Entre otros, mencionan también a Pound, Joyce, Cummings.

Aunque *Migraciones* difiere de la estética de la poesía visual de vanguardia, ya que no tiene un sentido “experimental” ni busca desobjetivizar la poesía, conviene recordar algunas de las ideas del manifiesto del grupo Noigandres porque, finalmente, han puesto sobre la mesa una

considera la segunda opinión, constan de un pentámetro coriámbico cataléctico que irá disminuyendo hasta quedar en monómetros las líneas 6 y 7. [Ver anexo 4 *Las alas*]

⁷ Aparece por primera vez como título de un libro del poeta latino Ausonio, 383 d. C.

⁸ Sobre el tema de los manierismos, puede consultarse el capítulo “Manierismo” en Ernst Robert Curtius (1975) *Literatura europea y edad media latina*. Tomo I. traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica [1948].

⁹ Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, en alianza con Eugen Gomringer.

cuestión importante, la del significante; cuestión que incumbe tanto a las disciplinas literarias – no necesariamente semióticas, como en el caso de Francisco López Estrada- como a la semiótica. La poesía concreta, dicen, es:

produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico-discursiva- de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytique-discursivement” (apollinaire). (De campos citado por Underwood, 1990:126-127)¹⁰

Advertimos, pues, que ambas estéticas –la del *carmen figuratum* y la del Grupo Noigandres- otorgan un alto valor al significante, convierten el espacio gráfico en algo más que un soporte, lo consideran una condición para que el trazo sea posible; así, la zona visuográfica creada es no sólo visible, sino sobre todo *legible*.

Si ya de suyo la literatura es una semiótica que opera sobre el plano de la expresión de las semióticas naturales –la lengua-, la poesía quizá como ningún otro discurso literario pone de relieve la *acción* del significante: aquello que hace emerger el significado: *significante* del significado. Pero todavía más, propone al significante como vía de acceso a la significación.

¹⁰ “producto de una evolución crítica de formas, dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. espacio cualificado: estructura espacio-temporal, en lugar de un desarrollo meramente temporal-lineal. de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde un sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta un sentido específico (fenollosa/pound) de método de componer basado en la yuxtaposición directa -analógica, no lógica-discursiva- de elementos. ‘hace falta que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente’ (apollinaire)”. Traducción nuestra.

En su esfuerzo por dar cuenta de objetos semióticos no verbales, la disciplina semiótica¹¹ “postule l’existence et la possibilité d’une sémiotique qui cherche comment la surface plane, en tant qu’apparence visuelle sensible, peut être le lieu de la manifestation de la signification”¹² (Floch, 1979: 199).

Bajo esta consideración, Floch¹³ distingue en el plano del significante o de la expresión visual dos dimensiones que serían generalizables para todas las semióticas: a) una figurativa que “permite el reconocimiento de objetos del mundo de la cultura” y b) una plástica, que deja ver más allá de un objeto del mundo, “el componente poético de los lenguajes”, esto es, un semisimbolismo que está muy relacionado con los lenguajes plásticos. Pero que no sería exclusivo de los lenguajes visuales, sino que sería posible advertir tanto lo plástico como lo figurativo del significante en semióticas verbales, que es el caso de *Migraciones* donde no sólo la espacialidad del poema es visual por sí misma sino también su contenido insiste en construcciones espaciales-visuales.

El planteamiento de Floch resulta, sin duda, polémico porque lo que hasta ahora se había considerado propio del plano del contenido (el reconocimiento de una figura del mundo) se ubica en el plano de la expresión. Para salvar una posible fisura entre los planos, Floch intenta trazar un nexo haciendo corresponder las dimensiones plástica y figurativa con lo figural y lo figurativo del plano del contenido, respectivamente (entendido lo figural y lo figurativo como dos polos del proceso de figurativización que va de una menor a una mayor capacidad para producir la ilusión referencial o iconicidad). Así, Roberto Flores considera que ese puente entre

¹¹ En tanto teoría general que describe “la existencia y el funcionamiento de todas las semióticas particulares”, es decir, “las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido”, como consta en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*.

¹² “postula la existencia y la posibilidad de una semiótica que busque cómo la superficie plana, en tanto que apariencia visual sensible, puede ser el lugar de la manifestación de la significación” Traducción nuestra.

¹³ Lo expuesto en éste y los siguientes dos párrafos ha sido tomado de la relatoría de la primera sesión (7 de mayo de 2004) del módulo *Semiótica de lo visual* a cargo de Luisa Ruiz Moreno, en el Seminario de Estudios de la Significación de la Universidad Autónoma de Puebla.

los planos de la expresión y el contenido podría establecerse mediante un semisimbolismo, para el cual ya no es suficiente la descripción de los componentes estrictamente plásticos sin dejar de asociarlo con algún contenido. Esto es justamente lo que nos permite a nosotros reconocer en los blancos de *Migraciones* diversos sentidos o valores.

Floch, entonces, está postulando también la dimensión plástica –y no sólo la figurativa como tradicionalmente se ha hecho- como una vía de acceso a la significación. Esto viene a complementarse con las reflexiones de Jitrik para quien el texto, particularmente un poema, no se agota en su lectura literal –lo que las palabras dicen-, tampoco en una lectura de segundo orden –lo que las palabras “quieren decir”- sino que habría que considerar un tercer orden “semiótico”; la posibilidad de llegar a éste “puede residir en otros lugares del texto, dentro y fuera del lugar que por supuesto constituyen las palabras en las que se advierte tanto el ‘decir’ como el ‘querer decir’” (Jitrik, 2001: 13). Este tercer lugar lo esbozan las grafías dispuestas sobre la página: la zona visuográfica.

La disposición es en sí misma significativa en tanto tiene una proyección figurativa con diversos grados de iconicidad; es decir, a partir de una primera percepción de la mancha gráfica el lector comenzará a organizarla, lo que puede llevarlo a reconocer en ese perfil alguna figura del mundo; por ejemplo, en el poema analizado por Jitrik en su artículo “La figura que reside en el poema”, la silueta de las grafías le evoca la de una ciudad, semejante a alguna del pintor Roberto Aizemberg. En el caso de *Migraciones* podemos advertir diferentes “figuras del cuerpo”: un cuerpo del desbordamiento (“Shajarit”), un cuerpo de la fractura (“Yizkor”, “Pythia”, “Equinoccio”) y un cuerpo del fluir (“Septiembre”); figuras sobre las que nos detendremos a continuación.

En la disposición, pues, reside una fuerza significativa de índole poética. Y adentrarse en esta instancia, advierte Jitrik, implica un cambio importante en las vías de acceso a la escritura

poética. Un acercamiento que comienza con un mostrarse: el poema se hace figura, un cuerpo en *ex-posición*; diríamos, un ser para la mirada.

Figuras del cuerpo

Expectantes, espectadores, de la página, asistimos a ella como quien asiste al teatro: una mirada que husmea, que abre el horizonte, una mirada penetrando el escenario, atisbos, esperas: un primer gesto, el silencio, y desde el fondo viene, adviene lento el perfil de una presencia: un cuerpo develándose y una mirada derramándose sobre él. Un puro mirar, una pura entrega: “la mano se hunde en lo mirado // y el cuerpo cede”. Un puro mirar hemos dicho, porque *eso* que se ha instalado en mi campo perceptivo ha exigido ser visto, pero mi cuerpo como totalidad no ha podido dejar de entregarse: ha adoptado una cierta disposición, se ha inclinado sobre la página como quien se recoge para defender alguna intimidad, los dedos han captado la rugosidad escondida de sus bordes y el oído ha sido abierto al murmullo del roce.

En la lectura, pues, se involucra una sensorialidad que va más allá de lo visual-auditivo; una sensorialidad compleja –y aún cabría decir una erótica¹- que, sin embargo, responde a una jerarquía.

La jerarquización de los sentidos, que desde luego es histórica, está en concomitancia con otros factores -los medios por los que se transmite la información a los sentidos y la episteme vigente²- para la organización del campo de la percepción. Por ejemplo, suele reconocerse un alto valor al sentido auditivo en las culturas orales, pero aclaremos que ello no implica la anulación de los otros sentidos como tampoco la autonomía de aquél.

¹ Nuevamente viene a nuestra memoria la cinta *The pillow book*, en la que el editor rechaza el primer texto enviado por Nagiko arguyendo que no vale la “calidad del papel” en que está escrito: la piel de uno de sus amantes, un inglés. En ese juego, por demás perverso, entre el editor y Nagiko, ésta va probando con diversas texturas-pieles, diversos soportes materiales diríamos, que el editor se encargará de evaluar: mira, escucha, toca, lame, huele, en definitiva, juzga. Algo semejante vivimos cuando degustamos las diversas ediciones de *Migraciones*, en las que la elección del papel, la tipografía, el formato, etc., ha sido cuidadosamente atendida. Mencionemos, por ejemplo, la edición rústica de *Yiskor* (1987) ejecutada por Mario del Valle, en la que se usó papel Gvarro y papel cien por ciento algodón hecho a mano especialmente para esa edición, contiene además ilustraciones de Julia Giménez Cacho. Otra bella muestra es *Pythia* (1993), ejecutada también por Mario del Valle, y cuya quinta parte la constituyen tres colotipias de la fotógrafa Luz María Mejía.

² Estos parámetros –jerarquización de los sentidos, medios a través de los que se transmite la información a los sentidos y la episteme vigente- son los que D. Lowe identifica en su *Historia de la percepción burguesa*, 1986.

Según César González, desde el ámbito de la imagen en *Apuntes acerca de la representación*, el oído y el tacto fueron los sentidos predominantes para las sociedades occidentales en la época medieval, mientras que en el Renacimiento, la episteme era el orden. El Renacimiento, dice el autor, “época que constituye el alba de la cultura visual que se prolonga hasta nuestros días, está inmerso en una episteme regida por el sentido de la vista, una de cuyas primeras consecuencias es la construcción de un nuevo concepto de espacio [plástico].”³ (González, 2001:8).

Un espacio cuya aprehensión o percepción, asiente César González con Francastel, se tiende sobre dos polos: una visión de cerca, “el polo táctil, en el cual se toma en cuenta en mayor grado la presencia y las cualidades superficiales de la representación” y una visión de lejos, “propio de las formas de representación que privilegian lo aparente” (González, 2001: 79-80).

Migraciones, en tanto figura, nos invita claramente a una visión de cerca: a tocarla con la mirada, para que la mano se hunda en lo mirado. Esta percepción visual tactilizada es la que “da gran parte del sentido del espacio” plástico (González, 2001: 80).

Mas no olvidemos que la visión de lejos, que atiende a la perspectiva, está presente, toda vez que la forma del espacio, en este poema, apunta esencialmente hacia la profundidad, porque la mano se *hunde* en lo mirado.

³ Con la invención de la perspectiva viene una nueva concepción de espacio; la pintura ya no intentará representar “literalmente” el espacio real, sino presentará ahora un espacio geométrico y mental. A partir de la época moderna la noción de espacio que se irá desarrollando será la de fragmentación: el detalle. El interés será entonces “crear la conciencia de que el espacio no es un atributo fijo de la naturaleza sino una cualidad que puede expresarse de varias maneras, no sólo por la profundidad, sino por medio de la línea, del color”; y César González agrega que “La época moderna liberó al dibujo, a la pintura, al diseño de la noción de representación como imitación de la realidad y nos ha hecho sensibles al carácter plástico de la imagen.” (González, 2001:87-88). Quizá a partir de este momento comienza a desarrollarse algo que podríamos llamar una estética de la fragmentación. El 13 de enero del presente año, en la Universidad Autónoma de Puebla, Herman Parret dictó la conferencia *El cuerpo máquina* -tema que inscribe dentro de una semiótica del cuerpo, que él se ha preocupado por impulsar-; en ella analizó las figuras del cuerpo en la obra de Duchamp y puso gran énfasis en uno de los rasgos esenciales no sólo de Duchamp sino del arte actual en general: la fragmentación. A diferencia de la concepción clásica del cuerpo, fundada en la justa proporción y la totalidad, el arte posmoderno, afirmó, presenta detalles, partes del cuerpo: un cuerpo siempre fragmentado.

Así como la hermenéutica literaria advertía sobre la participación activa del lector en los intersticios de la obra para realizarla, el sujeto que mira es también “un participante emocional y cognitivamente *activo* de la imagen” (Aumont, 1992: 86). Mirada e imagen se construyen recíprocamente; en su aparecer la imagen apela –en tanto saliencia- al sujeto que al percibirla lo hará inevitablemente en función de sus deseos –la volverá un objeto pregnante.

Sin embargo, debemos destacar que el mirar, al mismo tiempo que es actividad, es pasividad; la mirada de cerca, también llamada háptica, siendo de naturaleza táctil implica inevitablemente una re-flexión: al tocar es tocada.

Extendamos, pues, sobre las figuras del cuerpo del Poema, nuestra mirada y no sólo el ojo, puesto que no puede haber una captación “objetiva” limitada al ámbito fisiológico (la visión), sino siempre una intencionalidad, un punto de vista, una lectura, nuestra lectura; porque el espectador tanto es afectado por una forma como es hacedor de ella: esa primera mancha-inscripción percibida comienza pronto a ser organizada, reconocida, en suma, figurativizada.

Procedemos a semejanza del test de Rorschach que consiste en “encontrar” una figura en una simple mancha de tinta sobre el papel; en nuestro caso, sin ningún fin psicológico sino puramente *imaginativo*⁴.

No nos anima una psicología médica sino, habremos de admitirlo, una intuición o una visión interior que se proyecta sobre la presencia: una admiración: un mirar hacia algo que se destaca sobre un fondo. Un mirar, quisiéramos decir, que no carece de asombro porque va de lo meramente estésico hacia lo estético.

⁴ Imaginativo, en el sentido de crear imágenes; esta experiencia no será ajena para quien recuerde aun con alegría sus tibias tardes de infancia en las que uno no pensaba que las nubes fuesen una masa de vapores suspendidas en la claridad del cielo; ellas eran un perro lanudo que nos sonreía, una flor deshojándose, el rugoso rostro de una viejecita, la melena de un león del circo.

A) Cuerpo del desbordamiento

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana nos mira desde un haz de luz
Respiran estanques de sombras, llueve morados casi rojos
El calor abre sus fauces
Abajo, la luna se hunde en la calle
y una voz de negra, de negra triste canta. Y crece
Incienso de gladiolos, barcas
Y tus dedos como moluscos tibios se pierden adentro de mí
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño
En el parque rectangular
en la canícula, cuando los colores claros son los más conmovedores
Después de Shajarit
olvidadas plegarias, ásperas
Nacen vientos levemente aclarados por la oración, bosques de pirules
Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata
Una niña toma una nieve en la esquina de una calle soleada
Un hombre lee un periódico mientras espera el camión
Se fractura la luz
Y la ropa está tendida al sol. Impenetrable la sonata de la abuela
Tú dijiste que era el verano. Oh música
Y la invasión de las albas y la invasión de los verdes
Abajo, gritos de niños que juegan, vendedores de nueces
respiración de rosas amarillas. Y mi abuela me dijo a la salida del cine
sueña que es hermoso el sueño de la vida, muchacha

[Fig. 1]

La primera organización del espacio textual está fundada sobre una tensión visual, o bien, un contraste elemental con que se instaura el campo perceptivo: la identificación de una figura que se destaca sobre un fondo.

Según la proporción guardada entre la mancha gráfica y el blanco –figura y fondo respectivamente- en la primera fase de “Shajarit”⁵, podemos imaginar la figura de un cuerpo que se desborda [Fig. 1]. Desbordamiento por la continuidad y la extensión misma de las líneas poéticas, la medida de algunas de ellas, por ejemplo, llega a ser hasta de veinticinco sílabas. Con el predominio de la mancha gráfica sobre los espacios en blanco, la página consigue un efecto de saturación.

Pero este cuerpo desbordado aun guarda un cierto equilibrio porque dominan el eje horizontal, el lado izquierdo y la zona inferior de la página. La sensación de estabilidad que nos procura esta composición se debe a que responde a nuestra expectativa de lectura -precisando un poco más, para el actual hábito de lectura en las culturas occidentales⁶.

Cabe señalar que, de los componentes básicos de un texto visual, la línea es la más elemental, ya Gombrich, refiriéndose a la composición de la página, la hacía destacar como un dispositivo importante:

Es [...] notable que haya una constante que parece ser común a todos los escritos y que debe de haberse desarrollado independientemente en diversas culturas, y con ello me

⁵ Nos referimos aquí a la parte que va –en la edición de 2000- de la línea “En las migraciones...” hasta la línea “Estoy intacta” (de la p. 16 a la p. 24). Parte que viene a ser una versión corregida y aumentada de *Shajarit* (1979); lo que se agrega a partir de la edición de 1986, puede decirse, constituye una segunda fase del poema. Pero esta segunda fase la abordaremos junto con “Yizkor” no sólo porque temporalmente son más cercanos –en 1986 *Fragmento de ventana* une esas dos partes, y al año siguiente se publica *Yiskor* (1987), que integra “Fragmento de ventana” y “Del libro de Yiskor”-, sino porque guardan una afinidad estilística.

⁶ Las posibilidades de orientar la cadena gráfica son diversas. En Grecia se practicó, por ejemplo, una forma llamada bustrofédica, cuya dirección semeja el curso de los bueyes arando la tierra: de izquierda a derecha y de derecha a izquierda a la siguiente línea:

A B C D E F G
N M L K J I H

Puede verse éste y otros ejemplos en el Cap. VII de *Hacia una semiología de la escritura*.

refiero al dispositivo crucial de la línea. Cualquiera que sea la dirección en la que los tipos estén distribuidos [...], todo texto formal facilita la captación de símbolos secuenciales [Y lo que justificaría, según el autor, la predilección por la línea sería un sentido del orden porque] permite al ojo captar con el menor esfuerzo las pequeñas desviaciones desde la regularidad que constituyen los rasgos distintivos de caracteres, puntuación y párrafos. (Gombrich, 1999: 146)

Se recordará que Saussure había distinguido tres propiedades del signo lingüístico: arbitrariedad, inmutabilidad y linealidad; una linealidad que deriva de su carácter vocal, los sonidos verbales se suceden en el tiempo. En el caso de la escritura, el establecimiento de la linealidad horizontal de la cadena gráfica parece atender más bien a las coordenadas naturales del cuerpo humano, al llamado eje sentido: vertical-horizontal.

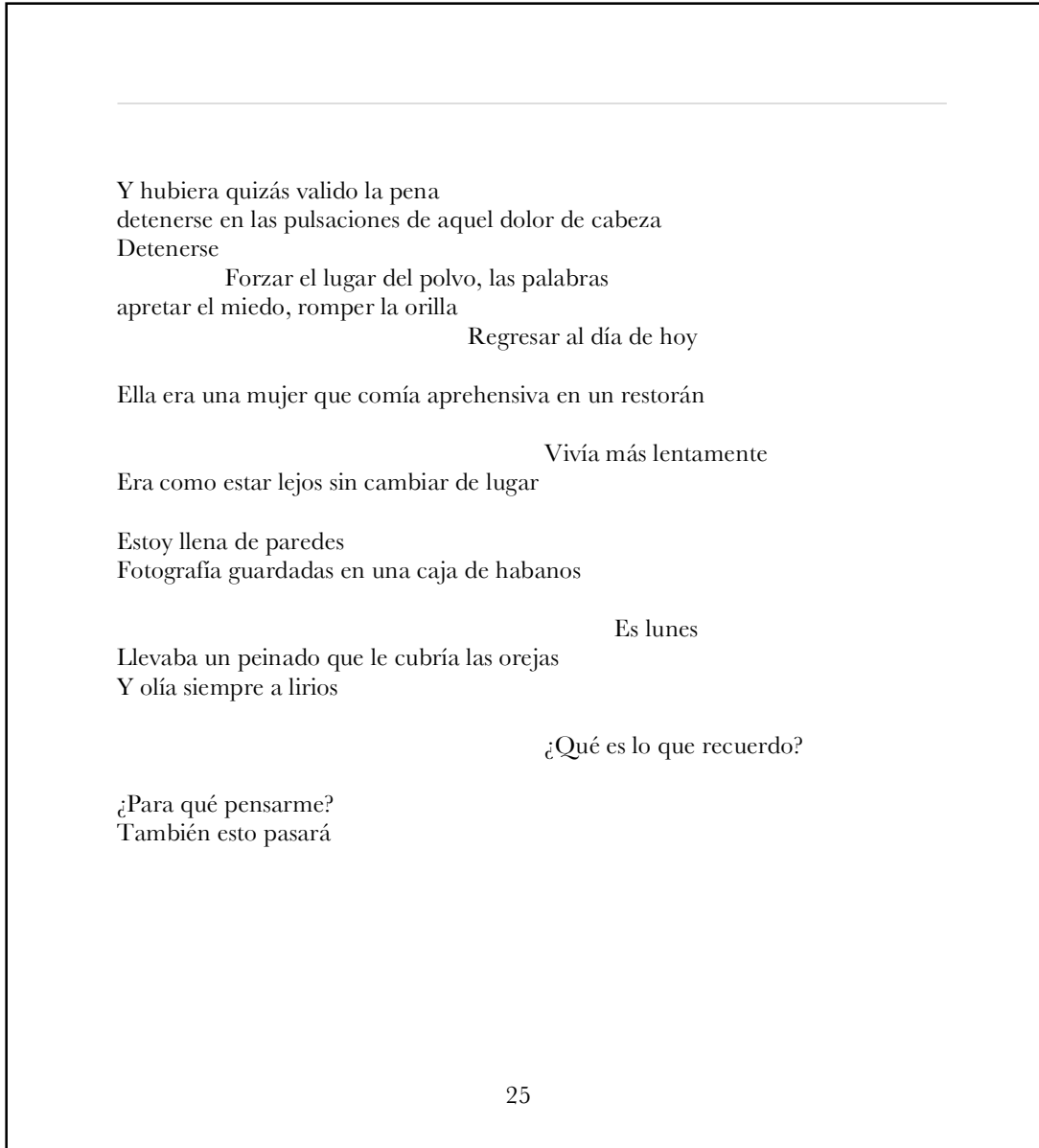
Nuestro cuerpo se desplaza en dirección horizontal, lo que le concede un campo amplio para el despliegue de la mirada. Por otro lado, es una dirección asociada con el equilibrio, los pies descansan sobre la superficie terrestre que le sirve de soporte y de fundamento. Este modo natural que tiene el cuerpo de articular el espacio, explicaría entonces el sentimiento de relativa estabilidad que experimentamos frente a la figura perfilada en “Shajarit”; ello quizá podría volvernos imperceptible la confección plástica de la página, la cual se hará más evidente en la segunda fase de Shajarit, que coincide con la época de *Yiskor*, momento clave en la escritura de Gervitz .

Si bien hemos reconocido una tensión visual mínima, ella no debe traducirse automáticamente como reposo, pues se trata de un aparente equilibrio puesto en riesgo siempre por el continuo avance de las líneas poéticas que reflejan el flujo de una respiración urgida, desenfrenada, sostenida. A esto habrá que agregar la descripción de una atmósfera profusa y la espesura de una sensualidad que se desborda:

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas
Y se pudren las manzanas antes del desastre
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
En el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
[...]
Incienso de gladiolos, barcas
Y tus dedos como moluscos tibios se pierden adentro de mí
(Gervitz, 2000: 16).

Por último, con el avance continuo de las líneas poéticas –que saturan la página en esta primera fase de “Shajarit”- se impone un tempo de lectura acelerado, lo que tiende a desvanecer el efecto de duración que predominará en los otros poemas.

B) Cuerpo de la fractura: cuerpo contenido, cuerpo de la quiebra



[Fig. 2]

En la segunda parte de “Shajarit” [Fig. 2] y en “Yiskor”, la puesta en página comienza a hacerse más evidente. Dejando ver acaso la profundidad de la herida, el cuerpo del poema se fractura.

La memoria, el esfuerzo de una dolorosa memoria, la presencia vaga, aunque no menos inquietante o precisamente inquietante por vaga, de lo otro, de la otra, un *ella* que se desteje en un *ellas*, marcarán este período de escritura de Gervitz.

Si bien todavía se observa un empleo de líneas extensas⁷, la anterior continuidad entre ellas se interrumpe; sucede como si el flujo ininterrumpido (de la voz y su cuerpo) que hasta entonces había predominado, tuviese ahora que enfrentarse cada tanto a algún escollo. Zigzagueante, la línea gráfica muestra titubeos, desequilibrios, fracturas. Esto provoca justamente que nuestra mirada lo advierta de inmediato.

Tal como lo ha hecho notar Gombrich, la manifestación más elemental de nuestro sentido del orden es el sentido de equilibrio y sólo lo hacemos consciente cuando su contrario, el desequilibrio, lo hace resaltar. Nuestra orientación espacial, dice, “debe implicar la percepción de relaciones ordenadas tales como más cerca y más lejos, más alto y más bajo, contiguo y separado, no menos que las de las categorías temporales de antes y después.” (Gombrich, 1999: 2). De ahí que el autor distinga una percepción del significado de una percepción del orden.

Este sentido del equilibrio responde a lo que Gombrich llama el supuesto de continuidad, y Aumont, constancia perceptiva, concepto que indica la necesidad y, al mismo tiempo, la confianza que tenemos en la estabilidad de las formas del mundo para que nuestros ojos no

⁷ Según López Estrada habría tres órdenes de líneas: a) breves si tienen hasta seis sílabas, b) medias, si oscilan entre siete y doce, y c) extensas, más de doce sílabas.

Cabe mencionar que López Estrada se inspira en la clasificación que hace Tomás Navarro del verso libre: a) verso libre medio, cuya medida oscila entre ocho y doce sílabas, y b) verso libre mayor que “puede emplear desde las medidas más breves a las más extensas. Estas últimas, con frecuencia superiores a quince y aun a veinte sílabas, suelen comprender dos o más grupos fónicos, equivalentes a metros normales. Rara vez se sirve de la rima.” (Navarro Tomás, 1974a: 525).

tengan que configurar a cada momento el mapa espacial por donde nos movemos; se trata, pues, de una economía de la visión que opera de igual modo en la actividad lectora⁸. Enfrentamos un texto con un cierto saber de su forma; por este saber, de hecho, el texto es reconocido dentro de un género: una receta de cocina, un oficio, una cuarteta, un soneto. El lector espera entonces una “cierta forma” y si sus expectativas no se cumplen ello lo alertará sobre esa nueva forma que se le ofrece.

Si anteriormente habíamos percibido una relativa estabilidad –frágil, amenazada- que, sin embargo, podía llevarnos a soslayar el aspecto visual del poema, será ahora esa visualidad-espacialidad el centro de nuestra atención. Sucede como si el blanco, un blanco altamente activo, fuese abriendo surcos entre las palabras, diseminándolas en la extensión de la página, obligándonos con ello a mirarla.

Estos espasmos visuales que interrumpen la continuidad de la cadena gráfica van trazando el curso de una de las líneas más perturbadoras, la diagonal, por cuanto se aparta del eje sentido (las coordenadas vertical-horizontal), por tal motivo nos produce la sensación de desequilibrio. Se trata, al mismo tiempo, de una línea tensa y dinámica cuya fuerza puede, nos parece, arrojarnos hacia fuera o hacia dentro según sea su orientación ascendente o descendente.

En el caso de esta segunda parte de “Shajarit” [Fig. 2], la diagonal desciende, tira hacia abajo –orientación acentuada por la direccionalidad de la lectura- como si las palabras fuesen despeñándose hacia una especie de interioridad: ¿su centro?

⁸ En esto precisamente consiste el trabajo editorial: configurar el texto bajo el principio de proporción (orden, equilibrio), para que el lector no desvíe su atención, a no ser que el autor se proponga lo contrario: atraer la mirada hacia algún aspecto de su escrito; fuera de esto, cualquier perturbación visual es generalmente penalizada.

El silencio es un trabajo que durará toda su vida. Ocurre en lo más profundo
en lo más oscuro como una enfermedad mortal

¿Yo? ¿Esa mujer soy yo?

[Fig. 3]

resquebrajamiento
entre los muros blancos

tus gritos
nudo
espiral amarilla

límite

132

[Fig. 4]

En *Yiskor* [Fig. 3] la presencia del blanco se extiende con tal amplitud e intensidad que repliega las palabras ora hacia el margen superior, ora hacia el inferior. Aquí la tensión visual va poco a poco agudizándose hasta mostrarnos un cuerpo en permanente contención o, diríamos, un cuerpo contenido, recogido en sí mismo, que alcanzará su forma más desnuda en “Pythia” [Fig. 4].

Esas vastas zonas de silencio que el blanco crea y en las que la mirada parece también abismarse, acentúan el aspecto espacial del poema y, en consecuencia, la dilatación del tiempo, esto es, la duración, por lo que el *tempo* sufre una lentificación.

Semejante a la de *Yiskor* será la forma de los poemas “Leteo”, “Pythia” y “Treno”, aunque progresivamente la medida de las líneas poéticas irá decreciendo de manera significativa; esto, sin duda, indica un cambio en el tono de la voz y en el ritmo de la respiración.

En “Shajarit” –su primera parte sobre todo- lo que desborda al poema es la profusión sensual de sus imágenes y la premura, la urgencia del decir como si fuese un caudal, un anchuroso caudal sin freno; y es que la poética de Gervitz está hondamente impregnada de un elemento primordial: el agua. Una poesía no sólo impregnada sino fundada por lo que Bachelard –y nosotros con él- llamaría gustosamente una poética del agua. No carece, pues, de interés mencionar que alguna vez Gervitz se refirió a *Fragmento de ventana* como un poema-río. Y el río, nos recordará Bachelard evocando a Paul Éluard, es una palabra sin puntuación, una “maravillosa logorrea de la naturaleza-niña” (Bachelard, 1997: 281).

Sin embargo, este hablar fluvial de “Shajarit” cuyo decurso no puede imaginarse sino como continuidad, extrañamente prefiere la fragmentación (o bien la yuxtaposición) en el orden lógico-semántico. Fragmentación en el sentido de que los grupos fónicos, que constituyen las líneas poéticas, se corresponden con periodos sintácticos de la oración - circunstanciales en su mayoría, o simples sintagmas nominales- cuyos términos regentes no

quedan explícitos: “En la crecida de los ríos / En la noche de los sauces / En los lavaderos del sueño [...] Espiral de ecos / Reverberación” (Gervitz, 2000: 18-19).

En cambio, lo que prevalece en “Yizkor” es un parsimonioso y pausado tono descriptivo, más que “narrativo”, muy cercano al habla. Ya Gili Gaya había hecho notar que la poesía contemporánea no se rige más por la sílaba ni el pie, sino que su unidad rítmica es la frase o grupo fónico el cual “tanto en verso como en prosa, moldea y enmarca la palabra humana” (Gili Gaya, 1993: 95). Al no guiarse por una organización regular de los acentos, esta otra unidad rítmica (determinada por la cadencia propia de cada lengua, y más profundamente por determinados hábitos fonéticos⁹) nos conduce a percibir, en este poema, ciertas características de la prosa.

Mientras la sílaba registra un movimiento impulsivo, balístico, la frase se *desarrolla* en un movimiento conducido de ascensos y descensos. De ello se desprende entonces que para la poesía contemporánea importa menos la cuantificación de las sílabas (como en el verso medido) que el seguimiento de las ondulaciones e inflexiones de la voz.

Así, una de las conclusiones a las que llega Gili Gaya en su análisis del ritmo en la poesía contemporánea es que:

a mayor longitud de la frase menos sensibles somos a la apreciación del tiempo. Se comprende, por lo tanto, que un sistema de versificación que no cuenta las sílabas ni las agrupa en torno a los acentos fijos, transfiere el ritmo a grandes distancias, invalida más o menos el tiempo, o una parte de él, y ha de fundarse sólo en la sucesión de movimientos tensivos y distensivos, que son su recurrencia rítmica, lo mismo que en la prosa (Gili Gaya, 1993: 95)

⁹ Incluso el repertorio métrico de toda poesía estará acotado necesariamente por los hábitos fonéticos que se tengan en su lengua. Así, “Los versos de uso más arraigado y consistente son los que mejor se acomodan por su extensión silábica al marco en que alternan los principales grupos fónicos de la prosa ordinaria”; en el caso del español, es el octosílabo. (Navarro Tomás, 1974: 35).

Quizá bajo esta óptica sea difícil definir, como lo hiciera Machado, la poesía -al menos esta “nueva” poesía caracterizada por su alejamiento del verso tradicional- como palabra en el tiempo; acaso, se trate más bien de palabra en el espacio.

Volviendo a “Yizkor”, dijimos que su núcleo temático es la memoria; de hecho, este título es el nombre de una oración hebrea fúnebre que se reza en recuerdo de seres queridos cuatro veces al año; su raíz, *zajor*, significa “recuerda”. “Yizkor” es el esfuerzo por recuperar la voz, la historia de aquellas mujeres que migraron de Rusia hacia América en la década de 1920, a través, más que de la fidelidad de la memoria, de la imaginación (como sólo puede hacerlo la auténtica memoria: reconstruyendo, inventando). Es, pues, la forma de un relato de origen la que adopta este poema, razón por la que, seguramente, su ritmo se encuentra más cerca de la prosa; aquí los pasajes clave son, más que narrativos, de carácter descriptivo, de entonación grave y, diríamos, sobria [Fig. 5 y 6]:

La mujer enmarcada en su propio paisaje apoyada en la borda. Las olas en esa inmovilidad aparente fijan su sueño. Necesidad de decir, de pensar. Bruscamente las palabras irrumpen. Vértigo. No habría de regresar. El niño duerme tranquilo a su lado. El calor la aísla. Los hombres beben cerveza. La tarde se vuelca. En la borda la figura de ella (reverberación del vestido gris). La luz es ahora compacta. No veo nada

[Fig. 5]

Una mujer con un vestido gris. Un recuerdo apenas para unos cuantos que acabarán por olvidarla. Algunas tardes compartidas que se asemejarán a otras. La mañana de un día caluroso. Tercos sueños, dádivas para nadie, apenas para ella misma. La fotografía no nos descubre nada (todavía es una mujer joven)
Yo nunca la conocí

[Fig. 6]

Parecería, incluso, que el tono mismo ha obligado a que las líneas se dispongan de esta manera –a renglón seguido-, como si trataran de seguir el hilo de una narración, aunque no lo sea en estricto sentido, ya que carece de la estructura lógica que soporta a una verdadera narración. Ésta se distingue por su desarrollo sobre el eje de la sucesión temporal, mientras que el discurso descriptivo siempre nos instalará frente a una forma temporal diferente: la duración, que la presencia sensible simultánea del objeto descrito impone.

En el primer pasaje [Fig. 5], la simultaneidad se advierte en el tiempo presente de los verbos: “fijan”, “duerme”, “aísla”, “beben”, “es ahora”. La descripción no atiende a un orden cronológico sino espacial, dado que la mirada (como puede hacerlo cualquiera de los otros sentidos o una combinación de ellos) explora, ordena los aspectos del objeto que se le ofrece como un espectáculo; su sintaxis, pues, establecerá las relaciones de proximidad o lejanía en el espacio. Lo que tenemos en estos fragmentos [Fig. 5 y 6] es un fino entramado de voces y miradas. Se trata de dos descripciones de una misma escena vista desde diferentes ángulos en la que el foco de atención es siempre esa “mujer enmarcada en su propio paisaje”.

La voz aparece en un inicio como despersonalizada -se ha empleado la tercera persona “Ella”- debido, en parte, a la distancia que el observador tiene respecto de la escena; esta distancia corresponde a la de un mero espectador. Pero si suponemos que esta voz y esta mirada son ajenas, ¿quién dice “Necesidad de decir, de pensar”, “No habría de regresar”?, ¿de quién es el “Vértigo”? Tratemos, pues, de distinguir funciones y personajes.

Atendiendo a tres las dimensiones -pragmática, cognitiva y tímica- que constituyen el nivel de la enunciación que sostiene todo discurso, tenemos en la dimensión pragmática la figura de un enunciador-descriptor que enuncia “La mujer enmarcada...”; este sujeto descriptor para realizar su actividad descriptora debe tomar un punto de vista desde el cual dará cuenta del objeto, esto es, ejercerá una actividad cognitiva, que en este caso es la de un observador que se

muestra aparentemente distante de la escena. Éste organiza el espacio: coloca en primer plano a la mujer en la borda, luego el fondo sobre el cual ella se inscribe: el oleaje marino, después otras figuras secundarias: el niño, los hombres.

Curiosamente, lo que destaca de la imagen de la mujer, de hecho lo único que la describe, es su vestido, gris como una memoria que se deslava, pero capaz de reflejar el sol, cuya intensidad deslumbra su mirada y le impide seguir viendo: “La luz es ahora compacta. / No veo nada”. Pero ¿este no-poder-ver pertenece, en efecto, al observador o pertenece al sujeto observado? Podemos suponer que ha habido aquí un deslizamiento en el punto de vista: mientras la voz sigue siendo la del descriptor, la mirada es la del personaje, la de esa mujer a quien las olas van adormeciendo y el reflejo de la luz termina por cegar. Ella, esa *otra*, es quien en la borda ha sido invadida por el vértigo; sucede, pues, como si ese sujeto del enunciado hubiera hecho anclaje en el sujeto tímico de la enunciación, contagiándolo de sus apremios y sus nostalgias: “Tercos sueños, dádivas para nadie, apenas para ella misma”, “No habría de regresar”.

Advertimos, entonces, que el ritmo en “Yizkor” se desacelera en la medida en que su núcleo temático, la memoria, tiene un tratamiento marcadamente descriptivo.

desprendida rama

olor a frisas

un desbarrancarse

desde lo más hondo

me estoy rompiendo

cáliz

nadie

un puro vuelo

seco el fluir

las flores dique

el cuerpo inmensurable

y dijo

oscuras son mis ropas
y tú más oscuro que nunca
me desbordas
pero soy yo la que cruza los límites

[Fig. 7]

Respecto de la figura del cuerpo de la quiebra, “Equinoccio” [Fig. 7] es quizá donde mejor se visualiza la correspondencia entre el plano del contenido y el plano de la expresión; ambos trazan un mismo movimiento. Se trata de dos cuerpos cimbrados en su estructura, unidos en la misma quiebra, dos cuerpos que comparten el desprendimiento, “la caída rápida / en desbandada”, que es escenificado en la página.

Desde luego, se percibe una erotización del cuerpo, pero cada vez más alejada de la sensualidad para adoptar un gesto sacrificial. De modo más incisivo, el cuerpo va siendo despojado por la presencia de lo extraño, la presencia de lo otro que llega como una voz: “y dijo // oscuras son mis ropas / y tú más oscuro que nunca / me desbordas / pero soy yo la que cruza los límites”.

Esta voz que habla a instancias del sujeto de enunciación no ha dejado de llamar la atención de la crítica, pues es la primera y única vez en todo *Migraciones* que aparentemente se alude a un tú masculino: “y tú más oscuro que nunca”. Al respecto, en la nota introductoria a la edición de 1996, Raúl Dorra se preguntaba si no habríamos de pensar este “oscuro” no como un masculino sino como “lo oscuro” de lo femenino. Esta hipótesis es bastante probable si pensamos en esa figura omnipresente y subrepticia: La Palabra. Ese poder oculto que vuelve al cuerpo de esa otra voz que solícita, dolorosa, atiende a su llamado, en una oquedad, en el lugar de La Palabra.

Así, entenderíamos que ese “oscuro” es el cuerpo de quien espera, de quien temblorosa se ofrece, se abre y se desborda para vaciarse, cavando el lugar de La Palabra que vendrá a colmar el hueco, a sanar la herida, porque sólo ella es capaz de cruzar los límites y de sacarla del silencio: por ello el cuerpo “ávido / no se atreve a renunciar”.

De la misma manera que el cuerpo se ofrenda, el poema visualmente adelgaza sus contornos, se repliega en las orillas verticales izquierdas de la página, pierde su armazón. La

disposición de las líneas –cuyo rango de extensión abarca breves y medianas, la más extensa no rebasa las trece sílabas- semeja, en efecto, un “puro relámpago de sílabas”.

Las líneas en su quebrarse dibujan la fragilidad de un cuerpo, como un árbol que se desgaja, que se rompe; por lo que, siguiendo el curso de su desprendimiento, la mirada declina entre línea y línea, no puede ser más que testigo de esa “dolorosa pasión”.

C) Cuerpo del fluir

fluye
se inclina
dócil
húmeda
dice:
¿escuchas?
es tu respiración
estás viva
y estás aquí
y lo que hubiese querido ser
y más
y más
no es que pueda explicar
pero
esto soy yo
éstos los días
la vida
y

[Fig. 8]

En esta larga y lenta travesía por los espacios de la memoria, el cuerpo, la página y la palabra que es *Migraciones*, “Shajarit” y “Septiembre” se dibujan como los extremos de una serie de transformaciones graduales de la voz poética. Punto de partida y punto de llegada, estos poemas representan dos estados o posiciones del sujeto que, en el fondo, son el mismo lugar, *el lugar* donde todo comienza: “porque siempre es la primera vez, porque hemos nacido muchas veces / y siempre regresamos”.

“Septiembre” [Fig. 8] -como “Shajarit”- es un desbordamiento, pero no desencadenado por la falta sino por la plenitud, no por vía del exceso sino de la concentración que se expresa con brevísimos versos a modo de pulsaciones que fluyen armoniosamente sobre la limpidez silenciosa de la página.

Es evidente que ha habido, de “Shajarit” a “Septiembre”, un cambio en el ritmo tanto sonoro como visual. Las líneas en “Septiembre”, en su mayoría breves, van deslizándose con sinuosos movimientos. Este cuerpo está delineado por la curva, una clase de línea que crea la sensación de movimientos suaves, gráciles, ligeros. Su claro perfil es el de una espiral muy parecida a esos pergaminos giratorios de papel cuyo anverso y reverso reflejan alternadamente la luz dando el efecto de ascensión; justamente esta dirección ascendente es hacia la que tiende el cuerpo del poema, contrariando el sentido de la lectura de las grafías. Tal parece que no se trata esta vez de un descenso, de la inmersión hacia una profundidad extraña, desconocida, una profundidad de raíz, sino una elevación, un emerger hacia la claridad y por ello creemos que hay en “Septiembre” un gesto redentor.

El ritmo ahora es menos grave, pues los tonos agudos van alternándose con los llanos – también con esdrújulos- evocando así el ritmo de la respiración, como golpes de timbal: “dice: / toca / ¿sientes? [...] es tú misma / tú / en ti [...] no es la luz / es tú / tú en la luz / el corazón en luz”. Es notorio, asimismo, la insistencia en el fonema /i/ que es muy agudo,

imprimiéndole una mayor intensidad sonora que se liga con el movimiento ascendente que hemos descrito: mí, aquí, ahí, vida, alegría, etc.

Esta vez, y sin abandonar nunca su fuerza apelativa, la voz, en un gesto conciliatorio, reunifica lo propio y lo extraño, el pasado con el presente, lo lejano con el aquí; de hecho, es sumamente marcado el uso de los deícticos que nos señalan una *presencia*, tanto en el sentido de deixis corporal como de un tiempo presente: “y yo / que siempre soy otra / y la misma / aquí / en este año de mi edad / que son todos los años”. Estas afirmaciones de la voz traducen una suerte de goce –aunque en esencia siempre sea indecible- de quien ha llegado a ser el que es. Será por eso que “Septiembre” irradia una extraña luminosidad vital, diríamos, celebratoria; después de todo no podemos sino “llegar a nosotros mismos”.

Han quedado atrás los largos fraseos, los cabellos húmedos para cepillarse en tardes lentas; atrás el vapor del sueño, la respiración cargada de las sombras y los cuerpos, el acecho de la muerte. Pero *atrás* es un decir, puesto que la memoria no deja de reunirnos en lo que hemos sido y lo que queremos ser: “Y me tomó el tiempo de vivir para despertar”.

Quizá bajo este nuevo cielo de “Septiembre” se comprendan antiguas preguntas: “¿A dónde iría si pudiera llegar? ¿Qué sería si yo fuera?”. Quizá “Septiembre” no sea toda la respuesta pero sí el alumbramiento del camino hacia ella: “esto soy yo / estos los días / la vida”, “y yo con ella / en ella / en esto que soy / y en eso otro / que también / soy / y que no sé qué es”.

“Septiembre” parece haber dado con una respuesta, con una verdad elemental: que la vida también es o sólo puede ser la intensidad alegre del instante... aunque duela “su belleza tosca / su silencio”.

Modulaciones de la presencia

Las imágenes perfiladas por la disposición misma de las líneas poéticas, es decir, por las diversas figuras que adopta el cuerpo del Poema, dan cuenta sólo de uno de los registros de la significación de *Migraciones*. Quedan por explorar los otros valores que se juegan con la *puesta en página*, y nos interesa destacar esta expresión porque ella evoca la noción de *puesta en escena*.

En efecto, la página se vuelve una suerte de espacio teatral por cuanto pone en escena personajes, voces, que dialogan -aunque su diálogo sea siempre incierto-, que buscándose se interpelan, se juzgan, se reclaman. No resulta extraño que los puntos de mayor lirismo que alcanza esta poesía tengan además de un intenso tono de plegaria, un carácter dramático: estamos frente al *actuar* de la voz, un *hacer* de la voz sobre el otro. Precisamente para que la plegaria se cumpla es necesaria esa acción movilizante de la voz sobre su destinatario a fin de con-moverlo: “¿Oyes mi llanto? / ¿Oyes mi llanto que te cubre como una tela? / Rásgala / Rómpeme / Cúbreme con tus cenizas / Libérame” (Gervitz, 2000: 40).

Por otro lado, debemos suponer que este especial actuar de la voz implica inequívocamente una gestualidad, una cierta actitud del cuerpo; del mismo modo que la voz asciende y desciende al enunciar un mandato o una súplica, el rostro se eleva hacia el cielo o se bajan los párpados en señal de entrega, se quiebra el cuerpo: “Regreso para besar tu pulso / Para caer de rodillas / Devotamente beso las arterias de tus manos / Oh madre ten piedad de mí / Oh madre misericordiosa / Ten piedad de mí / Sostenme / Derrótame pero dame tu consuelo” (Gervitz, 2000: 41).

En su esfuerzo por esbozar una teoría del gesto, desde los ámbitos de la retórica clásica y la semiótica, Raúl Dorra ha propuesto una definición que puede resultarnos útil para entender la configuración de la página en *Migraciones*. El gesto, dice el autor, “sería un hacer significativo del sujeto que utiliza su cuerpo –total o parcialmente- para producir una transformación –

emocional, intelectual o volitiva- en su interlocutor”; y agrega: “Ello quiere decir que el gesto transmite no sólo un querer sino un saber hacer del sujeto. El gesto supone entonces un saber consciente y educado” (Dorra, 2005: 181). Esta definición está pensada desde el actuar del orador público cuyo propósito es procurar y mantener un orden social justo; por ello el autor habla de una política del gesto; pues aclaremos que el discurso del que se trata es de tipo deliberativo¹, propio de las asambleas públicas o privadas concernientes a la vida legal, financiera, en definitiva, *política* de una sociedad. Sin embargo, no deja de considerar que cualquier hombre, sin tener que ser un orador “conciente” y “educado” para su actuación, por el hecho mismo de pertenecer a una comunidad, en su interactuar produce gestos con los que persigue también algún efecto sobre el otro.

A pesar de que no estamos en el caso de una comunicación oral sino escrita, el sistema de escritura proporciona por su parte otros recursos no verbales que es posible considerar análogos a los que se emplean en un intercambio *in presentia*; es decir que podríamos pensar la puesta en página, además de un actuar de la voz, como una gesticulación.

Pero pensar la zona visuográfica del Poema como un gesto, como un hacer significativo de un sujeto, nos obliga a distinguir figuras y niveles de enunciación porque debemos preguntarnos entonces a qué sujeto es atribuible este gesto y cuál es su finalidad, en última instancia, cuáles son sus efectos de sentido.

Por una parte tenemos personajes cuyo *hablar* no puede dejar de evocarnos una gestualidad, como en los ejemplos citados anteriormente donde alguien se arrodilla, besa las manos de quien es objeto de su ruego; y, por otra, tenemos un sujeto que, más que hablar, nos *muestra* o bien nos *hacer ver* la configuración de la página, el gesto.

¹ La retórica antigua distinguió tres tipos de discurso oratorio: el forense o judicial, el deliberativo o político y el panegírico o epidíctico.

Tomemos el caso de “Pythia” donde hay una pregunta que ocupa toda la página: “¿me oyes todavía?”; cabe cuestionarse aquí si el sujeto que dice “¿me oyes todavía?” es el mismo que ha decidido que esta línea se ubique en el margen superior derecho dejando el resto de la página en blanco. Desde luego, nuestra respuesta es no. No porque si bien tanto el sujeto que *dice* un enunciado (“¿me oyes todavía?”) como el sujeto que *dispone* ese enunciado sobre la página de una manera determinada, se remiten a una misma instancia de enunciación siempre implícita, es preciso advertir que estos sujetos son de distinta naturaleza. Uno es el sujeto de una enunciación oral y el otro es un sujeto de una enunciación escrita o bien gráfica por lo que sus respectivas actividades los instalan en universos diferentes. De lo contrario, sería sumamente perturbador y no dejaría de causarnos extrañeza que fuese un mismo actor el que al tiempo que interroga –y que al hacerlo lo imaginamos dotado de un cierto temperamento, en actitud de indefensión, quizá con un rostro desencajado frente a la incertidumbre del diálogo, quizá presa de la ansiedad o del miedo- ubica lo escrito en determinado lugar: ¿cómo podría hacerlo si su acción es el decir y no el inscribir lo que dice? Distingamos entonces instancias de enunciación. Por principio, el marco de una enunciación literaria constituida por las figuras *escritor-texto-lector*. El escritor es la instancia de enunciación que proyecta un enunciado escrito: el Poema. Pero su acto de enunciación tiene dos dimensiones o naturalezas diversas: una verbal y otra gráfica.

1) La *enunciación verbal*. El enunciado (lo dicho) que resulta de la enunciación verbal instaura un universo poético sostenido por una voz o varias voces. En este sentido se trata de un universo de ficción: el escritor crea a través de una operación de desembrague personajes que son, a su vez, fuentes de enunciaciones en el interior de su enunciado, personajes que son justamente *lo*

enunciado o lo comunicado, ese mundo que se abre a nosotros por el texto y gracias a la distanciaci3n que se tiende entre el escritor y su mensaje, como diría Paul Ricoeur (2001).

Retomando nuestro ejemplo de “Pythia”, el enunciado “¿Me oyes todavía?” no es sino la ardua construcci3n de una voz, de un singular tono, la definici3n de un estilo, una voz que debiéramos evitar asimilarla tan mecánicamente a la instancia de enunciaci3n que hemos denominado escritor (aunque en última instancia sea éste el responsable de esa forma particular de modular la voz) o aun confundirla con la persona empírica (que es una entidad mucho más compleja, una de cuyas múltiples facetas es la de ser autora de una obra).

Y es que en esta distinción se juega la autonomía del universo poético, lo que posibilita que haya precisamente *poiesis*, ficción, eso que constituye –como dijera Greimas- no tanto la belleza como la eficacia del lenguaje: su carácter inventivo. Pues de otro modo ¿cómo explicaríamos casos como los de Kenneth Rexroth o de Pessoa? El primero escribió *Los poemas de amor de Marichiko*, un bello ciclo de poemas breves cuya voz es la de una mujer japonesa llamada Marichiko. Esta voz cuenta sus apremios, sus alegrías y sus apasionados desvelos de amante: “Tendida sobre la hierba, abierta a ti / Bajo el sol del mediodía, / Un humo leve apenas oculta / Mis pétalos de rosa” (Rexroth, 2001: 59). ¿Cómo decir que quien habla aquí es el poeta norteamericano Rexroth y que Marichiko es Kenneth Rexroth? Nos parece que este ejemplo ilustra bien la distinción que pretendemos hacer de las diferentes instancias de enunciaci3n. Marichiko, que efectivamente es quien *habla en* esos poemas, no puede confundirse con Rexroth; ella es la voz que Rexroth ha construido. Del mismo modo, Pessoa ha creado no sólo una sino varias voces o subjetividades (“psicologías” para el poeta portugués) de gran complejidad, pues como se sabe dotó a cada uno de sus heterónimos no sólo de una biografía sino también -lo más difícil y asombroso- de una poética propia. Poética que persigue la definici3n de una única y auténtica voz. Sus heterónimos no dejan de ser

entonces una ficción –entendida positivamente como “creación”–, y así lo declaró el mismo

Pessoa:

No podría decirse que son anónimos o seudónimos, pues en realidad no lo son. La obra seudónima es la del autor en su personalidad, salvo en el nombre con que firma; la heterónima es la del *autor fuera de su personalidad*, es de una individualidad completa fabricada por él, como si fuera los parlamentos de cualquier personaje de cualquier drama suyo [...] Las obras de estos tres poetas [Alberto Caero, Ricardo Reis y Álvaro de Campos] forman, como se dice, un conjunto dramático [...] (Pessoa, 1997: 8; cursivas nuestras).

El caso de Pessoa ejemplificaría lo que la semiótica llama un desembrague total (actancial, espacial y temporal), esto es, un acto inaugural de lenguaje: “una esquizia creadora” por la que se *proyectan* desde la instancia implícita de enunciación (yo-aquí-ahora) las categorías que fundan el enunciado: sujeto (no-yo), espacio (no-aquí) y tiempo (no-ahora). Esto quiere decir, entonces, que podemos encontrar en el enunciado *enunciaciones enunciadas* que no pueden confundirse con la instancia de enunciación siempre implícita.

Sin embargo, todo acto de enunciación deja en diversos grados sus huellas en el enunciado; de ahí que sea posible hallar, en alguno de los diferentes lugares del texto, una presencia del escritor:

- a) explícita (en el paratexto: dedicatorias, prólogos o notas),
- b) implícita (bien en la zona paratextual: título, subtítulos, división de partes; bien en el texto mismo a través de la identificación de un estilo, rasgos de escritura) o
- c) ficcionalizada (esto es, como si fuese un personaje más en el universo de ficción. Por ejemplo, el poema “Piedra negra sobre piedra blanca” de Vallejo: “Me moriré en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo / [...] César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada [...]”)

Por lo que respecta a *Migraciones*, hallamos una presencia de la autora preferentemente implícita, salvo en algunas ediciones donde ha sido explícita, por ejemplo, en la nota que aparece en la primera edición del Fondo de Cultura Económica (1991):

Intenté *dar voz a los recuerdos olvidados, voz a esas mujeres* que emigraron de Rusia y de Europa Central (entre ellas mi abuela paterna) [...] Estas voces se funden con la más antigua, la de mi abuela poblana, quizá por eso, en mi poesía aparecen sueños soñados en español, en yiddish y en ruso. Porque la memoria traiciona, *no puedo callar esas voces* [...] (Gervitz, 1991: 115; cursivas nuestras)

Aunque el estatuto de esta nota es circunstancial puesto que pertenece al paratexto, la cito porque muestra con claridad un trabajo de escritura muy semejante al del dramaturgo que “da voz”, que hace hablar a otro, a otras que hablan entre sí (a esto nos referíamos cuando señalábamos el carácter dramático de *Migraciones*). Tales declaraciones de Gervitz traducen, a su modo, una poética: el poeta es esa gran instancia o, cabría decir, un lugar de enunciación donde resuenan otras voces (“no puedo callar esas voces”), pero también *-eso* siempre más escurridizo y misterioso- que es La Palabra. En este sentido, el poeta como el profeta es el que presta su voz para que en ella resuene la voz o las voces de otro(s). Pensemos en la figura de la sibila, de la pythia, que se presenta en *Migraciones* como el espacio de enunciación donde comparecen y habitan diversas voces.

Por otro lado, los grados explícito e implícito de la presencia del escritor en el texto indican una actividad reflexiva y metalingüística sobre el propio quehacer poético, íntimamente ligada al trabajo de escritura; esto es la puesta en página tanto por lo que respecta al funcionamiento del libro (título, dedicatoria, notas, formato, etc.) como a la disposición del Poema.

De ahí que la noción de autor implícito sea útil para “dar cuenta del conjunto de rasgos de la escritura que proveen, más que una idea del autor [vale decir como persona], una concepción del quehacer literario” (Filinich, 1997: 43). La presencia del autor oscila, pues, entre la visibilidad y la invisibilidad, como dijera Eliot refiriéndose a Shakespeare: “Si buscáis a Shakespeare, sólo lo encontraréis en los personajes que creó [...] El mundo del gran dramaturgo poeta es un mundo en el cual está presente en todas partes, y oculto en todas partes” (Eliot, 2000: 132).

2) La *enunciación gráfica*. Por su parte, la enunciación gráfica corresponde a la escenificación del Poema en la página, y constituye la marca (la impronta de la mano por decirlo de algún modo) más material de la presencia del escritor en el texto. Así, en el caso de Rexroth sabemos que él no es Marichiko pero sí quien decidió que un poema constaría de cuatro versos, que la voz sería la de una mujer japonesa enamorada. Lo mismo podríamos decir de *El cuervo*: el personaje que, inmerso en la soledad de su biblioteca, viene a ser perturbado por la funesta presencia del ave nocturna, no es quien decidió que la composición tendría ciento ocho versos, que su tono debía ser melancólico, etcétera, y basta volver a aquel lúcido ensayo de Poe, *Filosofía de la composición*, para convencernos de ello.

El sujeto de la enunciación gráfica está inequívocamente en otro nivel del texto. Es una suerte de gesticulador, de “director” de la puesta en escena o bien de la puesta en página. Su hacer es de tres órdenes:

- a) pragmático, por cuanto supone la manipulación de la materia gráfica de lo que resulta un enunciado gráfico, lo que percibimos como la dimensión plástica, visual, de *Migraciones*.
- b) cognitivo, porque supone una especie de inteligencia que organiza lo escrito; de hecho en esta dimensión discursiva es donde mejor se observa una conciencia crítica del ejercicio de

escritura, esto es, lo que David Olson llamaría una actividad metalingüística: una reflexión sobre el habla. Pero también se trata de una reflexión de la escritura sobre sí misma, toda vez que, como se observa en el caso de Gervitz, hay un constante trabajo de corrección: además de disponer lo escrito, agrega, elimina, desplaza, con lo que hace emerger la cualidad “elástica” del Poema.

c) tímico, puesto que este acto comunicativo apela a su destinatario. El gesto del cual venimos hablando no sólo es portador de sentido en sí mismo sino que tiene a su vez un efecto inmediato sobre la subjetividad del destinatario, el lector. La gesticulación de este “director de escena” es un hacer significativo a través de la disposición de la página para provocar una transformación emocional en el espectador. Pero este hacer (que es un *hacer ver*) debe necesariamente estar en consonancia con el universo poético que se quiere comunicar; en este sentido, la página intenta representar, al mismo tiempo, una cierta gestualidad de los actores de ese universo poético.

Para dar cuenta de los efectos de sentido que genera la configuración de la página –además de los ya vistos anteriormente-, este escenario por donde se mueven los actores puede abordarse en términos de modulaciones de la presencia.

La presencia se encuentra en un escenario que no es plano sino profundo dado que el campo de presencia se articula a través de apariciones y desapariciones y cuyo eje o centro deíctico es el cuerpo propio (cabe aclarar que la propioceptividad es como una frontera entre la exteroceptividad y la interoceptividad); en otras palabras, se trata, según Fontanille, de un campo de tensiones entre ausencia y presencia en la relación entre una fuente (sujeto) y una meta (objeto).

Fontanille refiriéndose a la base perceptiva de la semiótica -base que constituye el espacio tensivo sobre el que se funda la significación de todo discurso y que los textos literarios

elaboran de manera especial- ha propuesto una tabla elemental para hablar de las modulaciones de la presencia que nos será de gran utilidad para determinar los valores que tiene el blanco gráfico en la configuración de la página; estas articulaciones son: 1) presentificación de la presencia, 2) presentificación de la ausencia, 3) ausentificación de la presencia y 4) ausentificación de la ausencia, modulaciones que se conjugan con lo que el semiótico francés llama “estados de alma fundamentales” (Fontanille, 1993-94: 16-17).

1. *Presentificación de la presencia*

La presentificación de la presencia conlleva una saturación del campo perceptivo del sujeto. “Si la materialidad de la cosa misma se impone con tal intensidad al cuerpo propio del sujeto, de manera que ese propio cuerpo no sea él mismo más que una plenitud de cosa” (Fontanille, 1993-94: 17), el consecuente estado de alma será el de la “opresión de lo demasiado pleno de presencia”. Se trata, pues, de la percepción de una plenitud insostenible que en *Migraciones* representa La Palabra. “Pythia” especialmente tiene como tema la búsqueda de las palabras, lo que no es sino una manera de querer asir La Palabra, de llegar a ella.

Podemos dividir en dos fases este poema, una de apertura que describe la constante invocación: “Entré al lugar entreme huérfana // ¿dónde están las palabras por qué no comparecen / por qué no me socorren?” (Gervitz, 2000: 130). Pero en realidad “la convocada” no son las palabras sino su fuente (y su destino último): La Palabra. Ésta adopta unas veces la figura de una madre: “Tócame adentro de ti / con esa contención que se desborda / [...] / si te quedaras ahí / si tan sólo te quedaras // como una perra ciega amamantando // quédate / dame las palabras” (Gervitz, 2000: 138). Otras veces, la de un agente masculino: “Ábreme con tu saliva / empújate hasta mi hondura hasta el desamparo” (Gervitz, 2000: 127).

Conforme avanza el poema, ella, La Palabra, “la convocada” por estar ausente, va sutilmente esbozando su presencia: “¿eres tú la que habita el nombre? / ¿tú la que irrumpes?” (Gervitz, 2000: 150). Este pre-sentimiento de La Palabra provoca un desequilibrio en el sujeto, una opresión que se expresa o como un balbuceo: “balbuceando me cierno en círculos como un halcón” (Gervitz, 2000: 150), o como un deslumbramiento. En cualquier caso, se trata de una perturbación que culmina con la ceguera o con el enmudecimiento, lo que constituye la fase de cierre: la revelación de La Palabra, la plenitud opresora de su presencia: “aquí dentro la luz se derrama / y la palabra cruza el umbral // y me llené la boca de tierra / para callar a las palabras” (Gervitz, 2000: 151). A continuación de estas últimas líneas se extiende un blanco que expresa justamente esa plenitud que satura también el espacio gráfico [Fig. 9]:

flujo y reflujo de los años vestales

aquí dentro la luz se derrama
y la palabra cruza el umbral

y me llené la boca de tierra
para callar a las palabras

[Fig. 9]

2. *Presentificación de la ausencia*

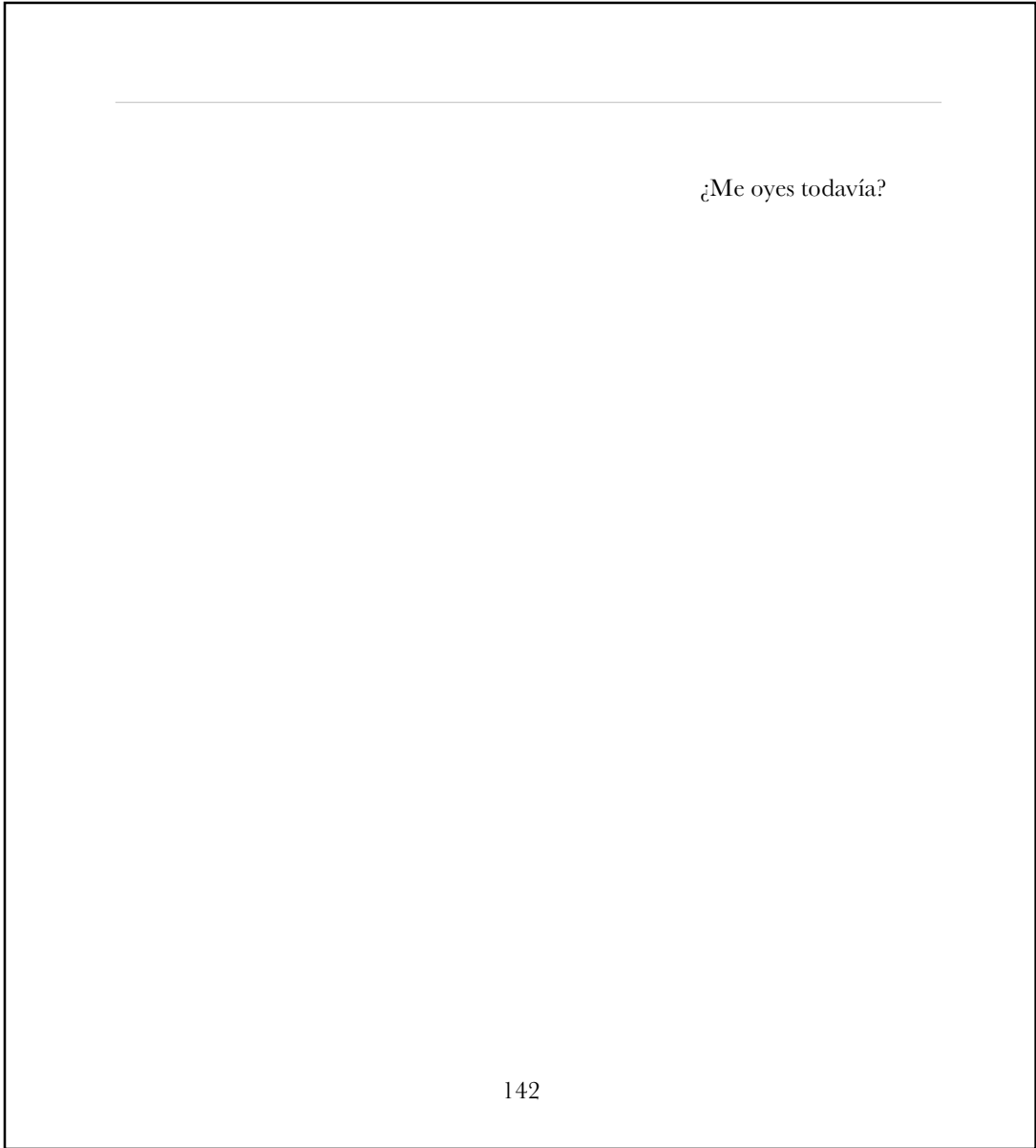
Sucede que en el aquí-ahora del sujeto aparecen ecos del objeto que ha retrocedido hacia las orillas del campo de presencia. Para el sujeto “la figura participa de la unidad del presente viviente, sin que [...] pueda decidir si la figura es caduca o es imaginada” (Fontanille, 1993-94: 17); de ello derivarían la nostalgia y la reminiscencia. Es posible pensar entonces que aun la ausencia tiene una presencia-huella: la presencia presente al alejarse del centro hacia los horizontes del campo deja algo así como su estela, un fantasma que el sujeto sigue percibiendo como una presencia.

Anteriormente hemos advertido la superposición de dos figuras, La Palabra y la madre, hacia las que la voz (sujeto de enunciación en el enunciado) se dirige; se trata de una especie de diálogo a ciegas que no tiene un fin “informativo”: su propósito no es un hacer saber sobre el mundo sino lo que en el fondo sostiene toda comunicación, un hacer saber al otro que *se está* (en un aquí-ahora) y, al mismo tiempo, un querer saber que el otro también está (aquí-ahora): asegurar su presencia y, en consecuencia, la propia; pues recordemos que el habla es esencialmente dialógica. Se comprende así la gravedad de preguntas como: “¿Me oyes? / ¿Estás todavía conmigo? // ¿Eres acaso mi propio eco?” (Gervitz, 2000: 37).

De manera que esta suerte de espacio teatral inequívocamente se plantea como intersubjetivo; por lo tanto deberemos corregirnos y decir que la interacción dada en tal campo de presencia no es entre sujeto-objeto sino entre sujeto-sujeto y aun cabría hablar, más que de intersubjetividad, de intercorporeidad, como querría Pierre Ouellet, y ver en ésta el fundamento del sentido de comunidad. Comunidad que, sin embargo, no logrará abolir la distancia entre los sujetos, pues el otro como el sí mismo son irreductibles, conservan siempre algo inaprensible, incognoscible:

Lo que ya fue. Lo que no será más. Nada de aquello que la inquietaba se trasluce en esa fotografía de antes de partir. [...] Ella es real sólo hasta donde puedo imaginarla. El olvido la va acercando. Pero de nada puede hoy servirle que yo la recuerde. [...] ¿Hubiéramos sido amigas? No creo, pero eso no importa. Estamos juntas en una sola oscuridad” (Gervitz, 2000: 67)

Dentro de este escenario la voz que instala el centro se ve en ocasiones des-centrada cuando su correlato, el tú, se ha distanciado más allá de los umbrales de percepción del sujeto; es cuando nuevamente el blanco ocupa la escena para dejar, esta vez, constancia de la *presencia de la ausencia* o bien de los vestigios de la presencia en ausencia. Uno de los momentos de mayor concentración expresiva –tanto discursiva como visual- que no puede sino sobrecogernos por su sencilla y doliente desnudez, lo experimentamos ante el más sentido llamado: “¿me oyes todavía?”; este enunciado aparece, mínimo, en el ángulo superior derecho de la página como si estuviese al borde del desvanecimiento; pero, sin duda, ese cuerpo, esa voz perseverarán en su orfandad para ser “testimonio del oyente”, nostalgia de su (des)encuentro [Fig. 10]:



[Fig. 10]

3. *Ausentificación de la presencia*

En el caso precedente, *el otro* -o bien *lo otro*- se aleja del centro deíctico dejando un remanente de su presencia; en el de la ausentificación de la presencia, el sujeto guarda la “certeza de que la figura que aparece en el horizonte de la protensión debe pasar por el centro de orientación perceptivo” (Fontanille, 1993-94: 17) por lo que el sujeto queda a la espera de su llegada. Mientras que en la modulación anterior se trata de un “todavía presente” de lo que se ha ido, en ésta se trata de un “todavía ausente” de lo por venir.

A propósito de “Pythia” se había señalado una fase de expectación: la de las palabras que anunciarían La Palabra: “¿dónde están las palabras por qué no comparecen / por qué no me socorren?”. De hecho, la sibila –“cuerpo oscuro y obediente”- es por definición la continua y tensa espera de una voz: “y no tengo voz para decirlo” (Gervitz, 2000: 131), lo que en cierta medida indica un modo de concebir el quehacer poético: así como el profeta, el poeta es aquél que ha de ser llamado a cumplir con La Palabra, tarea que exige la atenta escucha (un saber oír) y más aun la *obediencia* (un saber callar tanto como un saber decir); de ahí la significativa referencia a Jonás²: “Como Jonás en el vientre de la ballena / Como la sibila dentro de las paredes húmedas y negras / Sin saber qué decir sin nada para decir” (Gervitz, 2000: 55).

De manera que el estado de espera atraviesa todo *Migraciones*; expectación representada en la página con un amplio despliegue del blanco. La voz se torna entonces una permanente disposición, un continuo acecho y, sobre todo, una eterna obediencia: “y ahora ¿qué me vas a decir? / ¿qué más me vas a decir?” (Gervitz, 2002: 190) [Fig. 11], enfáticas frases que cierran “Treno”, considerado –al menos para la última (re)edición en español (Fondo de Cultura Económica)- el último poema de *Migraciones*. Frases que acaso en su reclamo guardaban

² Se recordará que Jonás -según rezan las Sagradas Escrituras- al momento de “ocurrirle” la palabra de Jehová que le ordenaba proclamar la destrucción de Nínive, huyó hacia Tarsis, desobediencia que le mereció el castigo de permanecer tres días y tres noches en el interior de “un gran pez”, al término de los cuales cumplió con su cometido.

misteriosamente algo de premonitorio: la esperanzada espera de que La Palabra habría una vez más de hacer sentir su presencia; ello sucederá al año siguiente cuando Gervitz publique el séptimo poema *Septiembre* (2003) cuyo íncipit continúa y responde al final de *Treno* (“y ahora ¿qué me vas a decir? / ¿qué más me vas a decir?”) con las siguientes palabras: “dice: toca”.

y ahora ¿qué me vas a decir?
¿qué más me vas a decir?

190

[Fig. 11]

4. *Ausentificación de la ausencia*

Se trata de un caso extremo en que lo otro ha desaparecido incluso de los horizontes del campo de presencia; en consecuencia, deja de haber estructura pues lo que articula a éste es la relación entre una fuente y una meta y si falta alguno de los términos, si no hay ninguna orientación intencional, el centro deíctico queda sin contenido de sentido en una especie de vacío, de lo cual deriva “el temor angustiante a la nada, donde el propio cuerpo pierde toda posibilidad de situarse” (Fontanille, 1993-94: 17).

Esta angustia generada por el presentimiento de la pérdida es, en última instancia, el riesgo del olvido. Así, encontramos un contrapunto entre dos modulaciones: la presentificación de la ausencia y la ausentificación de la ausencia.

La primera trata de *retener* algo de la presencia, aunque sea su fantasma; en este sentido, la nostalgia traduce el esfuerzo de la memoria por seguir manteniendo en el presente, a través del recuerdo, la presencia que se ha alejado, el esfuerzo por seguir colmando el hueco que la ausencia señala.

La segunda representaría el fracaso de ese intento cuando ya el desvanecimiento de la presencia y el advenimiento de la ausencia, esta vez absoluta, es inminente: el triunfo del olvido. Ese olvido que la voz no deja de padecer: “Con qué puedo retenerte bajo qué tardes [...]? [...] ¿Me dejarás algún día a solas conmigo? [...] Mírame // No te desvanezas” (Gervitz, 2000: 102). Una soledad, un olvido que pone en riesgo la posición –la presencia- del sujeto al negarle la posibilidad de saber-se (a sí mismo, a través del nombre, entendido éste como identidad): oírse llamar por el otro: “A solas sin siquiera mi nombre / Yizkor Elohim Tú también recuerda a tus muertos” (Gervitz, 2000: 105).

De ahí la imperiosa necesidad del otro: “¿y si no te hubieses ido? [...] Hágase tu voluntad Señora // pero no me abandones” (Gervitz, 2000: 110), “Tú madre que curas / Señora de las rosas / no me dejes” (Gervitz, 2000: 106) [Fig. 12].

Esta nada que nace de la ausentificación de la ausencia sería asimilable a un olvido absoluto, a una orfandad: “Y siempre algo falta / Y no hay tiempo para recordar / Lo que hubiera podido ser” (Gervitz, 2000: 111); no resulta extraño que las palabras aquí citadas pertenezcan justamente al poema “Leteo”, nombre del río del olvido.

A través de todas estas articulaciones del campo de presencia constatamos finalmente que no sólo no se trata de un espacio plano puesto que el juego de apariciones y desapariciones de la presencia lo vuelven un espacio de profundidades, sino que tales articulaciones están reguladas, en última instancia, por la percepción y la memoria, memoria que implica tanto el recuerdo como el olvido.

Suéltame para que pueda buscarte
Para que pueda abrirme no al conocimiento de ti
sino al confuso presentimiento del camino hacia ti

Tú madre que curas
Señora de las rosas
no me dejes

La noche se ovilla en su propia oscuridad como una lágrima
Y tú y las casas blancas con aleros rojos
quedaron anclados a un pedazo del corazón

[Fig. 12]

Recapitulando, podemos decir que diferentes han sido las tonalidades que el blanco ha tenido en la construcción de la página en *Migraciones*. Por principio, observamos un blanco que constituye un fondo que da lugar a las palabras, una suerte de silencio primordial (incipit de 2000). A partir de su proporción e interacción con las grafías, identificamos tres figuras del cuerpo del Poema: a) del desbordamiento, b) de la fractura y c) del fluir. Fue en la segunda figura donde se hicieron más patentes los otros efectos de sentido: la inestabilidad del cuerpo del Poema que atiende, por un lado, al esfuerzo de la memoria (“Yizkor”) por recuperar voces, imágenes de mujeres lejanas, recuerdos que se desvanecen u oscilan entre el sueño y la vigilia; tales “lagunas” se nos señalan con prolongados vacíos. Por otro lado, semejante al continuo desplazamiento de la voz –que representa, a su vez, desdoblamientos del Yo como si el sujeto se destejera en un Tú, en un Ella, en un Ellas-, las líneas poéticas son dislocadas por el blanco. De manera ejemplar, “Equinoccio” pone de manifiesto el vínculo entre el plano de la expresión y el plano del contenido al tener justamente como tema el cuerpo en su ofrenda, en su desprendimiento que es seguido por el resquebrajamiento de las líneas.

Pero no menos eficaz e intenso fue el empleo del blanco para la articulación del campo de presencia, cuyos efectos – los que Fontanille denomina “estados de alma”- podemos sintetizar en: plenitud, nostalgia, espera y angustia del vacío.

Constatamos así que en la zona visuográfica se despliega una rica diversidad de valores que producen un excedente de sentido, donde el blanco -además de ser un signo relevante para la discretización de la cadena gráfica, la organización de la página y, en consecuencia, para la legibilidad-, ha sido un potente recurso expresivo que ofrece una variedad de matices que no sólo son del orden de lo verbal sino también de lo gestual; ellos no necesariamente culminan en una verbalización, pues su destino no puede ser otro que la mirada.

A modo de conclusión

Ahora que me dirijo hacia el cierre de este *dis-curso*, dispuesta a confeccionar la última palabra, como quien debe hacer la relación de su empresa, vuelven a mí los dilatados diálogos entre Marco Polo y el gran Kublai Jan, especialmente la ocasión en que éste pide cuentas a su embajador: “Vuelves de comarcas tan lejanas y todo lo que sabes decirme son los pensamientos que se le ocurren al que toma el fresco por la noche sentado en el umbral de su casa. ¿De qué te sirve entonces viajar tanto?” Marco Polo imaginaba que contestaba que “cuanto más se perdía en barrios desconocidos de ciudades lejanas, más entendía las otras ciudades que había atravesado para llegar hasta allí, y recorría las etapas de sus viajes, y aprendía a conocer el punto del cual había zarpado” y que con ello conseguiría, tal vez, explicarse a sí mismo que “aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, y aunque se tratase del pasado era un pasado que avanzaba a medida que él avanzaba en su viaje, porque el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido”. Pero frente al gran Kublai Jan que insatisfecho insistía sobre la inutilidad del viaje, Marco Polo no podía más que admitir la respuesta que su interlocutor ya adivinaba: “El viajero reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no ha tenido y no tendrá”.

Así, para nosotros, ésta parece ser la última estación de nuestro recorrido. Y la analogía con el viaje no carece de verdad. Semejante al viajero, el investigador va continuamente redefiniendo el curso de su travesía, a cuyo término le es posible entonces (re)descubrir los caminos trazados.

Nuestro punto de partida fue la *página* porque como lectores contemporáneos de textos *escritos* quedamos inevitablemente situados frente a ella; eso fue lo que el Poema *Migraciones* ponía de manifiesto al presentarnos como comienzo no las palabras sino la amplitud del blanco, con lo cual nos indicaba que más allá de ser un mero soporte material éste se constituye como el fondo por y desde el cual advienen las palabras: el lugar de su dehiscencia.

Lo que hasta entonces era una extensión, un espacio amorfo, una espera, toma forma cuando la mano, movida por el deseo y la necesidad, ejecuta el trazo sobre una superficie, convirtiendo el espacio en *lugar*, un lugar significativo toda vez que este rasgo/rasgadura permanece como la huella de un sujeto cuya voz y gesto se han puesto en escena.

Nos propusimos entonces dar cuenta de la construcción de la página, de sus efectos de sentido.

Necesario fue hacer, por principio, un replanteamiento de las categorías de análisis, para dar paso al tratamiento de la dimensión plástica de éste y de cualquier otro poema que trabaje con el espacio gráfico. La categoría de verso tuvo que ceder a la de línea poética por dos razones, una consecuencia de la otra. Porque el verso, diferentes autores lo han señalado, se ha desligado (otros dirán “liberado”) de la noción “tradicional” de verso –conformado bajo los parámetros de acento, rima y metro. Nosotros diremos, en todo caso, porque *ha desbordado* esa noción de verso medido. En consecuencia, ese excedente de sentido generado por el medio de transmisión –la escritura- se desplaza de lo estrictamente sonoro hacia lo visual-espacial, de ahí la preferencia por el término línea poética, pues hace destacar el rasgo distintivo de la escritura: la espacialidad.

Aceptar la pertinencia de la página como categoría de análisis es aceptar que el trabajo de *mise en page* que crea una zona visuográfica en el texto, hace *sensible, legible e inteligible* el mensaje, lo que equivale a postular el *significante*, la dimensión plástica del poema específicamente, no sólo como una vía de acceso a la significación, sino –en su sentido activo- como lo que *hace significar* y lo que *está significando*; más allá de ser el soporte del significado, el aspecto visual-espacial del Poema (lo que constituye su *cuerpo*) se propone como un registro de significación *per se*.

Ello quedó demostrado, sobre todo, en la segunda parte cuando, en un ejercicio de imaginación (creación de imágenes), observamos cómo la interacción entre el blanco y las grafías (la disposición de las palabras) hacía emerger el perfil de diversas figuras del cuerpo del Poema, que agrupamos en tres formas: cuerpo del desbordamiento, cuerpo de la fractura – cuerpo contenido y cuerpo de la quiebra- y cuerpo del fluir. Esto fue posible porque la espacialidad del discurso además de ser visible es *legible*.

Los efectos de sentido que producían determinadas disposiciones (las figuras del cuerpo) fueron reveladores de las *transformaciones de la voz*. Una trayectoria que comenzó con un ritmo incesante, desbordado, y no ajeno a una sensualidad, a una agudización de los sentidos donde “desembocan las palabras, la saliva, los insomnios”, el rumor de la piel; una continuidad que parece dirigirse siempre hacia una interioridad de raíz (el caso de la primera parte de “Shajarit”), para luego sufrir una suerte de fractura que rompe el equilibrio del cuerpo del Poema. Las palabras o se repliegan en los márgenes de la página (como sucede en “Yizkor”) o caen desperdigadas (“Equinoccio”), acaso hacia algún insondable abismo del cual habría de emerger, en un gesto redentor, la voz (el caso ejemplar de “Septiembre”). Tenemos, pues, una trayectoria en tres movimientos -descenso, fractura, ascenso- cuyos extremos quedan representados con el primero y el último poema de *Migraciones*: “Shajarit” y “Septiembre”, que, vistos a la distancia, vienen a ser, el primero, una suerte de pregunta, “¿A dónde iría si pudiera llegar? ¿Qué sería si yo fuera?”, y el último, una respuesta, “es tu respiración / estás viva / y estás aquí / y lo que hubiese querido ser / y más / y más / no es que pueda explicar / pero / esto soy yo / éstos los días / la vida”.

Mientras el sujeto que asume la voz del Poema se transforma –como lo traslucen las citas anteriores-, el *discurso poético se deforma*. A través de la revisión diacrónica de *Migraciones*, los continuos crecimientos, eliminaciones y desplazamientos de líneas de un poema a otro, de una

edición a otra, no hicieron sino poner al descubierto, al lado de la plasticidad, la *elasticidad* del discurso poético, pues tanto se concentra como se expande. Debido a su capacidad de deformación las secciones del Poema pueden juzgarse variaciones del mismo tema, deformaciones de una primera forma, por lo que cada avance no deja de ser, a la vez, un retorno.

Si esta cursividad y recursividad se presentan es porque el Poema destaca no su aspecto temporal sino indiscutiblemente su aspecto espacial: está todo ahí, en permanente reconfiguración; por lo que aunada a las migraciones de la voz debemos contemplar las migraciones de las líneas poéticas. De este modo el discurso, en su ir y venir, va creando su propia memoria y jugando con su identidad.

Pero nuestro análisis no se limitó al recuento de las variaciones que en su historia *Migraciones* ha tenido. Deteniéndonos en un estadio del Poema, la edición de 2000, la página nos reservaba todavía un terreno –y no el menos fértil- donde irradiaba otros efectos de sentido. Recuperando la afortunada expresión de *mise en page*, puesta en página, nos dispusimos entonces a tratar la página como un espacio teatral: el lugar de la puesta en escena de la presencia que se articulaba a través de apariciones y desapariciones, cuyas articulaciones tenían su correlato con lo que Fontanille denomina “estados de alma”. Así, la presentificación de la presencia producía el sentimiento de “opresión de lo demasiado pleno”; la presentificación de la ausencia, el de nostalgia y reminiscencia; la ausentificación de la presencia, el de espera; y la ausentificación de la ausencia, la angustia del vacío. Para la representación de todas estas articulaciones el empleo del blanco fue fundamental. Sin embargo, lo más importante fue que este campo de presencia, lo mismo que la página, al estar regulados en última instancia por la percepción y la memoria, dejaban de ser un espacio plano pues inequívocamente devenían profundidad. Profundidad que da al tejido del Poema una densidad, una densidad de sentido.

Estos son, pues, los que -como el Marco Polo de Ítalo Calvino- reconocemos como frutos de nuestra travesía, que vista a la distancia nos parece ha sido una ardua, aunque no menos grata, experiencia de escritura sobre la lectura (cuyo testimonio más fehaciente ha quedado en la primera parte de la investigación) y, al mismo tiempo, una lectura –“imaginativa” quisiéramos decir, mas no por ello infundada- de la escritura que viene, o adviene, a nosotros con la página.

BIBLIOGRAFÍA

- Alforja*, revista de poesía, núm. XXIII, México, invierno 2002-2003.
- Artes visuales*, revista del Museo de Arte Moderno, (ed. huésped Salvador Elizondo), núm. 6 (Texto y textualidad), México, abril-junio 1975.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, (trad. Antonio López Ruiz), Barcelona, Paidós (comunicación núm. 48), 1992 [1990].
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, 3ª reimp., (trad. Ida Vitale), México, FCE. (col. Breviarios núm. 279), 1997 [1942].
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, 12ª ed., (trad. Nicolás Rosa), México, Siglo XXI editores, 1992 [1972].
- BERGSON, Henri, *Memoria y vida*, 2ª reimp., (trad. Mauro Armíño, selec. Gilles Deleuze), Madrid, Alianza Editorial (serie El libro de Bolsillo, sección Humanidades), 1987 [1957].
- BLOM, Eric, *Diccionario de la música*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1958.
- BRENET, Michel, *Diccionario de la música*, Barcelona, Editorial Iberia, 1981.
- CALVINO, Ítalo, *Las ciudades invisibles*, 2ª reimp., Barcelona, Minotauro, 1998.
- CAMPOS, Marco Antonio (coord.), *El poeta en un poema*, México, UNAM (serie Diagonal), 1998.
- CÁRDENAS, Viviana, *La zona visuográfica en la escritura de niños*, (tesis), Valladolid, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lengua Española, 2001a.
- _____, “Lingüística y escritura: la zona visuográfica”, *Tópicos del seminario* núm. 6 (La dimensión plástica de la escritura), Puebla, BUAP, 2001b, pp. 93-141.
- CASASCO, Guillermina, “Lazos en la escritura”, *Tópicos del seminario* núm. 6 (La dimensión plástica de la escritura), Puebla, BUAP, 2001, pp. 35-55.
- CATACH, Nina, “La escritura en tanto plurisistema, o teoría de L prima”, en *Hacia una teoría de la lengua escrita*, (comp. Nina Catach, trad. Lía Varela y Patricia Wilson), Barcelona, Gedisa (col. Lea núm. 2), 1996 [1988], pp. 310-331.
- CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*, (trad. Alberto Luis Bixio), Barcelona, Gedisa (col. Lea núm. 20), 2000 [1997].
- CROSS, Elsa, “Un poema ejemplar”, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 434, México, 1987, pp. 51-52
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europea y edad media latina*, (tom. I, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre), México, FCE, 1975 [1948].

- DONDIS, D. A., *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, 15ª ed. (trad. Justo G. Beramendi), México, Ediciones G. Gili, 2002.
- DORRA, Raúl, *La casa y el caracol*, México, BUAP/Plaza y Valdés, 2005.
- _____, *La retórica como arte de la mirada. Materiales sensibles del sentido 1*, México, BUAP/Plaza y Valdés, 2002.
- _____, “Tiempo, ritmo, tempo”, *Elementos* núm. 33, Puebla, BUAP, 1999, pp. 3-8.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 16ª ed., (trad. Enrique Pezzoni), México, Siglo XXI editores, 1994 [1972].
- ELIOT, T. S., *Ensayos escogidos*, México, UNAM (col. Poemas y Ensayos), 2000.
- Enciclopedia Salvat de la música*, Tomo 1, Barcelona, Salvat editores, 1967.
- ESPINOSA, Óscar (comp.), *Signos corrosivos. Selección de textos sobre poesía visual-concreta-experimental-alternativa*, México, Ediciones literarias de Factor, 1987.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- FILINICH, María Isabel, *Descripción*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Enciclopedia Semiológica), 2003.
- _____, *Enunciación*, 1ª reimp., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Enciclopedia Semiológica), 1999.
- _____, *La voz y la mirada*, México, BUAP/UIA-Golfo-Centro/Plaza y Valdés (col. Meridiano), 1997.
- FLOCH, Jean-Marie, “Les langages planaires”, en *Sémiotique L'École de Paris*, Paris, Hachette, 1979 (col. Langue, linguistique, communication), pp.199-206.
- FONTANILLE, Jacques, “La base perceptiva de la semiótica”, *Morphé*, núm. 9-10, Puebla, BUAP, 1993-1994, pp. 9-35.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, (trad. Susana Lage), México, Siglo XXI, 2001 [1987].
- GILI Gaya, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, (comp. y notas Isabel Paraíso), Madrid, Istmo, 1993.
- GOMBRICH, E. H., *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, (trad. Esteve Rimbau i Saurí), Madrid, Debate, 1999 [1979].
- GONZÁLEZ Ochoa, César, *Apuntes acerca de la representación*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001.

- GORDON, Samuel, *Operaciones críticas*, México, Ediciones Hora y veinte, 2004.
- GREIMAS, A. J. y Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, (tom. I), 1ª reimp. (trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión), Madrid, Gredos, 1990.
- GUICHARD Romero, Luis Arturo, *Carmina Figurata Graeca*, (tesis), México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Letras Clásicas, 1996.
- Harvard Dictionary of music*, 2ª ed., Massachussets, The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, (pról. Ramón Menéndez Pidal), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1931.
- HORNO Delgado, Asunción, *Diversa de ti misma: Poetas de México al Habla*, México, El Tucán, 1997.
- INGARDEN, Román, “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, 1ª reed. (comp. Dietrich Rall, trad. Susana Franco y otros), México, UNAM, 2001 [1975], pp. 31-54.
- JITRIK, Noé, “La figura que reside en el poema”, *Tópicos del seminario* núm. 6 (La dimensión plástica de la escritura), Puebla, BUAP, 2001, pp. 13-33.
- LÓPEZ Estrada, Francisco, *Métrica Española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un tiro de dados*, (prel. Julián Zugazagoitia, trad. y notas Jaime Moreno Villarreal, prefacio Stéphane Mallarmé), México, Ditoria, 1998 [1897].
- MARTÍNEZ de Sousa, José, *Pequeña historia del libro*, 2ª reimp., Gijón, Trea, 1992 [1987].
- MILLÁN, F. y García Sánchez (comps.), *La escritura en libertad*, Madrid, Alianza editorial, 1975.
- MOSCONA, Miriam, “Poesía de la memoria: migraciones de Gloria Gervitz”, *La jornada semanal*, México, domingo 6 de septiembre, 1992, pp. 11-12.
- NAVARRO Tomás, Tomás, *Arte del verso*, 7ª ed., México, Colección Málaga, 1977.
- _____, *Métrica española*, 4ª ed., Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974a.
- _____, *Manual de entonación española*, Madrid, Labor, 1974b.
- OLSON, David, *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, 1ª reimp. (trad. Patricia Willson), Barcelona, Gedisa (col. Lea núm. 11) 1999 [1994].

- _____, “La cultura escrita como actividad metalingüística”, en *Cultura escrita y oralidad*, (comps. David Olson y Nancy Torrance, trad. Gloria Vitale), Barcelona, Gedisa, 1998 [1991], pp. 333-357.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*, 5ª reimp., (trad. Angélica Scherp), México, FCE, 2002 [1982].
- OUELLET, Pierre, *Semiótica y estética. La mirada del otro*, (relatora Blanca Alberta Rodríguez), Puebla, SeS-BUAP (col. Materiales del SeS, serie Relatorías 1), 2004.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.
- PARKES, Malcolm, “La Alta Edad Media”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, (dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, trad. María Barberán), Madrid, Taurus 1998 [1997], pp. 135-156.
- PARRET, Herman, “La voz humana: Entre el ángel y la máquina”, en *Fronteras de la semiótica*, (ed. Óscar Quezada Macchiavello), Lima, Universidad de Lima/FCE, 1999, pp. 165-186.
- PÉREZ Cortés, Sergio, “La página legible”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 3, México, UNAM, 1998-2000, pp. 75-90.
- _____, “Dos debates en torno a la escritura”, *Tópicos del seminario* núm. 6 (La dimensión plástica de la escritura), Puebla, BUAP, 2001, pp. 143-182.
- PESSOA, Fernando, *Poemas. Antología*, (trad. y presentación de Miguel Ángel Flores), México, Editorial Letras Vivas, 1997.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 3, México, UNAM, 2003, pp. 205-215.
- POE, Edgar Allan, “Filosofía de la composición”, en *El poeta y su trabajo*, (comp. Raúl Dorra), Puebla, BUAP, 1980, pp. 19-40.
- REXROTH, Kenneth, “Los poemas de amor de Marichiko”, (selec. y trad. Gloria Gervitz), *El poeta y su trabajo*, núm. 5, México, otoño 2001, pp. 54-64.
- RIKOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 4ª ed., (trad. Graciela Monges Nicolau), México, Siglo XXI, 2001 [1976].
- RUIZ, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide (col. Biblioteca del Libro), 1992.
- SAENGER, Paul, “La separación de las palabras y la fisiología de la lectura”, en *Cultura escrita y oralidad*, (comps. David Olson y Nancy Torrance, trad. Gloria Vitale), Barcelona, Gedisa, 1998 [1991], pp. 263-284.

_____, “La lectura en los últimos siglos de la Edad Media”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, (dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, trad. Fernando Borrajo), Madrid, Taurus 1998 [1997], pp. 187-230.

SÁNCHEZ Trigueros, Antonio, “Retórica del blanco tipográfico”, en *Investigaciones semióticas* (Retóricas y lenguajes), vol. II, Madrid, UNED, 1990, pp. 383-388.

SATUÉ, Enric, *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*, (prol. Oriol Bohigas), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (col. Biblioteca del Libro), 1998 [1996].

SVENBRO, Jesper, “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, (dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, trad. María Barberán), Madrid, Taurus, 1998 [1997], pp. 57-93.

UNDERWOOD, Leticia Iliana, “Poetry as spatial art: ‘Topoemas’ by Octavio Paz”, *The American Journal of Semiotics*, vol. 7 núm. 1-2., EE.UU., 1990, pp. 125-143.

VALÉRY, Paul, *Cementerio Marino*, (introd. Guillermo Sheridan, trad. Alfonso Gutiérrez Hermosillo y Miguel Rodríguez Puga), México, UNAM (col. Materiales de Lectura núm. 3, Poesía moderna), 2001.

VALLEJO, César, *Obra poética completa*. 2ª ed., (ed., pról. y cron. Enrique Ballón Aguirre), Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.

XIRAU, Ramón, *Palabra y silencio*, 3ª ed., México, Siglo XXI/Colegio Nacional, 1993.

_____, “La oración y el tiempo”, *El Semanario de Novedades*, México, 5 de abril.

ZAVALA RUÍZ, Roberto, *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, 3ª ed. 4ª reimpresión, México, UNAM, 2003.

ZILBERBERG, Claude, *Semiótica tensiva y formas de vida*, (trad. Roberto Flores), Puebla, Ses-BUAP, 1999.

_____, “Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo”, *Morphé*, núm. 11/12, Puebla, BUAP, 1994-1995, pp. 157-213.

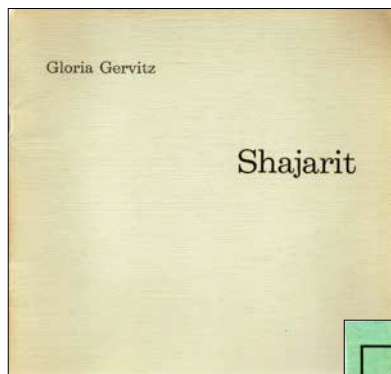
BIBLIOGRAFÍA DE GLORIA GERVTIZ

GERVTIZ, Gloria, *Shajarit*, México, edición de autor, 1979.

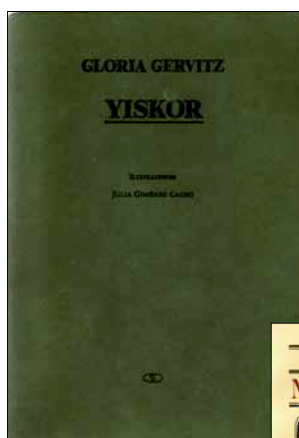
_____, *Fragmento de ventana*, (prol. Ramón Xirau, Ils. Rowena Morales), México, Villicaña (col. Caballo verde de la poesía núm. 9), 1986.

- _____, *Yiskor*, (Ils. Julia Giménez Cacho), México, Esnard Editores, 1987.
- _____, *Migraciones*, 1ª ed., 1ª reimp., México, FCE. (col. Letras Mexicanas), 1991.
- _____, *Migraciones*, 2ª reimp., México, FCE. (col. Letras Mexicanas), 1992.
- _____, *Pythia*, (colotipias Luz María Mejía), México, Mario del Valle editor, 1993.
- _____, *Migraciones*, México, El Tucán de Virginia, 1996.
- _____, *Migraciones*, México, edición de autor, 2000.
- _____, *Migraciones*, 2ª ed., México, FCE. (col. Letras Mexicanas), 2002.
- _____, *Treno*, (trad. Roberto J. Tejedo en colaboración con Hernán Bravo Varela y la autora), México, CONACULTA-FONCA/Filodecaballos (col. Cuadernos de filodecaballos núm. 22, serie Poesía), 2003.
- _____, *Migraciones- Ein Erwachen auf der anderen Seite*, (ed. bilingüe, selec. y trad. al alemán Rita Catrina Imboden), Zürich, Teamart, 2003.
- _____, *Migraciones*, (selec. y pról. Raúl Dorra y Blanca Alberta Rodríguez), Michoacán, Jitanjáfora Morelia editorial/Red Utopía A. C. (col. Poesía los Cuarenta núm. 1), 2003.
- _____, *Septiembre*, México, edición de autor, 2003.
- _____, *Migrations*, (ed. bilingüe, trad. al inglés Mark Schafer), United Kingdom, Shearsman Book/The European Jewish Publication Society, 2004.
- _____, *Migrations*, (ed. bilingüe, trad. al inglés Mark Schafer), San Diego, Junction Press, 2004.

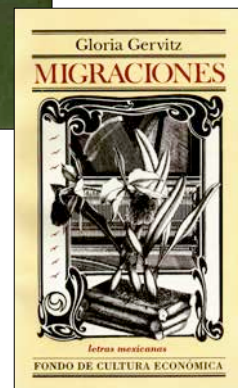
Anexo 1 Portadas*



[1979]



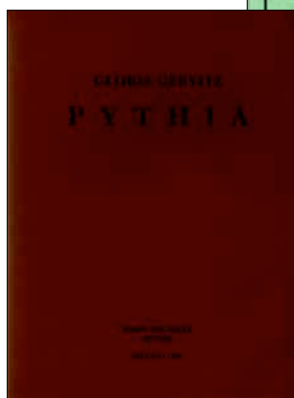
[1987]



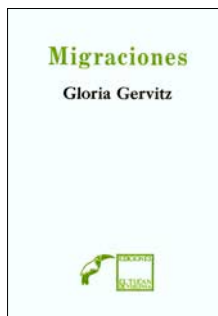
[1991]



[1986]



[1993]



[1996]



[2000]

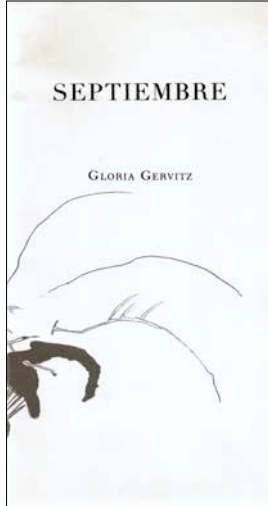
* Los datos de cada libro se encuentran en la bibliografía. Hemos incluido en este anexo las portadas de las ediciones bilingües y de la antología publicada por Jitanjáfora.



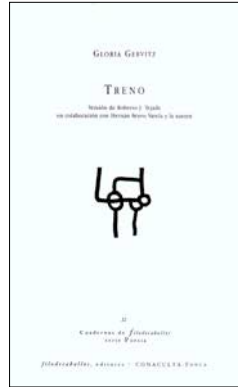
[2002]



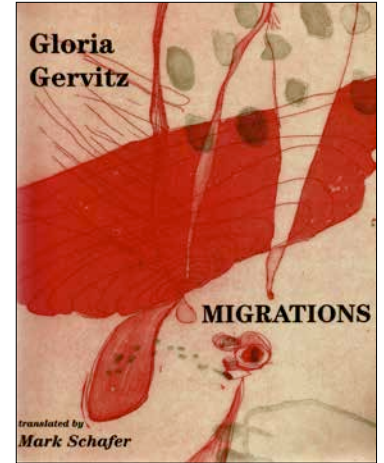
[2003]



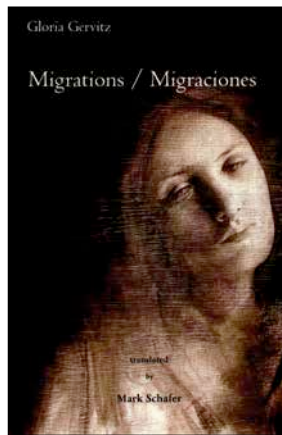
[2003]



[2003]



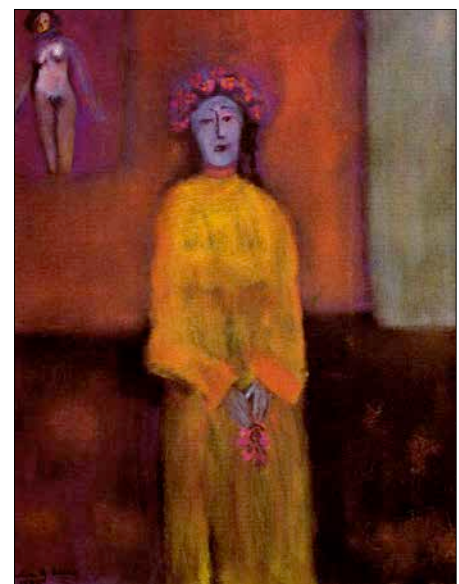
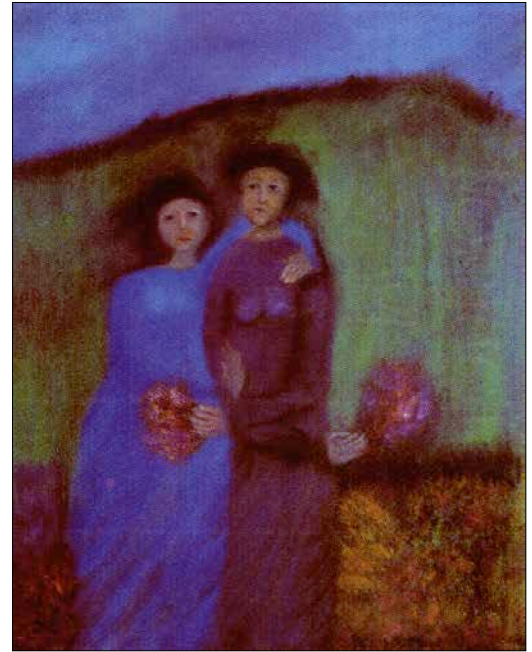
[2004]

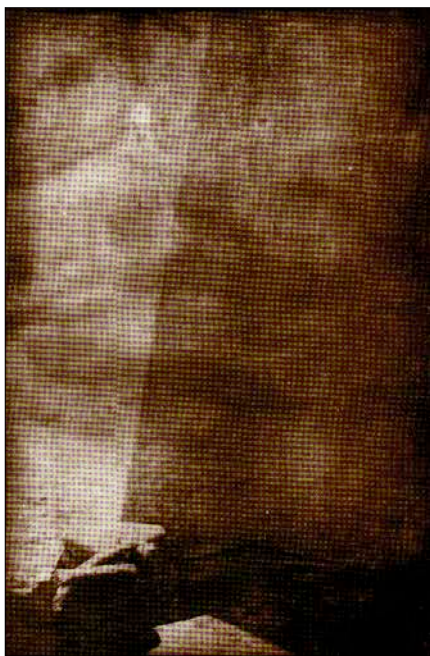


[2004]



[2003]





Mírame a mí, el rey de la tierra de hondo seno y que al acmónida cambió de lugar
y no te asustes si, siendo pequeño, llevo un mentón sombreado de barba
pues yo nací desde la época en que Necesidad imperaba
y todo cedía a sus viles consejos,
cuanto reptaba y cuanto va
por aire.

Del caos,
no de Cipris y del veloz
Ares me proclamo ahora el hijo,
Pues no impero por fuerza, sino por suave persuasión.
A mí me cedieron la tierra, los abismos del mar y el cielo bronceo,
A los cuales arrebaté el antiguo cetro, y decreté leyes para los dioses.

* Este poema atribuido a Simias de Rodas ha sido tomado de la tesis *Carmina figurata Graeca* de Luis Arturo Guichard Romero y se localiza en la pág. 45. La traducción al español pertenece a él. Una explicación más detallada se encuentra ahí, por ahora, basta decir que Simias dibuja las alas, símbolo del dios Eros, quien habla en el poema.