

Reescritura y creación poética en *Migraciones* de Gloria Gervitz

Perla Ximena Sueiras Altamirano

TESIS DOCTORAL UPF / 2021

DIRECTORES DE LA TESIS

Dr. José Francisco Ruiz Casanova

Dra. Tania Favela Bustillo (Universidad Iberoamericana
Ciudad de México)

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL
LLENGUATGE

Un poema
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigo que yo
yo
y el gran aire de las palabras

Blanca Varela

Agradecimientos

A Gloria, por su poesía
A mi mamá, mi piedra angular, por todo su amor
A José, por su sabiduría, dedicación y apoyo
A Tania, por sus enseñanzas y por compartirme su horizonte poético
A mi familia, Nana, Chala, Tata, Mana, Rilke, por su cariño infinito
A Mark Schafer, por compartir conmigo su experiencia como traductor
A Vera Gerling, por acogerme en la HHU en Düsseldorf
A Patty, Luna y Eve, por su hermandad, bondad y paciencia
A Yaos, Mattea, Francesca, Amy, Mew, Peng y Pedro, por el camino
que hemos recorrido juntos
A la Residencia Xaveriana, por haberme brindado mi primer hogar en
Barcelona
A Alaukik, por alentarme a ser perseverante, siempre con una sonrisa
A Lu y Yatz, por todas las risas y lágrimas que hemos vivido
A Armando, por acompañarme en el inicio de este viaje académico
A Lauri, por su ayuda artística
A Yurval y Amy, por sus conocimientos de yiddish
A Javier, por su apoyo y amistad
A todas las personas y lugares que me han regalado una sonrisa o dos
en estas tierras europeas
A todas mis amistades en México, que llevo en mi corazón
A todos mis profesores
A la Ibero y a la UPF
A todos los cafés que me he tomado
A la perseverancia
A la fe

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo presentar la obra de la poeta mexicana Gloria Gervitz —*Migraciones. Poema 1976-2020*— desde el terreno de la poética de la reescritura, ya que se trata de un solo poema que ha ido creciendo durante cuarenta y cuatro años: un poema de vida. Para abordar esta obra se explora la posibilidad de elaborar un marco teórico descriptivo que permita el estudio de aquellas poéticas que han tenido lecturas desde diversos horizontes, pero que por sus características formales, discursivas y escriturales también podrían llamarse poéticas de la reescritura, como las de Ezra Pound y Haroldo de Campos, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Leónidas Lamborghini y Gloria Gervitz. De igual forma, estas poéticas presentan diferencias entre sí, por lo que nuestra aproximación a ellas comprende los distintos tipos de reescritura a los que recurren los poetas, abriendo camino a una categorización más extensa de este fenómeno poético: reescritura como recreación, reescritura como corrección del poema, reescritura como continuación, reescritura como intertextualidad o mosaico móvil y reescritura como mecanismo compuesto. Finalmente, situamos a *Migraciones* en la categoría de reescritura como mecanismo compuesto, ya que las reescrituras que aparecen en la poesía de Gervitz son un diálogo entre todas las versiones del poema y también un diálogo continuo con otras aproximaciones poéticas que marcaron la lectura de la poeta. *Migraciones* sienta de esa manera un nuevo paradigma de la poesía hispanoamericana tanto por su valor poético como por su proceso de escritura, único en su género.

Abstract

The objective of this dissertation is to present from the field of the poetics of rewriting, *Migraciones. Poema 1976-2020*, the work of the Mexican poet Gloria Gervitz, since it is a single poem that has been growing for forty-four years. To do so, a descriptive theoretical framework is produced that is capable of examining those poetics that have been approached in various ways, yet due to their formal, discursive, and writerly characteristics could be called 'poetics of rewriting', such as those of Ezra Pound and Haroldo de Campos, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, and Leónidas Lamborghini. This is also the case of Gervitz and her life's work *Migraciones*, which establishes a new paradigm in Hispanic American poetry both for its poetic value and for its writing process, unique in its kind. In addition, as these poetics are different among themselves, the various types of rewriting employed by poets are addressed, paving the way to a more extensive categorization of this poetic phenomenon: 'rewriting as recreation', 'rewriting as correction of the poem', 'rewriting as continuation', 'rewriting as intertextuality or mobile mosaic', and 'rewriting as a complex mechanism'. Finally, *Migraciones* is placed in the category of 'rewriting as a compound mechanism,' since the rewritings that appear in Gervitz's poetry are a dialogue between all the versions of the poem and a continuous dialogue with other poetic approaches that marked her reading.

Resum

L'objectiu d'aquesta tesi és presentar l'obra de la poeta mexicana Gloria Gervitz —*Migraciones. Poema 1976-2020*— des del terreny de la poètica de la reescriptura, ja que es tracta d'un sol poema que ha crescut durant quaranta-quatre anys: un poema de vida. Per abordar aquesta obra s'explora la possibilitat d'elaborar un marc teòric descriptiu que permeti l'estudi d'aquelles poètiques que han tingut lectures des de diversos horitzons, però que per les seves característiques formals, discursives i escripturals també podrien anomenar-se poètiques de la reescriptura, com les d'Ezra Pound i Haroldo de Campos, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Leónidas Lamborghini i Gloria Gervitz. Així mateix, aquestes poètiques presenten diferències entre si, de manera que la nostra aproximació tracta els distints tipus de reescriptura a què recorren els poetes amb la finalitat d'obrir camí a una categorització més extensa d'aquest fenomen poètic: reescriptura com a recreació, reescriptura com a correcció del poema, reescriptura com a continuació, reescriptura com a intertextualitat o mosaic mòbil i reescriptura com a mecanisme compost. Finalment, situem *Migraciones* en la categoria de reescriptura com a mecanisme compost, tenint en compte que les reescriptures que apareixen a la poesia de Gervitz són un diàleg entre totes les versions del poema i, al mateix temps, un diàleg continu amb altres aproximacions poètiques que van marcar la lectura de la poetessa. *Migraciones* assenta un nou paradigma de la poesia hispanoamericana tant pel seu valor poètic com pel seu procés d'escriptura, únic en el seu gènere.

PREFACIO

Conocí la poesía de Gloria Gervitz cuando estudiaba la carrera de literatura latinoamericana en México, sin imaginarme que un día escribiría una tesis de doctorado sobre ella. En aquellos días me atrapó su sensualidad, su misticismo y, amante de las lenguas, las voces en yiddish e inglés urdiéndose en las imágenes de *Migraciones*. Tampoco pensé que años más tarde —en aquel entonces era 2014— en España (2017 y 2020), Chile (2019) y México (2020) se publicarían las últimas cuatro ediciones —revolucionarias dentro de la propia poética de Gervitz— de este poema arbóreo.

A finales de 2017 llegó el momento de definirme por un proyecto de investigación para el doctorado. Por entonces había trabajado para la tesina del Máster en Estudios de Traducción el tema de la reescritura poética en la poesía de Francis Ponge, específicamente en su poema-libro *Le Savon*. Ponge había comenzado a escribir su poema en 1942 durante la época de la Ocupación, pero tuvo que dejarlo a un lado por diversas circunstancias. Sin embargo, *Le Savon* terminó siendo un proyecto de reescritura, ya que lo retomó y continuó desarrollando por varios años hasta su fecha de publicación definitiva en 1967. En el inicio del libro ya advertía a los lectores que a medida que fueran leyéndolo sentirían la necesidad de quejarse por todas las repeticiones que encontrarían durante el proceso.

El poema es en efecto una repetición, pero como resultado de un propósito de relectura y de reescritura. A lo largo del libro el poeta francés narra a los lectores su proceso creativo: por qué escribir sobre un objeto tan cotidiano como el jabón, cómo empezó a escribir el libro,

por qué lo abandonó por años y cómo retomó el proyecto. ¿Por qué la obra de Ponge entra como poética de la reescritura? Cito ahora unas palabras de mi tesina (2017) sobre *Le Savon*:

Porque el hombre no deja de descubrir el mundo; cada vez que lo observa y lo siente lo percibe de manera distinta y, por lo mismo, también lo expresa de manera distinta (y el lector cada vez que lo lee pasa por el mismo proceso). Para él, la reescritura significa ir tallando el objeto, abordarlo desde todos los ángulos posibles y todo gracias al lenguaje.

Después de haber investigado sobre la poética de Ponge reparé en que la obra de varios poetas —«occidentales»— podía leerse desde una poética de la reescritura; más bien, que eran poéticas diversas del mismo fenómeno, la reescritura, y que casi no se abordaban desde ese paradigma. Gran parte de los artículos académicos que hallaba al respecto asociaban la reescritura con el tema de la traducción y con el concepto de intertextualidad; o, los que estudiaban la poética de aquellos poetas que consideraba reescritores —Gervitz, Ponge, Jiménez, Guillén, por ejemplo— enmarcaban sus obras en otros ejes temáticos y teorías. No se referían a la reescritura, en poesía, como una poética. El primer artículo que encontré en el que este fenómeno aparecía de manera explícita y que se anunciaba desde el título fue «Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini», de Biviana Hernández (*La palabra* 27 (2015): 127-146). En él, Hernández ponía de manifiesto que existía una poética de la reescritura latente en la obra de los poetas argentinos Viel Temperley y Lamborghini (y también de otros poetas latinoamericanos).

Luego encontré algunos artículos más en donde se hablaba de una poética de la reescritura presente en la poesía latinoamericana, sobre todo,

o peninsular.¹ Sin embargo, no se hablaba de una teoría de la reescritura como poética y tampoco existía una categorización. Es decir, no había un aparato crítico que ayudara a estudiar la reescritura en poesía. Por ello, al ser un tema que despertó mi interés desde que trabajara con la obra de Francis Ponge, vi la oportunidad de una categorización del fenómeno de la poética de la reescritura como eje central de mi tesis doctoral. Pero esta vez con la obra de la mexicana Gloria Gervitz —*Migraciones. Poema 1976-2020*— como testimonio de su existencia, ya que presenta una (re)escritura única en su género. Gervitz no solo abonaba y podaba el árbol de su poema (desde 1976 hasta 2020; cuarenta y cuatro años de escritura) —y atraía con su poesía a editores audaces para publicarlo—, sino que, en su proceso, fue permitiéndole a la palabra apoderarse de él, de migrar a sus anchas de edición en edición, a manera de diálogo o danza poética. Gracias a ello, en *Migraciones* la reescritura aparece *per se*, de manera natural, porque Gervitz no la pensó desde el principio como testamento.

Aprovecho el espacio de esta tesis para presentar la obra de Gloria Gervitz dentro del marco de la poética de la reescritura como una de sus máximas exponentes en Hispanoamérica y, a la par, para proponer una posible categorización de este fenómeno poético latente en nuestra poesía: *reescritura como recreación* (con Ezra Pound y Haroldo de Campos como sus paradigmas); *reescritura como corrección del poema* (Juan Ramón Jiménez); *reescritura como continuación* (Jorge Guillén); *reescritura como intertextualidad o «mosaico móvil»* (Leónidas Lamborghini); y *reescritura como mecanismo compuesto* (Gloria Gervitz). Asimismo, en el último capítulo planteo las operaciones textuales que se dan en un poema

¹ Como es el artículo de Jorge Gerardo: “La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la traducción “posesiva” en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX”. *Caracol 5* (2013): 140-178. Publicado con anterioridad al de Hernández.

de la reescritura —*Migraciones*— y su categorización. Es decir, aquellas operaciones textuales que se repiten a lo largo de todas las ediciones y que tras analizarlas nos permiten comprender mejor cómo se conforma la poética de la reescritura en la obra de los poetas reescritores;² en este caso, en la de Gloria Gervitz.

Finalmente, debo añadir que cuando comencé el doctorado, a finales de 2017, la información sobre la obra de Gloria Gervitz no era abundante; había pocos artículos, notas, entrevistas, tesis sobre *Migraciones*. Parecía que su obra no tuviera tanto eco en América Latina, sino en Europa —escandinava, no latina, como Suecia—, donde se la leía y traducía. Su éxito en el mundo hispanoamericano vino en apariencia después —porque tampoco era desconocida; simplemente se había mantenido al margen del *mainstream* que seducía a los poetas coetáneos—, tal vez un poco antes de ganar el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en su edición de 2019. A partir de ahí se despertó un boom gervitziano; tanto por su obra como por su carisma, entusiasmo y humildad. Comenzaron a hacerle múltiples entrevistas, reseñas, invitaciones a eventos, conferencias, y más.

A razón de ello, posiblemente no escriba ahora muchas cosas en esta tesis que no se hayan escuchado sobre la poeta y su obra como lo hubiera hecho en 2017, pero quiero poner de relieve el esfuerzo realizado al principio de mi investigación para encontrar todo el material —principalmente, reunir todas y cada una de las ediciones publicadas de *Migraciones*, ya que algunas no eran de fácil acceso en las bibliotecas y librerías de México— y armar de esta manera un dossier genético de la obra de Gloria Gervitz.

Agradezco a mis lectores el querer entrar a este micromundo de poesía y reescritura.

² Reescritores de una parte de su obra o, como Gervitz, de toda ella.

Índice

Resumen.....	VII
Prefacio.....	XI
1. Gloria Gervitz: Texto y Contexto.....	1
1.1. Gloria Gervitz y su poética puesta en contexto.....	1
a) <i>La poeta</i>	1
b) <i>El contexto</i>	3
c) <i>Las antologías</i>	25
d) <i>El recorrido editorial del texto</i>	37
1.2. Lecturas sobre las transformaciones de <i>Migraciones</i>	40
2. Reescritura, intertextualidad y escritura.....	51
2.1. Introducción.....	51
a) <i>Reescritura</i>	52
b) <i>Intertextualidad I</i>	55
c) <i>Intertextualidad II</i>	67
d) <i>Escritura</i>	77
3. Poética de la reescritura.....	85
3.1. La reescritura como recreación.....	86
a) <i>Ezra Pound</i>	86
b) <i>Haroldo de Campos</i>	119
3.2. La reescritura como corrección del poema.....	151
a) <i>Juan Ramón Jiménez</i>	151
3.3. La reescritura como continuación.....	191
a) <i>Jorge Guillén</i>	191
3.4. La reescritura como intertextualidad: «mosaico móvil»	235
a) <i>Leónidas Lamborghini</i>	235
3.5 La reescritura como mecanismo compuesto.....	265
a) <i>Gloria Gervitz</i>	265
4. El traductor: acompañante y creador.....	287
4.1 Figura del traductor como lector de poesía y creador.....	287
a) <i>Observaciones como lector de la poesía de Gloria</i>	

<i>Gervitz</i>	305
b) <i>El traductor como creador</i>	311
5. Aproximaciones a <i>Migraciones</i>: La poética de Gloria Gervitz	319
5.1 Trayectoria y escritura de <i>Migraciones</i>	319
a) <i>Prolegómeno</i>	319
5.2 Recorrido editorial.....	326
5.2.1 Mapa genético de las publicaciones de <i>Migraciones</i>	342
5.3 Categorización formal de la reescritura en <i>Migraciones</i>	344
5.4 <i>Migraciones</i> en todas sus versiones.....	352
Conclusiones / Conclusions.....	409
Referencias bibliográficas.....	425
Anexos.....	463

1. GLORIA GERVITZ: TEXTO Y CONTEXTO

Kholem

Sueño

1.1 Gloria Gervitz y su poética puesta en contexto

a) *La poeta*

Gloria Gervitz (Ciudad de México, 1943), poeta mexicana de raíces judías —con una abuela ucraniana judía y otra mexicana católica—, es una de las más grandes exponentes de la poesía mexicana contemporánea. La lectura de *Libertad bajo palabra* (1960) de Octavio Paz supuso uno de sus primeros enamoramientos poéticos, libro donde aparece el conocido poema «Piedra de sol». Además, en un diálogo con Mark Schafer,³ su traductor estadounidense, menciona que al principio de su carrera poética le fue revelado el mundo de la poesía de T.S. Eliot, Yorgos Seferis, Pablo Neruda, César Vallejo, Saint-John Perse, João Guimarães Rosa, Lorine Niedecker, Anna Ajmátova, entre muchos otros poetas que con el tiempo la guiaron hacia su propia voz. Para Gervitz la lengua materna, el español, es el primer y último refugio del poeta, aunque el inglés es como un amigo íntimo que la conduce a la palabra. El yiddish y el hebreo también están presentes, en menor medida, pero con una carga espiritual que insufla toda su obra. Su pasión por la lengua hizo de puente entre la poesía y la traducción, por lo que en 1992 escribió un ensayo sobre Anna Ajmátova y tradujo del inglés algunos de sus poemas. El mismo impulso la llevó a traducir

³ En un diálogo con Mark Schafer el 15 de marzo de 2004 en Schafer, Mark. “Afterword: A Conversation”, en Gervitz, Gloria. *Migrations/Migraciones*. Trad. Mark Schafer. San Diego: Junction Press, 2004.

una selección de «Los poemas de amor de Marichiko» de Kenneth Rexroth, uno de los poetas más eclécticos y representativos de la poesía moderna estadounidense, publicados en la revista *El poeta y su trabajo* en 2001. También tradujo una selección de poemas breves de Lorine Niedecker y *Rockaby*, de Samuel Beckett, así como algunos poemas de Susan Howe y Rita Dove. Por otra parte, ha publicado estudios o prólogos de la obra de Clarice Lispector y Osip y Nadezhda Mandelstam. Por último, su obra —fragmentos y de manera íntegra— ha sido traducida al inglés, alemán, sueco, esloveno, árabe, noruego, polaco, griego, ruso, italiano, entre otros idiomas.

De su carrera como poeta puede decirse que tiene «un solo poema árbol»,⁴ escrito y reescrito desde 1976 hasta hoy y quizá en el futuro. Por lo que, el interés de esta investigación se centra en esta obra de vida: *Migraciones. Poema 1976-2020 —work in progress*,⁵ en palabras de la autora—, un continuo (re)descubrimiento de su voz y de la voz de la poesía, que se ha extendido como las ramas de un árbol por más de cuarenta años. La semilla de este poema brotó hace muchos años, pero el aliento propio de la poesía todavía continúa pidiéndole *más y más* espacio. Decía Gervitz en 2009, intuyendo que iría más lejos: «ahora me doy cuenta [de] que nunca tuve un plan con el poema, nació de sí mismo, se dio en la libertad de darse, he ido descubriendo el poema y me ha sorprendido, ha sido un descubrimiento de mí a través de él, el poema me impuso su tiempo y su estructura» (Gervitz 2009:

⁴ Palabras de la autora en “De frente y de perfil. Semblanza de poetas”, de Myriam Moscona: «Tardé años en darme cuenta de que estaba escribiendo desde siempre el mismo poema, como si fuese un árbol al que le crecen nuevas ramas, se le secan otras que hay que cortar o caen solas; el tronco es el mismo, quizá sólo las raíces se hacen más profundas» (Moscona 2002: 61). [Moscona, Myriam. “«Gloria Gervitz». *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*”. *Animal Sospechoso* 1 (primavera 2002): 53-68.]

⁵ En la entrevista con Irene Zoe Alameda en Suecia (septiembre de 2010). «<https://www.youtube.com/watch?v=YtE5f5VSRqM>»

23).⁶ En 2019 sostiene la misma idea: «Llevo conviviendo 42 años con el mismo poema. Lo inicié entre agosto y septiembre de 1976, y en las últimas semanas hice pequeños ajustes. Hay una relación simbiótica entre el poema y yo. En estas migraciones nos fuimos transformando tanto el poema como yo» (Gervitz en José 2019: sp).⁷

Migraciones llegó a ser, antes de sus últimas ediciones, un poema largo integrado por siete ejes: “Shajarit”, “Yizkor”, “Leteo”, “Pythia”, “Equinoccio”, “Treno” y “Septiembre”. Con esta obra Gervitz ganó en 1986 el Premio Internacional de Literatura Judía Fernando Jenó, hoy Premio Israel de Literatura. Treinta y tres años después, en 2019, finalmente Gervitz y su poética «de la exploración de lo femenino y su misticismo» —visión del jurado— han alcanzado mayor reconocimiento después de cuarenta y tantos años de escritura con el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019.

A continuación, antes de abordar el desarrollo poético y editorial del «único» poema que constituye la obra de Gloria Gervitz, se verá un panorama general de la situación poética en México durante los años en los que ella despuntó como poeta.

b) *El contexto*

Gloria Gervitz pertenece por nacimiento (1943) a una generación de poetas que vive la cumbre —para bien o para mal, ya que eso significa brillar o morir— de los grandes premios literarios nacionales (algunas

⁶ Gloria Gervitz. “Algo sobre el poema *Migraciones*”. *El poeta y su trabajo* 34 (otoño 2009): 23-34.

⁷ En la entrevista realizada a Gervitz por Diego José y publicada en el periódico *Milenio* el 27 de julio de 2019.

veces internacionales), de las becas institucionales aún vigentes,⁸ de las nuevas o afianzadas revistas literarias⁹ y, sobre todo, de las aplaudidas antologías canonizantes.¹⁰ Estar en esos podios marcaba —y continúa haciéndolo— el trayecto de todos los aspirantes al reconocimiento en los anales de la literatura mexicana y con suerte, en la estadounidense y europea. También era una época en la que grandes escritores, artistas, pensadores de todo tipo decidían el transcurso cultural del país, que podía extenderse a otros ámbitos, y cuyo nombre podía llegar a traslapar la producción de los recién llegados.

La aparición de «nuevos» espacios de difusión como las antologías y las revistas literarias y el desarrollo cultural en general está ligada a la situación económica de México que se aprecia a partir del periodo llamado desarrollo estabilizador o milagro mexicano entre los años 40 y 70 y que comprende los sexenios de Adolfo Ruíz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. Durante esta época dorada de crecimiento industrial y de apertura hacia el capital extranjero, que deja atrás los modelos del porfiriato y de la Revolución, sobre todo en la década de los años 60 y 70, la cultura se internacionaliza y la industria cultural produce cada vez más. Cabe

⁸ Gloria Gervitz fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1993 y del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos en 1995.

⁹ Guillermo Sheridan comenta que la importancia de las revistas literarias radica en que «son la bitácora del viaje literario de una cultura. [...] Su primera razón de existir es, al mismo tiempo, impedir el deterioro de la literatura y colaborar a que la historia cumpla su tarea generativa de sentidos» (Sheridan 1993: 20). Además, añade que la *idea de revista* da un giro con *Examen*, la última revista asociada a *Los Contemporáneos*, y que puede ser considerada “quizá la primera revista literaria moderna —en el sentido más general del término— de México” (1993: 20). [Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1993.]

¹⁰ A propósito de las antologías, Susana González Aktories menciona en su libro *Antologías poéticas en México* que estas «Muestran, por lo tanto, la dinámica que rige el proyecto cultural: cómo está dividido y entre quiénes está repartido el poder; cómo se inclina la balanza de fuerzas; y hasta qué punto están permitidas la flexibilidad, libertad o creatividad de la antología como institución literaria y portadora de ideologías» (González Aktories 1996: 9).

recordar también los movimientos estudiantiles de 1968 que cuestionan el sistema político y social, así como el movimiento hippie que protesta en contra de las guerras en Corea y Vietnam. Esto lleva a nuevas propuestas de expresión artística, así como la entrada de los jóvenes mexicanos en la contracultura del rock estadounidense y británico —The Beatles, por ejemplo—, a la innovación en la música nacional —Los Dug Dug's por mencionar alguna banda— y también la experimentación con drogas como el LSD.

Respecto del tema de la poesía mexicana durante estas décadas, Carlos Monsiváis menciona en su prólogo a *Poesía mexicana II. 1915-1979* que es en ese momento cuando permean en la poesía nacional las voces de poetas latinoamericanos como César Vallejo, Pablo Neruda, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, además de la clara influencia de otros extranjeros como Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, T.S. Eliot y Allen Ginsberg. Asimismo, lo que la caracteriza, dice Monsiváis, es que:

[...] aparezca la vida cotidiana, que se gane en cercanía lo que se pierde en elegancia clásica, que irrumpa (molesto y divertido y vulgar y efímero) lo cotidiano. Tal revolución no acaba de consumarse, quedan truncas o inconexas las ideas en torno a esta "factura" del poema, pero dan origen a otra posición receptiva: que los lectores acudan, no [...] para enaltecerse con lo inefable o sucumbir de gozo ante el "espejo de la armonía", sino para recuperar intuiciones comunes, volverlas sutiles, sedimentarlas, conferirle prestigio a la reflexión sobre lo inmediato, y sin prejuicios reverenciales o monumentos declarados [...]. (Monsiváis 1979: XLVI, XLVIII)¹¹

La generación de poetas nacidos a mediados del siglo XX, a la que pertenece Gervitz, no encaja en una categoría concreta. José María

¹¹ Carlos Monsiváis. "Prólogo". *Poesía mexicana II. 1915-1979*. México: Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.

Espinasa¹² y Margarito Cuéllar¹³ coinciden en que a finales de los años sesenta estos jóvenes poetas tienen intereses diversos en cuanto a poéticas, pero que los une su participación en talleres literarios, revistas y lecturas en voz alta. El crítico literario mexicano José María Espinasa continúa señalando a propósito de esto:

La poesía mexicana se definía al terminar la década de los años sesenta como una «poesía en movimiento» [...] Las cosas no son tan claras, el antes se prolonga en el después, y éste a su vez reinvierte sus dividendos en un pasado actualizado, y en un presente que no es aún (pero será) futuro. La actual poesía mexicana es un *corpus* de textos muy extenso, difícil de situar, en donde a los *textos definitivos* se mezclan otros, frutos de una moda o de la exigencia ideológica previa a su escritura, todo contaminado por el estira y afloja de una poco confiable lógica del poder literario, indudable deudora de los vicios que el poder político ha vuelto una manera de vivir. (Espinasa 1995: 11)

La ideología, así como el poder político y la crítica literaria han sido motores poderosos para dirigir las corrientes culturales, en este caso poéticas, del país. En México, el Gobierno representa una figura paternalista que siempre ha estado en mayor o en menor medida detrás del acontecer artístico y cultural mexicano. Ya sea a través de premios estatales que favorecen a unos cuantos, ya sea por medio de intelectuales influyentes que tienen doble vida en el arte y la política —esto era más patente en el siglo pasado, donde varios escritores y poetas elegían carreras políticas, por ejemplo, en el Servicio Exterior, como parte de su camino. Iban de agregados culturales a las embajadas mexicanas en el extranjero o si tenían conectes y una trayectoria diplomática más larga, entraban

¹² En José María Espinasa. “Recuento de las últimas décadas de la poesía mexicana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24 (1995): 11-23.

¹³ En Margarito Cuéllar. “La poesía mexicana ante el siglo XXI. Poetas nacidos en los años cuarenta: inventario de voces”. *Animal Sospechoso* 1(2002): 25-48.

directamente como cónsules— o ya sea creando becas a través de instituciones gubernamentales, etc.

Pero retrocedamos un poco en el tiempo, digamos hasta el siglo XIX, para visualizar rápidamente de dónde y cómo surge el panorama de la poesía mexicana de la generación de Gervitz y que de alguna manera continúa vigente. El escritor mexicano Adolfo Castañón argumenta en su libro *Arbitrio de literatura mexicana. Paseos I* que la crítica literaria en México está ligada tanto al concepto mismo de literatura como a la idea de construcción del país como tal: México (Castañón 1993: 79).¹⁴

Casi a mediados del siglo XIX, pongamos como fecha 1868, dos escritores protagonizan una de las primeras discusiones en el naciente panorama de la crítica literaria en el país: Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y Francisco Pimentel (1832-1893) tienen aproximaciones distintas en torno a lo que debería ser la Literatura Nacional (Castañón 1993: 79). Sin entrar mucho en detalle, herederos del sentimiento romántico nacional traído desde las literaturas europeas de finales del siglo XVIII, los escritores de la casi recién independizada Nueva España forman parte del movimiento de construcción de la patria, es decir, la pluma unida a la espada.¹⁵ Desde la literatura, palabra, pensamiento e ideología, los intelectuales se plantean qué es lo mexicano y, sobre todo, la imagen y la lengua que lo representa.

¹⁴ Adolfo Castañón. *Arbitrio de la literatura mexicana. Paseos I*. México: Vuelta, 1993.

¹⁵ En su libro *Naciones y nacionalismo desde 1780*, el historiador británico Eric Hobsbawm observa que en un principio el nacionalismo nació como una expresión cultural, ligada a lo folklórico y a la literatura, sin implicar en ello movimientos políticos. Pero después de un tiempo aparecieron las ideologías nacionalistas con tintes políticos y, más tarde, el nacionalismo militante (Hobsbawm 1992: 20). Hobsbawm citado en el texto de Carlos Illades: “Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano” (Illades 2003: 11). [Illades, Carlos. “Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano”. *Casa del Tiempo* 5.58 (noviembre 2003): 11-19.]

Podemos completar la idea de Castañón con lo que Carlos Illades Aguilar, historiador de la Universidad Autónoma Metropolitana en México, comenta en «Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano»:

A nuestro juicio, el ciclo de la revolución burguesa, que corre desde la guerra de independencia hasta la revolución de 1910 (Semo 1981), vino acompañado por la gestación de la conciencia nacional en los planos cultural y literario. El ascenso de la nueva clase, la fractura de un orden racial (así no fuera definitiva como aún podemos observar) y la separación de la metrópoli europea fueron el sustrato histórico en el cual elementos diversos, tomados de la historia y la lengua, se engarzaron en un discurso referido a la identidad (nacional) y a la patria (mexicana). (Illades 2003: 12)

Regresando a la polémica que menciona Castañón, las ideas de Altamirano y Pimentel reflejan el interés de la época por consolidar la llamada Literatura Nacional mediante la reflexión sobre qué es la mexicanidad. Sin embargo, los dos escritores representan los polos ideológicos opuestos del momento: liberales contra conservadores, es decir, los que buscan cortar de tajo con España y sus influencias para así construir una cultura propia y, los que ven en la alianza con el legado europeo una ventaja provechosa para la construcción de una literatura propia. En otras palabras, ambos escritores criticaban la falta de originalidad en las letras mexicanas porque antes se carecía de una conciencia de lo que representaba una literatura nacional.

Ignacio Manuel Altamirano —liberal— creía que «antes de gobernar a los mexicanos, hay que crearlos; para ser mexicanos primero hay que escribirlos» (Castañón 1993: 79), dándole una aparente visibilidad a los criollos, reinventando el español de la «Madre Patria». Él pensaba que las nacientes literaturas de las excolonias españolas tenían que alejarse por completo no solo del estilo, de las formas y de las temáticas europeas, sino que, además, tenían que

replantearse la lengua de la escritura; mejor dicho, cada país tenía que asumir el reto de construir una lengua nacional nueva y propia, teniendo en cuenta los idiomas que ya había en cada territorio antes de su conquista.¹⁶

Francisco Pimentel —colaborador del régimen imperialista de Maximiliano de Habsburgo—, por su lado, fue uno de los primeros intelectuales de México en trazar una historiografía de la literatura mexicana con su obra *Historia crítica de la literatura y las ciencias, desde la conquista hasta nuestros días* (1895). También, hizo un recorrido de las lenguas indígenas en el país, tema del que casi no se hablaba en los círculos intelectuales de esa época, en *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas en México* (1874). No obstante, el alcance de su obra se vio limitado por sus ideas políticas y por sus duras críticas a ciertas figuras literarias importantes. Beatriz Garza Cuarón explica en su artículo «Francisco Pimentel, precursor de las historias de la literatura mexicana» que

¹⁶ Mencionemos que la Academia Mexicana de la Lengua comenzó sus funciones hasta 1875, sesenta y cinco años después de la Independencia, y que siempre estuvo ligada a la Real Academia de la Lengua Española, así como las otras de Latinoamérica. En su página oficial se anota: «Antes de alcanzar su vida independiente, México manifestó con el cultivo del español mexicano, entre otras expresiones, la voluntad de lograr su emancipación cultural; por ello, a lo largo del siglo XIX, surgieron varios intentos de crear una academia propia que entre sus objetivos tuviera conservar y restituir la pureza del español, reimprimir y hacer circular las obras de autores clásicos, redactar diccionarios y gramáticas de las lenguas habladas en territorio nacional, conformar atlas del uso del idioma, seleccionar obras útiles para el estudio de la poesía y la elocuencia, auxiliar en el uso y estilo de la lengua a quienes lo requirieran, establecer premios y corregir el uso anárquico de la ortografía. De este modo, nacerían, en 1835, la Academia de la Lengua, ratificada por un decreto presidencial en 1854, y, más tarde, las secciones dedicadas a la filología y la literatura de la Academia Imperial, en 1865, y de la Academia Nacional de Ciencias y Literatura, en 1870, instituciones todas cuyo desarrollo fue coartado, de una manera u otra, por la inestabilidad política y los enfrentamientos ideológicos de la época.» (Academia Mexicana de la Lengua) [Academia Mexicana de la Lengua. “Esbozo histórico de la Academia Mexicana de la Lengua”. «<https://www.academia.org.mx/inicio/historia>»]

como seguidor de algunas corrientes de la filosofía didáctica de su época, que pretendían que la crítica debía de aprobar lo bueno y señalar y tratar de corregir lo que se considerara malo, Pimentel, como otros críticos del XIX, emitió juicios negativos sobre poetas y escritores. Esta severidad contribuyó a su descrédito, ya que muchos de esos autores fueron ampliamente revalorados por la crítica posterior. (Garza Cuarón 1990: 267)¹⁷

Entre los criticados por Pimentel se encuentran sor Juana Inés de la Cruz y algunos escritores de la época como Manuel Acuña e Ignacio Ramírez.

Altamirano, a pesar de sus diferencias ideológicas con Pimentel, reconoce su intelectualidad e ingenio y fue un admirador suyo. Tanto él como Pimentel¹⁸ coinciden en que la literatura del momento en México es poco original y que es propensa a la imitación de modelos extranjeros. La diferencia residía en que Altamirano quería que hubiera una ruptura total entre las literaturas latinoamericanas y la peninsular, así como sus lenguas, para ganar esa ansiada originalidad. Mientras que Pimentel creía que debía de haber una estrecha relación entre estas, vaticinando también el fin de las lenguas indígenas. Si el castellano llegó a territorio mexicano, ya forma parte de él y, por tanto, los escritores mexicanos deben de cuidar su escritura en una lengua correcta y culta. Asimismo, Pimentel creía que las «literaturas» en lenguas indígenas debían de estudiarse desde otras disciplinas como la lingüística y la antropología y no desde la literatura; para él, la

¹⁷ Beatriz Garza Cuarón. “Francisco Pimentel, precursor de las historias de la literatura mexicana”. *Nueva revista de filología hispánica*. 1.38 (1990): 265-276.

¹⁸ Francisco Pimentel dice al respecto: «La tendencia de los mexicanos a la imitación, viene desde que se hizo la conquista y llega hasta nuestros días: en este concepto, la diferencia entre la poesía colonial y la independiente, consiste en que antiguamente la imitación casi se reducía a la de los escritores que privaban en España, mientras que después se han tomado modelos en las diversas literaturas, resultando nuestra poesía moderna menos monótona y menos sistemática» (Pimentel 1903-4: 212-13). En Pimentel, Francisco. *Obras completas de Francisco Pimentel*. México: Tipografía Económica, 1903-1904.

literatura era la que se hacía desde las culturas occidentales que escribían en lenguas indoeuropeas. Pero, a pesar del carácter liberal de Altamirano, de luchar por una independencia literaria y lingüística de la Península —y de tener ascendencia indígena—, tampoco las toma muy en cuenta, ya que no se interesa por los textos escritos anteriores a la conquista (Garza Cuarón 1990: 274).

Hay que mencionar, además, que a finales del siglo XIX México comienza una nueva época como nación; es decir, recién se va desprendiendo poco a poco de los restos de la Conquista y va construyendo un proyecto nacional tanto en lo político, como en lo económico y cultural, entre otros aspectos. En su libro *Antologías poéticas en México*, Susana González Aktories¹⁹ constata que «a partir de 1830 se empieza a organizar un grupo de intelectuales que toma las riendas con el fin de descubrir por qué momento están pasando las letras verdaderas mexicanas. Así surgen, por ejemplo, las famosas reuniones en la Academia de Letrán»²⁰ (González Aktories 1996: 123).²¹ Además, continúa González Aktories:

¹⁹ En México, la Dra. Susana González Aktories se ha dedicado a estudiar la poesía hispanoamericana del siglo XX y XXI, y parte de ello la ha llevado a profundizar sobre el tema de las antologías poéticas y su función.

²⁰ En el periodo que va de 1834 a 1836, cuatro jóvenes intelectuales se reunían en el Colegio de Letrán para hablar de literatura y comentar sus propios textos—institución académica fundada en la Ciudad de México durante el virreinato por Antonio de Mendoza para indios y mestizos—: José María Lacunza, Juan Nepomuceno, Manuel Tossiat Ferrer y Guillermo Prieto. A raíz de su interés en el devenir de la literatura nacional, como otros de sus contemporáneos, buscaron la creación de un espacio que les permitiera pensar la nueva literatura del México independiente y encontrar una voz que los separara de toda corriente española (antihispanismo). Es así que en 1836 fundaron la Academia de Letrán, cuyos objetivos principales fueron «fundar una literatura nacional y ejercer la democracia en grupo y en el medio cultural de la época» (Campos 2004: 7). Luego se unieron al grupo Joaquín Navarro, Andrés Quintana Roo, Manuel Carpio y José Joaquín Pesado.

²¹ Susana González Aktories. *Antologías poéticas en México*. México: Editorial Praxis, 1996.

[...] la producción rigurosa de antologías [poéticas]²² que se reconocían como mexicanas se produce y desarrolla desde mediados y sobre todo finales del siglo XIX; es decir, en una época en que corrían nuevos aires gracias al triunfo de la Independencia de 1821. Ahí comienza para México el periodo moderno, donde se forma una concepción de país en tanto que nación. En él se busca retratar, a través de las manifestaciones artísticas como la poesía, el espíritu “mexicano”. (1996: 121)

Con ello podemos observar que desde este momento de construcción nacional las antologías han permeado en los diversos proyectos poéticos del país. Poesía y poder, cultura y Estado, binomio comprobado: «La legitimidad nacional ha sido el autosabotaje secreto a que se han enfrentado los intentos de configurar una cultura moderna en México: se trata evidentemente de las cuotas que pagamos a la continuidad del Estado hecha cultura impresa» (Castañón 1993: 86).

Por otro lado, las poetisas mexicanas en el siglo XIX —y las de siglos anteriores, como sor Juana— casi no aparecían en las antologías canónicas de la época y las que publicaban en ellas, eran pocas. Podemos encontrar un panorama muy claro sobre el tema en el artículo de Leticia Romero Chumacero «Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX».²³ En él, la investigadora menciona que las que más suerte tuvieron en este aspecto fueron más bien pocas, en comparación con la cantidad de poetas antologados: María del Carmen Cortés, Esther Tapia de Castellanos, Josefina Pérez de García Torres, Dolores Salazar de Payán, Refugio Barragán de Toscano, Beatriz Carlota Portugal de Salinas, Soledad Manero de Ferrer, Rosa Carreto, Isabel Prieto de Landázuri (póstumo), Dolores

²² Así, por ejemplo, *Colección de poesías mejicanas* (1836), de José Joaquín Pesado y *El Parnaso Mexicano* (1855), dirigida por Vicente Riva Palacios y compilada por Francisco J. Arredondo.

²³ Leticia Romero Chumacero. “Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”. *Valenciana* 8.16 (2015): 7-35.

Correa Zapata y Julia Dominga Febles y Cantón (Romero Chumacero 2015: 9). Asimismo, tenemos que la primera antología dedicada puramente a las voces femeninas fue *Poetisas mexicanas* (1893), encargada a José M^a Vigil, después del éxito de *Antología de poetas mexicanos* (1892) y quien en su prólogo argumenta que

tratándose de presentar al través de las formas literarias aquello que mejor revela la índole de nuestra sociedad, aquello que contenga un carácter genuinamente mexicano, no podía vacilar y habiendo de escoger entre composiciones de igual mérito, la elección recaía por sí sola sobre las referentes a la nuestra historia, a nuestros héroes, a nuestros paisajes, a nuestras costumbres y a las que mejor traducen los delicados sentimientos del bello sexo. (Vigil 1977: XXXII)²⁴

A su vez, durante el periodo que abarca el porfiriato (1876-1911)²⁵ y la Revolución Mexicana (1910), los intelectuales continuaron la tarea de construir esta voz nacional que se buscaba después de la independencia de España. Adolfo Castañón señala muy bien que «el Estado y la literatura nacionales habrían nacido, por decirlo así, de una misma matriz. Esa matriz podría ser deducida de la configuración de lo mexicano» (Castañón 1993: 80). ¿Pero de dónde sale la identidad nacional? ¿Qué es lo mexicano? Por un lado, se busca retratar la nueva sociedad mexicana mestiza y criolla, intentando más o menos rescatar también el legado indígena de sus antepasados, pero plasmándolos como seres «hundidos en la ignorancia», por ejemplo, en la narrativa del ya citado Ignacio Manuel Altamirano, J.T. de Cuéllar y López-Portillo y Rojas (1993: 81). Por otro lado, se encuentran los intelectuales

²⁴ José María Vigil (ant. y pról.). *Poetisas mexicanas: siglos, XVI-XVII, XVIII y XIX*. Reed. facsimilar, con estudio preliminar de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez. México: UNAM, 1977.

²⁵ Periodo de treintaicinco años en el que Porfirio Díaz asumió el control militar de México. Tras el descontento del pueblo mexicano, sobre todo de los campesinos y la clase trabajadora, después del larguísimo mandato de Díaz —debido a sus reelecciones—, estalló el conflicto armado llamado Revolución Mexicana el 20 de noviembre de 1910.

positivistas como el importantísimo Justo Sierra —constructor del futuro modelo educativo en México—, y aquellos seducidos por la literatura extranjera, sobre todo la francesa, como Manuel Gutiérrez Nájera, quien se dice fue el iniciador del modernismo en México. A esta época Adolfo Castañón la tilda de «augustea» o «época marmolizadora de la literatura mexicana» (1993: 81) y critica a ciertos autores de novelas sobre la Revolución, ya que lejos de proponer un código estético nuevo, se limitan a retratar episodios de la Revolución en lugar de hacer literatura revolucionaria, de vanguardia (1993: 83).²⁶

Habría que decir también que la crítica literaria en México, así como los cambios políticos, fue moldeadora de los estereotipos y gustos literarios en el país: elemento legitimador de las voces privilegiadas del momento e incluso de las que vendrían después. A propósito de esto añade Castañón:

Es la crítica autenticadora la que dibuja nuestro pasado inmediato y remoto, la que destaca éste o aquel producto del presente, la que predice el futuro desentrañándolo del pasado que tomamos como presente. Ella es la que comercializa y pone al día la esencia mexicana. [...] Por ello los más ágiles escritores mexicanos — Octavio Paz lo es— se ven obligados a llevar sobre sus hombros árboles genealógicos enteros: de Nezahualcóyotl a Justo Sierra y de sor Juana a Revueltas. (1993: 85-6)²⁷

No obstante, a finales de siglo la vena puramente nacionalista y romántica de la poesía mexicana se vio coexistiendo con otros intereses poéticos como los de los modernistas, Amado Nervo, Luis Gonzaga

²⁶ Castañón toma esta idea de Ortiz de Montellano, quien criticaba la obra de Mariano Azuela por ser literatura sobre la Revolución y no revolucionaria, más copia costumbrista que nueva proposición literaria (Castañón 1993: 83).

²⁷ Continúa Castañón: «Las tareas de la crítica: poner al día nuestros prejuicios. No destruir esos prejuicios sino sustituirlos por los prejuicios a la moda» (1993: 86). Efecto que en 2019 podemos decir que sigue vigente. Es por lo que, al alcanzar su madurez poética, Gloria Gervitz, consciente de las modas adoptadas por sus congéneres en cuanto a voz poética, decide alejarse por completo de los medios de legitimación del canon literario.

Urbina y José Juan Tablada, entre otros, quienes se enfocaron «poco a poco hacia una búsqueda más personal, como indicio de la necesidad de un nuevo cambio. Hacia finales de siglo, éstos ya no se interesan tanto por la literatura política, defensora exclusiva de un nacionalismo» (González Aktories 1996: 132). Todavía cabe señalar que en este momento existieron dos poetas polifacéticos que significaron otro paradigma en la poesía del país, transición entre el modernismo y la vanguardia: José Juan Tablada y Ramón López Velarde. El caso de Tablada es bastante singular, poeta de espíritu universal, de los pocos que expandió en ese momento su mirada hacia el arte visual y literatura oriental²⁸ —introdujo el haikú en la literatura hispanoamericana—, mucho antes que Paz, quien señala a su vez en «Estela sobre José Juan Tablada» que «su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento en el que se ahogaba. Cada uno de estos pequeños poemas era una esfera errante y, casi siempre, un pequeño mundo autosuficiente» (Paz 1971: 61-2).²⁹

En el caso de López Velarde, su fama fue tal que se le llamó poeta nacional, además de ser referente de las generaciones venideras —junto con Tablada— como *Los Contemporáneos* y, después, Octavio Paz. Además de su voz poética, en la que conviven sentimientos románticos, imágenes modernistas y un nuevo lenguaje poético, se le consideró el poeta más representativo de la nueva mexicanidad que nació con la Revolución. Sin embargo, Guillermo Sheridan señala que,

²⁸ La visión oriental de José Juan Tablada tuvo influencia en poetas mexicanos como José Rubén Romero, Carlos Gutiérrez Cruz, José D. Frías, Rafael López, entre otros.

²⁹ Octavio Paz. “Estela de José Juan Tablada”. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

así como en México fue objeto de devoción, no así su obra tuvo eco en las demás literaturas hispanoamericanas:

López Velarde fue un poeta, pero con el tiempo ha devenido también un enigmático referente al que apela nuestra atribulada idiosincrasia para reiterar sus certidumbres o explicar sus silencios. Es nuestro único moderno a la altura de la santificación popular y académica, y por un curioso acto de prestidigitación oficial, un vigilante más de la mexicanidad [...]. A la par, esta pasión no ha hallado eco en la órbita hispánica y menos aún en la mundial. [...] En los mapas de la historia de nuestra literatura continental, su nombre es un letrero semicaído en las goteras de un pueblo del que algunos han oído hablar y al que apenas algunos turistas audaces han llegado (entre ellos Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari, Nicanor Parra). (Sheridan 2002: sp)³⁰

Algunos años después —ya entrado el siglo XX—, durante la época posrevolucionaria, fueron dos los grupos que establecían el binomio poético en México y que siguieron haciéndolo mucho tiempo después. Por un lado, estaba el polémico «grupo sin grupo»:³¹ *Los Contemporáneos*, quienes giraban en torno a la revista literaria con el mismo nombre y cuya primera publicación fue en 1928. Lo conformaban Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Carlos Pellicer. Estos impetuosos poetas buscaban modernizar tanto la cultura como la literatura mexicana y su inspiración venía de la poesía extranjera. Por otro lado, estaba el grupo de *Taller*, revista fundada en 1938 por Alberto Quintero, Rafael Solana y Efraín Huerta y que en 1939 tuvo como director a Octavio Paz. Consideraban la poesía como un oficio y un

³⁰ Guillermo Sheridan. “Pórtico: la poesía de Ramón López Velarde”, en Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*. México: Tusquets, 2002.

³¹ En palabras de Guillermo Sheridan: «Los Contemporáneos es un lugar imaginario en el que coincidieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre los años de 1920 y 1932 y alrededor de un cierto número de empresas como revistas, grupos de teatro y sociedad de conferencias» (Sheridan 1993: 11).

compromiso con México y estaban interesados en leer las obras de Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler y Martin Heidegger.

Los Contemporáneos fueron un parteaguas en la literatura mexicana que, junto con sus enemigos estridentistas,³² refrescaron el panorama de las letras de aquel entonces, no sin cierta polémica de por medio.³³ Estuvieron presentes en las esferas culturales, artísticas, políticas, educativas y, como dice Guillermo Sheridan en su introducción a *Los Contemporáneos ayer*: «Harto difícil sería encontrar un momento de la vida literaria mexicana tan apasionante y complejo como el que a ellos les tocó y a cuya complejidad un grupo haya colaborado tanto» (Sheridan 1993: 9). Fue un grupo heterogéneo e «iconoclasta» que tal vez sin proponérselo pasó a ser pieza clave para la comprensión de la literatura mexicana venidera. Además, difícil es decir que hayan trabajado para lograr un objetivo en común, ya que

³² El Estridentismo fue considerado como el movimiento vanguardista mexicano, iniciado en la ciudad de Xalapa y financiado por el gobierno del estado de Veracruz, gracias al apoyo del general Heriberto Jara (1924-1927). Vio sus luces en 1921 después de la aparición del manifiesto *Actual N.1* de Manuel Maples Arce, y se unieron a él: Arqueles Vela, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Germán Cueto, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla del Valle. También fue un grupo multidisciplinario al que se sumaron artistas plásticos, fotógrafos, músicos, etc. Su propósito: «La aspiración: fundir la vanguardia poética con la ideología radical, trascender la Revolución mexicana, ser todo el tiempo iconoclastas [...]» (Monsiváis 2011: 137), al mismo tiempo que su poesía funcionó como publicidad para el gobierno jarista en Veracruz y viceversa. De nuevo, poesía y política: «La alianza con el gobierno jarista dio a los estridentistas gran visibilidad tanto en la prensa regional, como en la legislatura estatal, donde los diputados de oposición a veces atacaron al gobernador acusándolo de “estridentizar” el estado. De hecho, Maples Arce y los estridentistas utilizaron su posición para intervenir en la educación pública, realizar eventos culturales y, sobre todo, avanzar en su proyecto editorial. [...] ¿En qué consistía este proyecto impulsado por el gobernador y sus colaboradores, y qué papel jugó el estridentismo en ello? En términos generales, podemos hablar de un proyecto modernizador en el sentido de la modernidad y también de la modernización.» (Joy Rashkin 2015: 93-4). [“Allá en el horizonte: El Estridentismo en perspectiva regional”. *Liminar* 13.1 (2015): 90-101.]

³³ Sus detractores —como los estridentistas, también Ermilio Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez, entre otros— los acusaron de ser poetas poco comprometidos con la literatura nacional. Por abrir sus ojos a influencias ajenas, supuestamente, y no escribir literatura para México sino desde sus intereses personales.

cada uno de sus miembros tenía intereses, propuestas y necesidades que no calzaban con los demás del grupo. La revista que los unió, *Contemporáneos* —al igual que las otras revistas de sus colaboradores que surgieron durante este periodo—,³⁴ tuvo un recorrido tortuoso, siempre dependiente del apoyo económico de sus mecenas políticos,³⁵ de las idas y venidas de sus miembros de los puestos políticos y diplomáticos tanto en México como en el extranjero y, también, del recorrido personal de cada uno de estos jóvenes escritores y las querellas entre ellos. Por su formato fue comparada con la famosa revista del español José Ortega y Gasset —*Revista de Occidente*—, ya que el diseño que utilizaba el pintor español Gabriel García Maroto para las dos revistas era similar. También, se la relacionó con *1928* (Cuba), *Nosotros* (Argentina), la *Nouvelle Revue Française* (Francia) y con el *Repertorio Americano* (Costa Rica) (Sheridan 1993: 329). Para Sheridan también resulta curioso que *Contemporáneos* fuera vista en el extranjero como una revista que reflejaba la cultura mexicana y hasta latinoamericana del momento, pero que en México fuera tildada de extranjerizante y poco comprometida con los ideales mexicanos (1993: 348).

Igualmente, la aparición de la antología de Jorge Cuesta —con ayuda de Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano y Torres Bodet—, *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), fue clave

³⁴ Revistas antecedentes: *Pegaso* (1917), *SAN-EV-ANK* (1918), *Revista Nueva* (1919), *México Moderno* (1920-1923), *Policromías* (1920), *El Maestro* (1921-1923), *La Falange* (1922), *Ulises* (1927) y *Forma* (1927-1928). Luego, *Contemporáneos* (1928-1931) y finalmente, *Examen* (1932). Para visualizar el cuadro completo y recorrer más a fondo la historia de este grupo, consultar: Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1993.

³⁵ Primero por el doctor Bernardo Gastélum, jefe del Departamento de Salubridad y Asistencia Pública (1925-1929) durante el gobierno de Plutarco Elías Calles. Y después, por Genaro Estrada, funcionario de la Secretaría de Relaciones Exteriores en el momento en el que Emilio Portes Gil entró a su corta presidencia.

para la poesía del momento, ya que como se cree, fue Alfonso Reyes quien les señaló que hacía falta una nueva antología poética más actualizada que la *Poetas nuevos de México: antología con noticias biográficas, críticas y bibliográficas* (1916) de Genaro Estrada. Carlos Monsiváis observa que la antología de Cuesta «propone el equilibrio entre dos términos: *poesía mexicana* (consideración histórica) y *poesía moderna* (criterio exclusivamente estético)» (Monsiváis 2011: 130).³⁶ Esta antología fungió como el preámbulo inmediato a la revista *Contemporáneos* (salió un mes después), y aunque fue objeto de duras críticas por sus coetáneos —como Maples Arce—, tuvo a bien más fijarse en el poema que en el nombre detrás de él. Guillermo Sheridan señala que sus creadores entendieron que «Decepcionar a la poesía mexicana consagrada por la gravedad porfiriana y por la funcionalidad modernista significaba situarla bajo una óptica más fiel a la esencia misma del objeto (la “poesía mexicana”) que el aparato de su socialización (“la historia de la poesía mexicana”)» (Sheridan 1993: 317). Es decir, proponer algo que no buscara satisfacer a la tradición y que siguiera los ejes nacionalistas, sino reconsiderar las corrientes pasadas y observar con ojos críticos la poesía presente y, aunque en su momento se la tildó de ser una propuesta esnobista y poco justa con la lírica mexicana, lo cierto es que logró trascender a su generación.

Cabe mencionar que, durante la primera parte del siglo XX, justo al final de la Revolución, surgió un nuevo fervor nacionalista y de lucha proletaria: acercarse a las masas y reivindicar la figura de los indígenas. A raíz de ello, aparecieron varios movimientos artísticos como el famoso muralismo —nombres reconocidos mundialmente:

³⁶ Carlos Monsiváis. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: Colegio de México, 2011.

Gerardo Murillo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, entre otros exponentes—, que querían alcanzar una nueva identidad nacional: arte comprometido e ideología de la mano. Por el mismo camino también estuvieron los estridentistas, los partidarios del agorismo —«un movimiento más radicalizado y con menos interés artístico» (Monsiváis 2011: 139)—, y los seguidores del realismo social que creían que «a México lo ha de transformar la emoción del arte comprometido» (2011: 141). Es por esta razón que a los jóvenes Contemporáneos se les acusara de no seguir con el ideario posrevolucionario del momento, ya que ellos —sin dejar de lado su «mexicanidad»—, se inclinaron por la renovación del panorama cultural de su entorno.³⁷

El siguiente parteaguas en la literatura mexicana fue la generación de *Taller*, revista fundada en 1938, que tuvo continuación hasta 1941 y que tiene como antecedentes las revistas *Barandal* (1931-1932), *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934) y *Taller Poético* (1936-1938). A ella pertenecieron Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintana Álvarez, Neftalí Beltrán, Carmen Toscano, José Revueltas, Efrén Hernández, Rafael Solana, entre otros. Ellos, a diferencia del grupo anterior —*Los Contemporáneos*—,³⁸ fueron una generación más unida y no buscaron la ruptura total con sus antecesores sino rescatar aquellas propuestas que les resultaran interesantes y, a la vez, llevar todavía más lejos la renovación y libertad del arte que ya se había

³⁷ Llamados a momentos la «generación del 27» mexicana —a veces con colaboraciones conjuntas, gracias a que Alfonso Reyes estableció el contacto entre ambos movimientos—, ya que estos dos grupos se caracterizaron por el cambio desde el arte mismo y su crítica, dejando la ideología en segundo plano.

³⁸ Fueron distintos a *Los Contemporáneos*, quienes buscaron alejarse de las propuestas de la generación anterior, el Ateneo de la Juventud, de corte positivista y enfocada en la educación, a la que pertenecieron Alfonso Reyes y José Vasconcelos.

puesto en marcha. En el número 2 de *Taller*, Octavio Paz publicó el artículo «Razón de ser» en el que postula lo siguiente:

Es decir, la “tarea” —llamemos así a nuestro destino— es profundizar la renovación iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución cultural, dotándola de un esqueleto de coherencia lírica, humana y metafísica. [...] El problema en México no es de generaciones... sino de trabajo, esforzada conquista. (Paz 1939: 32-3)³⁹

También, añadieron a sus lecturas a Friedrich Nietzsche, León Trotsky, Oswald Spengler, Nicolás Berdieaev, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Paul Valéry, José Ortega y Gasset, André Gide, André Malraux y Ezra Pound. Asimismo, acogieron en su grupo a varios escritores españoles exiliados en México durante el gobierno de Lázaro Cárdenas a raíz de la Guerra Civil (1936-1939), entre ellos, Antonio Sánchez Barbudo, José Bergamín, Juan Gil Albert, Lorenzo Varela, Ramón Gaya y José Herrera Petere. Además, recibieron aportaciones valiosas de otros escritores españoles como León Felipe, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

El poeta luminaria de este grupo fue, para satisfacción de unos y en detrimento de otros, Octavio Paz, de quien Carlos Monsiváis dice que impulsó los gustos literarios y concepciones culturales, que exploró a detalle el corpus de la cultura mexicana, analizó lo que le parecía especial (sor Juana Inés de la Cruz, José Juan Tablada y Ramón López Velarde, artistas como Rufino Tamayo), examinó las escuelas poéticas internacionales, en especial el simbolismo y el surrealismo, y se acercó a las culturas orientales (Monsiváis 2011: 234).

Mencionemos también que en 1941 —por encargo de José Bergamín—, Xavier Villaurrutia, Emilio Prados, Juan Gil-Albert y Octavio Paz publicaron en la editorial Séneca, entre altos y bajos, una

³⁹ Octavio Paz. “Razón de ser”. *Taller* 2 (abril 1939): 32-33.

de las primeras antologías poéticas que logró reunir lo mejor de la poesía hispanoamericana del momento: *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*. Esto significa borrar las líneas divisorias entre poesía latinoamericana y española; es decir, unir las fuerzas de una misma lengua, el español. En la segunda edición, publicada por Trillas en 1986, Octavio Paz cuenta en el epílogo, en su versión, el detrás de cámaras del recorrido que tuvo esta antología, desde la falta de comunicación entre los antólogos, el acierto de haber incluido en ella a dos poetas fundamentales de la lírica latinoamericana: Vicente Huidobro y César Vallejo, hasta las peleas que tuvieron con Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez, entre otros poetas que no vieron con buenos ojos esta publicación. Sea como fuere, como lo indican sus propios creadores, esta antología aparta la idea de las líricas nacionales para concentrarse en algo más grande: la lengua. De esa idea nacieron dos antologías herederas: *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2002). Y *Poesía hispánica contemporánea* —recopilación de ensayos—, a cargo de Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005). Ambas criticadas y halagadas como su antecesora.

Por otra parte, podemos añadir que resulta sorprendente, como observa Gabriel Zaid en *Leer poesía*, que para esta época hubiera una gran cantidad de poetas en México, varios de ellos antologados —lo que indica que también el volumen de antologías circulantes era importante— y más que nada, lectores de poesía. Zaid se pregunta si en verdad la poesía tiene tantos lectores como parece y, de ser así, cuáles

son sus gustos poéticos (Zaid 1999: 89).⁴⁰ Esto lo pregunta tras señalar dos eventos «curiosos»: las votaciones que organizaron los periódicos *La República* (1890) y *El Nacional* (1938) para definir quién era el poeta más popular de México. En la encuesta de 1890 el ganador fue el poeta Guillermo Prieto con 3.752 votos, seguido de Salvador Díaz Mirón con 1.912 votos. Al último, Gutiérrez Nájera con 22 e Ignacio Montes de Oca con 20 (1999: 87). Y cuarenta y ocho años más tarde, el elegido fue Enrique González Martínez con 8.002 votos —el número de votos llama la atención—, seguido de Carlos Pellicer con 7.224 votos. El menos favorecido, Jaime Torres Bodet con 2.532 (1999: 88). También, en las listas completas que cita Zaid podemos observar que ninguna poeta mujer fue votada.

Finalmente, después de *Taller* otros grupos de por medio, llegamos a lo que también Monsiváis cataloga de etapa de la secularización de la poesía, en donde los temas que presiden son la anti-solemnidad, la ironía y la cotidianeidad. Dice, además, que después de que aparecieran varios diluyentes de Pablo Neruda y malos vástagos de César Vallejo, llegó un nuevo aire a la literatura mexicana con jóvenes poetas que cambiaron su mirada hacia «la admirable violencia emotiva de Jaime Sabines, la radicalidad de Efraín Huerta, el paso ya clásico de Pound, T.S. Eliot o Saint-John Perse y, de manera preeminente, la obra de Octavio Paz» (Monsiváis 2011: 401), además de incluir en sus lecturas a W.H. Auden, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. Y aunque su espíritu revolucionario no llegó a cuajar del todo y que sus ideas se quedaron a medio desarrollar, añade, dieron «origen a otra posición receptiva: que los lectores acudan a la poesía, y allí recuperen o adquieran intuiciones, las vuelvan sutiles, las

⁴⁰ Gabriel Zaid. *Leer poesía*. México: Océano, 1999.

sedimenten y le otorguen prestigio a las reflexiones sobre lo inmediato. En este orden de las cosas, la influencia de la poesía del rock (John Lennon, Bob Dylan) es definitiva» (2011: 402). Entre estos jóvenes audaces están Marco Antonio Montes de Oca, Juan Bañuelos, Gabriel Zaid, Gerardo Deniz y Hugo Gutiérrez Vega, entre otros.

El poeta español Max Aub, exiliado en México durante esos años, publicó en 1960 una antología de poesía mexicana que comprendía el periodo de 1950-1960⁴¹ en cuyo prólogo constata que —este generó muchas preguntas, ya que aseguraba que México, en ese entonces,⁴² era un «fenómeno único de estabilidad y progreso, de liberalidad y sentido común» (Aub 1960: 11)— la generación anterior fue de poetas intelectuales preocupados por la materialidad de la palabra, pero que desde Octavio Paz los poetas se interesaron por la palabra como trascendencia, el poema como ejercicio espiritual (1960: 17). Además, observa lo que ya se sabía sobre la *gubernamentalidad* del arte en México: gracias al apoyo del gobierno de los Estados, aparecen cada vez más premios de provincia, lo que favorece también el surgimiento más de versificadores que de poetas (1960: 16) y, aún más, «algunos poetas, más fieles al servicio público que a su dictamen interior, abandonan totalmente el arte; otros esperan la jubilación para dar lo guardado. De esta manera, quieran o no, toda la literatura mexicana es comprometida» (1960: 18).

Y he ahí un trazado general del que se desprende la generación a la que por nacimiento corresponde a Gloria Gervitz. Si bien nuestra intención no es la de profundizar en este cuadro literario de México desde el siglo XIX hasta el momento en que Gervitz comenzó a escribir, en él podemos visualizar de dónde vienen las raíces de las

⁴¹ *Poesía Mexicana 1950-1960*. Selec. y pról. de Max Aub. México: Aguilar, 1960.

⁴² Presidencias de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos.

voces poéticas a las que su generación y por algunos años ella misma se adhirieron, dando como resultado su propia poética y distanciamiento de estas.

Ahora bien, después de este breve recorrido por la poesía mexicana anterior a Gloria Gervitz, es necesario hablar de las antologías poéticas que se publicaron a finales del siglo XX y en la actualidad.

c) *Las antologías*

Las antologías también fueron elementos aglutinantes de las propuestas poéticas de aquellas décadas, elaboradas por críticos importantes de aquel tiempo y, además, varias fueron las que tuvieron gran impacto en el panorama literario mexicano durante finales del siglo XX y en lo que va del siglo XXI.

Las antologías son herramientas de análisis de una época, las influencias, los gustos, del poder político e intelectual, entre otros factores que permean en la historia literaria de un país. De igual forma, pueden funcionar de indicadores sobre qué poetas trascienden⁴³ a los anales consagrados de la poesía y quiénes tienen que buscarse la vida por otras vías: «La antología se puede interpretar como la crónica de la fama y el anonimato de los poetas. De cómo se convierten en víctimas de su propia historia social» (González Aktories 1996: 191). Y de esta

⁴³ En España, el Dr. José Francisco Ruiz Casanova ha dedicado parte de sus estudios al fenómeno poético en la poesía española y, dentro de este tema, la construcción de las antologías poéticas. En su libro *Sombras que perduran. Poesía (en lengua) española del siglo XX* aclara que debe haber una gradación que distinga «entre autores consagrados, aceptados y propuestos, y que no depende sólo de los criterios estéticos de calidad artística sino también de la distancia existente entre el tiempo de escritura y tiempo de lectura» (Ruiz Casanova 2016: 318).

manera, también observar la posición de cada antólogo.⁴⁴ El problema es que se les ha otorgado el poder de juzgar a cuantos poetas pasan y dejan de hacerlo por sus páginas, por lo que Gabriel Zaid las compara con el Juicio Final: «Habría que “desmitologar” las antologías, convertir ese deseo y terror del Juicio Final, en buen juicio dialogante, para no acabar sumisos a esa injusticia inherente, benévola o terrible de la Posteridad Absoluta» (Zaid 1976: 41). Porque además del papel importante que tiene el antólogo detrás de las antologías, está el del crítico literario, ya que ambos contribuyen activamente en el acto modelador del curso de los panoramas literarios de cada época. José Francisco Ruiz Casanova bien apunta que:

Seleccionar no es siempre es sinónimo de elegir, y nunca de elegir caprichosamente; seleccionar nombres y textos para una antología poética supone reeditar y releer, esto es, leer la tradición y leer el presente, procesos en los que el individuo (el antólogo) se relea a sí mismo como el lector que fue y formula finalmente el que es. La lectura y la escritura son, como sabemos, pactos identitarios entre individuo y lengua: leemos porque «queremos ser más de lo que somos». Dichos pactos se revisan, se renuevan o se arrumban en algunos de sus términos cuando nos imponemos un difícil equilibrio entre diacronía y sincronía como el que exige el corpus antológico. (Ruiz Casanova 2016: 312)

A la sazón también tenemos que la tarea del antólogo y del crítico es una tarea de lectura, relectura y reescritura, en donde más que intervenir el pensamiento subjetivo de cada individuo, se refleja en colectivo los hábitos literarios de cada literatura.

⁴⁴ González Akories explica que «Las antologías, gracias a su definición temporal del material seleccionado, se convierten en una forma de participar de la historia o, por qué no, de forjar la historia misma. Además, influye en ellas la “actualidad” del mundo poético del que el mismo antólogo forma parte, y son en esta medida también históricas» (González Aktories 1996: 191).

A propósito de esto, Alfonso Reyes en su ensayo «Teoría de la antología»⁴⁵ distingue las antologías de gusto personal de las de criterio histórico; para él, estas últimas siguen una metodología científica y las que hacen posible alcanzar un nivel de creación crítico (Reyes 1952: 112). Como comentario, pocos estudios críticos completos existen sobre el tema de la creación, recepción y repercusión que tienen las antologías, pero en *Anthologos: poética de la antología poética*, Ruiz Casanova abre un panorama crítico hacia lo que llama poética de la antología⁴⁶ y que continúa expandiendo en textos posteriores. En este ensayo subraya la importancia de la figura del antólogo-lector y propone una clasificación de las antologías: panorámicas (diacrónicas) y programáticas (sincrónicas) (Ruiz Casanova 2007: 119-139). En su libro posterior, antes citado, menciona las antologías programáticas son las que han predominado en el panorama de las letras españolas desde la que hizo Gerardo Diego en 1932 (2016: 24). En México, Susana González Aktories explica que las antologías poéticas mexicanas siguen en gran medida «un criterio de clasificación y de propuesta apoyado en el tiempo y las generaciones» (González Aktories, 1996: 187).

Mencionemos ahora algunas de las antologías poéticas relevantes en México a partir de la década de los años sesenta:

Poesía en movimiento: México 1915-1966 (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1966), de Octavio Paz, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco y Alí Chumacero, en la que podía notarse las disputas entre el prosaísmo y cultismo, compromiso y torre de marfil, poesía

⁴⁵ Alfonso Reyes. “Teoría de la antología”. En *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1952.

⁴⁶ José Francisco Ruiz Casanova. *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.

conversacional e intelectual, coloquial y clasicista... (Espinasa 1995: 12). Los nombres que aparecieron en ella, entre otros, fueron: Homero Aridjis, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Efraín Huerta, Salvador Novo y Gabriel Zaid.

Poesía mexicana del siglo XX (Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1966), de Carlos Monsiváis. Los que aparecen en ella, entre otros: Guadalupe Amor, Homero Aridjis, Rosario Castellanos, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Jaime García Terrés y Octavio Paz.

Poesía Joven de México (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1967), de Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño. De esta antología no hay mucha información disponible, pero los poetas incluidos siguieron apareciendo en antologías posteriores.

Ómnibus de poesía mexicana (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1971), de Gabriel Zaid. En la contraportada se indica que la antología es un tren que busca mostrar la riqueza poética de México y que viaja desde el siglo XIV y que incursiona por la poesía indígena y la poesía popular, sin que falten los poetas novohispanos, los románticos, modernistas y contemporáneos. Aparecen: Fernando de Alba Ixtlixóchitl, Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Concha Urquiza, entre otros.

En estas antologías puede notarse que hay nombres que se repiten, las influencias y amistades del momento. También llama la atención que el panorama era casi por completo masculino y, si bien fue una época en que las mujeres empezaron a destacar en poesía, siempre hubo un desequilibrio. En la antología de Paz las mujeres que aparecen son: Rosario Castellanos, Isabel Fraire, Margarita Michelena y Thelma Nava. En la de Monsiváis: Guadalupe Amor, Rosario

Castellanos y Margarita Michelena. Y en la de Zaid: sor Juana Inés de la Cruz, Concha Urquiza y Rosario Castellanos.

José María Espinasa considera que 1976⁴⁷ es el año en que surgen nuevas voces en la poesía mexicana que «permiten señalar que otra generación ha surgido [...]» (Espinasa 1995: 13), posterior a los poetas de las antologías anteriores que, si bien continuaron marcando el rumbo de la poesía, apadrinaron a los recién llegados. Y añade que son «una generación de poetas que, poco conocidos fuera del país, tienen ya una voz muy sólida, como Gloria Gervitz, Fabio Morábito y sobre todo Francisco Hernández» (Espinasa 1995: 20). Margarito Cuéllar, también menciona que poetas como Marco Antonio Campos, Carlos Montemayor, David Huerta, Gloria Gervitz, Francisco Hernández, Jaime Reyes y Alejandro Aura son el equivalente en México a la Generación sin nombre en Colombia (Cuéllar 2002: 25).⁴⁸ Un par de años después surgen nuevas antologías que funcionan como tamiz de estas voces jóvenes que los rescatan, los consolidan como poetas o los mandan al olvido.

Por ejemplo, tenemos:

Asamblea de poetas jóvenes de México (Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1980), de Gabriel Zaid, que reúne a 164 poetas nacidos entre 1950 y 1962. En ella figuran: Rubén Bonifaz Nuño, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Eduardo Cohen, Pura López Colomé, Vicente Quirarte y Joaquín Xirau Icaza, entre otros.

Palabra nueva: dos décadas de poesía en México (Ciudad de México: Premià, 1981), de Sandro Cohen y en la que se incluyen poetas nacidos a partir de 1940. Aparecen: Homero Aridjis, Alberto

⁴⁷ Año en el que Gloria Gervitz comienza a escribir *Migraciones*.

⁴⁸ Los poetas Darío Jaramillo, David Bonells Rovira, José Luis Díaz Granados, Cobo Borda, Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda y Augusto Pinilla.

Blanco, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Gloria Gervitz, Francisco Hinojosa, Blanca Varela, entre otros. De la extinta editorial Premià, esta es la primera antología en la que aparece la obra de Gervitz y, como observamos, de las pocas que no se publicaron en Siglo XXI Editores en aquellos años.

República de poetas (Ciudad de México: Martín Casillas, 1985), de Sergio Mondragón. En ella aparecen: Homero Aridjis, Alejandro Aura, Carmen Boullosa, Elsa Cross, Gloria Gervitz, David Huerta, Elva Macías, entre otros. En esta antología la presencia de poetas mujeres es mayor que en otras y, también, es la segunda antología en la que aparece Gervitz.

La sirena en el espejo: antología de poesía 1972-1989 (Ciudad de México: UNAM, El Tucán de Virginia, Conaculta, Fundación Enrique Gutman, 1990), de Víctor Mendiola, José María Espinasa y Manuel Ulacia. Se incluyen: Efraín Bartolomé, Coral Bracho, Elsa Cross, José María Espinasa, Gloria Gervitz, David Huerta, Manuel Ulacia, entre otros.

Ellas, voces, poemas (Ciudad de México: Artes de México, 1996), de Ana Belén López. Pequeña antología ilustrada de poesía femenina en la que aparece Gloria Gervitz, Carmen Boullosa, Elsa Cross, Pura López Colomé, Gloria Vergara, entre otras poetas.

Más recientes son:

El salmo fugitivo: una antología de poesía religiosa latinoamericana del siglo XX (Ciudad de México: Aldus, 2004), de Leopoldo Cervantes-Ortiz. Una antología ambiciosa en la que se incluyen más de 40 poetas latinoamericanos y poemas leídos desde la teología, entre los que aparece Gloria Gervitz.

Poéticas mexicanas del siglo XX (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Ediciones Eón, 2004), de Samuel Gordon, quien invitó a trece jóvenes investigadores a escribir un ensayo sobre las poéticas de trece poetas del siglo XX. En ella se habla sobre Xavier Villaurrutia, Concha Urquiza, Alí Chumacero, Ulalume González de León, José Carlos Becerra, Gloria Gervitz, José Emilio Pacheco, Francisco Hernández, Coral Bracho, Iliana Godoy, Manuel Ulacia, Alfonso D'Aquino y Felipe Vázquez. Aquí, Blanca Alberta Rodríguez es la encargada del estudio de la poesía de Gloria Gervitz. «El cuerpo del texto. Un estudio de la poesía de Gloria Gervitz» es el ensayo en el que Rodríguez observa el poema *Migraciones* desde su espacialidad, en Samuel Gordon, ed.⁴⁹

Tigre la sed: antología de poesía mexicana contemporánea. 1959-2005 (Madrid: Hiperión, 2006), de Miguel Ángel Zapata, Miguel Gomes y Víctor Manuel Mendiola. Presenta poetas mexicanos surgidos en la segunda mitad del siglo XX, entre los cuales, Homero Aridjis, Efraín Bartolomé, Rosario Castellanos, Elsa Cross, Gerardo Deniz, Gloria Gervitz, Eduardo Lizalde, entre otros. Antología mexicana publicada en un sello español, fuera de la Ciudad de México.

99 poemas a la madre (Ciudad de México: Grijalbo, Random House Mondadori, 2007), de José Manuel Mateo. Antología rosa en la que se anuncia que esta obra «reúne voces habitadas por el amor y la gratitud, pero también por el dolor, la tristeza y la necesidad urgente de conversar con quien se encuentra en la raíz de la vida y en la fuente de todos los afectos» (2007: contraportada). Dentro de estos noventa y nueve poetas incluidos está Gloria Gervitz.

⁴⁹ Blanca Alberta Rodríguez. “El cuerpo del texto. Un estudio de la poesía de Gloria Gervitz”. Ed. Samuel Gordon. *Poéticas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana / Ediciones Eón, 2004.

Mujeres poetas de México: antología poética (1940-1965) (Ciudad de México: Editorial Atemporía, 2008), resultado de una convocatoria sacada por la misma editorial independiente del norte de México. También entre las poetas publicadas se encuentra Gloria Gervitz.

La poesía del siglo XX en México (Madrid: Visor, 2011), de Marco Antonio Campos y Luis García Montero. Otra antología mexicana publicada en España. En ella aparecen Homero Aridjis, Alejandro Aura, Efraín Bartolomé, Coral Bracho, Sandro Cohen, Elsa Cross, Gloria Gervitz, Eduardo Lizalde, Myriam Moscona y Gabriel Zaid, entre otros.

Antología general de la poesía mexicana: de la época prehispánica a nuestros días (Ciudad de México: Océano, 2012), de Juan Domingo Argüelles.⁵⁰ En la contraportada se anuncia: «Estamos ante una obra que puede ser considerada “canónica” en razón de que cualquier lector que acceda a ella obtendrá el panorama más completo y estricto de la mejor poesía que se ha escrito en México a lo largo del tiempo» (2012: contraportada). En ella también aparece Gloria Gervitz.

Para estos años puede verse ya que en estas publicaciones las voces femeninas tienen más fuerza. La poeta Carmen Boullosa dice en una entrevista para periódico mexicano *El Universal*:⁵¹

Me tocó un momento de oro para las jóvenes escritoras que empezaban. No el medio en bloque, sin duda misógino. Tuvo que ver que fuera una generación privilegiada de mujeres. Comenzamos a publicar Coral Bracho, Verónica Volkow, Bárbara Jacobs, Gloria

⁵⁰ En 2014: *Antología general de la poesía mexicana: poesía del México actual, de la segunda mitad del siglo XX a nuestros días*. En esta antología solo se incluyen poetas nacidos entre 1951 y 1987, por lo que Gervitz no aparece.

⁵¹ Entrevista de Yanet Aguilar Sosa a varias escritoras mexicanas para conmemorar el Día Internacional de la Mujer (2016), en la que relatan la dificultad de publicar en un contexto donde las letras masculinas tienen más presencia. Aguilar Sosa, Yanet. “Las batallas de las mexicanas por publicar”. *El Universal*. 07 de marzo de 2016.

Gervitz, quien esto escribe [refiriéndose a ella], entre muchas otras, y estaba también la generación aliada de mujeres. (Aguilar Sosa 2016: sp)

En *Antologías poéticas en México*, Susana González Aktories dedica un apartado al análisis de la situación de la mujer en la poesía mexicana y presenta unas gráficas en las que se muestra el porcentaje de mujeres poetas publicadas en las antologías poéticas mexicanas desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta aquellas que escribieron en 1960. Como conclusión de su estudio, dice:

[...] a pesar de todas las injusticias y discriminaciones de las que haya sido víctima la mujer como poeta, al menos en el mundo de la lírica ha ido encontrando su lugar; y esto se ve claramente en las antologías. Éstas, por variados que hayan sido los motivos de selección de las voces femeninas, han conseguido preservar y destacar algunas de las mujeres que han contribuido a enriquecer la poesía mexicana en general. (González Aktories 1996: 230)

Para concluir este listado, pasemos a señalar algunas antologías que, aunque no son las más recientes, sí lo son en cuanto que reúnen a las voces más jóvenes de los poetas nacidos a partir de la década de los 60:

Un orbe más ancho: 40 poetas (1971-1983) (Ciudad de México: Punto de Partida, UNAM, 2005), de Carmina Estrada. En la contraportada: «Los autores que conforman esta muestra tienen ya clara su vocación literaria, con motivos y formas de expresión disímboles, vienen de distintos lugares de la República Mexicana y forman parte del amplio espectro del quehacer poético joven en nuestro país» (2005: contraportada).

La luz que va dando nombre: 20 años de la poesía última en México 1965-1985 (Ciudad de México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2007), a cargo de Alí Calderón, Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís. En ella aparecen Luigi Amara, Mario

Bojórquez, Luis Jorge Boone, Hernán Bravo Varela, Rocío Cerón, Luis Felipe Fabre, Inti García Santamarina, Raquel Olvera, entre otros.

Divino tesoro: muestra de nueva poesía mexicana (Ciudad de México: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2008), a cargo de Luis Felipe Fabre. Entre los poetas antologados están Ricardo Castillo, Inti García Santamarina, Maricela Guerrero (la única mujer del grupo), Julián Herbert y José Eugenio Sánchez, entre otros.

Y finalmente, *Vientos de Siglo. Poetas mexicanos 1950-1982* (Ciudad de México: UNAM, 2012), a cargo de Margarito Cuéllar, Mario Meléndez, Luis Jorge Boone y Mijaíl Lamas.

Como última nota, la mayoría de las antologías se publicaron —y todavía continúa la tendencia— en la Ciudad de México. A propósito de esto, Susana González Aktories apunta:

En México la notoria tendencia al centralismo de la cultura también se vive en el plano de la poesía: los autores que no publican en la capital no llegan a ser suficientemente conocidos, porque las publicaciones provincianas tienen en general una circulación muy restringida. Los poetas de provincia que más se han destacado son de los estados de Sonora, Chihuahua, Jalisco, Nuevo León, Aguascalientes, Michoacán, Chiapas, Yucatán y Veracruz; no obstante que también en el resto de los estados se ha hecho un esfuerzo por difundir su poesía a través de antologías. (González Aktories 1996: 183)

*

De igual forma, como se había mencionado, también las revistas y suplementos literarios eran —y continúan siendo— uno de los nichos que acogían las nuevas propuestas de poesía mexicana. Algunas no tuvieron larga vida y otras se transformaron: *Vuelta*, *El Zaguán*, *El Ciervo Herido*, *Versus*, *Cuadernos de literatura*, *Anábasis*, *As de corazones rotos*, *Cartapacios*, *La mesa llena*, *Semestral*, *Verdehalago*, *Ensayo*, *Esquina baja*, *Azar*, *Babel*, por mencionar algunas. Gloria Gervitz a lo largo de su carrera ha colaborado con *Casa del tiempo*,

Diálogos, Discurso Literario, El Cuento, El Zaguán, Krisis, La Brújula en el Bolsillo, La Jornada Semanal, La Vida Literaria, RI, Revista Universidad de México, Siempre!, Vuelta, Poesía y poética, El poeta y su trabajo e Hispamérica.

Igualmente, según Espinasa, a las antologías y revistas [...] habría que sumar libros que se hacen de manera aleatoria pero que acaban configurando panoramas antológicos, como las memorias de los Encuentros de poesía, las de poetas de *Tierra Adentro*, la muestra de los premios de poesía de Aguascalientes (*Veinte años de poesía 1968-1987*, preparada por Alejandro Sandoval) o *La rosa de los vientos*,⁵² antología de poesía mexicana actual (preparada por Francisco Serrano para la feria del libro de Frankfurt dedicada a México). (Espinasa 1995: 15)

Los premios literarios también inciden en qué poeta entrará a dada antología o no. En México los más importantes son, entre varios: 1) Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, antes conocido como Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, vigente desde 1968. Poetas como Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, Eduardo Lizalde, Eduardo Milán, entre otros, han sido galardonados con este premio. De nuevo, es notable que hay más hombres que mujeres entre los premiados. Para darnos una idea temporal de las poetas que lo han ganado, veamos la siguiente lista: Elena Jordana (1978), Coral Bracho (1981), Myriam Moscona (1988), Elsa Cross (1989), Malva Flores (1999), María Baranda (2003), María Rivera (2005), Dana Gelinas (2006), Minerva Margarita Villareal (2016). Pasaron diez años desde el nacimiento del premio hasta que por fin una mujer lo ganó, y desde 2006 igualmente pasaron diez años hasta que otra mujer lo obtuvo de nuevo. 2) Premio de Poesía Joven de México “Elías Nandino”, antes Premio de Poesía Joven de México “Francisco González de León”, convocado desde

⁵² Editada en 1992 y en la que la única mujer antologada es Elsa Cross. Gloria Gervitz no aparece en ella.

1975 por el Estado de Jalisco. Ganado por Bruno Montané, Vicente Quirarte, Luigi Amara, entre otros. Las poetas premiadas: Kyra Galván (1982), Lucía Rivadeneyra (1989), Roxana Elvridge-Thomas (1991), Carmen Nozal (1994), María Rivera (2000), Gabriela Aguirre Sánchez (2003), Karen Villeda (2013) y Karen Plata (2015). 3) Premio Bellas Artes Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada, creado en 1978 y que cuenta con el apoyo del Estado de Tabasco. Lo han ganado Héctor Carreto, Fabio Morábito, Alberto Blanco, David Huerta, entre otros. Elva Macías lo obtiene hasta 1993, luego Silvia Tomasa Rivera (1997), Carmen Leñero (1998), Verónica Volkow (2003), Kenia Cano (2009), Claudina Domingo (2011), Tedi López Mills (2014) y Claudia Berrueto (2015). 4) Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen, para cuento y poesía. Nació en 1989 en el Estado de Sinaloa. Los ganadores de poesía han sido Eduardo Langagne, Alfredo Espinosa Quintero, Rocío Cerón (2001), Carla Faesler (2003) y Claudina Domingo (2017). 5) Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde, apoyado por el Estado de Zacatecas. Los poetas premiados: Alejandro Sandoval Águila, Jaime Reyes, Alí Calderón, entre otros. Y las poetas galardonadas: Estrella del Valle-Seidman (2002), Patricia Medina (2005) y Gabriela Cantú Westendarp (2012).

También las editoriales que publicaban poesía tuvieron un papel importante en la difusión. Podemos mencionar El Tucán de Virginia —en esta casa editorial, fundada en 1980 por Víctor Manuel Mendiola y Guillermo Samperio y que consta de un estupendo catálogo de poesía, Gloria Gervitz publicó en 1996 una de las versiones de *Migraciones*—, Joaquín Mortiz, Era, Vuelta, El Equilibrista, FCE, entre otras.

Para concluir este apartado es necesario recordar que las antologías extranjeras bilingües, más que nada las editadas en Estados Unidos —por escritores y académicos mexicanos residentes en el país vecino—, también fueron y son fuentes de difusión de la poesía nacional. Por ejemplo, *Light from nearby window: Contemporary Mexican Poetry* (1993), del escritor Juvenal Acosta, editada en San Francisco, que incluye a: María Baranda, Efraín Bartolomé, Alberto Blanco, Carmen Boullosa, Elsa Cross, David Huerta, Fabio Morábito y Verónica Volkow. En ella Gloria Gervitz no aparece.

Reversible Movements. Contemporary Mexican Poetry (2002),⁵³ editada por la poeta Mónica de la Torre y por el editor Michael Wiegers; además, se incluye una introducción de Eliot Weinberger, traductor de Octavio Paz al inglés. Los poetas que aparecen en ella son: María Baranda, Efraín Bartolomé, Alberto Blanco, Carmen Boullosa, Coral Bracho, Búfalo Conde, Elsa Cross, Alfonso D'Aquino, Antonio Deltoro, Gerardo Deniz, Jorge Fernández Granados, Malva Flores, Gloria Gervitz,⁵⁴ Francisco Hernández, Claudia Hernández del Valle-Arizpe, David Huerta, Pura López Colomé, Tedi López Mills, Ernesto Lumbreras, Eduardo Milán, entre otros.

d) El recorrido editorial del texto

La primera parte de la obra de Gloria Gervitz apareció con la publicación independiente de *Shajarit* en 1979, que transmutó a *Fragmento de ventana* en 1986 y que la editorial Villicaña publicó con un prólogo de Ramón Xirau e ilustraciones de Rowena Morales;

⁵³ El interés está en la traducción de la poesía mexicana al inglés, ya que no es tan frecuente, fuera de la de Octavio Paz.

⁵⁴ Traducida por Mark Schafer.

aunque en 1982 ya habían salido algunos fragmentos en la revista *Diálogos*. Luego, *Yizkor* salió en 1987 bajo el sello editorial Esnard con ilustraciones de Julia Giménez Cacho y un año después Gervitz publicó los primeros fragmentos del poema “Leteo” en la revista *Vuelta*. En ese mismo año Gervitz publicó nuevos fragmentos de “Leteo” en la revista *Hispanamérica* y en 1989 los unió en la versión publicada en la *Revista de la Universidad de México*. En 1991 surgió *Migraciones* como una unidad, integrando “Fragmento de ventana”, “Del libro de Yiskor” y “Leteo” en una edición del Fondo de Cultura Económica. Después, *Pythia* se publicó aparte en la editorial Mario del Valle en 1993 y “Equinoccio” como poema en la revista *Poesía y poética* en 1996. Ese mismo año El Tucán de Virginia sacó una nueva versión de *Migraciones* en la que se incluyen “Pythia” y “Equinoccio” como dos secciones más. En el 2000 Gervitz publicó de manera independiente el libro con ilustraciones de Magali Lara y dos años más tarde el Fondo de Cultura Económica elaboró una nueva reedición en la que apareció el nuevo pasaje “Treno”. En el 2003 CONACULTA junto con Filodecaballos publicó *Treno* como versión bilingüe, con la traducción al inglés de Roberto J. Tejada y con la colaboración de Hernán Bravo Varela y Gloria Gervitz. Ese año fue fructífero ya que, por un lado, salió una nueva edición de *Migraciones* en la editorial Jitanjáfora con una selección y prólogo de Raúl Dorra y Blanca Alberta Rodríguez; y por otro, la última sección del poema apareció como libro, *Septiembre*, editado por la propia autora, además de una versión como poema en la revista *El poeta y su trabajo*. También cabe mencionar que en el 2004 Mark Schafer presentó por primera vez en una edición bilingüe español-inglés las siete partes del poema como un conjunto. Después, en *El poeta y su trabajo* se publicó en 2009 una revisión de

“Equinoccio” llamada “Just the Blues”, que en 2014 se transformó en una versión extendida y que la editorial Acapulco publicó como *Blues*, con dibujos de Magali Lara.

Posteriormente, en el 2016 la editorial Paso de Barca publicó en Barcelona una de las versiones más frescas y actuales del poema, en la solapa del libro puede leerse: «Gloria Gervitz reúne en *Migraciones* el trabajo de cuarenta años de quehacer poético. No se trata de una recopilación ni de una antología, ni siquiera propiamente de una «poesía reunida»» (2016: solapa). Tanto ahí como en su versión siguiente— publicada en el 2017 en Mangos de Hacha—, desaparecen del poema las secciones para dejar paso a un aliento continuo. Como también se menciona en la solapa: «Paso de Barca se congratula de publicar por primera vez *Migraciones* como un poema en que las partes se han disuelto en un ininterrumpido, coherente y conmovedor fluir poético» (2017: solapa).

En el 2019 se publicó la versión chilena correspondiente al Premio Iberoamericano de Poesía 2019, continuando con lo establecido en las dos versiones anteriores. Finalmente, Gloria Gervitz sorprendió con la versión más reciente en 2020 —*Migraciones. Poema 1976-2020*— publicada en la editorial española Libros de la Resistencia, demostrando que al poema todavía le queda trecho. María Negroni destaca en la contraportada del libro que

Fuertemente anclada en las tradiciones místicas y sapienciales de las primeras escrituras hebreas, pero sustentada a la vez en sus experiencias personales, ha escrito a lo largo de su vida un único volumen que lleva por título *Migraciones*. Este libro único, que crece como un libro de arena, parecería confirmar el *dictum* de Mallarmé de que «tout, au monde, existe pour aboutir à un livre». (2020: contraportada)

Por este reescribir y redescubrir de la voz poética que se compara su obra con la de Ezra Pound y Saint-John Perse, entre otros poetas de la reescritura; este singular fluir poético de largo aliento es el que despierta nuestro interés por el proceso de creación y reescritura en la obra de Gloria Gervitz.

1.2. Lecturas sobre las transformaciones de *Migraciones*

En un inicio *Migraciones* se desenvolvía en una estructura con ejes simbólicos que guiaban al lector hacia distintas etapas de exploración y construcción del poema. La clave inicial, el epígrafe del poeta griego Yorgos Seferis, parecía ser la piedra sobre la que se edificaba gran parte del discurso poético de Gervitz: «la memoria, donde se la toque, duele»,⁵⁵ aunque este solo enmarcaba el primer *poema*: “Shajarit o “Fragmento de ventana”. Antes de la aparición de las cuatro últimas versiones —Paso de Barca, Mangos de Hacha, Aparte-Cuneta y Libros de la Resistencia—, los títulos y epígrafes de cada sección servían como pistas que el lector interpretaba como motivos, sensaciones e imágenes sugerentes.

El inicio del viaje fue “Shajarit”, rezo judío que se hace por la mañana para agradecerle a Dios las bendiciones recibidas; luego, ese pasaje se transformó en “Fragmento de ventana”, donde la vista se dirige hacia el dolor que provoca la memoria y el olvido. Después

⁵⁵ Por primera vez en *Fragmento de ventana* (México: Villicaña, 1986).

aparece “Yizkor” y, como se indica en el glosario final del poema,⁵⁶ viene de la raíz hebrea *zajor*, que significa «recuerda»: es la oración en memoria de los seres queridos que se han ido. Luego está “Leteo”, el olvido; y “Pythia”, la revelación. Posteriormente “Equinoccio” o “Blues”, el deseo. Y finalmente, “Treno” o lamento fúnebre y “Septiembre”, la existencia. Rita Catrina Imboden, su traductora al alemán, señala que: «Aparte del carácter sagrado y mítico que insinúan estos términos griegos y hebreos, están presentes en todos ellos tres ejes semánticos fundamentales en la poesía de Gloria Gervitz: /recuerdo-olvido/, /voz-silencio/ y /luz-oscuridad/» (Imboden 2001: 180).⁵⁷

En 1991 Gloria Gervitz decía sobre el poema:

Intenté dar voz a los recuerdos, 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 quizá también estos poemas son una manera de romper la distancia que me separa de mí misma [...]. (Gervitz 1991: 115)

El recuerdo, silencio, luz, oscuridad, esos contrastes surgen del «pre (texto)» de *Migraciones*: el exilio de los judíos europeos —entre los que se encuentran las raíces de Gloria Gervitz—, y el peso de la memoria, la melancolía, lo que se deja, en conjunto con la propia existencia de la poeta. Pasado histórico al mismo tiempo que instante. También se lee en sus líneas un coro de voces femeninas: la abuela, la madre, la hija, la poeta, que se funden en una misma plegaria hasta

⁵⁶ Este glosario aparece en todas las versiones completas de *Migraciones* y junto con el poema, se ha ido ampliando. Gloria Gervitz decidió incluirlo como un guiño y concesión al lector que se acerca a su obra.

⁵⁷ Rita Catrina Imboden Spescha. “La memoria desde la imaginación en la poesía de Gloria Gervitz”. *Escritos* 24 (julio-diciembre 2001): 179-193.

llegar al silencio. «Memoria ¿me oyes? / Creces como lo que se olvida / Y aquella que soy ofrece perdón a la que fui» (Gervitz 2000: 63). Esta es una primera lectura que se desprende del texto.

Sobre los estudios de la obra completa de Gervitz, puede decirse que no son muy extensos; como la revisión en las bases de datos lo demostró (EBSCO, MLA, JSTOR...), solo había registradas dos tesis de posgrado hasta 2017, año en el que empecé esta investigación. Una para obtener el grado de doctora en la Universidad de Colorado: *Mother, do you hear me? Daughters forming subjectivities in Spanish American Poetry* (2006), realizada por Rose Marie Brougham, en la que analiza la relación madre-hija en la poesía latinoamericana desde la obra de Olga Orozco (Argentina), Rosario Ferré (Puerto Rico), María Negroni (Argentina) y Gloria Gervitz (México). Y la segunda para obtener el título de maestría leída en la Universidad Nacional Autónoma de México: *La construcción de la página en Migraciones de Gloria Gervitz* (2006), realizada por Blanca Alberta Rodríguez Vázquez, quien junto al escritor argentino Raúl Dorra, es de las pocas investigadoras que se ha dedicado a estudiar desde la semiótica y la hermenéutica el poema *Migraciones*. Más adelante, en 2019 apareció la tesina de Holly Vernon para obtener el título de maestría por la Universidad Estatal de San Diego: *El placer de la fugacidad semántica en la poesía de Migraciones*. En palabras de Vernon, su tesis presenta un *análisis de la indeterminación semántica de los versos de Migraciones y sus ramificaciones retóricas tocante a la conceptualización del “yo”* (Vernon 2019: 1).

Asimismo, las aportaciones de sus traductores son relevantes para el estudio de su obra porque permiten entrever el alcance que ha tenido su recepción. ¿Por qué se traduce? ¿Dónde se traduce? ¿Quiénes

son sus traductores? ¿Esto ha influido en el desarrollo posterior del poema? Sobre este aspecto, podría decirse que su traductor al inglés, Mark Schafer (traductor de Virgilio Piñera, Eduardo Galeano, Alberto Ruy Sánchez y Jesús Gardea, entre otros), ha ido acompañando a Gloria Gervitz en el proceso creativo durante más veintisiete años. Mientras crecía la obra, también lo hacía su traducción. Schafer tradujo una de las versiones «completas» de *Migraciones*, de hecho, su edición bilingüe⁵⁸ del 2004 fue la primera que incluyó “Septiembre” como parte del poema:

Gloria, I want to start by noting that you began writing “Shajarit” — which eventually became the first part of *Migraciones*— in 1976, and I began my translation of what was then *Migraciones* roughly thirteen years ago. And now here we are: you finished writing the poem last year and I finished the translation just a few months ago. (Schafer 2004: 147)

Ahora ha publicado en 2021 la traducción de la versión más reciente de *Libros de la Resistencia*.⁵⁹

Por otro lado, Rita Catrina Imboden —su traductora al alemán—,⁶⁰ también ha sido lectora e investigadora de su obra. En 2001, antes de la traducción del libro, publicó el artículo: «La memoria desde la imaginación en la poesía de Gloria Gervitz». Además, en su libro *Cuerpo y poesía: procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX* (2012) analiza «cómo se hace presente el cuerpo humano en el poema, no solo como una figura representada en el nivel del contenido, sino también como huellas inscritas en el

⁵⁸ *Migrations / Migraciones*. Trad. Mark Schafer. San Diego: Junction Press, 2004.

Migrations / Migraciones. Trad. Mark Schafer. Exeter: Shearsman Books in association with the European Jewish Publ. Society, 2004.

⁵⁹ *Migrations. Poem, 1976-2020*. Trad. Mark Schafer. New York: New York Review Books, 2021.

⁶⁰ *Ein Erwachen auf der anderen Seite: Gedichte / Migraciones: poemas*. Trad. Rita Catrina Imboden. Zürich: Teamart, 2003.

lenguaje y en la materialidad misma del texto» (Imboden 2012: contraportada); uno de los textos observados bajo esta teoría es *Migraciones*.

Aparte de estas dos traducciones, el poema ha sido traducido en Suecia, país donde su lectura ha suscitado mucho interés. En 2009 los escritores suecos Ulf Eriksson y Magnus William-Olsson fueron sus traductores⁶¹ y en 2018 salió una nueva versión en sueco traducida por la poeta Hanna Nordenhök,⁶² basada en la versión de Mangos de Hacha.⁶³ La editorial sueca que la publica, Rámus Förlag, dice que la primera vez que integraron la obra de Gervitz a su catálogo, esta tuvo una recepción apabullante, tanto que se agotaron todos los libros y que tuvo influencia visible en los jóvenes poetas suecos. Por lo tanto, decidieron hacer una nueva versión con Hanna Nordenhök y un epílogo con la colaboración del poeta Gabriel Itkes-Sznap.⁶⁴ Otras traducciones recientes son: Al esloveno: *Jutranja molitev*, traducido por Janina Kos y publicado por Beletrina (2016). Al noruego: *Migrasjonar 1976-2020*, traducido por Helene Hovden Hareide y publicado en Samlaget (2020). Al polaco: *Migracje 1976-2020*, traducido por Anna Topczewska y publicado en Lokator (2020). Al árabe: هجرات (*Hujrat*), traducido por Jasim Mohamed y publicado en Dar Khotot (2020). Al griego: *Μεταναστεύσεις. Ποίημα 1976-2020*, traducido por Luna Simatou y publicado en BookLab (2021). Próximamente se publicarán las traducciones al ruso y al italiano y cuenta la autora que ya se planea una nueva traducción al sueco para la primavera de 2022. También,

⁶¹*Migrationer*. Trad. Ulf Eriksson, Magnus William-Olsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009. / Johanneshov: TPB, 2010.

⁶²*Migrationer*. Trad. Hanna Nordenhök. Malmö: Rámus Förlag, 2018.

⁶³ Esto indica que los traductores de la obra de Gloria Gervitz han sido investigadores y poetas.

⁶⁴ En: <http://www.ramusforlag.se/poesi/migrationer-1976-2018/>

fragmentos del poema se han traducido al hebreo, portugués, francés, entre varios idiomas más.⁶⁵

En cuanto a estudios publicados sobre Gervitz y su obra —artículos académicos y ensayos—, se encuentra que no forman un corpus muy vasto. Pero gracias a ellos se observa que, a lo largo de su gestación, el poema se ha analizado desde el peso de su contenido simbólico, es decir, desde tópicos específicos: la mujer, lo judío, el exilio, la sexualidad y el deseo, el cuerpo... Imágenes muy puntuales y, como señala la poeta mexicana Tania Favela en un artículo para la revista *Tierra adentro*:

Poema de la memoria y del olvido [...], poema de la migración de las mujeres de Europa Oriental [...], poema plegaria [...], poema ofrenda [...], poema oráculo [...], poema místico [...], poema erótico [...], poema elegiaco [...], incluso poema autobiográfico [...]. Todas estas «etiquetas» podrían intentar definirlo, pero *Migraciones* es todas ellas y ninguna, escapa a toda fijación; porque en este *poema orgánico* todo lo anterior es pulsación, ritmo, más que tema explícito. (Favela 2017: 30)⁶⁶

Por ejemplo, Jacobo Sefamí —académico de la Universidad de California— en su artículo «La herida y el milagro en las *Migraciones* de Gloria Gervitz»⁶⁷ aborda la obra como una poética del olvido y recuerdo, acentuando la importancia de lo judío y el exilio. Blanca Alberta Rodríguez Vázquez tanto en su tesis de maestría como en «El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz» la aborda desde su aspecto visual: cuerpo de la experiencia (poeta) que se traduce en cuerpo poético (cuerpo de la escritura: espacio del poema en

⁶⁵ En la sección de referencias bibliográficas puede encontrarse la lista completa de las traducciones de *Migraciones*.

⁶⁶ Tania Favela. “Migraciones dentro de *Migraciones* / o un decir que *se dice*”. *Tierra adentro* 221 (marzo-abril 2017): 28-30.

⁶⁷ Jacobo Sefamí. “La herida y el milagro en las *Migraciones* de Gloria Gervitz”. *Confluencia* 20.2 (2005): 13-24.

la página).⁶⁸ Y Gloria Vergara —académica de la Universidad Iberoamericana—, en el libro *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*,⁶⁹ pone énfasis en el sujeto lírico. Memoria «como elemento correpresentado, convocador de la sujeto y de las otras voces que conforman el discurso poético» (Vergara 2007: 106).

Además, Gloria Gervitz aparece en varias antologías —de poesía mexicana, de poetas judías, de poetas del siglo XX, de poesía hispanoamericana, de poesía de frontera, etc. cuyos ejes temáticos son visibles en los títulos:⁷⁰ *Mouth to Mouth: Poems by Twelve Contemporary Mexican Women* (1993);⁷¹ *De la vigilia fértil: antología de poetas mexicanas contemporáneas* (1996)⁷² cuya propuesta es una selección de poemas que van desde el feminismo combatiente, la protesta social, hasta la sofisticación del lenguaje amoroso y las búsquedas místicas. *Prístina y última piedra: antología de poesía hispanoamericana presente* (1999)⁷³; *A Chorus for Peace: A Global*

⁶⁸ Blanca Alberta Rodríguez. “La construcción de la página en *Migraciones* de Gloria Gervitz”. Tesis Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. / “El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz”. *Tópicos del seminario* 16 (julio-diciembre 2006): 93-117.

⁶⁹ Gloria Vergara. “En otra memoria una lámpara encendida. Acercamiento a la poesía de Gloria Gervitz”. En: *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

⁷⁰ Una lista amplia de las antologías en las que ha aparecido Gloria Gervitz puede verse en la sección bibliográfica.

⁷¹ *Mouth to Mouth: Poems by Twelve Contemporary Mexican Women*. Forrest Gander (ed). Minneapolis: Milkweed Editions, 1993.

⁷² *De la vigilia fértil: antología de poetas mexicanas contemporáneas*. Julian Panlley y Aralia López González (cords). México: UNAM; Irvine: University of California, 1996.

⁷³ *Prístina y última piedra: antología de poesía hispanoamericana presente*. Eduardo Milán, Ernesto Lumbreras (cords). México: Editorial Aldus, 1999.

Anthology of Poetry by Women (2002)⁷⁴ y *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary* (2016)⁷⁵ por mencionar algunas.

También, como se ha podido observar anteriormente y en este apartado, en varias antologías mexicanas, sobre todo, hay nombres que tienen mucho peso y que aparecen en las más canónicas de la literatura mexicana e hispanoamericana, como son Alí Chumacero, Homero Aridjis y Elsa Cross, por ejemplo. Sin embargo, son los académicos y poetas del otro lado de la frontera quienes han colocado a Gervitz en un lugar importante de las antologías universitarias de los centros de investigación estadounidenses (Iowa, Arizona, Colorado, Nuevo México...), y que realzan la poesía de mujeres desde el paradigma latinoamericano o judío.

Es necesario tener en cuenta las entrevistas —publicadas en medios audiovisuales o impresos—, así como reseñas, paratextos y borradores (en caso de que sea posible acceder a ellos), ya que son «material genético»⁷⁶ del proceso creativo de la obra. Cabe señalar que Gervitz ha escrito pocas veces sobre su voz poética —«Con la ventana abierta»⁷⁷ y «Algo sobre el poema *Migraciones*»⁷⁸— y que, por tanto, es en las entrevistas donde más se detiene a compartir su experiencia.

De las entrevistas mencionemos en orden cronológico —por ser las más conocidas y citadas, más no las únicas— la que sostuvo con

⁷⁴ *A Chorus for Peace: A Global Anthology of Poetry by Women*. Marilyn Arnold, Bonnie Ballif-Spanvill y Kristen Tracy (cords). Iowa: University of Iowa Press, 2002.

⁷⁵ *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary*. Ed. Darrel B. Lockhart. New York: Routledge, 2016.

⁷⁶ Desde una perspectiva de la crítica genética. Vauthier, Bénédicte y Jimena Gamba. *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

⁷⁷ Gloria Gervitz. “Con la ventana abierta”. *Revista Iberoamericana (RI)* 51.132-133 (julio-diciembre 1985): 697-705.

⁷⁸ Gloria Gervitz. “Algo sobre el poema *Migraciones*”. *El poeta y su trabajo* 34 (otoño 2009): 23-34.

Asunción Horno Delgado y que apareció en 1997 publicada en *Diversa de ti misma: Poetas de México al habla*.⁷⁹ La conversación entre Mark Schafer y Gloria Gervitz en 2004: «Afterword: A Conversation», incluida en su edición bilingüe de *Migraciones*. La de 2010 con Irene Zoe Alameda en Suecia.⁸⁰ El diálogo con la escritora sueca Ida Linde en marzo de 2017 en el marco del festival internacional de literatura de Umeå, *Littfest 2017*, titulado «Krönika över exil och glömska» (Crónica sobre el exilio y el olvido).⁸¹ Más recientemente, la entrevista realizada para el periódico mexicano *Milenio* por Diego José en julio de 2019⁸² y el diálogo con Esther Peñas para el semanario español *Contexto y Acción* en febrero de 2021.⁸³

Para finalizar, en *Acuario: artículos y ensayos sobre creación poética* (2015), Elsa Cross dice que Gervitz ha sido una gran amiga y compañera de letras, que ha visto cómo su árbol de poesía ha ido creciendo y señala algo que no puede dejarse de lado: «Lo paradójico es que esté todavía por descubrirse aquí en México y por estudiarse a fondo la inmensa aportación que representa» (Cross 2015: 34). Afortunadamente, con la publicación de las últimas versiones de *Migraciones* (2016, 2017, 2019 y 2020) y con sus retraducciones al inglés y sueco, la poesía de Gervitz tiene más visibilidad tanto a nivel nacional como internacional, siendo los jóvenes quienes comienzan a

⁷⁹ Asunción Horno Delgado. “La buena poesía es siempre más sabia que su autor” Entrevista a Gloria Gervitz. *Diversa de ti misma: Poetas de México al habla*. México: El Tucán de Virginia, 1997.

⁸⁰ Irene Zoe Alameda. “Entrevista a Gloria Gervitz”. *Youtube*. Septiembre 2010.

⁸¹ Ida Linde y Gloria Gervitz. “Krönika över exil och glömska”. *Littfest2017*. *Youtube*. Marzo 2017.

⁸² Diego José. “Gloria Gervitz y ‘Migraciones’: el poema de una vida”. Entrevista a Gloria Gervitz. México: *Milenio*, 2019.

⁸³ Esther Peñas. “Gloria Gervitz / Poeta”. Entrevista a Gloria Gervitz. España: *Contexto y Acción*, 2021.

ver en su obra un descubrimiento. A esto se suma el reciente galardón con el Premio Internacional de Poesía Pablo Neruda 2019.

Asimismo, tras observar el recorrido de las lecturas y estudios que ha tenido *Migraciones* desde sus orígenes, quisiéramos señalar que después de analizar las últimas versiones del poema, el lector puede notar que este ha ido quitándose capas poco a poco con el fin de poner en evidencia su flujo sanguíneo y mostrar lo que pide la poesía —y que de alguna manera ya era perceptible— a la poeta: la palabra poética, limpia, desnuda, sin el *yo* como protagonista: «Autora de un insólito poema de largo aliento que ha ido transformándose a través de los años y de sucesivas ediciones, Gervitz ha borrado su identidad en favor de lo más importante: la palabra» (Favela 2017: 28).

Gloria Gervitz dice que *ha habido migraciones dentro del poema, frases que migran de un lado a otro*. Los epígrafes han desaparecido, los poemas dentro del poema han desaparecido, la puntuación, las mayúsculas han desaparecido, así como las dedicatorias y ¿para qué? Para mostrar la *Palabra*. Y la poeta sentía esta necesidad:

y un poema tiene vida propia y a partir de ahí asumo que su destino como el mío es impredecible, además los poemas cambian como nosotros también cambiamos, se transforman y nos transforman, y al poeta le corresponde ayudarlos a ser lo que realmente quieren ser, / y escribimos no la cosa en sí misma, sino lo que pensamos de la cosa cuando reflexionamos sobre ella, y la poesía quiere ser la cosa en sí misma. Huidobro tenía razón al decirnos "...poeta, no digas la rosa, hazla florecer en el poema...". (Gervitz 2009: 32)

De tal manera, proponemos abordar *Migraciones* desde la poesía misma, la palabra poética y el fenómeno de reescritura en el poema, más que en ejes temáticos específicos, que se mencionan, pero no constituyen la parte central de nuestra investigación.

2. REESCRITURA, INTERTEXTUALIDAD Y ESCRITURA

Shafung

Creación

2.1 Introducción

En este capítulo y en el siguiente abordaremos la base teórica de lo que llamamos «poética de la reescritura»,⁸⁴ para esbozar de esta manera las operaciones formales de *Migraciones* en el siguiente capítulo y proponer la poesía de Gloria Gervitz como reescritura poética. Consideramos que la voz poética de Gervitz expone un movimiento de reescritura que, aunque no fue un proceso creativo proyectado desde el inicio de su escritura, es el resultado después de cuarenta y tres años de trabajo del poema.

Asimismo, mostraremos algunas de las particularidades de otras poéticas concebidas como poéticas de la reescritura y formularemos así cinco posibles categorías para la reescritura poética: la reescritura como recreación, en la que hablaremos del concepto *make it new* del poeta estadounidense Ezra Pound y de la *transcreación*, término acuñado por el poeta brasileño Haroldo de Campos; la reescritura como corrección del poema, en la que se sitúan el poeta español Juan Ramón Jiménez y *Leyenda* (1896-1956); la reescritura como continuación, donde podemos mencionar al español Jorge Guillén y *Cántico* (1928-1950); la reescritura como intertextualidad («mosaico móvil»), a la que pertenece

⁸⁴ Mecanismos dentro de la obra de un poeta que, hayan sido deliberados o no desde el génesis de su escritura, la dotan de ciertos rasgos que la caracterizan como reescritura poética. Más adelante desarrollaremos este concepto para exponer que hay distintas operaciones de reescritura y proponer una posible e inicial categorización de las poéticas de la reescritura y sus particularidades.

el argentino Leónidas Lamborghini y varias de sus obras; y, finalmente, la reescritura como mecanismo compuesto, en la que situaremos a Gloria Gervitz y *Migraciones* (1976-2019). Cabe señalar que esto es un esbozo de las posibles clasificaciones de este tipo de poéticas; aquí proponemos una primera manera de acercarnos a ellas, ya que no existen en detalle clasificaciones previas.

a) Reescritura

El concepto de reescritura ha sido abordado en los estudios literarios y de traducción desde distintas perspectivas; entre ellas, se percibe como el transvase de otras obras y textos a un estilo propio o de una lengua a otra. En el caso de los estudios de traducción, André Lefevere (1992)⁸⁵ —entre otros teóricos que desde principios de los años 90 han cambiado el paradigma de aproximación a la idea de texto original, traducción y su recepción—⁸⁶ trabajó en la idea de la traducción como una reescritura del texto original que funciona como fuerza que impulsa la evolución literaria⁸⁷ (Lefevere 1992: 2) junto con otras reescrituras como las antologías, las compilaciones, la historiografía, la crítica y la edición (1992: 4). Insiste en la importancia de las reescrituras para

⁸⁵ André Lefevere. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*. Londres: Routledge, 1992.

⁸⁶ “Teoría de los polisistemas” de Itamar Even-Zohar (Even-Zohar 1978, 1979, 1990, 1997, 2005), la “Escuela de la Manipulación (Hermans 1985) y los trabajos de Gideon Toury respecto a las normas de traducción. Asimismo, el concepto de “giro cultural”—que cobró más fuerza con Susan Bassnett y André Lefevere (1990) y más tarde con Lawrence Venuti (1995)—, cuyo foco estaba en el contexto, la cultura, más que en el lenguaje en sí.

⁸⁷ En el primer capítulo de *Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, llamado “Prewrite”, André Lefevere especifica que su libro «is an attempt to emphasize both the importance of rewriting as the motor force behind literary evolution, and the necessity for further in-depth study of the phenomenon» (Lefevere 1992: 2).

comprender el fenómeno literario de manera integral, ya que la mayoría de los lectores (no profesionales) solo tiene acceso a las reescrituras y no a los textos de origen; o, en su caso, su primer acercamiento a ellos fue a través de sus reinterpretaciones: «The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters» (1992: 4).

Mencionemos, por ejemplo, un caso bastante conocido y que Lefevere cita en este capítulo: la «invención» —palabra que T.S. Eliot escribe en 1928 en la introducción de *Selected Poems* para describir el ingenio de su amigo poeta—⁸⁸de la poesía china y japonesa en inglés por el poeta estadounidense Ezra Pound en el siglo XX. Occidente conoció o expandió su horizonte a la poesía clásica oriental gracias a las traducciones que hizo Pound de algunos poetas chinos de la dinastía Tang (618-907) como Li Bai (701-762)⁸⁹ y de su ferviente interés por las investigaciones que el profesor Ernest Fenollosa (1853-1908), estudioso del arte oriental, había hecho sobre la poesía china y el teatro Noh japonés.⁹⁰ La reinterpretación de Pound de la poesía china y japonesa tuvo mucho impacto en la poesía occidental e influyó en varios poetas como, por ejemplo, el mexicano Octavio Paz, quien dice: «Todos los que después hemos hecho traducciones de poesía china y japonesa no solo somos sus continuadores, sino sus deudores» (Paz 1994: 556). Lefevere, por lo anterior, insiste en la necesidad de continuar estudiando el fenómeno de la reescritura y preguntarse quién

⁸⁸ Se refiere a *Cathay* (1915), una colección de poemas chinos del periodo clásico traducidos y “reinventados” por Pound basándose en las anotaciones de Ernest Fenollosa: «As for *Cathay*, it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry for our time» (Eliot 1928: 14).

⁸⁹ Conocido también como Li Po o en su forma japonesa, Rihaku.

⁹⁰ *Epochs of the Chinese and Japanese Art* (1912), editado y publicado póstumamente, así como muchos escritos y traducciones sin publicar que su viuda confió a Pound.

reescribe, por qué, bajo qué circunstancias y para qué audiencia (Lefevere 1992: 7).⁹¹

Este teórico también considera que las reescrituras —sobre todo la traducción— manipulan en cierta manera los textos de origen, ya que el motivo de que existan responde a razones ideológicas o poetológicas, pero a la vez proyectan la obra de un autor en la cultura receptora (1992: 8).⁹² Es decir, la reescritura es una manipulación eficaz que contribuye a configurar la poética de los sistemas literarios y, al ser la encargada de unirlos históricamente, influye en su interpretación. Las operaciones de escritura y lectura que llevan a cabo el traductor y el lector manipulan los materiales textuales previos y dan como resultado la producción de un nuevo texto: la reescritura. Gloria Marrocco Maffei⁹³ apunta que:

[...] el traductor reescribe para conformar la poética del texto de la traducción, produciendo un recorrido de lectura a través de los puntos significantes que su lector final es capaz de asimilar en su lectura. Los procesos de traducción [...] no son más que operaciones cognitivas que se efectúan sobre un material lingüístico. Las operaciones de lectura y escritura no sólo decodifican o codifican mensajes lingüísticos o extralingüísticos con marcas en el código lingüístico, como una actividad pasiva y física de recepción y emisión. Las operaciones de lectura y escritura son actividades de manipulación de los materiales. Estos materiales no son solamente los materiales textuales sino también los materiales cognitivos que el traductor pone a prueba en su trabajo. Es esta manipulación la que produce el nuevo texto. Finalmente las operaciones de lectura están controladas por la lengua del traductor. (Marrocco-Maffei 1995: 145)

⁹¹ «Since non-professional readers of literature are, at present, exposed to literature more often by means of rewritings than by means of writings, and since rewritings can be shown to have had a not negligible impact on the evolution of literatures in the past, the study of rewritings should no longer be neglected» (Lefevere 1992: 7).

⁹² « [...] translation is the most obviously recognizable type of rewriting, and [...] it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin [...] » (1992: 9).

⁹³ Gloria Marrocco-Maffei. “De la traducción como sistema de reescritura”. En *Actas de los V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Ed. Rafael Martín Gaitero. Madrid: Editorial Complutense, 1995.

Como hemos podido ver, la traducción —sin olvidar el parteaguas de Lefevere y Bassnett (1990, 1992) cuando enfatizan en la interacción entre la cultura y la imagen de la literatura creada a partir de antologías, comentarios, películas, adaptaciones y traducciones, así como las instituciones involucradas en el proceso—, nos ayuda a comprender ciertos aspectos del fenómeno de la reescritura en el que tres factores inciden de manera importante: los profesionales inmersos en el sistema literario como los críticos y los reseñistas; el mecenazgo externo al sistema, llevado a cabo por individuos poderosos y los editores; y la poética dominante, es decir, los recursos literarios, géneros y símbolos, así como la relación entre la literatura y el sistema social en el que está situada.

b) Intertextualidad I

Aunadas al concepto de reescritura como traducción, encontramos en el mismo eje semántico la palabra intertextualidad y de la mano, también: apropiación, pastiche, palimpsesto, parodia y plagio. Este tema es bastante complejo y es digno de una tesis propia, por lo que aquí respecta nos limitamos a observar su relación con la reescritura y el tejido que conforman junto con la escritura y la traducción.

La intertextualidad —entendida ampliamente como el conjunto de relaciones que un texto posee con otros textos— puede considerarse el hilo conductor de toda literatura al creerse que cualquier texto y su escritura vienen de otro anterior, y que lo nuevo lleva entre sus venas lo viejo, otras voces, otras lecturas que terminan influyendo en la creación, y que al mismo tiempo abren nuevas posibilidades. Podemos

ver que el término está implícito cuando se dice que en literatura todo ya está dicho o, como la frase de origen bíblico que le gustaba a Borges, *nihil novum sub sole* (*Eclesiastés* 1: 9) —no hay nada nuevo bajo el sol—; o, visto el mismo fenómeno desde otra perspectiva, tal como sucede en la historia *Haroun and the Sea of Stories* de Salman Rushdie, todas las historias nadan en un océano infinito de reinenciones. O, como para Sergio Pitol y muchos otros, *uno es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. [...] Uno es una suma mermada por infinitas restas* (Monsiváis 2006: 25).⁹⁴ En palabras de Goytisolo, el escritor

es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía. (Goytisolo 1995: 27)⁹⁵

Si bien este concepto complejo es tan básico y relevante para los estudios literarios, fue estudiado y debatido con más detenimiento por los teóricos y académicos hasta finales de los años 60. Y aunque ha sido trabajado de manera más activa en la narrativa, sobre todo en el análisis de novelas, puede extenderse a la poesía y a otras disciplinas. Sus raíces están en la teoría del *dialogismo* propuesta por Mijaíl Bajtín,⁹⁶ la relación de los textos con la sociedad: el lenguaje es

⁹⁴ “Memoria” en *El arte de la fuga*. México: Era, 2006.

⁹⁵ Citado por José Enrique Martínez Fernández en *La intertextualidad literaria* (2001: 50-51).

⁹⁶ Plantea el dialogismo por primera vez en el libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936) y en donde analiza las distintas voces y realidades de los personajes de las novelas del autor ruso. Define dicha polifonía como «[...] the event

polifónico, colectivo, en donde nuestra voz está formada por aquella de la otredad en un mar infinito. Esta noción bajtiniana ha sido debatida y recuperada por diversos teóricos, como por ejemplo Jill Felicity Durey (1991)⁹⁷ —citado por Raquel Gutiérrez Estupiñán (Gutiérrez Estupiñán 1992: 144)—,⁹⁸ quien explica que su propuesta va más allá de la correspondencia entre textos, puesto que también abarca la relación con los autores, como al parecer replantean estudios posteriores, incluyendo los de Julia Kristeva (la teórica francesa, a su vez, introdujo el término de intertextualidad como tal en 1967, 1969):

La teoría original incluye tres elementos: autores, textos e intertextos. La participación humana activa es elemento integral del diálogo. Las reflexiones sobre la intertextualidad posteriores a Bajtín tienden a olvidar el papel del autor y/o el papel del texto, y, sin embargo, Bajtín observó que los escritores responden en sus textos a textos literarios anteriores (lo cual presupone a otros autores) (Durey, 1992: 631). (En Gutiérrez Estupiñán 1992: 145)

José Enrique Martínez Fernández señala en *La intertextualidad literaria*⁹⁹ que tal término no deja de asociarse a las viejas palabras de «influencia» y «fuentes» (Martínez Fernández 2001: 46), y que remite a conceptos como elaboración, afinidad, estilización, pastiche, parodia, contraproyecto, transformación, efecto, fortuna, etc. (2001: 48-49). La intertextualidad, dice citando a George Steiner y a Ángel González, se desprende de estos términos ya conocidos y ha sido redefinida por los estudios literarios en cada momento (47-48). También, considera que analizarla desde la perspectiva de las «influencias» no debería

of interaction between autonomous and internally unfinalized consciousnesses» (Bajtín 1984: 176).

⁹⁷ Jill Felicity Durey. “The State of Play and Interplay in Intertextuality”. *Style* 25 (1991): 616-635.

⁹⁸ Raquel Gutiérrez Estupiñán. “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”. *Signa* 3 (1992): 139-156.

⁹⁹ José Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

presuponer algo negativo ya que, y remitiéndose a Claudio Guillén (Guillén 1985: 66),¹⁰⁰ estas forman parte de la base de la literatura comparada: las relaciones entre autores, obras, periodos, estilos, escuelas, naciones, etc. Además, no puede perderse de vista el papel que tienen en este contexto las revistas, las traducciones y los intermediarios literarios (Guillén 1985: 68).

Como hemos mencionado, fue Julia Kristeva (1967, 1969) quien desarrolló la noción de *intertextualidad* a partir de los conceptos de *dialogismo* y *polifonía* de Bajtín. Después de ella fueron varios los teóricos que continuaron trabajándolo y reelaborándolo, entre ellos Roland Barthes, Michael Riffaterre y Gérard Genette, por ejemplo. Kristeva nombró por primera vez el término intertextualidad en el artículo «Le mot, le dialogue, le roman», publicado en la revista *Critique* en 1967, para presentar las ideas bajtinianas sobre la polifonía, es decir, los diferentes puntos de vista y registros lingüísticos que aparecen en un texto literario, y que después incluyó en el libro *Semiotiké: recherche pour une sémanalyse* (1969):

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité¹⁰¹ s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [...] le mot est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes. (Kristeva 1969 : 85)

Desde una óptica post o neo estructuralista, Kristeva busca llevar más allá el término de Bajtín al proponer que la intertextualidad es un rasgo

¹⁰⁰ 1ª edición de *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica: 1985).

¹⁰¹ Entre el sujeto de la escritura y el destinatario.

de todos los textos, no solamente de los denominados literarios (texto como una obra abierta, contrario a la idea de texto cerrado de los formalistas rusos); además, el mundo es texto y solo tenemos acceso a él mediante sus discursos.¹⁰² Los textos autónomos, *originales* al cien por ciento,¹⁰³ no existen, ya que cualquier texto remite a otro que le ha precedido y a aquel que cohabita en el mismo contexto histórico y, por supuesto, existen en perpetua transformación gracias al diálogo continuo con otros textos.

Tomemos el caso por excelencia de *El Quijote* y del Pierre Menard de Borges para ejemplificar el concepto de intertextualidad y reescritura.¹⁰⁴ Por un lado, uno de los ejes principales de *El Quijote* es la intertextualidad, ligado a los temas de engaño y verdad, realidad y

¹⁰² Kristeva define el texto como: «un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire : 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ; 2. Il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent » (Kristeva 1969 : 52).

¹⁰³ Esto supone otro debate. Gérard Genette (*Palimpsests*), desde su teoría de la *transtextualidad*, reflexiona sobre el carácter original de una obra con sus nociones de *hipotexto* e *hipertexto*. Asimismo, Javier Letrán comenta que «[...] la teoría de la intertextualidad ataca —desde una perspectiva crítica postestructuralista— la pretendida originalidad y autonomía de la obra artística tal como esta había sido entendida, por ejemplo, por los formalistas rusos, el 'New Criticism' norteamericano o el estructuralismo francés. Al mismo tiempo, al poner en énfasis en las múltiples superficies textuales que se cruzan en un texto, y en la imposibilidad de encontrarle a éste un sentido único y un origen, la figura del autor decrecía instantáneamente en importancia, pasando a desempeñar una función pasiva: proporcionar el espacio para la interacción de los textos [haciendo referencia a la 'muerte del autor' de Roland Barthes]» (Letrán 2005: 95). [Javier Letrán. *La poesía postmoderna de Luis Alberto Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2005]

¹⁰⁴ Incluyo este ejemplo únicamente para ilustrar la intertextualidad con observaciones ya trabajadas que ayudan a entender el fenómeno de la reescritura bajo la óptica de la narrativa. Para ello, parto de las ideas vistas en el curso «Don Quijote: lecturas transmediales», impartido por la Dra. Vera Gerling, profesora del Institut für Romanistik de la Heinrich-Heine Universität en Düsseldorf, durante el semestre de invierno 2019/20. Recorro a este curso únicamente como punto de partida para desarrollar el ejemplo, ya que es fuente de algunas de las ideas aquí mencionadas.

ficción, entre otros. A lo largo del libro el lector se encuentra con dos «problemas»: la autoría de la obra (traducción y fiabilidad del narrador) y la dualidad Alonso Quijano-Don Quijote (realidad-ficción).

Primero tenemos que la historia es una metaficción¹⁰⁵ en donde los límites entre la realidad y la ficción quedan desdibujados, el pacto con el lector se rompe y la autorreferencialidad le hace notar su carácter ficcional. Ejemplo de ello es la existencia de varias realidades y tiempos narrativos: el de Don Quijote, paralelo al de Alonso Quijano; el del narrador que se llama a sí mismo el *segundo autor*; el del supuesto autor árabe Cide Hamete Benengeli; el del traductor al que el narrador le pide traducir los manuscritos sobre la historia de Don Quijote encontrados al azar; y, finalmente, el del propio Cervantes. Luego, esto hace que nos preguntemos cuál es la verdadera historia de Alonso Quijano y si realmente existió, o si es una invención por parte de alguno de los «autores» y, por ende, dudamos de la fiabilidad del narrador e incluso de Cervantes. En el prólogo él acepta que la historia de Don Quijote es un préstamo y que se considera solamente su padrastro:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. [...] Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y

¹⁰⁵ El término «metaficción» apareció con las teorías lingüísticas (Roman Jakobson 1959) y literarias (Roland Barthes 1959) posmodernas, pero es comúnmente utilizado para analizar obras de carácter autorreferencial adelantadas a su tiempo como *Orlando furioso* (1516), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), algunas obras del escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952), entre un extenso corpus. Extendido también a otros medios como los plásticos, los audiovisuales, musicales, etc.

sabes lo que comúnmente se dice, que «debajo de mi manto, al rey mato», todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della. (Cervantes 1998: prólogo)

Desde el inicio de la obra podemos notar su carácter intertextual: además de la obvia relación entre la obra y las antiguas novelas de caballería —ya sea por las citas directas a otros textos que aparecen en la novela, como *Amadís de Gaula* (1508), sea por los libros de caballería que leía Alonso Quijano, que lo llevaron a la *locura*—, y de otras obras que se citan (en la quema de libros organizada por el cura y el barbero, por ejemplo, uno de los libros que va a la hoguera es *La Galatea* (1585), novela pastoril de Cervantes), el tema de la autoría remite a otros intertextos: los manuscritos que el segundo autor consulta para documentarse sobre el Quijote, los que por casualidad una día caen en sus manos y contienen parte de la historia de don Quijote, la traducción que manda a hacer de estos, los textos a los que Cide Hamete Benengeli remite, etc.

En el famoso capítulo IX, «Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron», el juego de verosimilitud, fiabilidad y autoría continúa. El narrador-autor se mete en su historia y retoma el relato que Don Quijote tuvo con el vizcaíno y que interrumpió de manera abrupta en el capítulo anterior alegando que no encontró manuscrito alguno en los archivos que sustentara la continuación de la narración: ¹⁰⁶

¹⁰⁶ En el capítulo XIII del primer libro, «Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación», el autor interrumpe el encuentro de don Quijote con el vizcaíno después de que sucediera la icónica escena con los molinos de viento: «Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales, que, si en lleno se acertaban, por lo menos se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada; y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba.

[...] Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia; aunque bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan, el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere. Pasó, pues, el hallarla en esta manera [...]. (Cervantes 1998: capítulo IX)

En esta cita extensa podemos notar varios puntos. Primero, desde el capítulo anterior el narrador rompe la ilusión de la narración y después en este capítulo se lo recuerda al lector. En el primer párrafo califica de dudoso el punto donde paran las acciones de *tan sabrosa historia* y alude a la falta de información que el autor —resulta confuso si se refiere a él mismo o a otro autor— tiene de ella. Más adelante comenta que le parece irreprochable que no se tuviera más noticia de aquellas andanzas dignas de contarse y que por lo cual él dedicó tiempo a buscarlas siendo que las encontró no en los archivos históricos sino de casualidad en las manos de un vendedor de cartapacios al que le compró algunos folios por ser aficionado a la lectura. Asimismo, hay un juego entre la veracidad y la realidad que gira en torno a la figura del autor. ¿Quién es el «verdadero» autor del Quijote? ¿Qué verdad nos cuenta el narrador? Además, nos desconcierta que el narrador se

obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte» (Cervantes 1998: capítulo XIII).

presente como el padrastro del libro, heterodiegético, pero que en este capítulo aparezca como personaje de la narración y que en algunos casos remita a pensamientos y sentimientos de otros personajes, como si también fuera omnisciente.

Igualmente, mediante la intertextualidad vemos que dentro de la obra la historia de Don Quijote se nos presenta como algo real, no solo como parte de un libro más sino como una historia factual basada en hechos reales. Este juego entre la realidad y la ficción, —no solo por los aspectos sobre el narrador y el autor, Alonso Quijano y Don Quijote, sino también por la supuesta locura de Don Quijote que lo lleva a ver el mundo con otros ojos—¹⁰⁷ abre nuevos niveles de lectura y se presta para reflexionar sobre la percepción y reproducción de la verdad. Esto genera ironía y la ironía funciona como intertextualidad. José María Pozuelo Yvancos en «Parodiar, rev(belar)»¹⁰⁸ expone que los dos textos centrales del *Quijote* —la parodia y lo parodiado, la vida y la textualidad— construyen una dualidad textual que va más allá del humor creado en lo carnavalesco en la Edad de Oro, porque esta obra «[...] nos enseña constantemente el límite del escenario, vuelve sobre él para mostrarnos que ese escenario dual permanece y que la representación, el signo (el texto literario) no coincide con lo representado (el texto de la vida)» (Pozuelo Yvancos 2000: 5-6) y esto marca la metaficcionalidad de la modernidad. También, continúa el crítico, la novela de Cervantes supera la parodia porque incluye al lector como elemento crucial de la obra que sin su interpretación esta no estaría completa:

¹⁰⁷ Por ejemplo, cómo está hecha su armadura (de trastos viejos que encontró por ahí), el amor cortés hacia Dulcinea del Toboso (Aldonza Lorenzo, quien es en realidad una simple campesina), cómo es armado caballero por un ventero, etc.

¹⁰⁸ José María Pozuelo Yvancos. “Parodiar, rev(belar)”. *Exemplaria* 4 (2000): 1-18.

La gran obra de Cervantes ha introducido el distanciamiento irónico incluso en el seno de la parodia, lo que ha dado imagen de una mayor profundidad que la que ofrecía el solo estatuto paródico inicial. Por eso la parodia y la ironía, que tantas cosas tienen en común, se diferencian en que frente a la dualidad textual de la parodia, el otro texto respecto al cual la ironía tendría lugar, no está explícito, es complejo, y hay que deducirlo de la actividad intelectual del lector. (2000: 6-7)

Por añadidura, otro rasgo importante de la intertextualidad en esta novela es la polifonía generada tanto por las voces de otros textos citados como por las propias voces de los personajes que mediante sus discursos crean distintas perspectivas de la realidad. A propósito de esto, Claudio Guillén comenta que la estructura de esta novela de aventuras

[...] es triádica: un diálogo explicita lo que cada uno de los dos personajes ve o entiende por real; el protagonista pasa a la acción; y en un diálogo final cada uno comenta lo acaecido, confirma su actitud, o acomoda los hechos a su postura individual. Se producen dos alternancias que serán fundamentales a lo largo de la novela: entre la acción y el pensamiento; y, dialógicamente, entre una y otra concepción personal. La conjunción de ambas contraposiciones, en las que se introducirán muchos personajes, origina el pluralismo de sentidos. (Guillén 1998: “Lectura del capítulo VIII”)

Ahora, por otro lado, regresemos a Pierre Menard.¹⁰⁹ En el cuento de Borges nos encontramos con la defensa —por parte de un humilde crítico— de un *oscuro* escritor francés cuyo mayor logro fue (trabajo poco reconocido) escribir en el siglo XX los capítulos IX, XXXVIII y parte del XXII de la primera parte de *El Quijote*, pero... «No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir

¹⁰⁹Jorge Luis Borges. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes» (Borges 1984: 446). ¿Y por qué, nos preguntamos, el francés emprende la odisea de esta (re)escritura? El escritor italiano Ítalo Calvino decía en su famoso ensayo *Por qué leer a los clásicos* que «toda lectura de un clásico es una relectura» y, por lo tanto, «un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir» (Calvino 1994: 7). Tal vez, porque siempre que haya lectores, los libros nunca terminarán de existir mediante sus nuevas escrituras. El crítico del cuento contesta sobre la aportación de la lectura de Cervantes hecha por Menard:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges 1984: 450)

Digamos entonces que el texto de Menard es una reescritura y que el de Cervantes también lo es. Son métodos distintos, las herramientas y las intenciones discursivas también lo son, pero ambas son reescrituras de la realidad completadas por la lectura. Resulta interesante en este caso lo que Carmen R. Rabell¹¹⁰ menciona sobre lo que Arturo Echavarría constata en *Lengua y literatura de Borges*¹¹¹ a propósito de la intertextualidad y la reescritura:

Según Echavarría, Borges también teoriza sobre la temporalidad del lenguaje, sobre su linealidad y su transformación semántica

¹¹⁰ Carmen R. Rabell. “Cervantes y Borges. Relaciones intertextuales en “Pierre Menard, autor del *Quijote*””. *Revista chilena de literatura* 42 (1993): 201-207.

¹¹¹ Arturo Echavarría. *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

dependiente de las coordenadas históricas (72). Esta temporalidad del lenguaje reafirma su arbitrariedad a la vez que posibilita la intertextualidad. La linealidad del lenguaje, su índole sucesiva, le imposibilita narrar la simultaneidad, evidenciando su arbitrariedad, mientras la alteración semántica de las palabras, su dependencia de coordenadas históricas implica que un texto no sólo puede incorporar enunciados de textos anteriores sino que, como diría T.S. Eliot, también un texto posterior puede modificar uno precedente. Si, como afirma Borges, el texto es tanto producto de su creador como del lector que lo reconstruye, y cuya cultura acumulativa incluye incluso textos posteriores, entonces, definitivamente, el intertexto se neutraliza y modifica en su nuevo espacio simbólico. El texto es inagotable, cada individuo o generación lo lee a partir de su experiencia vivencial y cultural acumulativa. *El Quijote* fue en su tiempo una parodia, se transformó en portavoz de la rebeldía romántica por excelencia (Bertrand) y hoy ha sido leído como la articulación de una teoría literaria moderna (Riley). (Rabell 1993: 202)

Como vemos, la intertextualidad permite la aparición de reescrituras o, como Rabell apunta, nuevos espacios simbólicos inscritos en un marco de experiencias vivenciales y culturales acumulativas de escritores y lectores. También subraya el escritor mexicano Juan Villoro¹¹² que definitivamente el hilo conductor del Quijote es la lectura, cómo se construye una novela a partir de la lectura, y que es ahí donde se construye la novela moderna: desde la que lleva a Alonso Quijano a la locura, hasta la segunda parte cuando los personajes que se topan con Don Quijote lo conocen por haber leído la novela. Además, el guiño que Cervantes le hace al lector permite que se abran varias realidades —incluyendo la suya— que terminan siendo reescrituras gracias a la lectura: esta contribuye a la construcción del libro: «Cervantes muestra a un personaje cuya vida se escribe a medida que sucede, y amplía el juego de espejos: don Quijote discute lo que ya se escribió de él y actúa para seguir siendo escrito. [...] Don Quijote ve

¹¹² Juan Villoro. “El Quijote, una lectura fronteriza”. *Letras Libres* 51 (2005): sp.

el mundo como lo ha leído y así subraya que la literatura se determina por su acto final, la interpretación» (Villoro 2005: sp). Para cerrar este ejemplo sobre la relación entre el escritor español y el argentino, añade: «Borges ahonda la ironía cervantina de hablar en nombre de una verdad que no se puede cumplir. Cervantes y Borges responden al mismo impulso: lo que define la lógica del texto es la manera en que lo leemos» (2005: sp). La lectura se convierte así en la reescritura de la(s) realidad(es).

c) Intertextualidad II

Después del parteaguas sentado por Bajtín y Kristeva, varios fueron los teóricos que desarrollaron y debatieron el concepto de intertextualidad. Entre ellos, resalta Roland Barthes al despegarse de la antigua noción de «fuentes o influencias» y así proponer:

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus o moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, distribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réparable, des citations inconscientes au automatiques, donnés sans guillemets. (Barthes 1968 en Martínez Fernández, 2001: 58)

José Enrique Martínez Fernández considera que esta definición resulta confusa, ya que Barthes utiliza indistintamente los conceptos de código y texto (2001: 58) y que fue bastante comentada por otros teóricos como Ruprecht (1983: 28), para quien Barthes «volvió inoperatorio el concepto de «intertexto»; algo semejante opina

Angenot¹¹³ (1983: 42)» (2001: 59) y también Riffaterre (1979: 149), que piensa que el término de Barthes no es exacto y ante las asociaciones accidentales de este, precisa (Martínez Fernández 2001: 59): «Toda asociación intertextual será regida, impuesta, no por coincidencias lexicales, sino por una identidad estructural, *al ser el texto y su intertexto variantes de la misma estructura*» (Riffaterre 1979: 149).

En la época de la crítica postestructuralista —donde germinan y se debaten nuevas nociones sobre la textualidad—, los conceptos de originalidad y autonomía de la obra artística concebidos por los formalistas rusos, la escuela del New Criticism y el estructuralismo francés, dejaron de tener peso y las nuevas corrientes se concentraron en la relación de los elementos que conforman cualquier texto y, más que nada, en el tejido textual de todo discurso. Fue en ese momento cuando Roland Barthes propuso —junto con su definición de intertextualidad— la «muerte del autor»,¹¹⁴ al devenir este en una figura secundaria, ya que es el lenguaje quien habla y no el autor. A este respecto, Barthes escribe:

We know that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn of from innumerable centres of culture. (Barthes 1977: 146)¹¹⁵

¹¹³ Citado en Martínez Fernández (2001: 59): «La idea de intertextualidad vino a perturbar toda clase de esquemas epistémicos vectoriales que iban del autor a la obra, de la referencia empírica a la expresión “de lenguaje”, de la fuente a la influencia sufrida —de la parte al todo—, del código a la actuación, y, en el texto, a poner en tela de juicio su linealidad y su clausura» (Angenot 1983: 49).

¹¹⁴ Primero en un ensayo llamado “The Autor’s Death” publicado en *Aspen Magazine*, n° 5/6 (1967) y después publicado en francés como «La mort de l’auteur» en quinto número de la revista *Mantéia* (1968).

¹¹⁵ Roland Barthes. “The Death of the Author”. *Image – Music – Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977, pp. 142-8.

El autor, por lo tanto, solamente gestiona los códigos lingüísticos de su cultura y el sentido del texto se crea más bien con la lectura y no con la intención de un creador.¹¹⁶ Tanto el escritor como el lector son, a la par, espacios textuales que convergen. Igualmente, Jenaro Talens apunta que «Al enfrentarse con el problema del análisis textual, Roland Barthes ya establecía una distinción entre obra (una entidad material) y texto (una construcción surgida como resultado de un análisis» (Talens 2000: 24). Además, todos los componentes que integran un texto son así, para Barthes, intertextuales y lo abren a múltiples significados inaprensibles, pero paradójicamente *ya leídos*:

Every text, being itself the intertext of another text, belongs to the intertextual, which must not be confused with a text's origins: to search for the «source of» and «influence upon» a work is to satisfy the myth of filiation. The quotations from which a text is constructed are anonymous, irrecoverable, and yet *already read*: they are quotations without quotation marks. (Barthes 1980: 77)¹¹⁷

La apertura de varias disciplinas —literatura, lingüística, filosofía, antropología, psicoanálisis, entre otras áreas del conocimiento—, según Barthes, dio lugar a nuevas interacciones entre ellas y, por ende, a nuevas aproximaciones y conceptos (como el de intertextualidad). La naturaleza interdisciplinaria de la literatura y de los estudios culturales

¹¹⁶ En un sentido similar, Michel Foucault también reflexiona sobre la figura del autor en la conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur” en la Universidad de Buffalo en 1970: «The author is not an indefinite source of significations which fill a work; the author does not precede the works; he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition and recomposition of fiction. [...] The author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning» (Foucault 2013: 292). Argumenta que el autor es una proyección de lo que pensamos que sobre los textos. Disiente con la idea de que los textos se crean por un individuo y que el autor influye en cómo los leemos. [Foucault, Michel. “What is an Author”. En Lodge, David and Nigel Wood. *Modern Criticism and Theory. A reader*. New York: Routledge, 2013, pp. 280-293]

¹¹⁷ Roland Barthes. “From Work to Text”. En Harari, Josué V. *Textual Strategies, Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. London: Methuen, 1980, pp. 73-81.

permitió observar el lenguaje y la obra literaria de otra manera, por lo mismo, el giro fue hacia la figura del lector, abandonando así la tiranía del autor o la autonomía de la obra artística; el lector (espacio textual) pasa así a interactuar no tanto con una obra sino con un objeto llamado texto (otro espacio textual).

Asimismo, Martínez Fernández señala que el concepto de intertextualidad ha sido exhaustivamente trabajado y que a lo largo de los años resultó ser muy amplio y variado.¹¹⁸ Indica también que Limat-Letellier (1998)¹¹⁹ y Desiderio Navarro (1997)¹²⁰ han hecho un recorrido diacrónico extenso sobre este término. Por lo anterior, nos limitamos a terminar este apartado sobre la intertextualidad con otra de las propuestas clave: la «transtextualidad» de Gérard Genette.

En su libro *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982)¹²¹ Genette cambia el foco en la poética del *texto* hacia la

¹¹⁸ Menciona las variantes que fueron apareciendo: intertextualidad interna, intertextualidad externa, intertextualidad propiamente dicha, intratextualidad, y acercamientos más específicos desde la poética literaria y desde una perspectiva empírica y pragmática (2001: 60).

¹¹⁹ Nathalie Limat-Letellier. “Historique du concept d’intertextualité”. En Miguët-Ollagnier, Marie et Nathalie Limat-Letellier. *L’intertextualité*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, pp. 17-64.

¹²⁰ Desiderio Navarro realiza «un paseo histórico por la intertextualidad, por la fortuna del término y el desarrollo e interpretación del concepto desde su origen en la dialogicidad bajtiniana y la aportación kristeviana; pero, además, lleva a cabo una primera selección de textos en torno al asunto (Kristeva, Ruprecht, Genette, Arrivé, Dällenbasch, Jenny, Riffaterre, Zumothor, Perrone-Moisés...) de lo que sería una *Summa intertextual* que abarcará cinco volúmenes» (en Martínez Fernández 2001: 60). [Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997]

¹²¹ En el título aparece la palabra palimpsesto, otra figura intertextual. Vocablo que viene del griego y que significa «grabado nuevamente», pasa a ser el solapamiento de varias huellas escriturales que dan lugar a una escritura presente. Es decir, textos que se van borrando para dar paso a nuevas escrituras, pero cuya huella permanece. [Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982]

transtextualidad: trascendencia textual del texto (Genette 1989: 9)¹²² y señala de esta manera cinco tipos de relaciones transtextuales (Martínez Fernández 2001: 62):

1. Intertextualidad: ¹²³ una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; menos explícita, el plagio; menos aún, la alusión, campo de estudio privilegiado de Riffaterre.¹²⁴
2. Paratextualidad: la relación que el texto mantiene con su paratexto: título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertas, fajas, etc.
3. Metatextualidad: la relación de un texto con otro que habla de él; incluye esencialmente la relación crítica.
4. Hipertextualidad: la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta [...].¹²⁵
5. Architextualidad o arquitectualidad: conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso: tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.

También, Genette evita poner el peso total en la decisión interpretativa del lector y prefiere mostrar la naturaleza de las relaciones que suceden entre los textos y en función del efecto que tienen en el lector. Martínez Fernández menciona que, aunque no era algo nuevo, fue a partir de los estudios de Genette (1982) que se hicieron visibles dos aproximaciones

¹²² Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

¹²³ Basado en la definición de Kristeva.

¹²⁴ Michael Riffaterre estudia más que nada el texto poético y presta especial atención a la recepción e interpretación de los textos: «La práctica de la intertextualidad se debería a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho» (Riffaterre 1979: 121 citado por Martínez Fernández). Asimismo, hace una distinción entre intertextualidad e intertexto, siendo el primero un fenómeno que dirige la lectura de un texto y lo lleva a ser interpretado de cierta manera y el segundo por otro lado, es el conjunto de textos que nuestros ojos encuentran y descubren en el texto que se está leyendo (Riffaterre 1981: 4-5).

¹²⁵ El hipertexto se transforma por medio de: parodia, travestimiento, trasposición. Y se imita por medio de: pastiche, caricatura, continuación. En este sentido, la hipertextualidad es un rasgo universal de la literatura en tanto que toda obra literaria evoca a otra, en un grado u otro dependiendo de cada lectura. Así, esta correspondería a la definición kristeviana de intertextualidad.

al concepto de intertextualidad: 1) un concepto amplio (tomar la actividad verbal como huella de discursos previos, es decir, lo «dejà dit») que recoge las nociones genettianas de transtextualidad y que contempla el texto como cruce de textos (escritura traspasada por otros textos) siguiendo las propuestas de Kristeva y Barthes; 2) y un concepto restringido que se limita a hablar de citas, préstamos, alusiones concretas, es decir, de injertos textuales que en Genette encontramos como intertextualidad (2001: 63).

Finalmente, al observar que el término de intertextualidad ha derivado en múltiples significados y aproximaciones, Martínez Fernández concede que «es necesario trazar líneas de fuerza, ejes o coordenadas precisas» (2001: 80) y en respuesta a eso propone el esquema de la figura 1 (2001: 81) basado en el de Quintana Docio¹²⁶ (1992: 206):

¹²⁶ Francisco Quintana Docio. “El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)”. *Investigaciones semióticas IV (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica)*, I, 205-214. Madrid: Visor, 1992.

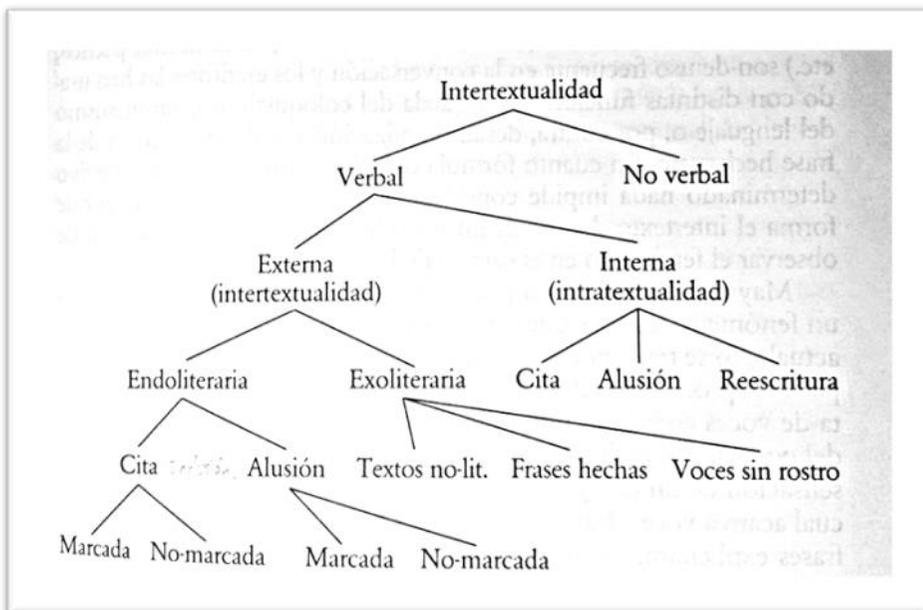


Figura 1. Coordenadas de la intertextualidad

En este esquema podemos ver que la reescritura se sitúa en la rama de la intertextualidad interna o intratextualidad —es decir, cuando el mecanismo intertextual incide en textos del propio autor (2001: 81)—, junto con la cita y la alusión simples. Se distingue de la intertextualidad externa o intertextualidad (a secas) —cuando el mecanismo intertextual tiene incidencia en textos de distintos autores (2001: 81)— y que se divide en intertextualidad endoliteraria (se colocan ahí la cita y la alusión marcadas o no marcadas) y exoliteraria, que incluye los textos no literarios, las frases hechas y las voces sin rostro.

Asimismo, en «Parodiar rev(belar)» (2000) Pozuelo Yvancos recuerda que:

[...] ha habido otra derivación menos restringida del concepto de intertextualidad: el que ha llevado a cabo la crítica y el pensamiento que calificaremos de posmoderno, que ha extendido tanto el concepto de intertextualidad que lo ha hecho metonímico de la propia textualidad: todo texto es de alguna forma intertextual, remite a un

texto anterior. Borges en la creación literaria es argumento de autoridad, y Linda Hutcheon (1985) en la parcela que nos ocupa [la parodia] allega muchos otros argumentos [...]. (Pozuelo Yvancos 2000: 3)

En este artículo, aunque trabaja específicamente sobre la noción intertextual de parodia, señala lo cansino que resulta a veces tantas casillas y subclasificaciones de un concepto y que él como teórico se encamina más hacia su funcionamiento y fuerza social e histórica que a su esencia. Critica a la vez los conceptos totalizadores como el de intertextualidad que llevan a considerar todo texto como cita de uno anterior, porque resultan estériles para un rendimiento distintivo:

Si todo resulta a la postre intertextual nadie «se significa» en la propia intertextualidad, lo que queda demasiado lejos de un rendimiento operativo, y sobre todo acaba ese paraíso siendo tan aburrido como el infierno de los distingos estructuralistas, que con tantas casillas y subclasificaciones terminan cediendo un término a otro con tan excesiva facilidad e incontinencia metalingüística que nos hacen aborrecer, como infernales que son, y casi preferir los paraísos artificiales de la posmodernidad donde todo es uno y su contrario. Mi opción, se verá enseguida, es la del purgatorio, a condición de ser un purgatorio histórico, es decir, que tenga en cuenta cuando se trata de la parodia, no su esencia, sino su funcionamiento, (porque la una tiene que ver con el otro), su ejecución como fuerza histórica y social. (Pozuelo Yvancos 2000: 3-4)

Para concluir con este apartado cabe mencionar que la noción de reescritura sufre lo mismo que la parodia, tal como advierte Pozuelo Yvancos que le sucede a este tipo de conceptos tan amplios. A veces se le considera sinónimo de intertextualidad o, en su caso, se la asocia indistintamente con alguna de sus subcategorías, como puede ser el pastiche, el plagio y la apropiación, lo que nos indica que es un concepto con múltiples interpretaciones y usos, lo que plantea un problema para su categorización en materia poética e inclusive en narrativa.

Ejemplificando lo anterior, Rosaura Sánchez-Vega desde la narrativa toma en su artículo «La reescritura como centro de relaciones en cinco relatos venezolanos»¹²⁷ a la reescritura como sinónimo de intertextualidad —lo relaciona con la copia—, y escribe lo siguiente:

En un texto narrativo, la intertextualidad o reescritura, entendida como la incorporación de textos previos que se repiten con modificaciones, establece una relación de dependencia entre un modelo original y una copia. Se produce la dependencia al reescribir elementos de la estructura narrativa (lo narrado: personajes, anécdota), una variedad de recursos textuales o los caracteres narrativos del texto en préstamo, lo que hace más complejo el funcionamiento de la reescritura por la imbricación soterrada del modelo en la copia. (Sánchez-Vega 2010: 184)

Por otro lado, en un contexto poético latinoamericano, Biviana Hernández relaciona la reescritura con una poética de apropiación/intervención, como se anuncia en el título de «Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire* de Soledad Fariña». ¹²⁸ Ahí indica:

En tanto ejercicio de apropiación/intervención de y sobre distinto tipo de materiales y lenguajes, toda reescritura releva el origen-procedencia de los textos empleados como modelos o fuentes para el ejercicio de escritura. El *reescriptor* quiere ser leído a partir de aquellas, quiere construir sentidos nuevos desde lo ya hecho, de lo ya existente o lo ya escrito, pero más allá del juego autónomo que implica el dominio de la técnica, en circunstancias en que el poema-reescritura le devuelve al poeta su carácter de *homo luddens*, al tiempo que le confiere al lector la posibilidad de leer como un *relector*, intérprete de la tradición literaria y cultural que actualiza o inaugura —al igual que el reescritor— en el proceso consciente y deliberado de la relectura que es siempre presente, aquí y ahora. (Hernández 2018: 114)

¹²⁷ Rosaura Sánchez-Vega. “La reescritura como centro de relaciones en cinco relatos venezolanos”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 12 (2010): 183-204.

¹²⁸ Biviana Hernández. “Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire* de Soledad Fariña”. *Acta Literaria* 57 (2018): 93-118.

En este párrafo se sostiene que la reescritura en poesía puede ser un ejercicio de apropiación e intervención cuyo reescritor busca dotar de un nuevo significado a lo ya existente—esto indica que hay una intención poética detrás del poema-reescritura—, y que permite que el lector cobre consciencia de su relectura. A considerar para el siguiente apartado: la poesía como ejercicio intencionado y cuyo resultado es un poema-reescritura con vida propia.

Aclaremos finalmente que se hizo una revisión en *MLA* y *JSTOR* y se encontró que hay numerosos artículos que tratan la reescritura — más que nada en narrativa, aunque en el contexto latinoamericano se aborda de igual manera en poesía— como sinónimo o aproximación a la noción de intertextualidad, o que la asocian con sus subcategorías: reescritura como parodia, reescritura como plagio, reescritura como palimpsesto... y en ocasiones a la inversa. Señalemos también que se necesitaría hacer una revisión sistemática más amplia y detallada para analizar el recorrido sincrónico de este concepto en los trabajos académicos, pero esto se nos escapa a efectos de esta tesis.

De momento nos quedaremos con la definición que da Geneviève Michel en la tesis doctoral «Paul Nougé: la réécriture comme éthique de l'écriture»: ¹²⁹

La réécriture, en revanche, constitue une pratique constante de la création littéraire. Elle pourrait se définir comme le procès inachevé qui est au principe de l'acte même d'écrire et qui correspondrait à l'hypertextualité de Genette : le texte réécrit se greffe sur le texte antérieur à la façon non d'un simple commentaire ou d'une copie, mais comme une réappropriation, un détournement. Les modalités de cette greffe sont innombrables tant les glissements sont nombreux et les situations d'énonciation diverses, mais l'important est que la conscience de la réécriture généralisée nourrisse l'acte de lecture.

¹²⁹ Geneviève Michel. “Paul Nougé: la réécriture comme éthique de l'écriture”. Tesis doctoral dirigida por Ricard Ripoll i Villanueva. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

Remarquer ce processus, c'est acquérir une compétence de lecture et, en ce sens, la réécriture est le matériau même sur lequel travaillent, chacun pour leur part, l'écrivain et le lecteur. (Michel 2006 : 61)

d) Escritura

Retomemos el inicio de la cita de Michel (2006) en donde se anota que la reescritura constituye una práctica constante de la creación literaria y que primordialmente es el principio del mismo acto de escritura, cuya conciencia nutre el acto de lectura. Para concluir con este apartado queremos apoyarnos en el texto de Ruiz Casanova (2020), «La escritura del traductor»,¹³⁰ y recuperar la idea de que la reescritura vista como poética —a la que responden *Migraciones*, *Leyenda* y *Aire Nuestro*, entre varias— es en sí una nueva escritura y no una simple *recreación* de un *texto original*.

En este capítulo Ruiz Casanova plantea que la traducción poética, como acto de creación, sigue un proceso de lectura-escritura cuyo resultado no es reescritura en sentido general —obra traducida como *sinonimia*, *equivalencia*, *correspondencia*, etc.— sino una escritura nueva (2020: 206). Trasladando estas observaciones a nuestra tesis, podemos pensar que las obras poéticas nacidas bajo el signo de la poética de la reescritura siguen un proceso de lectura-escritura similar al que se refiere Ruiz Casanova en su libro. En este caso, creemos que la reescritura poética es un modelo de creación *poética* que, como toda obra engendrada como poesía, sigue sus propias leyes de escritura y, por tanto, evitamos considerarla un mero *trasvase* o *reelaboración* de un texto anterior propio o ajeno. Cada versión de *Migraciones*, de *Leyenda*, de *Aire nuestro*, por ejemplo, es una nueva escritura.

¹³⁰ José Francisco Ruiz Casanova. *Traducir la traducción*. Madrid: Cátedra, 2020.

Los dos movimientos del traductor, comenta Ruiz Casanova a partir de una cita de Freud sobre sus traducciones al castellano, son el *hermenéutico* y el *poético*. Esto quiere decir que «traducir un texto debe tanto a la acción nominal de *interpretar* como a la acción nominalizadora de *escribir*» (2020: 186). El poeta que reescribe —su propia obra, como Gloria Gervitz; o que toma otros textos para hacerlos suyos, como Leónidas Lamborghini— o cuya poética se centra en la reescritura, es también el traductor de su obra. Primero (re)lee, hace una nueva interpretación y, a raíz de esto, escribe —(re)escribe— algo nuevo que conserva una dialogía con los demás textos: «Toda lectura supone una elección y, por otra parte, toda lectura de un texto supone, del algún modo, una actualización, una interpretación —una reinterpretación— o, extremando el razonamiento, una relectura» (188).

El traductor es un *superlector*, término que utiliza Claudio Guillén¹³¹ para describir a los antólogos, o un *protolector*, según Ruiz Casanova, y «su escritura comprende *todas* las escrituras, interpretaciones y lecturas del autor primigenio» (189). Nuestros poetas reescritores son protolectores de su propia obra, que contiene todas las escrituras, interpretaciones y lecturas de sus textos primigenios. Todos y cada uno de estos textos —los que escribieron primero y los que escribieron después— son la *f fuente de origen* y, a la vez, *recreación* en constante diálogo. Respecto a esta idea, el autor argumenta que el «mundo es textura:¹³² apariencia de una realidad susceptible de ser

¹³¹ Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 2005.

¹³² El autor indica que utiliza «el concepto de *textura* en un sentido ontológico, esto es, como «aparición de realidad susceptible de ser texto». Tanto el mundo como el texto poseen *textura*, de ahí que no se distingan como categorías diferentes a la hora

texto» (192) y, además, que observar la traducción —o, en nuestro caso, la versión de reescritura (cada versión de *Migraciones*, por ejemplo)—¹³³ desde los grados *primarios* y *secundarios* de escritura, lo único que logra es caer en «un convencionalismo según el cual el texto, por el hecho de serlo, ha perdido su condición de *textura*, de *realidad* física del mundo» (192). Es decir, aquellos textos que desde la teoría no se consideran *originales* —en Ruiz Casanova, la traducción y sus derivados (la crítica de la traducción y la crítica de la crítica) y, por qué no, las versiones de cada obra de reescritura (*Migraciones*) y sus derivados (críticas, reseñas...)— y se analizan desde sistemas fragmentarios (obra *original*, texto *primario*, *secundario*, *terciario*...), pierden su *textura*, su derecho a sostenerse por sí mismos como *escritura* (Ruiz Casanova 2020: 192-3).¹³⁴

En los estudios de traducción, continúa el autor, se establecieron en su momento distinciones como «original» y «versión» o «copia», que delimitaron el entendimiento de la traducción como una nueva creación. Y nos recuerda las palabras de Octavio Paz, quien dijera: «Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase» (197). Asimismo, las obras generadas en la poética de la reescritura (así como se hace ahora con las traducciones) deberían

de ser consideramos como elementos que propician la generación de otros textos» (Ruiz Casanova 2020: 192).

¹³³ Llamada «versión», sí, pero versión única, obra independiente, que crea a su vez un diálogo metafísico con sus antecesoras.

¹³⁴ A esto añade Ruiz Casanova: «[...] el principal obstáculo de la teoría literaria en muchas de sus vertientes, escuelas y lecciones se identifica —sobre todo desde la Modernidad— no en el reconocimiento de la *textura* (y, por tanto, de la *escritura*) del mundo, sino en la atribución, negada, de la *textura* (y, por ende, de *escritura* o *reescritura*) del texto» (2020: 194). [*Reescritura* —versión o copia— entendida como texto que se deriva de otro considerado *original*]

deslindarse también de las etiquetas de *original* y *versión* (en el sentido de copia), ya que cada una de ellas es, como hemos reiterado, única y también dependiente de sus versiones anteriores y futuras. Recordando a Steiner y a Benjamin, Ruiz Casanova escribe que:

Todo un discurso construido piedra a piedra sobre el solar denotativo de la escritura (conceptos como *facsimil*, *imitación*, *creación*, *recreación* y *transcripción*) redundan de manera hueca, si no se tienen en consideración las vertientes literarias (de escritura), hermenéuticas, semióticas y, en fin, lingüísticas, no de la traducción, sino de la idea de *textura* del mundo. (197)

Varios han sido los teóricos paradigmáticos que han ahondado en términos como *equivalencia*, *intraducibilidad de la poesía*, *transfiguración*, *trasvase*, entre otros —Jakobson, Steiner, Eco, Wilamowitz...—, que resuenan al momento de analizar cualquier traducción, sin embargo, el autor insiste en que «previo a tales formatos teóricos debe ser el análisis de la secuencia *lectura-escritura*, la ubicación del término *reescritura* y el valor primigenio del *borrado*» (199). Asimismo, recientemente se ha señalado que tanto la lectura como el lector son clave en el proceso de interpretación y creación de la obra. Ruiz Casanova recupera las palabras de Steiner quien decía que «leer es sostener una relación a la vez recreativa y competitiva con el texto del escritor» (200). También nos recuerda que es el lector quien «contribuye a otorgar estatuto de objeto estético a lo escrito», observado por las teorías literarias más actuales; y no solo eso, él es, a su vez, «creador» (200). Por otro lado, escribir supone «establecer un pacto personal con la palabra» (200), pacto implícito para el lector. Podemos pensar, por tanto, que nuestros poetas reescriptores entran también en esta dinámica de *lectura-escritura* explicada en profundidad por Ruiz Casanova en su libro. Los lectores contribuyen a completar la escritura del *primer creador-lector*; aquí, los poetas de la reescritura,

como los traductores o autotraductores (fenómeno especial, digno de tenerse en cuenta), son lectores (*protolectores*, según Ruiz Casanova) del mundo —y otros mundos—, luego (re)creadores de este (sin entrar en detalle en el concepto de *mímesis*, importante también),¹³⁵ para después regresar (con distanciamiento incluido) al puesto de lectores de aquel mundo que fuera suyo y así concluir el proceso con una nueva escritura —cada versión que responde a su poética de la reescritura: una nueva reescritura—.¹³⁶

Las fases o escalas de la recepción textual que Ruiz Casanova distingue son: *el extrañamiento y la expectativa, el borrado, la reescritura* y, finalmente, *la escritura*.¹³⁷ Con ello, el autor argumenta que la última fase del proceso *lectura-escritura* es la (nueva) *escritura* y no *la reescritura*, como se plantean otros teóricos. En cuanto a la traducción, el autor dice: «Traducir no sólo es reescribir, como insiste en reconocer Talens, sino que la reescritura es una fase previa de la traducción que es, y en todos los órdenes, escritura» (Ruiz Casanova 2020: 203). Y para el propósito de este trabajo, la reescritura poética es como la traducción, escritura (*concebida como identidad autónoma*, en palabras del autor). Cada una de las versiones de *Migraciones* es —sin

¹³⁵ Ver la magnífica introducción a la *Poética* de Aristóteles hecha por Santiago Ibáñez Lluch, quien explica ampliamente el desarrollo del concepto de *mímesis*: “El influjo de la *Poética* en la teoría y la práctica literaria”. En *Poética*. Trad. Santiago Ibáñez Lluch. Valencia: Ediciones Tilde, 1999.

¹³⁶ En palabras de Ruiz Casanova, el *protolector* es «un escrupuloso analista de todos los perfiles del texto (lo que denominé *textura*) y de las relaciones que dicha *textura* establece con la *textura* del mundo, como parte de ella que es. Después, el resultado de su operación lingüístico-literaria, lo que llamaríamos *traducción* o *texto traducido*, es de forma directa decantación de las correlaciones textuales y *texturales* y constituye, en sí, una nueva obra literaria» (202).

¹³⁷ «Sus cuatro fases o escalas [...] se dan cuando al acto de leer sigue el de escribir a propósito de o impelidos por la lectura» (204).

las denotaciones secas de las palabras *versión* y *reescritura*— escritura.

Recuperemos la cita de Gómez Ramos¹³⁸ que Ruiz Casanova incluye:

Re-escribir, sin más, es imposible. No hay un «re-» a secas, Por la efectiva historicidad de todas las cosas, cada reiteración es ya de otro modo, es algo nuevo [...] Re-escribir es escribir algo otro. La traducción, que es efecto, es historia y hace efecto *sobre el original mismo*. El traductor está condenado a leer. (203-4)

Copiando las fases propuestas para la traducción, nos aventuramos a decir que los primeros pasos del poeta reescritor son un *extrañamiento* ante su propia obra u obras (digamos el texto a traducir) y una *expectativa*. Después viene *la agresión* o «la voluntad de borrado del texto leído, pues solo cuando la página vuelve a estar en blanco, es posible reescribir (tener la comprensión y alcanzar el modo o estilo textual) [...]» (Ruiz Casanova 2020: 205), y el proceso *finaliza* con la escritura de otro texto. Y ese *finaliza* es en apariencia porque, para el poeta reescritor, ese proceso se repite *n* veces, como en el caso de *Migraciones* que dura ya cuarenta y cuatro años. Ahí puede haber una diferencia con el texto traducido, que por cuestiones editoriales o culturales se encuentra con un proceso más finito —sorprendente es que los poetas de cuya poética hablaremos en el siguiente capítulo hayan encontrado lugar para publicar, no sin dificultades, sus reescrituras—, a menos que el proyecto del traductor también sea acompañar al poeta en todo el proceso de ensanchamiento de su obra, como lo ha hecho Mark Schafer, por ejemplo, con Gloria Gervitz y *Migraciones*.

El poeta de la reescritura no *traduce* en sentido estricto dos lenguas o dos culturas. Aquí podemos señalar dos cosas: hay poetas

¹³⁸ Antonio Gómez Ramos. *Entre las líneas. Gadamer y la pertinencia de traducir*. Madrid: Visor, 2000.

que sí recurren a la traducción para elaborar su discurso poético, dígase de Ezra Pound, Haroldo de Campos y Leónidas Lamborghini, por ejemplo; y, por tanto, sí traducen lenguas y culturas que se entretajan con su *idiolecto*¹³⁹ (Ruiz Casanova 2011). Pero, curiosamente, aunque haya poetas de la reescritura que no utilicen la traducción como herramienta principal de creación, sí que traducen su propio *idiolecto* y su propia cultura en cada una de sus reescrituras. También *traducen* a lo largo de su obra, en sentido ricœuriano y jaussiano, distintos tiempos: los de la vida del texto (sus reescrituras), los de cada contexto de creación y los de su propia vida. Y todo esto se ve reflejado en las distintas versiones de su obra. Cada Gloria Gervitz y cada *Migraciones* —ella misma lo expresa de esta manera— ofrecen una visión distinta de su poesía. Crece el texto, crece la poeta.

Mencionemos brevemente la autotraducción, porque podría existir un supuesto paralelismo entre el poeta autotraductor y el poeta reescritor. Sus ejes de creación se encuentran dentro de su misma obra y poética. Ruiz Casanova cita las palabras del poeta catalán Josep Palau i Fabre, quien reflexiona sobre la autotraducción de *Poemes de l'Alquimiste. Poemas del Alquimista* (entre el catalán y el español):

Los he traducido yo mismo, como lo hice años ha con una selección de ellos. Es como decir que me ha tocado revivirlos. ¿Puede concebirse de otro modo una buena traducción poética? [...] ¿Dónde empieza y dónde acaba una traducción? ¿Dónde lo que llamamos versión? ¿Dónde la recreación? Son términos difíciles de delimitar. (Ruiz Casanova 2020: 210)

Para el poeta catalán la palabra *revivir* es la clave de la autotraducción. Vivir de nuevo la palabra poética y, al mismo tiempo, insuflarle nueva vida. También dice lo siguiente en su antología de 1979: «[...] Sólo en

¹³⁹ Veremos este concepto más adelante.

la autotraducción el criterio puede establecerse a nivel de estado de conciencia y darse, como recurso, la percepción interna» (211).

Por último, en la poética de la reescritura se abren nuevas posibilidades de lectura y de escritura o, como decía Gloria Gervitz, uno ve cosas que estaban desde antes, pero que no habían sido percibidas y que después de cierto tiempo el poema necesitaba comunicar. Podemos complementar esta idea con lo que el poeta español Jenaro Talens comenta en *El sujeto vacío*: «[...] todo lector de poesía sabe que un poema no sólo es diferente a otro, sino que leído en lugares y momentos distintos, aparece siempre también como diferente. Claro está que dicha capacidad de renovación continua difiere de unos poemas a otros» (Talens 2000: 21).¹⁴⁰ Y esta capacidad de renovación continua de la que habla Talens también se aplica a la reescritura entendida como nueva escritura.

¹⁴⁰ Jenaro Talens. *El sujeto vacío: Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra, 2000.

3. POÉTICA DE LA REESCRITURA

...y comienzo aquí y peso aquí este
comienzo y recomienzo y sopeso y
arremeto y aquí me meto cuando se vive
bajo la especie del viaje lo que importa
no es el viaje sino el comienzo por eso
pienso por eso comienzo a escribir...

GALAXIAS, HAROLDO DE CAMPOS

Después del recorrido conceptual por algunas nociones sobre escritura, reescritura e intertextualidad, desarrollaremos a continuación nuestra propuesta de categorización de las poéticas de la reescritura. Como indicamos al principio del capítulo anterior, nuestro afán es mostrar una aproximación a este tipo de poéticas que, si bien han sido estudiadas y trabajadas, es difícil encontrarlas clasificadas dentro de una categoría que nos ayude a comprender el fenómeno de la reescritura poética y sus modos de operación. De la misma forma sugerimos tomar esta propuesta a modo de una de tantas vías posibles para acercarse a las poéticas de la reescritura, ya que, como toda categorización, es susceptible a modificarse y a ser debatida ante la imposibilidad de que cada fenómeno alcance una totalidad conceptual, tomando de ejemplo la intertextualidad. Una vez señalado esto, proponemos cinco categorías potenciales para observar la reescritura poética.

3.1 La reescritura como recreación

Para observar la reescritura como recreación nos remitiremos a dos conceptos que ilustran muy bien los mecanismos de este fenómeno. El primero de ellos es la máxima *make it new* que adopta el poeta estadounidense Ezra Pound (1875-1972) en los albores de la modernidad y, el segundo, la noción de *transcreación*, acuñada por el poeta brasileño Haroldo de Campos (1929-2003) en su ensayo «Da Tradução como Criação e como Crítica» publicado en 1963.¹⁴¹ Ambas poéticas coinciden en la exaltación del oficio de la traducción como mecanismo crítico, siendo Pound y su heredero acérrimo Campos prolíficos traductores del siglo XX, y si bien llegan a diferir en ciertos puntos, puede trazarse en sus obras un sendero por el arte de la recreación a partir de la apropiación y traducción de horizontes *antiguos y extranjeros*.

a) Ezra Pound

En el caso de Pound, recordemos que Mary, la viuda del orientalista estadounidense Ernest Fenollosa,¹⁴² le dio en 1913 los cuadernos de su esposo que contenían notas sobre la literatura de Asia Oriental —china,

¹⁴¹ La versión consultada de este ensayo es de: Haroldo de Campos. “Da tradução como criação e como crítica.” *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁴² Bajo la invitación del zólogo y orientalista Edward Sylvester Morse, Fenollosa fue en 1878 a ejercer de catedrático en la Universidad Imperial de Tokio en Japón. Ahí se dio cuenta de que el joven gobierno de la restauración Meiji (1866-1870) —época de transición política y social que da fin al periodo Edo o Tokugawa (1603-1868) y abre paso a la era Meiji (1868-1912)— en aras de la modernización y occidentalización del país, dejaba de lado el arte tradicional y descuidaba sus templos y tesoros nacionales. Fenollosa, al estar sumamente interesado en el arte oriental, decidió convertirse en un experto en esa materia y ayudar a preservar las tradiciones artísticas orientales que estaban quedándose en el olvido. (“Ernest F. Fenollosa” 2020).

japonesa, coreana, mongola y taiwanesa— y borradores con las traducciones de algunos poemas chinos. Las notas de Fenollosa sobre el poeta chino Li Bai fueron la fuente creativa de Pound para su primer experimento de traducción de poesía china, catorce poemas publicados bajo el título de *Cathay* en 1915. Sin embargo, comenta R. John Williams en «Modernist Scandals: Ezra Pound’s Translations of ‘the’ Chinese Poem»,¹⁴³ que realmente fue su ensayo sobre la naturaleza ideográfica de la lengua china escrita lo que consolidó la teoría de la traducción de Pound y que después se convirtió en catalizador de uno de los textos cruciales para el desarrollo del movimiento imaginista angloamericano: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*.¹⁴⁴ Escrito por Fenollosa y publicado póstumamente por Pound en 1919, resultó clave para que este último asentara —y creara el *método ideográfico* para trabajar con contenidos abstractos por medio de imágenes concretas cargadas de sentido— que la base de la nueva poesía norteamericana tendría que fijarse en la arquitectura única del ideograma, símbolo creado mediante la superposición de dos o tres partes distintas, sin relación aparente entre ellas y sin representación fonética (Williams 2009: 146). Un ejemplo clásico de esto es la frase «The sun rises in the east»:

¹⁴³ John R. Williams. “Modernist Scandals: Ezra Pound’s Translations of ‘the’ Chinese Poem”. *Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics*. Ed. Sabine Sielke and Christian Kloeckner. New York: Peter Lang, 2009.

¹⁴⁴ Versión consultada: Ernest Fenollosa. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights, 2001. Publicado originalmente en varias entregas en la revista *Little Review*: 1) Fenollosa, Ernest and Ezra Pound. «The Chinese Written Character as a Medium for Poetry [I]» en *Little Review*, VI.5 (Sept. 1919) 62-64. 2) Fenollosa, Ernest and Ezra Pound. «The Chinese Written Character as a Medium for Poetry [II]» en *Little Review*, VI.6 (Oct. 1919) 57-64. 3) Fenollosa, Ernest and Ezra Pound. «The Chinese Written Character as a Medium for Poetry [III]» en *Little Review*, VI.7 (Nov 1919) 55-60. 4) Fenollosa, Ernest and Ezra Pound. «The Chinese Written Character as a Medium for Poetry [IV]» en *Little Review*, VI.8 (Dec. 1919) 68-72.



Figura 2. Fenollosa 2001: 33

Primero se representa el ideograma del sol, luego el del verbo salir y finalmente el del este. El ideograma «este» (東) está formado por «árbol» (木) y «sol» (日): la imagen del sol enganchado en las ramas de un árbol que alude al amanecer (el sol se levanta por el este). Podemos notar que el sol está por encima del horizonte pero, más allá de eso, la única línea vertical es como la línea-tronco creciente que conforma el signo del árbol (Fenollosa 2001: 33). Así como se anuncia al final del ensayo: «This is but a beginning, but it points a way to the method, and to the method of intelligent reading» (2001: 33). Al inicio del ensayo Pound apunta sobre Fenollosa:

[This essay was practically finished by the late Ernest Fenollosa; I have done little more than remove a few repetitions and shape a few sentences. We have here not a bare philological discussion but a study of the fundamentals of all aesthetics. In his search through unknown art Fenollosa, coming upon unknown motives and principles unrecognized in the West, was already led into many modes of thought since fruitful in "new" western painting and poetry. He was a forerunner without being known as such. He discerned principles of writing which he had scarcely time to put into practice. In Japan he restored, or greatly helped to restore, a respect for the native art. In America and Europe he cannot be looked upon as a mere searcher after exotics. His mind was constantly filled with parallels and comparisons between eastern and western art. To him the exotic was always a mean of fructification. He looked to an American renaissance. The vitality of his outlook can be judged from the fact that although this essay was written some time before his death in 1908 I have not had to change the allusions to western conditions. The

later movements in art have corroborated his theories. —Ezra Pound.] (2001: 3)

John Williams además muestra que a través de las ideas del orientalista Pound introduce su pensamiento más radical: el occidente debería volverse finalmente hacia oriente o continuar su declive hacia el olvido artístico (Williams 2009: 146).

Además de *Cathay* (1915)¹⁴⁵ y de los dramas Noh japoneses publicados en *Noh, or Accomplishment* (1917),¹⁴⁶ Pound comenzó a recurrir a menudo a los ideogramas para la construcción de su poética a partir del «Canto XXXIV» (1934) y, luego, de manera más notoria, en los cantos LII-LXX (1940) reunidos después en la obra monumental *The Cantos* (1915-1962). Así mismo, después de haber sido detenido en Italia por las Fuerzas Aliadas durante la Segunda Guerra Mundial debido a su filiación al fascismo de Mussolini, fue enjuiciado en Estados Unidos por alta traición y confinado en 1946 en el St. Elizabeths Hospital para enfermos mentales, donde permaneció hasta 1958 a pesar de varios intentos de sus colegas, entre ellos T.S. Eliot, Robert Frost y Ernest Hemingway, para reducir su sentencia. Fue durante esa época que Pound publicó varias traducciones del chino por cuenta propia, es decir, sin recurrir a los borradores de Fenollosa: *Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot* (1951), *The Confucian Analects* (1951), *The Classic Anthology Defined by Confucius* (1954).

El método ideográfico de Pound y su manera de acercarse a la poesía oriental causó discusiones polémicas a su alrededor; pocos fueron los que percibieron en ello el deseo del poeta por comprender la

¹⁴⁵ Wai-lim Yip (1969) ha estudiado las traducciones de *Cathay* en *Ezra Pound's Cathay* y Ming Xie (1999) la manera en la que Pound se apropió de la poesía china en *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imaginism*.

¹⁴⁶ Ambos basados en los borradores de Fenollosa.

relación entre distintos lenguajes, por ejemplo, la pintura puesta en diálogo con la poesía. Vislumbrando ya la nueva era de la semiótica, Pound creyó en que todo es lenguaje y, por tanto, todo puede ser leído (Molina Robles 2017: 240).¹⁴⁷ Marjorie Perloff deja entreverlo en *The Dance of the Intellect* (citada en MR 240):

[...] Pound seems to be anticipating current semiotic theory, which regards the transformation, indeed often the disappearance, of particular genres and conventions as aspects of the inevitable literary change that occurs when the codifications that govern their production break down. (Perloff 1985: 14)

Igualmente fueron muchos académicos y traductores los que no compartieron la manera de Pound de reescribir la poesía china. Recordemos que T.S. Eliot le había llamado el *inventor de la poesía china* de su época, sin embargo, R. John Williams menciona que esta frase no era necesariamente para alabarlo; sí para celebrar su ingenio como poeta, pero también para señalar sus limitaciones como traductor (Williams 2009: 147). En la introducción de 1928 a *Selected Poems* Eliot decía lo siguiente:

As for *Cathay*, it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry for our time. I suspect that every age has had, and will have, the same illusion concerning translations, an illusion which is not altogether an illusion either. When a foreign poet is successfully done into the idiom of our own language and our own time, we believe that he has been ‘translated’; we believe that through this translation we really at last get the original. The Elizabethans must have thought that they *got* Homer through Chapman, Plutarch through North. Not being Elizabethans, we have not that illusion; we see that Chapman is more Chapman than Homer, and North more North than Plutarch, both localized three hundred years ago. [...] The same fate impends upon Pound. His translations seem to be – and that is the test of excellence – translucencies: we *think* we are closer to the Chinese than when we read, for instance, Legge. I doubt this: I predict that in

¹⁴⁷ José Luis Molina Robles. “Poetics in Translation: «Make It New» by Ezra Pound and «Transcreation» by Haroldo de Campos”. Tesis doctoral dirigida por M. Christoph Reinfandt. Perpignan: Université Perpignan, 2017.

three hundred years Pound's *Cathay* will be a 'Windsor Translation' as Chapman and North are now 'Tudor Translations:' it will be called (and justly) a 'magnificent specimen of XXth Century poetry' rather than a 'translation.' Each generation must translate for itself. (Eliot 1928: 14-15)

Williams (2009: 148) cita a Robert Kern (1996)¹⁴⁸, quien comenta que Eliot podría estar sugiriendo que una «successful translation, or what passes for it [...] is always a matter of temporal and linguistic localization, a perception of the foreign limited by an inescapably provincial or ethnocentric perspective» (1996: 4). De la misma manera menciona que Eric Haynot (2004)¹⁴⁹ piensa que Eliot «makes clear the degree to which the sheer force of Pound's language makes its China believable. Eliot is thus in the difficult position of making two points at once: first, that *Cathay* is not Chinese poetry, and second, that it is great poetry. The effect of the second of these points is to make the first difficult to hear» (2004: 4). La *invención* que menciona Eliot, para muchos académicos (según Williams), se relaciona con la postura de Edward Said: *Oriente es una invención de Occidente*.¹⁵⁰ Williams también añade que el legado traductológico de Pound continúa causando controversia entre sus estudiosos tanto en oriente como en occidente; por lo tanto, él propone la tarea de —para aquellos que sospechen del cuasi-multiculturalismo de Pound y para los otros que estén inspirados por él—:

[...] to re-examine those “blossoms” blowing from the East to the West, and, perhaps more importantly, to identify the implicit and blustery gale that carries these blossoms between cultures; that is, to understand, finally, the “scandals of translation” (to borrow a phrase

¹⁴⁸ Robert Kern. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.

¹⁴⁹ Eric Haynot. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel quell*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

¹⁵⁰ Edward Said. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

from Lawrence Venuti)¹⁵¹ and culture as reflected in Pound's Orientalist project. (2009: 148)

En otro orden de ideas, continuando con la discusión del *método ideográfico* de Pound, explica Ming Xie (1999) en el capítulo dos de su libro «Ideogram and the Idea of Poetry» que, si bien los apuntes de Fenollosa ejercieron una profunda influencia en su teoría poética, desde su etapa vorticista¹⁵² Pound ya había concebido una noción propia de ideograma proveniente de sus experimentaciones poéticas adscritas a las ideas del movimiento (ver nota 52). Cita a Akiko Miyake (1981)¹⁵³, quien señala una perspectiva que llama la atención:

[...] it is clear that the beginning of Imagism¹⁵⁴ had nothing to do with Fenollosa's ideas in 'The Chinese Written Character', and that the impact of Fenollosa only came just before Pound joined Wyndham Lewis's Vorticism, in which Pound accepted Fenollosa's argument of the infinite, luminous synthesis in reference to Vorticist art, and both Vorticist art and Fenollosa in reference to contemplation. (1981: 546)

¹⁵¹ Lawrence Venuti. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge, 1998.

¹⁵² El vorticismo fue un movimiento artístico vanguardista que surgió en Gran Bretaña a principios del siglo XX y cuya existencia fugaz se le atribuye al pintor Percy Wyndham Lewis y el nombre a Ezra Pound. Se desprende del cubismo y del futurismo y propone que en el arte todo emana de un vórtice emocional. Sus adeptos fueron, entre otros, Malcolm Arbuthnot, Lawrence Atkinson, David Bomberg, Alvin Langdon Coburn, Jacob Epstein, Frederick Etchells, Henri Gaudier-Brzeska, Cuthbert Hamilton, Christopher Nevinson, William Roberts, Edward Wadsworth, Jessica Dismorr, Helen Saunders y Dorothy Shakespear. Publicaron una revista editada por Wyndham Lewis llamada *Blast* en donde el propio Pound y Eliot participaron. En ella Pound exhibía ya algunas ideas (en su manifiesto "Vortex" publicado en el primer número de la revista) de las que, a pesar de referirse al concepto de vorticismo, se desprendió el imaginismo: «Every concept, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form. It belongs to the art of this form. If sound, to music; if formed words, to literature; the image, to poetry; form, to design; colour in position, to painting; form or design in three planes, to sculpture; movement, to the dance or to the rhythm of music or verses» (Pound 1914: 154). En materia de poesía, asimismo, esta tiene dos pigmentos primarios: el de la propia poesía, que es la imagen, y el del verso, que es el movimiento, traducido en música y ritmo.

¹⁵³ Akiko Miyake. "Contemplation East and West: A Defence of Fenollosa's Synthetic Language and its Influence on Ezra Pound". *Paideuma* 10.3 (1981): 533-570.

¹⁵⁴ Propuesta poética de Pound que veremos más adelante.

Cuando Pound recibió los borradores del orientalista estaba en proceso de definir su teoría de la Imagen y alejarse del impresionismo de Ford Madox Ford y el simbolismo de Yeats, continúa Ming Xie (1999: 19); asimismo, Pound había dejado atrás su primera etapa imaginista donde el énfasis pasó de lo que Hugh Kenner (1971)¹⁵⁵ llama «its specifications for technical hygiene» a declaraciones más elaboradas sobre la doctrina de la Imagen, poco después de su doctrina del Vortex (1999: 19). El ideograma para Pound devino en un principio fundamental de la poesía y también en *economía mental* (22); tal como especificó en 1937: «From dead thesis, metaphor is distinct. Any thesis is dead in itself. Life comes in metaphor and metaphor starts TOWARD ideogram» (Pound 1973: 422-23). Pound no llamó a su método *ideográfico* hasta 1927 y su uso no fue tan visible hasta *Cantos* (1999: 22).

Además, Lazlo K. Géfin de igual forma apunta en *Ideogram: History of a Poetic Method* (1982)¹⁵⁶ que la *forma mentis* de Pound provino de intuiciones distintas a las de Fenollosa:

For when Pound praised and commended the unique importance of Fenollosa's insights as "the basis of a new aesthetic," he meant something else – what he in the early thirties began to call the ideogrammic method. He even denied that Fenollosa had explicitly defined the method in his essay, and allowed only that the ideogrammic method was "seriously indicated in Ernest Fenollosa's *The Chinese Written Character*, there dealt with narratively rather than formulated as a method *to be used*" (Pound's emphasis). (Géfin 1982: 27)

¹⁵⁵ Hugh Kenner. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971. Propone como nombre para toda la época modernista *the Pound era*.

¹⁵⁶ Libro valioso en donde se estudia el surgimiento del ideograma como método poético de la modernidad que analiza de cerca las propuestas de Fenollosa, Pound y también recorre las poéticas de sus herederos como Williams Carlos Williams, Charles Olson (y el verso proyectivo) y los Beats. [Géfin, Lazlo K. *Ideogram: History of a Poetic Method*. Texas: University of Texas Press, 1982]

Gefin también coincide en que este ensayo inició la *tradición ideográfica* o la *tradición de los poetas arqueólogos* (1982: 3): entre los continuadores de lo iniciado por Fenollosa y Pound están William Carlos Williams, Charles Olson (verso proyectivo), Robert Creeley, Gary Snyder (*riprapping*), Louis Zukofsky (técnica de fuga), Charles Reznikoff, George Oppen, Robert Duncan (collage) y Allen Ginsberg (elipse). Asimismo, señala que:

The poets and movements mentioned above constitute what I call the ideogrammic stream, in which the main form of modernism has been successfully perpetuated and revitalized, and its basic philosophy —*make it new*— kept active and alive. The idea of a line of “ideogrammic poets” beginning with Pound inevitably means a confrontation with the problem of influence [...]. (1982: 5)

El poeta mexicano José Luis Molina Robles apunta que el método de Pound adquiriría distintas estrategias dependiendo de cada texto (2017: 242) y que para Perloff esto significa que la yuxtaposición entre lo arcaico con lo vernacular y el discurso literario presente en los poemas de Pound definieron su estilo poético y que este permeó en sus demás escritos: «‘Canto-structure,’ that is to say, came to refer to poetic writing in general —whether the text in question was an actual canto, a manifesto, a critical essay, or a personal letter» (1985: ix).

Concluamos el primer acercamiento para entender la reescritura como recreación —el *método ideográfico*— con algunas ideas de Haroldo de Campos como sucesor y recreador de Pound. El poeta brasileño escribió en 1977 el ensayo «Ideograma, Anagrama, Diagrama» que después formó parte de la introducción de *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem* (1994),¹⁵⁷ antología que reúne ensayos de

¹⁵⁷ Haroldo de Campos. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 (primera edición 1994).

Ernest Fenollosa, Serguei Eisenstein¹⁵⁸, Chang Tung-Sun, Yu-Kuang Chu y S.I. Hayawaka y que busca trazar un puente crítico entre el pensamiento chino y japonés y el pensamiento occidental. En el del libro explica la semilla de su ensayo previo:

[...] Propus-me ler a contribuição de Ernest Fenollosa à poética em conjunção com a do linguista Ferdinand de Saussure (investigação sobre os “anagramas”) e a do fundador da Semiótica, Charles Sanders Peirce (teoria triádica dos signos; ícones e hipoícones; em especial a concepção do “diagrama” como “ícone de relações”). Denominador comum e vetor dessa proposta de leitura: descrição, por Roman Jakobson, do *modus operandi* da “função poética” da linguagem. (2000: 11)

Junto con el arquitecto y poeta mexicano Héctor Olea llega a la siguiente constelación: «“ideograma se relaciona a ideografía” / “ideografía se relaciona a forma”, “forma se relaciona a poesía”» (2000: 9). También coincide con Hugh Kenner quien dice que el ideograma funciona como símbolo metafórico que entraña un *exercício imaginoso de sinologia* y que convierte a la grafía en *ars poética*. Más allá de eso, afirma que ninguna poesía occidental será tan (o más) ideográfica como la poesía concreta (la brasileña y la de otros países), que puede ser descrita como el caso límite y la posibilidad de composición extrema en esa línea, sin olvidar la luz que irradia ese movimiento poético en el ámbito nipónico (2000: 16). Y recurre a lo que dijera el poeta mexicano Octavio Paz en una carta que enviada en 1968:¹⁵⁹

Compreendo que os senhores vejam em Pound um precursor. De toda maneira, assinalo que a poesia de Pound —fundamentalmente

¹⁵⁸ Porque Haroldo de Campos (y otros investigadores como Hugh Kenner) encuentran relación entre el montaje cinematográfico de Eisenstein, quien estaba interesado en el diálogo con los ideogramas chinos, y el *método ideográfico* de Pound.

¹⁵⁹ Haroldo de Campos y Octavio Paz. *Transblanco (en torno a Blanco)*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

discursiva— não utiliza realmente ideogramas, porem *descrições de ideogramas*. [...] Nossos idiomas estão no extremo oposto do chinês, e o máximo que podemos fazer é o que os senhores (não Pound) fazem: **inventar**¹⁶⁰ procedimentos plásticos e sintáticos que, mais do que imitação dos ideogramas, sejam suas metáforas, seus duplos analógicos. [...] A poesia moderna é a dispersão do curso: **um novo discurso**. A poesia concreta é o film desse curso e o grande recurso contra esse film. (Paz y Campos 1986: 98)

Más adelante, Haroldo de Campos comenta que lo que Fenollosa encontraba valioso en la poesía china era la virtud homológica y homologante de la *función poética*. La poesía china, poesía en caracteres escritos, le permitía explorar (inspeccionar) esas «homologías» en la pauta visual, en la dimensión *grafemática* (2000: 48). Asimismo, menciona que varios críticos han observado que el pictograma es desde luego un ícono, una pintura que en virtud de sus propias características se relaciona de algún modo, por similitudes, con lo real, aunque esa «cualidad representativa» puede que no sea el resultado de una imitación servil, sino de una configuración diferenciada de relaciones de acuerdo con un criterio creativo y selectivo (2000: 49). Tomar la naturaleza como modelo dinámico se convierte así en una estética cuyo valor está en la creación (Fenollosa) y en la recreación (Campos). El poeta brasileño supone así las traducciones de Fenollosa como *operaciones recreadoras*. De esta manera, poesía y traducción son objetos orgánicos y flexibles. Ahora bien, el método ideográfico descrito por Fenollosa y replanteado por Pound se equipara, según Haroldo de Campos, a la metáfora: el uso de «imágenes materiales» para sugerir relaciones inmateriales, o como

¹⁶⁰ Hacemos énfasis en las ideas de invención y nuevo discurso, porque se observa la noción de recreación tanto en la poética poundiana como en la concreta.

quería Eisenstein, pasar del «pensamiento por imágenes» al «pensamiento conceptual» (2000: 50).

Para ejemplificar lo anterior, Haroldo de Campos —basado en Yu-Kuang Chu—, nos presenta el ideograma del océano:



Figura 3. Ideograma del océano (2000: 50)

Explica que tenemos por un lado un «clasificador semántico» que indica que se trata de algo líquido (el pictograma del agua); y, por otro, un fonograma cuya pronunciación es *yang* y que también es de manera aislada el pictograma para «oveja» o «carnero». Sus formas evocan el movimiento del agua y la silueta del carnero porque la imaginación poética nos lleva a percibir que «um rebanho de ovelhas em movimento lembra-nos o rolar das ondas encrespadas no mar largo...» (2000: 51).¹⁶¹ Para Fenollosa, completa su idea, importaban más las «relaciones entre las cosas» que las cosas por sí mismas; es decir, profundizar en esa «analogía estructural» (*identidad estructural* del ideograma) y separarla de la idea de imitación servil a la naturaleza mediante copias: discernir las líneas de fuerza de la naturaleza y captarlas en una *nueva síntesis armoniosa* (2000: 52). Su *credo estructuralista* expone:

As relações são mais importantes e mais reais do que as coisas por elas relacionadas. [...] Linhas de resistência semelhantes, infletindo a pujança das pressões vitais, presidem as ramificações de rios e de nações. Assim, um nervo, um cabo telegráfico, uma rodovia, uma carteira de compensação constituem apenas canais diversificados que comunicação

¹⁶¹ Observaciones de Oreste y Enko Vaccari en *Pictorial Chinese-Japanese Characters* (1950).

impõe por si mesma. Isto é mais do que uma analogia, é identidade de estrutura. A Natureza fornece as suas próprias chaves. Se o universo não estivesse cheio de homologias, simpatias, identidades, o pensamento teria vivido à míngua e a língua acorrentada ao óbvio. (Fenollosa citado en 2000: 52)

Una vez expuesto el tema del *método ideográfico* observemos el paradigma de la poesía objetivista en el horizonte de Pound. Para él, la poesía es una artesanía, un oficio de taller; la poesía, también, tiene que rebasar sus límites y expresar el idioma, usar la palabra precisa en el momento perfecto. El poeta esperaba que la poesía del siglo XX trascendiera a la de los siglos anteriores y que fuera más firme, como piedra, porque

[...] su fuerza residirá en su verdad, en su poder de interpretación (desde luego, la fuerza poética siempre está ahí). [...] Tendremos menos adjetivos coloridos para acojinar los golpes y debilitar el impacto. Por lo menos en mi caso así la quiero: austera, directa, libre de babosa emoción. (Pound 1970: 20-1)¹⁶²

La poesía objetivista se concreta en Estados Unidos e Inglaterra con el Imaginismo —*Imagism* en inglés, eco del francés y guiño a los simbolistas cuya poesía querían renovar—, movimiento de vanguardia que fue consolidándose entre 1912 y 1917 y que encuentra su motor en la figura del poeta inglés Thomas Ernest Hulme (1883-1917). Harto de la lírica cansada de la época victoriana, Hulme buscó junto con otros poetas (Pound incluido) pensar nuevas formas de creación poética. En noviembre de 1908 publicó el ensayo «A Lecture on Modern Poetry» que presentó ante los poetas del grupo londinense *Poets' Club* y en el que abogó por el uso del verso libre y la yuxtaposición de imágenes que

¹⁶² Ezra Pound. *El arte de la poesía*. Versión directa de José Vázquez Amaral. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970. A tono con estas ideas de Pound están las poéticas del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y el creacionismo, y del poeta francés Francis Ponge (1899-1988).

transmitan nuevas emociones y exploren la compleja relación entre la realidad, la conciencia y el lenguaje. Concluye el ensayo de esta manera:

One might sum it all up in this way: a shell is a very suitable covering for the egg at a certain period of its career, but very unsuitable at a later age. This seems to me to represent fairly well the state of verse at the present time. While the shell remains the same, the inside character is entirely changed. It is not addled, as a pessimist might say, but has become alive, it has changed from the ancient art of chanting to the modern impressionist, but the mechanism of verse has remained the same. It can't go on doing so. I will conclude, ladies and gentlemen, by saying, the shell must be broken. (Hulme en Roberts 1938: 270)

Un año después publica los poemas «Autumn» y «A City by Sunset», considerados los primeros poemas imaginistas, y abandona el *Poets' Club* para iniciar otro grupo junto con su amigo el poeta F.S. Flint, el *Secession Club*. Sus miembros —Pound se adhirió a ellos en abril de 1909— se reunían en el restaurante londinense The Eiffel Tower para discutir la manera de transformar la poesía moderna mediante el verso libre y las formas orientales de los tankas y haikus.

Rebecca Beasley subraya en *Theorists of Modernist Poetry* (2007)¹⁶³ que T.S. Eliot, T.E. Hulme y Ezra Pound fueron tres de las figuras más significativas del modernismo porque revolucionaron la poesía angloamericana argumentando que las formas poéticas tradicionales y sus temas ya no podían representar la experiencia del mundo moderno:

During his short career, T.E. Hulme provided the intellectual impetus for Pound's imagist movement, which Eliot called 'the starting point of modern poetry' (1978: 58).¹⁶⁴ Eliot's *The Waste Land* and Pound's

¹⁶³ Rebecca Beasley. *Theorists of Modernist Poetry*. T. S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound. New York, Oxon: Routledge, 2007.

¹⁶⁴ T.S. Eliot. *To Criticize the Critic and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1978.

The Cantos are renowned as two of the most innovative and influential poems in the English language. [...] They were the primary theorists of the major issues we traditionally associate with modernism: disinterestedness vs. political engagement, elitism vs. democracy, tradition vs. novelty, abstraction vs. realism. (Beasley 2007: 1)

Una de las características más distintivas de la poesía de Eliot, Hulme y Pound, añade Beasley, es la reinterpretación del uso que le habían dado los simbolistas franceses al símbolo poético para formar «new building blocks for modernist poetry. Hulme and Pound referred to their versions of the symbol as the ‘image’ or ‘Image’» (2007: 33).

Así, en 1912 Pound forma el grupo de los *imaginistas*¹⁶⁵ secundado por los poetas Hilda Doolittle (1886-1961) y Richard Aldington (1892-1962). Primero se hicieron llamar *Les Imagistes* para establecer una comparación con los movimientos franceses post-simbolistas como el *unanimisme* y el *impulsionisme* (2007: 37). Comenzaron a publicar en la revista estadounidense *Poetry* y en la inglesa *The New Freewoman* que después pasó a ser *The Egoist*. En el número de abril de 1913 apareció en *Poetry* «In a Station of the Metro»,¹⁶⁶ poema de Pound considerado el parteaguas del movimiento:

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd :
Petals on a wet, black bough .

Ezra Pound

¹⁶⁵ «Reuní unas cuantas frases sobre el trabajo literario práctico en la época en que se publicaron las primeras observaciones sobre el imaginismo. La palabra “imaginista” se usó por primera vez en mi nota a los cinco poemas de T.E. Hulme, impresos al final de mi “Rispostes” en el otroño de 1912» (Pound 1970: 8).

¹⁶⁶ Ezra Pound. “In a Station of the Metro”. *Poetry: A Magazine of Verse* 1.2 (April 1913): 12.

Entre 1914 y 1917 publicaron cuatro antologías que reunían poemas de Pound, H.D., T.E. Hulme, Marianne Moore, F.S. Flint, Richard Aldington, Edward Storer, Amy Lowell, John Gould Fletcher y William Carlos Williams, entre muchos otros. Pound solo participó en la primera —*Des Imagistes* (marzo de 1914)—, argumentando que las ideas originales habían sido diluidas por los nuevos miembros del grupo. Las siguientes antologías fueron editadas por la poeta estadounidense Amy Lowell y la quinta y última antología apareció en 1930 editada por Aldington (Beasley 2007: 38). Fue en el número de marzo de 1913 de *Poetry* donde los poetas imaginistas sentaron el manifiesto de su movimiento; Pound y Flint publicaron dos ensayos que dejan claro los principios que definen la poesía imaginista. En «A Few Don'ts by an Imagiste» Pound ofrece su definición de imagen:

An “Image” is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. [...] It is the presentation of such a “complex” instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art. (Pound 1913: 200)

Rebecca Beasley apunta que su definición puede ilustrarse con el poema «In a Station of the Metro», en donde el éxito reside en la metáfora central: *here, faces seen as petals*. El poema cobra efecto cuando el lector junta las dos imágenes y las ve reflejada una en la otra. El mecanismo responde a que el lector observa el primer escenario, las caras que aparecen en una multitud y luego, el segundo escenario, los pétalos clavados en la rama negra de un árbol. Solo después de eso el efecto tiene lugar: el lector al final del poema sobrepone las caras en los pétalos y los pétalos en las caras. Dicho efecto no es acumulativo, sino que aparece de repente y va más allá de las palabras. A esto ayuda la tipografía que utiliza Pound, que rompe el poema en discretos

elementos visuales (2007: 39). Lo que Beasley quiere enfatizar es que, aunque el poema esté formado por imágenes visuales (caras, pétalos, la rama), lo que Pound designó como *Image* es el efecto que sucede después del poema (2007: 39).

Por su parte, Frank Stewart Flint mostró en el ensayo «Imagiste» las del movimiento. En él señalaba que los imaginistas no habían publicado un manifiesto pero que escribían de acuerdo con los poetas que consideraban los mejores de todos los tiempos —Safo, Cátulo y Villon—, además de enumerar los principios que los definían. En *The Art of Poetry* Pound recuperó las anotaciones que Flint había hecho sobre ellos en aquel ensayo de 1913:

En la primavera o a principios del verano de 1912, “H.D.”, Richard Aldington y yo decidimos que estábamos de acuerdo en los tres principios que siguen:

1. Tratar la “cosa” directamente, ya fuese subjetiva u objetiva.
2. Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación.
3. En cuanto al ritmo: componer (escribir) siguiendo una secuencia análoga a la de la frase musical, y no en una secuencia de metrónomo. (Pound 1970: 7)

Además, para estos poetas materiales las imágenes deben de ser intelectuales, racionales, emocionales y sensoriales; cada palabra tiene que estar calculada fríamente, que nada sobre ni falte nada. Las palabras deben de ser reveladoras, hermosas, musicales, pero cada una de ellas debe tener un lugar propio en el poema. Y entre otras, cosas, reconocer y valorar la influencia de otros artistas:

Déjate influir por cuantos grandes artistas sea posible, pero ten la decencia de reconocer plenamente la deuda o, si no, trata de ocultarla. No permitas que el término “influencia” signifique para ti únicamente absorber y reproducir el vocabulario de uno o dos poetas a quienes da la casualidad que admiras. (1970: 10)

Sobre esto último, Beasley comenta que varios fueron los detractores que leyeron el imaginismo como imitación de modelos literarios anteriores, no obstante, esto solo refuerza la importancia que estos poetas le daban a la técnica poética. El ensayo de Pound de 1913 enfatizó que el poema imaginista, más allá de la intuición, requería de una extraordinaria erudición y trabajo duro (Beasley 2007: 40). Bajo el título de «Ritmo y Rima», Pound instruyó al lector para llenarse

[...] la cabeza con las mejores cadencias que pueda descubrir, preferiblemente en un idioma extranjero,¹⁶⁷ para que el significado de las palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso; por ejemplo, cantares sajones, cantos populares de las islas Hébridas, el verso de Dante y la lírica de Shakespeare — con tal que pueda disociar el vocabulario de la cadencia. Que diseccione fríamente los versos líricos de Goethe en los valores sonoros que los constituyen, sílabas largas y cortas, acentuadas y sin acentuar, vocales y consonantes. (Pound 1970: 10-1)

Tal como Pericles Lewis¹⁶⁸ observa,

Imagism was the first organized attempt at a modernist school in England and the United States. The imagists' emphasis on 'direct treatment of the thing', their dislike of sing-songy or metronomic meters, and their avoidance of traditional poetic diction all prefigure the formal concerns of the later modernists, which were closely linked to their challenge to the legacy of romanticism. Pound's friend T. E. Hulme called for a 'hard, dry' classical verse that would break away from the sentimentality of the late Victorian epigones of romanticism. Much modernist poetry continued to reject sentimentalism and to emphasize complexity. (Lewis 2007: 85)

El poema «In the City Square» de T. E. Hulme nos permite prestar atención a algunos de los valores de la poesía imaginista que se reflejaban desde antes en su propia poética (Tearle 2013: 80):

In the city square at night, the meeting of the torches.

¹⁶⁷ Nota de Pound. «Esto en cuanto al ritmo: el vocabulario lo debe encontrar, por supuesto, en su lengua natal».

¹⁶⁸ Pericles Lewis. *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

The start of the great march,
The cries, the cheers, the parting.
Marching in an order
Through the familiar streets,
Through friends for the last time seen.
Marching with torches.

Over the hill summit,
The moon and the moor,
And we marching alone.
The torches are out.

On the cold hill,
The cheers of the warrior dead
(For the first time re-seen)
Marching in an order
To where? (Hulme 2003: 7)

Oliver Tearle (2013)¹⁶⁹ observa que a pesar de ser un poema flojo, este encapsula en el paréntesis de cinco palabras —(**For the first time re-seen**)— una de las ideas más importantes para Hulme sobre la poesía moderna: la idea de volver a ver algo, pero como si fuera la primera vez. Este modo de concebir la poesía también lo adoptaría Ezra Pound con su consigna: *make it new*; ese *it* reconoce que hay una cosa del pasado que debe ser renovada y restaurada (Tearle 2013: 80).

La consigna de Pound, que abordaremos a continuación, no se desprende únicamente de la necesidad de *modernizar* la poesía sino también de considerar a los poetas como los artesanos responsables de insuflarle vida constantemente al lenguaje. El arte de la poesía tiene que rebasar sus límites y expresar el idioma porque «Es importante para el propósito del pensamiento mantener la eficiencia del lenguaje [...]. La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades» (Pound 1970: 37). La poesía

¹⁶⁹ Oliver Tearle. *T.E. Hulme and Modernism*. London, New York: Bloomsbury, 2013.

para Pound es un centauro, una existencia anfibia: «La facultad pensante, estructuradora y aclaradora de las palabras debe moverse y saltar con las facultades energetizantes, sensibles y musicales» (80). *Dichten* = *condensare* (a pesar de la diferencia etimológica),¹⁷⁰ escribe en *ABC of Reading*¹⁷¹ (publicado por primera vez en 1934), la poesía también es «the most concentrated form of verbal expression» (Pound 1991: 36).

En ese mismo texto expone que hay seis tipos de creadores de literatura que predominan en el mundo de las letras (1991: 39-40): a) *los inventores*, descubridores de un proceso nuevo o «whose extant work gives us the first known example of a process»; b) *los maestros*, aquellos que combinan varios de estos métodos o que los usan igual o mejor que los inventores; c) *los diluidores*, que vienen después de los escritores anteriores y que no pueden mejorar su trabajo; d) *los buenos escritores que no destacan demasiado* y que tuvieron la suerte de nacer en una época prolífica de su literatura nacional, como aquellos que escribieron sonetos en tiempos de Dante o poemas cortos cuando Shakespeare; e) los escritores de las *belles-lettres*; ahí sitúa a Longo, Prévost y Benjamin Constant. Escritores con talento pero que no son creadores de su propio estilo; d) y, finalmente, *los iniciadores de modas* que al pasar el tiempo acaban desapareciendo.

Añade también que habría que dividir a aquellos lectores que quieren ser expertos de los que no y, asimismo, dividir a los que quieren conocer el mundo de aquellos que solamente quieren ver esa parte en la que viven. En poesía, dice, muchas personas ni siquiera

¹⁷⁰ *Dichten* es el verbo alemán que corresponde al sustantivo *Dichtung* que significa poesía, que deriva del latín *dictare* (“to compose”). *Condensare* es un verbo italiano que significa “to condense”.

¹⁷¹ Ezra Pound. *A B C of Reading*. London: Faber and Faber, 1991.

quieren darse cuenta de que su propio país no ocupa toda la superficie disponible del planeta. Incluso esta idea les resulta insultante (1991: 42). Lo menciona a raíz de un crítico que hizo desfavoreció una «lista de poemas» hecha por Pound para demostrar las categorías anteriores porque en ella aparecían varias traducciones sin aparente relación entre ellas —Bion, los trovadores franceses, Homero, Safo...—, sin darse cuenta de que

The Bion is separated by centuries from the Homer and Sappho. In studying the earlier parts of the list, the attention would, I think, have gone to the WRITING, to the narrative, to the clarity of expression, but would not have naturally focused itself on the melodic devices, on the fitting of the words, their SOUND and ultimately their meaning, to the tune. The Bion is put with those troubadours for the sake of contrast, and in order to prevent the reader from thinking that one set or a half-dozen sets of melodic devices constituted the whole of that subject. (Pound 1991: 41-2)

Si dejamos de lado el aspecto formal de las obras o su motivo, insiste, podemos ver que el idioma se carga de energía o dinamiza de varias maneras. A propósito de esto, sugiere en poesía tres «géneros poéticos» o elementos que la unifican: a) *la melopea* (sonido), que guía el significado de las palabras en el poema como si fueran ellas notas musicales, es decir, la musicalidad del lenguaje. Una persona puede apreciar el poema aunque desconozca el idioma en el que está escrito. Además, es imposible de traducirla ya que cada idioma posee su ritmo propio; b) *la fanopea* (imagen), «que consiste en la proyección de imágenes sobre la imaginación visual» (Pound 1970: 40), es decir, las imágenes creadas; es posible traducirlas casi de manera intacta;¹⁷² c) *la logopea* (concepto), «la danza del intelecto entre las palabras» (40), el significado y su contexto. Como es contextual, no puede traducirse

¹⁷² Para Pound, de los idiomas que conocía el griego era el que más melopea tenía, a su parecer; y en cuanto a fanopea, el chino, gracias a su forma de escritura.

localmente pero si parafrasearse. En resumen, la poesía dinamiza el lenguaje por medio de la danza entre el sonido, la imagen y el concepto.

Tania Favela, reflexionando sobre la obra del poeta peruano José Watanabe, expone que para varias poéticas de la modernidad —en este caso la poética de Watanabe enlazada con la de *los poetas norteamericanos de la cual se desprenden Pound y Williams, con la tradición francesa que recoge Francis Ponge y que viene de Stéphane Mallarmé y pasa por Paul Valéry, e incluso con la poética de los poetas concretos de Brasil*— «el territorio del poema es el territorio del lenguaje, por lo que el poema es un objeto más añadido al mundo, no su reflejo» (Favela 2012: 16).¹⁷³

En lo que concierne al idioma, Pound considera importante que el aprendiz sepa varias lenguas para que así: «el significado de las palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso» (Pound 1970: 10-1). El primer impacto de un poema tiene que ser con su cadencia, y si primero nos fijamos en el significado, nos alejamos de su armonía y nos insertamos en un terreno meramente técnico o «arqueológico»,

porque tratamos de desentrañar todo de cada palabra; si no podemos, lo inventamos y, entonces, ya no apreciamos el poema. Cada lengua tiene un ritmo distinto, acentos y musicalidad distintas, por lo tanto, la traducción de poesía se vuelve todo un reto. Pound señala que «la porción de la poesía que interesa al ojo imaginativo del lector no

¹⁷³ Tania Favela. “El lugar es el poema: Aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe”. Tesis dirigida por la Dra. Adriana de Teresa Ochoa. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

perderá nada al traducirse a una lengua extranjera; lo que atrae al oído sólo puede afectar a los que puedan leer el idioma original» (1970: 13).

La traducción en este sentido es hacer algo nuevo sobre el poema dado, *make it new*, postula Pound. Usar los recursos estilísticos de la poesía en una lengua sirve para revitalizar otra, darle un nuevo sentido y enriquecerla. Pound piensa que la fanopea (imagen en la conciencia) es traducible y universal, porque es una relación nueva entre el poeta y el universo. Otros poetas más contemporáneos y que también son traductores, como el mexicano Edgar Amador (1967),¹⁷⁴ entienden la inquietud de universalidad como el hecho de borrar fronteras lingüísticas, de poder llevar la poesía china al inglés, por ejemplo; pero también reconocen que lo universal se queda solo en eso, porque:

De tan moderno, Pound acabó siendo un clásico, y en ese fracaso, escribió algunos de los poemas en lengua inglesa más bellos del siglo XX. Como resultado de esa derrota, fue capaz de darle a la poesía en lengua inglesa su verdadera modernidad: la universalidad, la incorporación de múltiples tradiciones poéticas dentro de la tradición de una lengua. Es Pound quien más que nadie, rompe las aldeas lingüísticas en que las diversas poesías se encontraban y es sin duda, el gran comunicador entre lenguas y poesías del mundo. No en tanto traductor, sino en tanto poeta. *Cathay* por ejemplo, no puede ser leído como traducciones de la poesía china, sino como poemas chinos de Ezra Pound. (Amador 2013: sp)

En materia de traducción como vía para la recreación, recordemos que la literatura moderna entraña una tensión constante entre la tradición y la originalidad. El modernismo se caracteriza por la experimentación y por alejarse de patrones pasados, sin embargo, sus adeptos son genealogistas devotos que trazan sus ancestros dentro de la tradición literaria (Beasley 2007: 63). La consigna de Pound es un

¹⁷⁴ Edgar Amador. "Ezra Pound: libra por libra, el mejor orfebre". *Círculo de Poesía*. Puebla, 30 de octubre de 2013.

reflejo de esta búsqueda de reconocimiento, crítica y transformación de los paradigmas anteriores. Los imaginistas no solo se reconocen en los simbolistas franceses sino en la tradición oriental, como hemos visto en este capítulo, y también en la literatura grecolatina. La traducción, de este modo, se convirtió en parte del modelo poético de los modernistas. En el siglo XX hubo un movimiento que abogaba por entender el lenguaje como sistema, una serie de reglas, más que un medio *natural* de expresión. Por lo mismo, toda escritura es traducción: traducción de la experiencia en un sistema lingüístico (Beasley 2007: 76). El poeta manipula el lenguaje para recrear el sentido del original mediante un acto de creación que, a su vez, resulta en algo nuevo.

Tanto Eliot como Pound utilizaron varias estrategias de traducción en su poesía. En sus poemas encontramos fragmentos traducidos de fuentes extranjeras —por ejemplo, Pound incluyó el poema «Donna mi Prega» del poeta italiano Guido Cavalcanti (c.1255-1300) en el Canto 36—, citas y referencias no reconocidas a otros textos —el título de la antología de Eliot, *Ara vos prec*, es una cita del Purgatorio de Dante que en provenzal significa «Yo te imploro»—, y también préstamos de los esquemas métricos y rítmicos de otros poetas— Pound recurre a la métrica de una versión del antiguo poema inglés *The Seafarer* para el Canto 1— (Beasley 2007: 77). Para Rebecca Beasley estas estrategias forman parte de la poética de Eliot y Pound; ellos querían demostrar que

[...] our language is not our own, that is to say, the words we use have been used by others, they are formed by the intermingling of languages and cultures. Allusion and translation highlight this essential second-handedness of language, and the way it connects us to other language users. If a poet wants to convey the richness of human culture, why confine oneself to English? As Pound wrote in *The Cantos*, 'it can't be all in one language' (1994: 577). (2007: 77)

Hugh Kenner ve estas tácticas como un proceso de transformación:

Self-interfering patterns again, reconstituted. The pattern is an abstraction, not the rope but apprehensible only on some rope, bristly or sleek or thick or slim, lending itself to compact or loose or heavy or suave patterning. No poem is an end product. Each is a controlled transformational process. As the cables of a suspension bridge graph a system of stresses, the words on the page plot stabilized energies. (Kenner 1971: 171)

Pound siempre regresaba a sus traducciones e intentaba aproximarse a ellas con nuevos ojos. Constante recreación. Este proceso creativo ha sido ampliamente estudiado; José Luis Molina Robles destaca el estudio de Stuart Y. McDougal a propósito de la relación de Pound con la poesía de los *troubadours* provenzales, *Ezra Pound and the Troubadour Tradition* (1972),¹⁷⁵ en el que se destaca el interés de Pound por imitar el estilo de estos poetas y a partir de ello, crear nuevos poemas: «It is in this stage of his career when Pound developed his most radical position towards translation, one that points directly to the original text—as was the case with Arnaut Daniel’s poems—and the other that was licentious and creative, maintaining the original as an allusion, which was the case of the poet Bertran de Born» (Molina Robles 2017: 1). También señala el estudio de David Anderson—*Pound’s Cavalcanti* (1983)—¹⁷⁶ sobre el trabajo de Pound en torno a la obra de Guido Cavalcanti y la edición final de la antología dedicada al poeta italiano, de quien dice: «Cavalcanti’s famous Rima “Donna mi prega” became Pound’s Canto XXXVI, the latter as an homage to the text and to Pound’s translation slogan “make it new.”» (2017: 2).

¹⁷⁵ Stuart McDougal. *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

¹⁷⁶ David Anderson. *Pound’s Cavalcanti. An Edition of the Translation, Notes and Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

Asimismo, es preciso mencionar el análisis que hace J.P. Sullivan en *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translations* (1964)¹⁷⁷ sobre el proceso creativo de Pound al traducir los versos del poeta lírico latino Sexto Propertio —*Homage to Sextus Propertius* (1917-1919)—, trabajo que obsequió a Pound ennumeradas críticas por parte de los académicos. Respecto a la poesía creativa de Pound, Molina Robles agrega que

The literary phenomenon of translation is to be observed from this angle as a mechanism to “re-present”, or to make present through translation, which Pound calls above the “whatever method”. The vitality induced in this process is what later will install a pedagogical criterion to be understood as an ABC development. Nonetheless, this statement is highly important due to the merit it assigns to the act of translation, which goes beyond exercises of technique and appoints an unprecedented need for the ‘foreign’ other. (2017: 67)

Para J.P. Sullivan¹⁷⁸ los clásicos cobran vida a medida que son absorbidos por la tradición inglesa (en este caso) y pueden hablar como poetas y no como documentos del pasado. Más que traducidos, deben de ser transplantados. En cuanto al resultado de Pound en su *Homage* dice:

Imitation substitutes contemporary events and character for those of the original. Propertius, a private poet, does not require this, but the method of equivalences is still used by Pound, for he substitutes modern poetic techniques, modern diction, and his own sophistication and attitudes to reproduce the feeling, tone, and attitudes which he found in Propertius. [...] Pound was using Propertius a “mask” to express his own poetic concerns. But what Pound has done is to make Propertius a *living poet*, to recreate him in contemporary terms. [...] This is why translation is important for Pound: he can use what other poets have said to express what he himself feels. (Sullivan 1961: 467-8)

¹⁷⁷ J.P. Sullivan. *Ezra Pound and Sextus Propertius*. Austin: University of Texas Press, 1964.

¹⁷⁸ —. “The Poet as Translator. Ezra Pound and Sextus Propertius.” *The Kenyon Review* 23.3 (1961): 462-481.

Fue gracias a Confucio, Molina Robles añade, que Pound encontró el balance perfecto entre la traducción, la pedagogía, la ética y la poesía. Tradujo sus odas y después los cuatro libros de la sabiduría, primero al italiano y luego al inglés. Pound reflexionó y comentó la obra de Confucio en *Make it New* (1934) y en *Guide to Kulchur* (1938). Todo el proceso de esta traducción está documentado en *Ezra Pound und China* (1976)¹⁷⁹ de Monika Motsch, donde analiza la relación de Pound con China (Molina Robles 2017: 2).

Finalmente, entre un gran corpus de estudios sobre la titánica obra de Pound, encontramos *The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagist Stage* (1960)¹⁸⁰ de N. Christoph de Nagy, quien fue considerado por muchos años el referente de las traducciones de Pound. Nagy, citado en Molina Robles, expone que Pound veía la traducción como un ejercicio y una manera de purificación, desarrollada en varias etapas. Según Nagy, las *máscaras* de Pound —palabra que utiliza el poeta para describir sus traducciones de Cavalcanti— describen un problema complicado conectado con la función subjetiva de la traducción. Para Pound, la idea tradicional de traducción, que trata de parecerse en mayor medida al original o que apunta hacia ello, está representada por lo que él llama *studies in form*; ahí se encuentran sus traducciones de Guido Cavalcanti y Arnaut Daniel, probablemente las más *objetivas*. Por otro lado, las traducciones sencillas significaban para Pound la oportunidad de jugar con sus elementos de manera *subjetiva* (2017: 5). Nagy anota que las funciones subjetivas y objetivas funcionan conjuntamente en las traducciones de Pound, porque una

¹⁷⁹ Monika Motsch. *Ezra Pound und China*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1976.

¹⁸⁰ N. Christoph de Nagy. *The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagist Stage*. Basel: Francke Verlag Bern, 1960.

función nunca excluye a la otra; la función objetiva, dice, está condicionada por la subjetiva (2017: 5):

[...] Pound wants to make the poetry known which he has found helpful for his own verse writing. Yet in the majority of the translations one of the functions is more in evidence than the other; we can see in the pre-Cantos translations, taken as a whole, the prevalence of the subjective function, which in some of them – particularly in the renderings from Cavalcanti and the Chinese – nearly counterbalances the objective one (Nagy, 1960, 133). (Nagy citado en Molina 2017: 5-6)

Finalmente, Molina Robles muestra que Pound fue construyendo en sus libros de ensayos una teoría sobre la poesía y la traducción, una *teoría del conocimiento*,¹⁸¹ puesta a punto en *The Spirit of Romance* (1910), *Pavannes and Divisions* (1918), *ABC of Reading* (1934), *Make it New* (1934) y *Guide to Kulchur* (1938).

Después de haber hecho un breve recorrido por la aproximación poundiana del acto de recreación, solo resta decir que la poética de Pound, aunque pasó por diversas etapas y técnicas poéticas, apuntó hacia el mismo propósito —*make it new*—. La paradigmática consigna de Pound tiene su origen en la fascinación de este poeta por el confucianismo y el descubrimiento de antiguas crónicas chinas a través de él. Así, Pound conoció la historia del primer emperador de la dinastía Shang (1766-1753 a.C.), Ch'eng T'ang, de quien se decía que tenía una bañera con la inscripción del erudito neoconfusiano Zhu Xi (1130-1200), que rezaba: *xin ri ri xin* —es decir, «renew the people»—, uno de los principios que componen el *Gran Saber* o *Ta Hio*.¹⁸² Esta guía moral establecía:

¹⁸¹ Según Herbert N. Schneidau en *Ezra Pound: The Image and the Real* (1969).

¹⁸² Uno de los *Cuatro Libros* del confucianismo que fueron elegidos por Zhu Xi durante la dinastía Shang como instrumento de difusión de los grandes ideales confucianos: «El Camino de la Gran Enseñanza consiste en abrigar la luminosa

[...] to assist others to manifest their moral natures through self-cultivation. Here Zhu follows Cheng Yi in substituting the word *xin* (renew) for *quin* (to love, to befriend the people). Zhu specifically refers to this as “reforming the old”, emphasizing active reform and renovation instead of expressing simple goodwill and generous sentiments. (Bary 2014: 177)¹⁸³

Este fue el principio del confucianismo que Pound hizo suyo y reinventó para reconfigurar el paradigma de la poesía del siglo XX:

AS THE SUN MAKES IT NEW
DAY BY DAY MAKE IT NEW
YET AGAIN MAKE IT NEW (Motsch 1976 en Molina 2017: 80)

Pound utiliza esta máxima confuciana para llamar a los escritores a crear obras de arte que respondan a una gran innovación. El creador tiene que romper con los yugos formales y contextuales de sus contemporáneos para encaminar sus palabras hacia una individualidad que paradójicamente no estaría completa sin excavar a manera de arqueólogo en lo aprehendido en el pasado y transformarlo por medio de la traducción, es decir, traducción del pasado desde el horizonte presente.

El término lo utiliza por primera vez en el Canto LIII¹⁸⁴ —publicado en 1940 pero escrito en los años 30— que abarca el periodo de la fundación de la dinastía Xia (c. 2070 a.C. – c. 1600 a.C.) hasta la vida de Confucio.

virtud, renovar a los hombres y alcanzar la más alta excelencia» (Pérez 1982: 325). Traducido por Pound en 1928.

¹⁸³Theodore de Bary. *The Great Civilized Conversation: Education for a World Community*. New York: Columbia University Press, 2014.

¹⁸⁴ Los Cantos LII-LXI o los “Cantos Chinos” son once cantos basados en los primeros once volúmenes de *L’Histoire générale de la Chine* del jesuita francés Joseph-Anna-Marie de Moyriac de Mailla, quien escribió dicho texto durante treinta y siete años en China.

wrote MAKE IT NEW
 on his bath tub
 Day by day make it new
 cut underbrush,
 pile the logs
 keep it growing
 Died Tching aged years an hundred,
 in the 13th of his reign
 'We are up, Hia is down'
 Immoderate love of women
 Immoderate love of riches,
 Cared for parades and huntin'
 Chang T1 above alone rules
 Tang not stinting of praise
 Consider their sweats, the people's
 If you wd/ sit calm on throne

新 hsin¹
 日 jih⁴
 日 jih⁴
 新 hsin¹

夏 Hsia

Hia' Hia is fallen

(Pound 1975: 265)

La frase también aparece en el Canto XCVIII que pertenece al ciclo de los cantos XCVI-CIX, publicado en 1959 bajo el título «Thrones»:

The boat of Ra-Set moves with the sun
 "but our job to build light" said Ocellus
 Agada, Ganna, Faasa

新 hsin¹

Make it new
 Τὰ ἐξ Αἰγύπτου φάρμακα
 Leucothea gave her veil to Odysseus
 Χρόνος
 πνεῦμα θεῶν
 καὶ ἔρωσ σοφίας
 The Temple (heron) is not for sale
 Getting the feel of it, of his soul,
 while they were making a fuss about Helen
 No man in Greece will sell a slave out of his country
 ne quaesaris

(Pound 1975: 684)

En 1934 publicó una serie de ensayos con el mismo título —*Make it New*— que reflejan la actividad crítica y analítica del poeta en torno los *troubadours* provenzales, los clasicistas isabelinos, los traductores del griego, la poesía francesa de la primera mitad del siglo, Henry James, Remy de Gourmont y Guido Cavalcanti. En este libro establece cinco tipos posibles de crítica recreativa: 1) *criticism by discussion*; 2) *criticism by translation*; 3) *criticism by exercise in the style of a given period*; 4) *criticism via music, meaning definitely the setting of a poet's words*; 5) *and the most instensive form of criticism: criticism in new composition* (Pound 1934: 3-4). Asimismo, describe dos funciones de la crítica:

1. Theoretically it tries to forerun composition, to serve as gun-sight, though there is, I believe, no recorded instance of this foresight having EVER of the slightest use save to actual composers. I mean the man who formulates any forward to reach of co-ordinating principle is the man who produces the demonstration [...].

2. Excernement. The general ordering and weeding out of what was actually been performed. The elimination of repetitions. The work analogous to that which a good hanging committee or a curator would perform in a National Gallery or in a biological museum; the ordering of knowledge so that the next man (or generation) can most readily find the live part of it, and waste the least possible time among obsolete issues. (1934: 5)

En palabras de Pound, su objetivo es presentar una colección de reportes, como si se tratara de una bitácora de biología, sobre obras escritas específicas, con la esperanza de hacer crítica en concordancia con el *método ideográfico* (1934: 7).

Cuatro años después apareció *Guide to Kulchur* (1938), donde Pound expone, después del inicio de la Segunda Guerra Mundial, su filosofía sobre el concepto de cultura: entre una síntesis del fascismo italiano, la teoría económica del crédito y los valores sociales confucianos (Beasley 2007: 7). Desde los filósofos chinos hasta la poesía moderna, pasando por la música y la economía, Pound hace un

estudio antropológico que pone en manifiesto la médula de *make it new*, la recreación de la sabiduría antigua para las necesidades modernas.

Para concluir con la reescritura como recreación en Ezra Pound, citemos el epítome de su poética: *The Cantos*. Poema largo e inconcluso que consta de 116 cantos, escrito entre 1915 y 1962, en donde la política, la economía, la historia y la cultura encuentran lugar junto con la filosofía y la estética. A pesar de que en su momento fue una obra criticada tanto por su «estructura caótica» como por las expuestas ideas políticas de Pound, nadie duda ahora que es uno de los poemas modernos, junto con *The Waste Land* (1922) de T.S. Eliot¹⁸⁵ — ambos poemas concebidos en tiempos de guerra y que funcionan como espejo de la degradación a la que ha llegado la humanidad—, que reconfiguró la manera de *hacer* poesía en el siglo XX mediante la exploración de la intertextualidad y la reescritura, la polifonía y el mito.¹⁸⁶ De la misma manera, Pound termina de formular en *The Cantos* la experiencia multilingüe como diálogo crítico en la poesía. Esta encontró eco en los poetas por venir, siendo ejemplo de ello las *Galáxias* (1984) del poeta brasileño Haroldo de Campos.

Los efectos de las guerras mundiales y el profundo malestar en el que se encontraban los hombres permean los poemas de Eliot y de Pound. ¿Dónde ha quedado la civilización? *Here is no water but only*

¹⁸⁵ Ezra Pound fue el primer lector y editor de esta obra, cuya dedicatoria reza: «For Ezra Pound, *il miglior fabbro*». Para el mejor artesano. Sobre su labor de editor Pound escribió en una carta a su amigo: «If you must enquire/ Know diligent Reader/ That on each Occasion/ Ezra performed the caesarian Operation» (Letter to T. S. Eliot, 24 December 1921). José Francisco Ruiz Casanova apunta que el trabajo que hizo Pound con la obra de Eliot indica que la reescritura también implica recursos y métodos como la edición, la lectura crítica o la revisión.

¹⁸⁶ En narrativa está presente en *Ulysses* (1922) de James Joyce.

rock;¹⁸⁷ *nothing with nothing, the broken fingernails of dirty hands,*¹⁸⁸ *there is not even silence in the mountains but dry sterile thunder without rain.*¹⁸⁹ Ambos poetas recurren al análisis de la historia contemporánea a través de la comparación de los eventos y personajes históricos de su presente con aquellos del pasado y de otras culturas (Beasley 2007: 81). En algún momento Pound describió su obra como la secuela de la *Divina Comedia* de Dante: «the first thing was this: you had six centuries that hadn't been packaged. It was a question of dealing with material that wasn't in the *Divina Commedia*» (Hall 1962: 38 en Beasley). ¿La mejor forma para presentar su análisis histórico? La épica, ya que «An epic is a poem containing history» (Pound en Beasley 2007: 82). En cuanto a la composición del poema, Géfin explica que:

The Cantos, and all ideogrammic long poems, are “formless” if “form” denotes nothing but a logical assemblage of data, rationally structured and transitionally executed. But if we allow that *The Cantos* work out a new kind of form based on the juxtaposition of particulars and their various recombinations, then the poem most certainly has form. If “form” is not equated with “story line,” then, again, *The Cantos* have a most clearly demonstrable form: it is composed of interconnected and mutually affective “units of design” working toward synthesis and revelation. (Géfin 1982: 43 citado en Molina)

Finalmente, sus *Cantos* son el lugar donde Pound llega al grado máximo de compromiso con la traducción como vehículo creador. La *Odisea* de Homero, *The Sacred Edict* y otros textos chinos, Ovidio, Propertio, Frobenius, los trovadores, Cavalcanti, el antiguo «Seafarer», las obras Noh, los poemas de *Cathay*, los textos confucianos... todo esto es una oda a la traducción. Como Min Xie anota:

¹⁸⁷ Verso 331 de “What the Thunder Said” (Eliot 1974: 144).

¹⁸⁸ Versos 302 y 303 de “The Fire Sermon” (139).

¹⁸⁹ Versos 341 y 342 de “What the Thunder Said” (144).

The Cantos as a whole is indeed an epic of translation, with its multilingual, intertextual web of cultures and epochs, existing simultaneously in various modes of translation (as well as allusion, imitation, adaptation, quotation, and even parody). In *The Cantos* Pound translated or quoted from no less than fifteen foreign languages. (Xie 1999: 217)

Haroldo de Campos ve en Pound al más grande ejemplo del traductor-recreador.¹⁹⁰ Para él,

[...] el camino poético de Pound, que culmina en la obra inconclusa *Cantares*, todavía en progreso, estuvo siempre marcado por aventuras de traducción, a través de las cuales el poeta criticaba su propio instrumento lingüístico, sometiéndolo a las más variadas dicciones, y almacenaba material para sus poemas en preparación. Así, Pound desarrolló una teoría de la traducción y toda una reivindicación de la categoría estética de la traducción como creación. (Campos 2000: 189)

Enseguida veremos los pasos de este discípulo, que no solo siguió sus pasos, sino que, así como lo hiciera el poeta estadounidense con las tradiciones poéticas anteriores, también llegó a recrear la poética de Pound: *la transcreación*.

b) Haroldo de Campos

Para Haroldo de Campos la *transcreación* está en la misma línea de pensamiento que la propuesta de *make it new* de Pound, estrategia de traducción creativa de la que emerge nueva poesía. El poeta mexicano Octavio Paz decía en el ensayo «Traducción: Literatura y literalidad» que:

El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras —o es escogido por ellas. Al

¹⁹⁰ Haroldo de Campos. “De la traducción como creación y como crítica”. En *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Selección y traducción de Rodolfo Mata. México: Siglo XXI, 2000.

combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. [...] Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. (Paz 1996: 517)

En otras palabras, el poema traducido no es una copia o reproducción del poema de origen, sino que es una nueva creación, mejor dicho, la recreación de este.

El preámbulo a la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos es el ensayo «De la traducción como creación y como crítica» de 1962. También «De la razón antropofágica: Diálogo y diferencia en la cultura brasileña» de 1980 es un texto clave para la consolidación de este concepto. Rodolfo Mata, en el prólogo a *De la razón antropofágica y otros ensayos* (2000) de Haroldo de Campos, señala que su base se encuentra en terrenos de la devoración crítica y la identidad cultural brasileña, y que el vínculo con la operación traductora nace de la idea de traducción como devoración crítica de otras tradiciones: «Los “bárbaros alejandrinos”, los antropófagos de la periferia son, desde luego, transcreadores» (Mata 2000: xx).

Para poder hablar de transcreación tenemos que mirar primero hacia los antecedentes brasileños de la teoría traductológica de Campos. Podemos iniciar este rápido acercamiento a la poesía de Haroldo de Campos en los albores del modernismo en Brasil con el poeta Mário de Andrade (1893-1945) y la Semana de Arte Moderno de São Paulo de 1922, seguido del *Manifiesto Antropófago* del poeta Oswald de Andrade (1890-1954) en 1928.

Enmarcado en un contexto de postindependencia y de la «República Velha» (1889-1930) —donde se destacan las luchas de la

clase media y obrera en contra de la república oligárquica y proteccionista de los terratenientes, además del auge de las ideas anarquistas y socialistas dentro del territorio— el modernismo llega a Brasil con la tarea de definir la identidad nacional a partir de sus orígenes y de establecer una cultura propia que afirmara la *lengua brasileira*,¹⁹¹ para diferenciarse así del «otro» europeo. En Brasil, así como en otros países latinoamericanos, la creación de una forma poética propia solo pudo consolidarse tras su independencia; pero ella no podía desarrollarse del todo, porque todavía estaba sujeta al peso de la lengua portuguesa. También, por un exacerbado nacionalismo que, en aras de construir un discurso propio, buscaba establecer el tupí de los indios aborígenes en lengua nacional, y por el romanticismo dominante, en el que la palabra aparece subordinada a los afectos del poeta (Crespo y Gómez Bedate 1963: 95).¹⁹² Después, el naturalismo y el parnasianismo comenzaron a desarrollarse conjuntamente para contrarrestar las aguas románticas de las letras, lo que provocó que en Brasil llegase

[...] a producirse una síntesis parnasiano-simbolista en la que el predominio de los aspectos negativos de ambas tendencias produce un estado de estancamiento contra el que reaccionará el modernismo, echando los cimientos de una nueva literatura brasileira con pretensiones de originalidad y autonomía. (1963: 97)

Guillermo de Torre señala que Wilson Martins estableció ciertas diferencias entre el modernismo hispanoamericano y el brasileño, ya que el primero parte del parnasianismo y simbolismo y, el segundo, precisamente combate estas corrientes y reacciona contra el sentimentalismo del fin de

¹⁹¹ Un claro ejemplo de ello es la *Gramatiquinha da fala brasileira* de Mário de Andrade, intento de adoptar una lengua propia que amalgamara la lengua culta y oral del país (Schwartz 2002: 147).

¹⁹² Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. “Situación de la poesía concreta”. *Revista de Cultura Brasileira* 5. II (junio 1963): 89-130.

siglo; además, «el modernismo hispanoamericano solo comenzó a ser atacado por el movimiento ultraísta y por el surrealismo, que de esta suerte vienen a emparentarse con el modernismo en Brasil» (Torre 2001: 579).¹⁹³

El evento que marca oficialmente el comienzo del modernismo en Brasil fue la Semana del 22 o la Semana de Arte Moderno que tuvo lugar en el Teatro Municipal de São Paulo (del 13 al 18 de febrero de 1922) para celebrar el Centenario de la Independencia y que —propiciada por Mário de Andrade y el «Grupo dos Cinco», en el que estaban Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y las pintoras Tarsila do Amaral y Anita Malfatti,¹⁹⁴ junto con Paulo Prado, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Vítor Brecheret y otros—, impuso *la fusión del derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional* (Mário de Andrade en Schwartz 2002: 83).¹⁹⁵

Veinte años después, Mário de Andrade describe el movimiento con estas palabras: «Vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la mayor orgía intelectual que la historia artística del país registra» (Andrade en Schwartz 2002: 144). Las revistas que surgieron en ese momento fueron las catalizadoras de las ideas y manifiestos del modernismo y las que permitieron su divulgación, entre ellas: *Klaxon*, *Festa*, *Estética*, *Revista de Antropofagia*, *Arco & Flexa*, *Verde y O Homem do Povo*. Asimismo, Jorge Schwartz comenta que en el

¹⁹³ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros, 2001.

¹⁹⁴ Uno de los antecedentes del modernismo brasileño fue la exposición de pintura de Anita Malfatti en 1917, después de que ella regresara de Berlín y Nueva York trayendo consigo las nuevas tendencias americanas y europeas como el expresionismo. También las esculturas de Vítor Brecheret, descubierto por los dos Andrade, contribuyeron a la consolidación de este movimiento artístico.

¹⁹⁵ Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.

panorama latinoamericano «ningún movimiento de vanguardia tuvo la riqueza, la diversidad y la amplitud de reflexión crítica existentes en la producción de los modernistas brasileños en la década de 1920» (2002: 147).

En el terreno de lo literario, la poesía modernista proponía,

[...] abandonar los viejos temas tradicionales y hacer materia suya la vida contemporánea, más concretamente la vida contemporánea del Brasil. La nueva poesía debe reflejar toda la problemática de un país en desarrollo—que siente que a un siglo de la consecución de su independencia política no ha conseguido aún la económica—, la enorme gama de sugerencias e incitaciones brindada por el arte popular, por los modos de vida propios del país y por las demás circunstancias afines. (Crespo y Gómez Bedate 1963: 99)

Uno de los rasgos fundamentales del modernismo en América Latina fue la reflexión en torno al propio lenguaje; el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) abre la puerta a esas reflexiones cuestionando la creación poética mediante su propuesta creacionista: el poeta es el creador del universo, muestra su *independencia frente a la Naturaleza*, «Non serviam» proclama el poeta:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Naturaleza: *Non serviam*.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: “No te serviré”.

[...] Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias. El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?”

[...] *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pro yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

[...] Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente. (Huidobro en 2002: 101-102)¹⁹⁶

En Brasil, Mário de Andrade se aproxima a las ideas de Huidobro en cuanto al poeta como verdadero Creador consciente del texto literario; fue él quien *produjo reflexiones más consecuentes sobre la poesía moderna* con sus textos «Prefácio interessantíssimo», introducción en verso libre a *Paulicéia desvairada* (1920), y el ensayo *A escrava que não é Isaura: Discurso sobre algumas tendências de la poesía modernista*, publicado en 1925 (2002: 148).

La poética de M. de Andrade gira en derredor a la idea de la «polifonía poética» o del «simultaneísmo» en el lenguaje; inspirándose en la composición musical, busca reflejar una percepción simultánea de sensaciones y eventos alejándose de lo lineal y mundano: «No repetimos el realismo exterior (fotografía, copia) sino deformándolo (realismo psíquico)» (Andrade en 2002: 148). Además, toma de Huidobro la separación entre copia y creación, siendo esta última deformación y síntesis, cuya base se encuentra también en los términos freudianos de subconsciente y libre asociación. Las leyes estéticas de la nueva poesía son:

Técnicamente: Verso libre, rima libre, victoria del diccionario.

Estéticamente: Sustitución del orden intelectual por el orden subconsciente, rapidez y síntesis, polifonismo. (Andrade en 2002: 148)

¹⁹⁶ Vicente Huidobro. “Non serviam”. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ed. Jorge Schwartz. México: FCE, 2002.

Schwartz señala que M. de Andrade ve el proceso creativo «no como algo inmanente, sino integrado a un sistema social de percepción y recepción» (149), en donde el lector es el responsable de la interpretación. El punto más álgido de su sensibilidad se encuentra en el paso de la década del veinte al treinta, *en una interpretación de la cultura cuyo trayecto va de la destrucción a la construcción* (83).

Al mismo tiempo, la figura de Oswald de Andrade es piedra angular de la poesía latinoamericana del siglo XX. Mientras en Francia André Breton publicaba *el Manifiesto Surrealista*, en 1924 Oswald de Andrade lanzaba en Brasil el *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil*¹⁹⁷ como símbolo de la nueva poesía brasileña, cuyo objetivo fue revalorizar la tradición cultural del país. En su núcleo ya se asomaba la propuesta del próximo movimiento antropofágico: «asimilar las cualidades del enemigo extranjero para fundirlas con las nacionales. De tal forma se produce una síntesis dialéctica que trata de resolver las cuestiones de la dependencia cultural [...]» (165).

En el inicio del manifiesto —*La Poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos* (167)— deja entrever que su poesía apunta hacia el rescate de lo propio, alejado de la burguesía europeizada que forma parte del Brasil *oportunista y docto*. Desde una mirada hacia lo primitivo, Oswald de Andrade quiere abrirse paso a la experiencia presente: *El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica. La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. Lo mejor de nuestra tradición lírica. Lo mejor de nuestra manifestación moderna* (171).

¹⁹⁷ Publicado en el periódico *Correio da Manhã* el 18 de marzo de 1924.

Los concretistas encontraron en él un intento de poesía sintética, como puede observarse en este poema:

América do Sul,
América do Sal,
América do Sol,

donde se aprecia la desaparición de los elementos narrativos, creando así una división absoluta entre la prosa y la poesía, hecho que interesó a después a los poetas concretos (Crespo y Gómez Bedate 1963: 108).

Tarsila do Amaral, compañera de Andrade por esas fechas, le regaló en 1928 un cuadro por motivo de su cumpleaños:



Abaporu, 1928

Abaporu, que en tupí-guaraní significa *antropófago*, se convirtió así en el principio del movimiento antropofágico. Sus partícipes, motivados por Oswald de Andrade y su *Manifiesto Antropófago*,¹⁹⁸ intentaron alejarse de cualquier imitación europea en todos los sentidos y de esa manera *devorar* la modernidad de ultramar, combinarla con la

¹⁹⁸ Publicado en *Revista de Antropofagia 1* el 1 de mayo de 1928, publicación que daría inicio oficial al movimiento.

cultura propia para transformarla en algo completamente brasileño: *Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. [...] Tupy, or not tupy, that is the question* (Andrade en Schwartz 2002: 173). Haroldo de Campos, a propósito de ello, reflexiona en 1981:¹⁹⁹

Creo que, en Brasil, con la “Antropofagia” de Oswald de Andrade, en los años veinte (retomada después, en términos de cosmovisión filosófico-existencial, en los años cincuenta, en la tesis *A crítica da filosofia messiânica*) tuvimos un sentido agudo de esta necesidad de pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica con lo universal. [...] es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del “buen salvaje” (idealizado bajo el modelo de las virtudes europeas en el Romanticismo brasileño de tipo nativista [...]), sino según el punto de vista insolente del “mal salvaje”, devorador de hombres blancos, antropófago. No involucra una sumisión (una catequesis), sino una transculturación; o, mejor aún, una “transvaloración”: una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), que sea capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción. [...]. (Campos 2000: 3-4)

La modernidad no es vista como sinónimo de desarrollo y progreso, sino como un proyecto de civilización europeo. Los antropófagos ponen en alto la reivindicación de la diferencia; el presente deja de ser eurocéntrico. *Contra la realidad social, vestida y opresora, inventariada por Freud —la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama* (Andrade en Schwartz 2002: 180).

Asimismo, el modernismo brasileño experimentó una segunda fase que va desde 1930 a 1945 y cuyos intereses continuaron con los de la generación anterior en la búsqueda del destino del hombre y de Brasil. Sus figuras más representativas fueron Vinícius de Moraes, quien revolucionó la música popular brasileña, desde la samba hasta los

¹⁹⁹ En el ensayo “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, publicado originalmente en *Colóquio/Letras* 62, en julio de 1981.

comienzos de la bossa nova; Jorge de Lima, compositor del gran poema lírico *Invenção de Orfeu*; Augusto Frederico Schmidt, con una destacada carrera diplomática y editorial; Murilo Mendes, embajador de la literatura brasileña en Europa; y Carlos Drummond de Andrade, uno de los poetas más influyentes del siglo XX.

En los años venideros la literatura brasileña continuó con su espíritu prolífico en cuestiones de creación experimental y de crítica social. También alcanzó una tercera generación modernista (1945-1978) de corte más introspectivo e individualista, coincidiendo por otra parte con el regionalismo de *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa. En medio de este crisol de expresiones, el trío conformado por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari inició su movimiento de poesía concreta en los años cincuenta.

En 1952, Augusto y Haroldo de Campos abandonaron el Club de Poesía de la Generación del 45 —la antología *Panorama da nova poesia brasileira* (1951) fue el medio de difusión de los valores de esta nueva generación: poetas en contra del desgaste de la experimentación estética, el verso libre, la sátira, lo pintoresco, entre otras características, de las corrientes anteriores. El rigor formal y el sujeto lírico regresaron a la poesía, por ejemplo, en Domingos Carvahlo da Silva y Bueno de Rivera—, para formar el grupo Noigandres²⁰⁰ con Décio Pignatari y Ronaldo Azevedo en contra del abigarramiento de sus ideas. En los años posteriores escudaron las tesis que los llevarían a

²⁰⁰ En el nombre propio del grupo estos poetas dejaron por sentado la importancia que tenía en ellos la traducción como fuerza creadora. Sobre este, Marjorie Perloff dice: «*Noigandres*, Augusto has explained, was taken from Ezra Pound's Canto XX, in which the poet seeks out the venerable Provençal specialist Emil Lévy, a professor at Freiburg, and asks him what the word noigandres (used by the great troubadour poet Arnaut Daniel) means, only to be told by Lévy that for six months he has been trying without success to find the answer: 'Noigandres, NOIgandres! / You know for seex mons of my life / Effery night when I go to bett, I say to myself: / Noigandres, eh noigandres, Now what the DEFFIL can that mean!'"» (Perloff 2007: sp).

definir en 1956 el movimiento de la poesía concreta, al que Haroldo de Campos perteneció hasta 1963 para después comenzar un proyecto personal traducido en su libro-poema *Galáxias* (1984). Los concretos buscaban instaurar con su movimiento una nueva forma de aprehender los sonidos, las formas, el paisaje y la historia de autores de otras lenguas en la poesía brasileña (Mata 1999: sp).²⁰¹

Encontraron las bases para construir su poética especialmente en la experiencia del diálogo crítico entre textos de diferentes lenguas, culturas y épocas, es decir, el multilingüismo como interacción crítica siguiendo las teorías de Ezra Pound, su *paideuma*,^{202,203} además del método ideográfico y su léxico imaginista, con la traducción —de lenguas, de ideas, de poéticas, de medios— como herramienta central de creación. De igual forma, tomaron de Joyce la técnica del palimpsesto, las narraciones simultáneas y las *mots-en-valise* (cajas chinas); de e.e.cummings, la desintegración fonética y gráfica o *mímica verbal*; y de Mallarmé, el espacio visual del poema o *subdivisões prismáticas da Idéia*. En «Pontos-Periferia-Poesia Concreta», Augusto de Campos destaca que estas técnicas

convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma —uma organoforma— onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica da estrutura: POESIA CONCRETA. (Campos A. 1975: 25)

²⁰¹ Rodolfo Mata. “Haroldo de Campos, Premio Octavio Paz”. *Letras Libres* 3 (Abril 1999), sp.

²⁰² « [...] the tangle or complex of the inrooted ideas of any period... I shall use Paideuma for the gristly roots of ideas that are in action» (Pound 1970: 57).

²⁰³ En *A Arte no Horizonte do Provável* (1969) propone una poética sincrónica y móvil, donde el corte paidéumico de Pound se articula con el corte sincrónico de Roman Jakobson (planteada en «Historia Estructural de la Literatura» en *Linguistics and Poetics*) (Campos 2019: sp).

Por lo mismo, la materialidad del lenguaje, la palabra como objeto tridimensional (gráfica espacial, acústica oral, contenido), la interacción de la palabra con otros sistemas semióticos como la música y la pintura, y el poema como ideograma, constituyeron el centro de su poesía (1999: sp). De la misma forma, como antecedentes de enfoque también citan los movimientos futurista y dadaísta y, dentro del panorama brasileño, a Oswald de Andrade y a João Cabral de Melo Neto. También encuentran justificaciones de su poesía en poetas brasileños como Souzaândrade, o europeos como Francis Ponge y Maiakovski y en la composición musical de Webern (Crespo y Gómez Bedate 1963: 93). En este caso, la poesía concreta buscó la proclamación de un realismo total, es decir, «la creación de problemas exactos que se resuelvan en los términos del lenguaje sensible, y se pronuncia contra una poesía de expresión subjetiva y «edonística»» (Crespo y Gómez Bedate 1963: 93).

Los concretos entendieron la traducción como antropofagia textual (herencia de los antropófagos) y *make it new* (herencia de Pound). En «Liberating Calibans: Readings of *Antropofagia*»,²⁰⁴ Else Ribeiro Pires Vieira coincide con Randal Johnson (1999: 96) —en lo referente a la tensión entre la identidad nacional de una cultura postcolonial periférica y las contribuciones continuas de aquellas hegemónicas— en que la antropofagia brasileña, si bien fue al principio un arma verbal irreverente y una resistencia en forma de *Manifiesto Antropófago* en los años 20, resurgió en los años 60 y 70 tanto como metáfora como filosofía de la cultura (Johnson 1987: 42).²⁰⁵ Vieira

²⁰⁴ Else Ribeiro Pires Vieira. “Liberating Calibans: Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos’s Poetics on Transcreation.” *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Susan Bassnett and Harry Trivedi ed. London and New York: Routledge, 1999.

²⁰⁵ Randal Johnson. “Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature”. *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London and Boston: Faber and Faber, 1987: 41-59.

(1999: 96) también menciona que la dimensión política de *Antropofagia* fue abordada por Haroldo de Campos desde una mirada nacionalista como un

movimiento dialógico de la diferencia [...]: el des-carácter al contrario del carácter; la ruptura, en lugar del trazo lineal; la historiografía como gráfica sísmica de la fragmentación subversiva, antes que como homologación tautológica de lo homogéneo. [...] Una nueva idea de tradición (antitradición), que opere como contrarrevolución, como contracorriente opuesta al *canon* prestigioso y glorioso. (Campos 2000: 6)

Asimismo, Vieira continúa exponiendo que, con Augusto, Haroldo y Décio —y su interés en teorizar y crear una poética brasileña— emergió una actividad traductora de re/transcreación ligada a Ezra Pound y su postura de traducción como instrumento crítico (Vieira 1999: 104). Ellos mismos tradujeron diecisiete *Cantos*²⁰⁶ y aplicaron los criterios de Pound para una traducción creativa, «al hacerlo, tenían presente justo la didáctica que se desprendía de la teoría y de la práctica poundiana de la traducción y sus ideas en lo que se refiere a la función de la crítica —y de la crítica vía traducción— como “alimento del impulso” creador» (Campos 2000: 196). Le siguieron la *transposición* al portugués de diez poemas de e.e. cummings llevada a cabo por Augusto de Campos, traducciones de los vanguardistas alemanes, haikus japoneses, las canciones de Dante, los trovadores provenzales, los “metafísicos” ingleses y diez fragmentos del *Finnegans Wake* de Joyce. También, entre las transcreaciones de

²⁰⁶ Sobre los *Cantos* de Pound, Haroldo de Campos menciona que es una obra de estructura abierta, sobre todo los cantos “Pisanos”, que organizada por el método ideográfico permiten «uma perpétua interação de blocos de ideias que se criticam reciprocamente, produzindo uma soma poética cujo princípio de composição é gestaltiano [...]» (Campos 1975: 33).

Haroldo de Campos se encuentran Maiakovski, Goethe, Brecht, Wong Wei, Paz, poetas latinos y griegos, textos bíblicos y teatro japonés.

La traducción creativa de textos para Haroldo de Campos siempre es *recreación* o creación paralela, *autónoma*, *aunque recíproca*, en donde no solamente se traduce el significado sino también el *propio signo*, su materialidad, que entraña propiedades sonoras, de imagética visual, es decir, la *iconocidad* del signo estético según Charles Morris (2000: 189). Pound entiende la traducción como crítica en tanto que esta intenta teóricamente «to anticipate creation, it chooses, it eliminates repetitions, it organizes knowledge in such a way that the next generation may find only the still living part. Pound's well known 'Make it new' is thus recast by de Campos as the revitalization of the past via translation» (Vieira 1999: 104). El poeta mexicano Rodolfo Mata, quien ha estudiado a fondo la poética de Haroldo de Campos, hace notar que para este grupo «cada traducción es un original y cada original una traducción; toda traducción es traducible; y el original puede considerarse como la traducción de su traducción» (Mata 1999: sp).

Sobre la poesía concreta, Augusto de Campos subraya en el ensayo-manifiesto «Poesía Concreta»²⁰⁷ que los poemas se caracterizan por una estructura óptico-sonora irrevocable y funcional, generadora de ideas, que crea una entidad todo-dinámica —“verbivocovisual”, término de Joyce— de palabras dúctiles, moldeables, *amalgamables*, siempre a disposición del poema (Campos A. 1975: 34):

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, musica concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que

²⁰⁷ Publicado originalmente en la revista *Forum* de la Facultad Paulista de Derecho en octubre de 1955.

não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. (34)

Señala también que la poesía concreta tiene sus raíces como proceso consciente en la publicación de *Un coup des Dés de Mallarmé* en 1897, *poema-planta*, al ser este texto una organización del pensamiento en *subdivisiones prismáticas de la Idea* y una espacialidad visual sobre la página (34).

Guillermo de Torre agrega que en la poesía concreta la imagen y el signo se adelantan sobre la palabra: «En el principio fue el verbo; en el principio fue la acción —decíase antes, con la Biblia o con Fausto—. Quizá se escriba en el futuro: en el principio fue la imagen. El Eidos devora al Logos» (Torre 2001: 760).

De la tríada concretista, Augusto de Campos fue el que asumió de manera más sistémica la fórmula poundiana que define la poesía como condensación del lenguaje; dicho de otra forma, sigue los tres medios de Pound para cargar el lenguaje de significado al máximo: melopea, fanopea y logopea. Sus traducciones recurren a autores y textos en los que esta condensación alcanza niveles más extremos; por ese lado, resulta sugestivo que Augusto se haya empeñado en traducir poesía provenzal, la que Pound definió como *un arte entre la literatura y la música*. Su interés por la música —el ruido y el silencio que esta provoca, por ejemplo, en las creaciones de John Cage— está vinculada con su propio tránsito entre la legibilidad e ilegibilidad en la poesía: tránsito entre dos artes, dos lenguajes. Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate señalan que Augusto de Campos es, con Décio Pignatari,

el que ofrece mayores complicaciones formales. Si a veces mantiene la estructura sintáctica de la frase, otras es el que más lejos lleva la desintegración y transformación de las palabras, con lo que su expresionismo impide en ocasiones la interpretación; de los términos que utiliza. También es el primero que emplea las variaciones de color

de los caracteres estampando las palabras en varios colores, imprimiendo un movimiento pictórico a la página poética y ofreciendo claves de lectura y de concordancia y discordancia expresiva. (1963: 118-19)

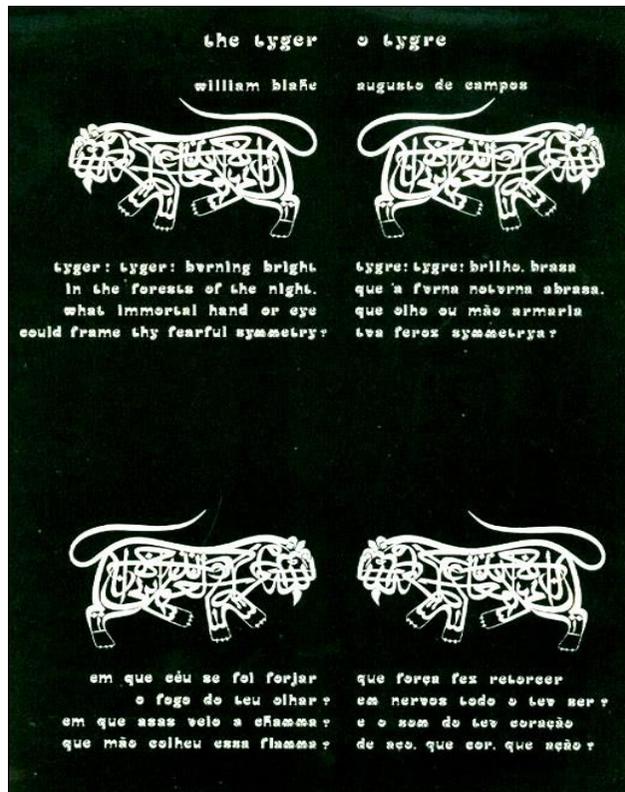
Su fascinación por los poetas y obras consideradas intraducibles, como la poesía de Arnaut Daniel, lo llevó a considerar la traducción como una *intraducción*: casi un nuevo género híbrido, entre traducción y creación «original», con una composición visual y sonora —imagen, sonido y ritmo (Mendonça 2016: 38-9).²⁰⁸ Toma la máxima de Maiakovski que anuncia «Sem forma revolucionária não pode haver verdadeira poesia revolucionária» (Campos A. 1988: 95) y, al igual que Haroldo y Décio, se concentra en la frase del *Manifiesto Antropófago* «Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago» (Schwartz 2002: 174), para así *traducir y deglutir* los textos (Campos A. 1988: 7).

Su primera *intraducción* fue la canción provenzal de Bernart de Ventadorn en 1974 y en esta, como en otras traducciones, lo «indizível e intraduzível configura um novo ícone intersemiótico, fundindo elementos de dois ou três códigos» (Mendonça 2016: 39). En su libro más reciente, *Outro* (2015), Augusto presenta una nueva propuesta de traducción, la *outradução*. Estas *outraduções* no son traducciones de obras escritas en otras lenguas, sino traducciones intersemióticas de textos en portugués en las que el texto de origen se relee con un nuevo lente gracias al uso de elementos no-verbales que potencializan el sentido. Para el poeta, la traducción asume una función de condensación, de extrañamiento y de opacidad de la lengua portuguesa por medio el impacto de la poesía ajena, de otras lenguas. Este ejercicio de alteridad,

²⁰⁸ Julio Mendonça. “Poética tradutória e poesia experimental”. *Circuladô. Tradução como criação e crítica*. 5. IV (setembro 2016): 34-43.

como las *intraduções* y las *outraduções*, se transforma en ejercicio de alteridad del propio código lingüístico en relación con otros códigos (2016: 39) y otras plataformas como las audiovisuales.

Veamos como ejemplo de poesía concreta e intraducción la versión de Augusto de Campos del conocido poema «The Tyger» (1794) de William Blake:



«O tygre» (1977) (Campos A. 2007)

Concentrándonos en el aspecto visual, en esta intraducción Augusto contrapone el poema de Blake con un arabesco sufi del siglo XIX que representa un felino: articulación de imagen y texto (relación entre dos códigos). El poema, además, con una tipografía particular que

alude al propio Blake, aparece en inglés y portugués a manera de espejo, donde se aprecia que tanto el texto de origen como la intraducción son el reflejo del otro. Al mismo tiempo, los dos felinos tienden a una simetría que funciona para marcar la ambivalencia entre uno y otro; el texto de origen y la reescritura miran hacia direcciones opuestas y, de regreso, se encuentran de nuevo. No se trata solamente de la desaparición del *yo* vista en Mallarmé, sino de la interrelación elocutiva entre autor/traductor, sujeto/objeto, lengua de partida/lengua de llegada y código verbal/otros códigos (Mendonça 2016: 39).

En relación con el movimiento del grupo *Noigandres*, para Haroldo de Campos la poesía concreta representó

el momento de sincronía absoluta de la literatura brasileña. Metalingüísticamente, repensó su propio código, la propia función poética (o la operación de ese código). Con ella, la diferencia (lo nacional) pasó a ser el lugar operativo de la nueva síntesis de la nueva síntesis del código universal. Más que un legado de poetas, aquí se trataba de asumir, criticar y remasticar una poética. [...] En realidad, lo que ocurría aquí era el cambio radical del discurso dialógico. Al contrario de la vieja cuestión de influencias, en términos de autores y de obras, se abría un nuevo proceso: autores de una literatura supuestamente periférica súbitamente se apropiaban del total del código, lo reivindicaban como patrimonio suyo, como un botín vacante a la espera de un nuevo sujeto histórico, para repensar su funcionamiento en términos de una poética generalizada y radical, de la cual el caso brasileño pasaba a ser la óptica diferenciadora y la condición de posibilidad. [...] La poesía concreta, brasileñamente, pensó una nueva poética, nacional y universal. (Campos 2000: 15-6)

Augusto, Haroldo y Décio publicaron en 1965 una colección de ensayos y manifiestos bajo el título *Teoria da Poesia Concreta* (1950-1960), para presentar de manera crítica —como indican en la introducción— los resultados de la poesía concreta brasileña dentro de un plano nacional e internacional sin la mediación de *divulgaciones esquemáticas e interpretaciones dudosas*, ya que un movimiento que

tiene vitalidad para crear y reproducir, para generar variantes, para influir, corre siempre el riesgo de difracción, de refracción y dilución. Por lo tanto, era necesario facilitar su comprensión y su discusión en sus términos originales (Campos et al. 1975: 7).

Diez años después, en el prólogo de la segunda edición, «Poesía-Bumerangue-Concreta», Haroldo de Campos se queja de que la teoría de la poesía concreta fue diluida y caricaturizada en manos de voces incompetentes, por lo que era necesario exponerla de nuevo sin pelos en la lengua para aquellos *chupins desmemoriados* (Campos 1975: 5), como puede verse en la portada-manifiesto de la edición de 1975:



(Campos et al. 1975)

Dos textos más se incluyen en la nueva versión que, en palabras de Campos, eran indispensables para la comprensión de los caminos asumidos posteriormente por los poetas del grupo: el manifiesto «Nova Linguagem: Nova Poesia» (1964) de Décio Pignatari y Luis Ângelo Pinto, que originó la poesía semiótica y los poemas sin palabras que fueron adoptados después por *defluxos* concretistas como la *poesía en proceso*, la *poesía sinalística*, entre otras corrientes (1975: 5); y la editorial del número 5 de la revista *Invenção* (1967), más un texto de Pignatari intervenido por los hermanos De Campos que fue como un testamento o, mejor dicho, un *testamento* (5). Haroldo de Campos finaliza diciendo que en su momento los diluidores los acusaron de terrorismo cultural y de haber sofocado la poesía brasileña e impedir su florecimiento (6); como decía Pignatari, resulta extraño que:

três poetas do bairro das Perdizes, aos quais se juntaram uns poucos companheiros, sem outra força que a da sua vontade, e sem outro apoio a não ser o individual para a divulgação de seus poemas —até este ano sempre publicados em edições não comerciais— conseguiram aterrorizar a poesia brasileira. Ou esta era muito fraca, ou as idéias deles eram muito fortes. O que vocês acham? (6)

El movimiento encontró su medio de difusión en el *Correio Paulistano* y en el *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*. En el primer diario, estos poetas publicaron una página llamada *Invenção*, destacando con este nombre el carácter heurístico de sus investigaciones, que después se transformó en una revista en 1962. En ella figuraron dos nuevos concretistas, José Lino Grünewald y Pedro Xisto, el modernista Cassiano Ricardo y el hasta entonces independiente Edgar Braga, lo que demuestra la intención de este movimiento de conseguir nuevos adeptos y atraer a poetas de otras doctrinas estéticas (Crespo y Gómez Bedate 1963: 91).

Así como era necesaria una nueva poesía brasileña, también lo era una nueva forma de crítica literaria: una crítica concreta que estuviera en continua relación con las obras, que se nutriera de ellas y al mismo tiempo las alimentara con sus reflexiones y las de otras disciplinas. En «Poesia e Paraíso Perdido» Campos reprende a las estéticas y críticas desactualizadas —de incursiones petrificantes en el *paraíso perdido* inspiradas en una *mística de pecado original*— que miran religiosamente hacia el pasado y se olvidan de que el arte es una *cosa viva y alegre* (Campos 1975: 29). Estas estéticas paradisiacas se anclan melancólicamente en el pasado y es justo lo que los poetas y críticos modernos deberían de evitar para, de esa manera, buscar el camino hacia la obra de arte de estructura abierta, un modo de *barroco moderno*: «Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas» (33). Sin embargo, no hay que dejarse atemorizar sino avanzar hacia una nueva arte poética.

Rodolfo Mata (2000: xvi) señala que, en los años posteriores al movimiento de la poesía concreta, Haroldo de Campos profundizó en la tradición barroca, por lo que su escritura acentuó una preexistente tendencia a la expansión neobarroca vinculada con la compactación minimalista que ya estaba en su poesía concreta. De esa manera surgieron: su *proesía*²⁰⁹ —experimento de reescritura entre prosa y poesía, cuya estructura se inspira en la forma ideográfica—²¹⁰

²⁰⁹ Caetano Veloso, amigo del poeta, califica así este experimento poético.

²¹⁰ Molina Robles señala que: «The subjacent ideogrammic structure in *The Cantos* is comparable to the neo-baroque structure found in the *Galáxias*. Both poems juxtapose languages, history, politics, and poetry from many periods, but many intentional and stylistic differences maintain them apart from each other. Pound's *forma mentis*, extracted from *The Chinese Character as a Medium for Poetry*, is organically

Galáxias (1963-1976); y su ensayo *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório Mattos* (1989), donde hace una relectura polémica del legado colonial barroco en la literatura brasileña, que ya había calificado en «De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña» como el punto de *no-origen* o la *no-infancia* (Campos 2000: 8):

Puedo decir que, para nosotros [y otras literaturas latinoamericanas], el barroco es el no-origen, porque es la no-niñez. Nuestras literaturas, al surgir con el barroco, no tuvieron infancia (*infans*: lo que no había). Nunca fueron afásicas. Nacieron ya adultas (como ciertos héroes mitológicos) y hablando un código universal extremadamente elaborado: el código retórico barroco (con supervivencias tardomedievales y renacentistas, decantadas ya, en el caso brasileño, por el manierismo camoniano,²¹¹ este último, por cierto, estilísticamente influyente en Góngora). Articularse como diferencia en relación a esta panoplia de *universalia*, he ahí nuestro “nacer” como literatura: una suerte de partenogénesis sin huevo ontológico (podría decirse: la diferencia como origen o el huevo de Colón...). (8-9)

Asimismo, Haroldo de Campos señala a (antes dicho por su hermano Augusto) Gregório de Matos (1636-1696) —poeta barroco y *blanco entre mulatos y mestizos*— como el primer poeta y traductor antropófago:

Nuestro primer transculturador: tradujo, con rasgos diferenciales, personalísimos, revelados en la propia manipulación irónica de la combinatoria tópica dos sonetos de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosísima María”) en un tercero (“Discreta e formosísima María”), que desmontaba y hacía explícitos los secretos de la máquina sonetífera barroca y que, además, siendo dos veces de Góngora, era además de Garcilaso de la Vega, de Camões, y más remotamente de Ausônio [...]. (2000: 10)

revitalized in Haroldo’s *Deus e o Diabolo no Fausto de Goethe* and the many other essays he dedicated to this work. Both poetics, triggered through translation processes, could be seen as paratactic strategies to create and understand the art of poetry» (Molina Robles 2017: 245).

²¹¹ De Luís de Camões, gran poeta portugués del siglo XVI, autor de la epopeya en verso *Os Lusíadas* (1572), que relata la gran expedición de Vasco de Gama a las tierras orientales.

No obstante, reconoce en el prerromántico Manuel Odorico Mendes (1779-1864) al primero en Brasil en proponer y practicar una teoría de traducción creativa que, aunque fue muy criticada por su *preciosismo irritante* y su *portugués macarrónico*, fue capaz de sintetizar 12,106 líneas de la *Odisea* en un total de 9,302 —ya sea para demostrar que el portugués era capaz de tanta concisión o, tal vez, para evitar las repeticiones y monotonías de una lengua declinable, entre otras estrategias—; además, Mendes inventó compuestos en portugués para reproducir las *metáforas fijas* de Homero (2000: 192). En resumen, Haroldo de Campos diría que:

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal (...) Essa prática diferencial articulada a um código universal é também, por definição, uma prática tradutória. (Campos 2013: 198-99)

Haroldo de Campos piensa la tarea traductora desde esa diferencia, procedente de la intención de definir una poética postcolonial de traducción. Una especie de parricidio que evita a toda costa repetir lo representado anteriormente: «[...] la traducción creativa [...] busca en última instancia, la tachadura del origen: la obliteración del original. A esa desmemoria parricida llamaré “translusiferación”» (Campos 1998: 7).²¹²

La traducción poética vista inicialmente a partir del *make it new* como una *mayéutica poética* —según Luciano Anceschi— fue sometida por Haroldo de Campos a una *progresiva reelaboración*

²¹² Idea que desarrolló en el libro *Deus e o Diabolo no Fausto de Goethe* publicado en 1981.

neológica a lo largo de varios años (Campos 2019: sp).²¹³ Else Ribeiro Vieira remarca que Haroldo de Campos utilizó varios neologismos para ofrecer una poética vanguardista de traducción revitalizada «while pointing to the Anthropophagic dimension of feeding on the very text he is translating to derive his metalanguage» (Vieira 1999: 96-7). Campos señala que desde la idea inicial de traducción como proceso de *recreación*

[...] hasta la acuñación de términos como *transcreación*, *reimaginación* (en el caso de la poesía china), transtextualización o —ya con un timbre metafóricamente provocativo— *transparadización* (*transiluminación*) y *transluciferación*, para dar cuenta, respectivamente, de las operaciones practicadas con *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) y con las dos escenas finales del «Segundo Fausto» (*Deus e o Diabolo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Esta cadena de neologismos expresaba, por lo pronto, una insatisfacción con la idea «naturalizada» de traducción, ligada a los presupuestos ideológicos de restitución de la verdad (fidelidad) y literalidad (servilismo de la traducción a un presunto «significado transcendental» del original) —idea que subyace a definiciones usuales, más «neutras» (traducción «literal») o más peyorativas (traducción «servil») de la operación traductora. (Campos 2019: sp)

Haroldo también utilizó las metáforas de *transhelenización* (derivada de su traducción de la *Ilíada* de Homero) y de poética de *reorquestración* (de su traducción de la poesía bíblica). Aún más, en la colección de ensayos y traducciones *Traduzir & Trovar* (1968),²¹⁴ donde se incluyen traducciones de los poetas provenzales, Cavalcanti, Dante, los metafísicos ingleses y los marinistas italianos, Haroldo de Campos enfatiza que traducir y trovar son aspectos de la misma realidad. Trovar, dice, «quiere decir hallar, quiere decir inventar.

²¹³ “De la transcreación: poética y semiótica de la operación traductora”, texto de la conferencia presentada originalmente en el II Congreso Brasileiro de Semiótica en São Paulo en 1985. Tomamos la versión traducida por Reynaldo Jiménez y publicada en la revista venezolana *Poesía* 6 (2019).

²¹⁴ Recordemos el cruce que propone entre el corte paidémico de Pound y el corte sincrónico de Jakobson.

Traducir es reinventar» (Campos 2019: sp). Todos estos «‘Re’ and ‘trans’ are recurrent prefixes that locate translation at a remove from monological truth in the direction of a transformative recreation of inherited tradition» (Vieira 1999: 97).

En el prefacio de *A Arte no Horizonte do Provável* Haroldo de Campos detalla el concepto de traducción como *forma de crítica que manifiesta, en la práctica textual, la mirada de la «poética sincrónica»* y que también se considera como una *poética situada en la acepción sartreana del término* y que solo puede asumirla un hombre datado en un tiempo histórico dado, el presente (Campos 2019: sp). Por la misma época, añade de Campos a propósito de los conceptos de traducción, tradición y recepción, Hans-Robert Jauss dictaba en 1967 una conferencia en la Universidad de Constanza (que se publicó como *Literaturgesichte als Provokation der Literaturwissenschaft*) en la que —al pretender dar una dimensión histórica y hermenéutica a algunas categorías de la poética inmanente, utilizando los conceptos de «horizonte de expectativas» y «fusión de horizontes»— explicaba «cómo la resistencia opuesta a la expectativa de su primer público por la obra nueva puede ser tan grande, que un largo proceso de recepción podrá ser necesario antes de que sea asimilado lo que en un principio era inesperado, inasimilable» (Campos 2019: sp) y, de la misma manera, consideró «la constitución de la tradición [...] como un proceso de *traducción*, operando sobre el pasado a partir de una óptica del presente» (2019).

La labor traductora de Haroldo de Campos es más que impresionante, como ya hemos visto; entre sus transcreaciones se encuentran textos bíblicos, poesía china, teatro Noh, Homero, Dante, Goethe y Octavio Paz. Las traducciones y las reflexiones sobre la

poética de la traducción de Haroldo de Campos están reunidas en su mayoría en *A Arte no Horizonte do Provável* (1967), *A Operação do texto* (1976), *O Arco-íris Branco* (1997) y *O Segundo Arco-íris Branco* (2010). En 2013, Marcelo Tápia y Thelma Médici Nóbrega coeditaron el libro *Transcriação* en el que se traza el desarrollo del concepto de *transcreación* y el proceso de traducción del poeta brasileño. Este término fue acuñado siguiendo largas consideraciones representadas en «Da Tradução com Criação e com Crítica» (1963), en el que pensó la traducción como práctica creativa y crítica (Molina Robles 2017: 124):

La traducción de poesía (o prosa equivalente a ella en problematicidad) es antes que nada una vivencia interior del mundo y de la técnica de lo traducido. Como que se desmonta y remonta la máquina de la creación, aquella fragilísima belleza aparentemente intangible que nos ofrece el producto de una lengua extraña. Y que, sin embargo, se revela susceptible de una vivisección implacable que le revuelve las entrañas, para traerla nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diferente. (Campos 2000: 197)

En 1967 Haroldo de Campos utilizó el verbo *transcrear* como tal en la introducción a su traducción de Píndaro (MR 2017: 124): «O poeta que traduz – ou melhor, transcria – um poema clássico leva, de saída, uma vantagem considerável sobre o erudite não-poeta que translada o mesmo texto» (Campos 1976: 109).²¹⁵ Según el prólogo de *A Arte no Horizonte do Provável* transcrear era el equivalente de traducción creativa o recreación, pero en 1971 cambió a *transintertwined* (MR 2017: 124) después de la traducción de *Un Coup de Dés* de Mallarmé; y después, como ya hemos visto, el término siguió su propio proceso de transcreación. Desde el inicio su sentido fue dar «preeminencia a la materialidad del lenguaje y rozar solamente el significado del “original” para *reimaginarlo* y conseguir otorgarle la

²¹⁵ Haroldo de Campos. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

dignidad de la creación» (Mata 2000: xvi) y, a nivel histórico, para Haroldo de Campos

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apoie sobre um “continuum” meta-histórico que contemporiza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: “make it new”. (Campos 1975: 26)

Asimismo, Campos estableció un diálogo entre Ezra Pound, Roman Jakobson y Max Bense para reforzar la unión entre traducción creativa y la dimensión material del lenguaje. La complejidad y la fragilidad de la información estética presente en Bense le llamaba la atención al poeta brasileño, sin embargo, se decantó por la posibilidad jakobsoniana de recreación paralela como corolario de apertura estética al no coincidir con la idea de intraducibilidad del filósofo alemán (Gontijo Flores 2016: 12).^{216,217} Igualmente, llevó aún más lejos la razón de ser del método ideográfico de Pound y la convirtió en un performance poético, es decir, « [h]e was able to reincarnate the hubris as a hyper-Poundian strategy» (Molina Robles 2017: 243). Campos definió esta estrategia híbrida de composición poética en la introducción de *Hagoromo de Zeami: O Charme Sutil* (1994), obra de teatro Noh cuyo proyecto de traducción comenzó en 1960 (2017: 243):

[...] procurei adotar uma outra estratégia (que eu poderia definir, enquanto radicalização do método, como hiperpoundiana). Assim, em vez de um mero substitutivo esteticamente vacilante, pelo qual o tradutor “fiel”, à medida que o produz, vai-se apresurando em pedir desculpas quanto ao resultado, dispus-me a configurar um texto

²¹⁶ Guilherme Gontijo Flores. “Da Tradução em sua Crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”. *Circuladô. Tradução com criação e crítica*. 5. IV (setembro 2016): 9-25.

²¹⁷ Haroldo de Campos señala que en la traducción de poesía no cabe la posibilidad de hablar de fidelidad e infidelidad, de literalidad o de adaptación, ya que la información de un poema, lo que dice y transmite el poema, ya es un poema en su totalidad (Campos 2000: 185-187).

poeticamente eficaz, minuciosamente trabajado, autónomo como obra de arte verbal, dentro dos recursos da língua portuguesa, extremados, quando necessário, para responder ao impacto do original. (Campos 1994: 17)

Esta manera de abordar la poética de la traducción de Pound influyó en las estrategias de traducción de Haroldo de Campos y su máxima expresión la encontramos en sus últimas obras como *Galáxias* (MR 2017: 244) —trabajo de reescritura ultrabarroca que comenzó en 1963 hasta 1984, compuesto por cincuenta cantos *galácticos* sin título que forman en las páginas galaxias de palabras—, en la que, además del método ideográfico, Haroldo de Campos aplica las estrategias del barroco tomadas de su traducción del libro II del *Fausto* de Goethe.²¹⁸ Haroldo de Campos calificaba aquí su poesía de *epifánica*, un viaje épico ilusorio:

Audiovideotexto, videotextogame, las *galaxias* se sitúan en la frontera entre prosa y poesía. Hay en este libro caleidoscópico un gesto épico, narrativo [...] pero la imagen acaba por prevalecer, la visión, la vocación por lo epifánico. En este sentido, el polo poético termina por imponerse al proyecto [...]. Este libro permutante tiene, como vértebra semántica, un tema siempre recurrente y variado en toda su extensión: el viaje como libro y el libro como viaje [...]. (Campos 2010: 123)

Complementando esto, Andrés Sánchez Robayna dice:

Releo las *Galaxias* y propongo otro término: una *epifanopoeica*, que contiene, anagramáticamente, *épica*, *epifanía* y, además, *fanopoeia*, la noción de Pound según la cual —como él mismo mostró en su poesía y nos mostró en la de China y en la de tantos poetas— proyectamos en la mente una imagen visual. Las *Galaxias*, en efecto, proyectan en la mente imágenes de una ficción que más tarde se elude —se *elide*—

²¹⁸ «The combination of distant styles such as the Baroque, Romantic and Classic, extracted from Calderon de la Barca's theater plays, Goethe's famous trip to Italy and the early German Romanticism, incorporated in the *Faust II*, stimulated Haroldo to explore in depth the "neo-barroco" style» (MR 2017: 244).

hasta desvanecerse. El tejido de la elusión es así, también, el tejido de la imaginación. (Sánchez Robayna 1985a: 109)²¹⁹

Gran viaje entre espacios poéticos, lingüísticos, culturales. También lo vemos en *Finismundo: A Última Viagem* (1990), trabajado durante cuarenta años. Está basado en el fragmento de la *Odisea* «thánatos eks halós», que crea una ambigüedad entre *morir en el mar* o *morir lejos del mar*; y transcrea al mismo tiempo el *Ulysses* de Joyce en el São Paulo moderno. Entre otras reescrituras que permean la obra están las traducciones de Odorico Mendes de la *Odisea* y el mito de la creación de Lisboa escrito por Fernando Pessoa, así como fragmentos de Guido Cavalcanti, Dante y Hölderlin. Haroldo de Campos construye toda una narrativa a partir de la traducción; en el epígrafe «per voler veder trapassò il segno», que alude al destino de Ulises en el infierno dantesco, el poeta nos advierte del doble filo de la escritura y la traducción: *la transgresión del signo*.

Por último, también encontramos esta transcreación del método hyperpoundiano en *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (1998), un ecléctico ramo intertemporal de textos y reescrituras que junta en el mismo espacio transcreaciones del griego antiguo y moderno (Safo y Cavafis, por ejemplo) y también del latín; poesía náhuatl; poesía japonesa; *Finismundo*; poemas de gatos; textos efrásticos; homenajes a varios escritores y artistas...

En suma, el proceso creativo de Haroldo de Campos proviene de la *escritura mefistofélica* y deviene en una *transluciferação mefistofáustica*. Después de haber traducido los seis Cantos del *Paradiso* dantesco, concluye que está dentro de los límites de cualquier

²¹⁹ Andrés Sánchez Robayna. "Una micrología de la elusión (La poesía de Haroldo de Campos)". *La Luz Negra. Ensayos y notas, 1974-1984*. Madrid. Ediciones Júcar, 1985a, pp. 93-109.

traducción que opera como transcreación radical el terminar usurpando, aunque sea por un segundo, el lugar del *original* y más aún, convertir este original en la traducción (MR 2017: 158): «He refers here to the translator of poetry as a choreographer of the internal dance of languages, where meaning is not a final scope but just a semantic frame, the plurifolding of a moving choreography» (158). Partiendo también de la «différance» derridiana, el espacio entre lo que está dicho y lo que está escrito, Haroldo de Campos afirma que la inscripción de lo que está dicho —su traducción (creativa)—, está poseída por un demonio impío e inmemorial que obliga al texto a aniquilar el original. Este parricidio es la transluciferación (164).

Esta radicalidad queda inscrita en el ensayo «Transluciferação mefistofáustica» (1981), en el que presenta una lectura transcreativa del texto de Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) (Gontijo Flores 2016: 14). Haroldo de Campos afirma que el teórico alemán «inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade» (Campos 1981: 179). De esta manera, Haroldo de Campos des-lee el pasaje de Benjamin en el que caracteriza las traducciones convencionales como «transmissão inexata de um conteúdo inessencial (eine ungenaue Uebermittlung eines unwesentlichen Inhalts)» (179) y la toma como defensa para su propuesta de transcreación (GF 2016: 14). Por tanto, su lectura termina por «equacionar a teoria da tradução do linguista Roman Jakobson com a do filósofo Walter Benjamin [...]. A primeira estaria para a segunda como uma física da tradução para a sua metafísica» (Kampff Lages 2002: 187).²²⁰ Vieira subraya que « [...]

²²⁰ Susana Kampff Lages. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

while subscribing to Benjamin's theory, in itself liberating, he also subverts and departs from it. If Benjamin casts the translator's task in an angelical light, that of liberating the pure language, de Campos highlights the satanic import of it» (Vieira 1999: 109).

En el mismo libro, *Deus e o Diabolo no Fausto de Goethe*, Campos presenta su concepto de *plagiatexto*. Él sostiene que *Fausto* depende en gran medida en la parodia, en su sentido etimológico de *canto paralelo* y que, como tal, este «marks a rereading of the Faustian tradition – the intertexts being various, ranging from the Bible to Shakespeare» (1999: 106). Haroldo de Campos cita la brillante respuesta de Goethe cuando lo acusan de plagio, en la que el poeta alemán alegaba que solo podía producir grandes obras mediante la reescritura de los otros tesoros, así como Pound consideraba que los grandes poetas hacían uso de todo aquello que podía serles útil para encender de esa manera su luz propia en la cima de la montaña (Campos 1981: 74).

La traducción para Haroldo de Campos es un *canto paralelo*, en palabras de Vieira (Vieira 1999: 110), un diálogo entre la voz del texto original y las demás voces textuales o, como Campos llama a este proceso: *Traducción: transtextualización* (1981: 191-200). La traducción como transtextualización o transcreación desmitifica la ideología entorno a la fidelidad; si la traducción transtextualiza, esta deja de ser un andar unidireccional, por lo que Campos concluye su texto con dos metáforas antropofágicas (Vieira 1999: 110): la transluciferación y la traducción como transfusión (Campos 1981: 208). Para Vieira, lo genial en Campos es que, para él, la traducción

disturbs linear flows and power hierarchies – daemonic dimensions that coexist with the a priori gesture of tribute to the other inherent in translating and the giving of one's own vitality to the other.

Transcreation – the poetics that disrupts the primacy of the one model – a rupture and a recourse to the one and the other. Translation can be servitude, translation can also be freedom [...]. (1999: 110)

Las creaciones de Haroldo de Campos, podemos concluir, se pueden visualizar finalmente como una *cosmopoética*. Al reflexionar sobre su último libro de poesía *A máquina do mundo* (2000), Haroldo de Campos argumenta que la comprensión del orden cósmico como una máquina ingenuamente articulada se remonta al comienzo del pensamiento poético y filosófico (Bessa and Cisneros 2007: xiv).²²¹ Para el poeta brasileño, la poesía es una especulación sobre los mecanismos internos de este aparato cósmico, desde Dante a Mallarmé. Este modelo cosmológico se aplica a Haroldo de Campos como poeta, crítico, ensayista, traductor, cuyos amplios intereses se extienden de oriente a occidente, de la antigüedad a la modernidad (2007: xiv), de lo mítico, místico y poético a la ciencia...

y empiezo aquí y pienso aquí este comienzo y repito y relanzo y me arrepiento y aquí me pienso cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso acometo por eso me meto a escribir mil páginas escribir miliunapáginas para acabar con la escritura para abarcar con la escritura para finalizar con la escritura por eso recomienzo por eso lanzo por eso entrelazo escribir sobre escribir es el futuro del escribir esclavo y escriba cribo y clavo en miliunanoche miliunapáginas o una página en una noche que es lo mismo y páginas se enciman misman ensimisman donde el fin es el comienzo donde escribir sobre el escribir es no escribir sobre no escribir y por eso empiezo despiezo pieza por pieza acoto cotejo y me tejo un libro donde todo sea fortuito y forzoso un libro donde todo sea y no se esté sea un ombligo del mundolibro [...] en el hueso del comienzo sólo contemplo el hueso el hueso hueco con que empiezo el empero del comienzo donde es viaje donde el viaje es una maravilla de tornaviaje tornasol viaje de maravilla el viaje es maravilla de ronaviaje tornasol viaje de maravilla donde el mendrugo se desmenuza la madeja se arovilla y es donde el mendrugo se desmenuza la madeja se marovilla y es vainilla es vigilia es astilla de

²²¹ Antonio Bessa Sergio and Odile Cisneros eds. "Introduction". In Campos de, Haroldo. *Novas. Selected Writings*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

centella es habichuela de hablilla es lunar de naderías y canto la fábula y deshebro el agua fiebre-y-orfiebrea aquí he me-aquí el habla [...]. (Campos 1987: 103-105)²²²

3.2 La reescritura como corrección del poema

a) Juan Ramón Jiménez

En este apartado abordaremos la poética del poeta español Juan Ramón Jiménez (1881-1958) concentrándonos en los conceptos de *obra en marcha* y *reescritura como corrección del poema*. La obra del poeta de Moguer es bastante extensa y lo que puede observarse en ella, también; por esto mismo, nos proponemos sin más repasar brevemente sus etapas creativas —divididas por lo general en: etapa sensitiva, etapa intelectual y etapa suficiente o verdadera— y fijarnos en su poética de *poesía pura*, *poesía corregida* y *poesía revivida*.

La obra de Jiménez fue realmente un proyecto de vida y Andrés Sánchez Robayna bien señala que su obsesión de madurez por reescribirlo todo como parte de su empresa poética lo llevó a un crecimiento descomunal de su Obra, que él mismo tituló *work in progress* (Sánchez Robayna 1985b: 45),²²³ y que para nuestro propósito se convierte en un eje fundamental para hablar de este Premio Nobel. El valor espiritual de la creación poética proveniente de una metafísica krausista y la inclinación del poeta hacia lo bello, lo puro y lo verdadero hacen de la poesía de Jiménez —en especial la de *Espacio* y

²²² Fragmento de un canto de *Galaxias* traducido por Héctor Olea en Haroldo de Campos. *Transideraciones. Transiderações*. Recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia. México: El Tucán de Virginia, 1987.

²²³ Andrés Sánchez Robayna. “Juan Ramón Jiménez en el otro costado”. *La Luz Negra. Ensayos y notas, 1974-1984*. Madrid: Ediciones Júcar, 1985b, pp. 45-56.

Leyenda— una aspiración ética que desemboca en un proceso de eterno redescubrimiento y que el poeta transforma en *un juego entre lo divino y lo humano* (Jiménez 1962: 241).²²⁴

A lo largo de su vida Jiménez fue creando una teoría poética mediante la cual entendió la poesía como una «actividad espiritual que cae bajo tres campos distintos de observación: la estética, la ética y la metafísica» (Blasco Pascual 1981: 210)²²⁵ y que se identifica con la expresión de un yo que deviene realización y toma de conciencia, que a su vez incide en el propio yo del poeta y también en el mundo circundante (210). Varias definiciones son las que dio Jiménez sobre la escritura poética y la manera de abordarla como obra en marcha; podemos ver que decía: «Yo escribo siempre para *encontrarme a mí mismo* y en mí mismo, y no altero mis ideas ni mis sentimientos en relación a tal o cual público» (209).²²⁶ Y: «Escribirnos no es más que recrearnos, crearnos una segunda vida para un poco más de tiempo; y dejarla en manos de los otros» (Jiménez 1974: 142).²²⁷ Francisco Javier Blasco Pascual observa que en la primera cita, Juan Ramón Jiménez *concibe la escritura como búsqueda de su propio yo* (1981: 209) y que, en la segunda, apunta hacia «la creación de una segunda naturaleza que trasciende los límites espacio-tiempo, a los que necesariamente está subordinada su vida» (209), hecho que en opinión de Blasco Pascual demuestra el arraigo existencial y la proyección metafísica de la teoría

²²⁴ Juan Ramón Jiménez. *Estética y ética estética*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1962.

²²⁵ Francisco Javier Blasco Pascual. *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

²²⁶ Blasco Pascual señala que esta cita proviene de «Saludo» a *Aristocracia de intemperie*, texto inédito que conoció gracias a la generosidad de Francisco Hernández-Pinzón.

²²⁷ Juan Ramón Jiménez. *El andarín de su órbita*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Novelas y cuentos, 1974.

poética de Jiménez²²⁸ —Krause, Goethe, Heidegger, Ortega y Gasset, salen a relucir. Para Jiménez,²²⁹ la obra y el poeta no están disociados; tanto crezca el poeta, la obra debe seguirle:

El poeta debe ser el hombre que arde como una llama, que está siempre ardiendo. No comprendo cómo hay personas que se llaman poetas y cada seis meses se acuerdan de que saben métrica y hacen un soneto o una estancia. El poeta debe estar siempre sobre sí mismo, depurándose, renovándose, elevándose. Yo soy el hombre que se renueva, que se depura, que está siempre ardiendo. (Jiménez 1958: 13)

El deseo de belleza, de conocimiento y de eternidad embarca al poeta en la búsqueda de la poesía pura, de la expresión poética perfecta. Eternidad orgánica que le permite moverse entre los tres estadios del tiempo en los márgenes de una espacialidad perpetua —*Espacio*— «momentos de una trama infinita, nada muere del todo. Nada muere del todo. La muerte no borra el rastro de lo que una vez existió. Ese rastro o vestigio queda grabado en la memoria y emerge en el presente, participando activamente en la configuración del futuro» (Narbona 2017: sp).²³⁰ Así el mecanismo de la escritura poética. Quedan rastros de la escritura pasada en aquella del presente, reconfigurada: la reescritura. No es un mero recuerdo o reconstrucción mental, según Hans Jonas (discípulo de Heidegger), sino verdadera presencia. Fenómeno que llama «no-ser actual de las cosas pasadas».²³¹ Por otra

²²⁸ Blasco Pascual remarca que «El fondo ético krausista y la estética simbolista hacen que la poética de Juan Ramón sea, a la vez, una metafísica de la creación y una metafísica del creador. El contenido de dicha metafísica, por otro lado, se funda especialmente en un pensamiento, por Ortega, próximo al de la generación del 14» (1981: 306).

²²⁹ Juan Ramón Jiménez. “Credo estético de Juan Ramón Jiménez”. *Brecha* 2.10 (junio de 1958): 13.

²³⁰ Rafael Narbona. “Espacio: Juan Ramón Jiménez y lo eterno (y II)”. *El Cultural*. 10 de enero de 2017, sp.

²³¹ Hans Jonas. *Pensar sobre Dios y otros ensayos*. Trad. Ángela Ackermann. Barcelona: Herder, 2012.

parte, después Derrida señalaría —inspirado en Heidegger y reconociendo también a Hegel y Husserl— «que las oposiciones binarias de la metafísica se basan en asunciones de presencia» (Quevedo 2001: 196).²³² Derrida, haciendo crítica al logocentrismo²³³ —Amalia Quevedo se remite al texto derridiano *La farmacia de Platón*— agregaría que

La presencia organiza las concepciones metafísicas del ser. Es así como todos los términos fundamentales de la metafísica designan una presencia: presencia de la cosa ante la vista como *eîdos*; presencia como sustancia / esencia / existencia (*ousía*); presencia temporal como punto (*stigmé*) del ahora o del instante (*nûn*); presencia ante sí del *cogito*, la consciencia, la subjetividad; co-presencia del otro y de sí, la intersubjetividad como fenómeno intencional del *ego*; etc. La presencia opera en toda la filosofía occidental: en todos los empirismos, los racionalismos, los idealismos, los realismos. Ni el psicoanálisis, ni la fenomenología, ni el estructuralismo han logrado escapar a la presencia. (197)

Entre tanta presencia, la propia cosa se desdibuja. Antonio Gutiérrez Pozo²³⁴ recuerda que

La hermenéutica de Heidegger, en cuanto verdad de la fenomenología, aspira a la cosa misma, no considerada como algo presente sino como lo que continuamente refulge desde la nada, desde la ausencia. Por tanto, no es un método impuesto sobre la cosa, sino, según la exposición de Heidegger y Gadamer, un 'experienciarla' como aquello que nos alcanza y transforma. (Gutiérrez Pozo 1993: 62)

En lugar de preguntarnos por la cosa, debemos esperar a que ella nos hable, pero no de forma pasiva, sino *existiendo en sintonía con*

²³²Amalia Quevedo. *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudillard*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.

²³³ Presenta la dicotomía entre el *phonocentrismo* o metafísica de la presencia —que no basta para agotar el lenguaje— y el lenguaje escrito, que tiene más significados que aquellos existentes en lo dicho o presente o real, ya que contiene también los no visibles.

²³⁴Antonio Gutiérrez Pozo. "Poesía y silencio en Juan Ramón Jiménez. (Aproximación al decir poético)". *Fragmentos de filosofía* 3 (1993): 61-70.

lo innominado (Heidegger 1985: 71),²³⁵ es decir, *liberarnos de la violenta actitud metafísica decantada en el lenguaje* (Gutiérrez Pozo 1993: 62).

Sin ir más lejos en este tema, regresemos a la realidad de la poesía:

La poesía en su poetizarse se es presente no como un objeto pensado, sino como la misma realidad poética que es. Este saberse de la poesía no es ajeno a su ser: la constituye esencialmente. La poesía se poetiza. (63)

La poesía se piensa a sí misma y al mismo tiempo piensa la vida. «Hemos de oír e interpretar el decir sobre sí de la poesía juanramoniana, ya que en toda gran expresión poética se decanta la esencia de la poesía» (64). Palabra poética eterna, reflexión metapoética, en la que el silencio encuentra su espacio de creación: «Voz mía, canta, canta; que mientras haya algo que no hayas dicho tú, tú nada has dicho» (Jiménez 1978: 935).²³⁶ Ricardo Gullón dice que Jiménez

quiere cantar la totalidad; al contacto con el infinito, sintió la necesidad de asimilárselo íntegramente, y por eso pide a la poesía palabras para todo. [...] Se entiende el mundo por la poesía y en la poesía; el poeta descifrará los secretos [...]. (Gullón 1960: 201)

Esta *ars poética* juanramoniana de la reflexión poética desde la poesía se encuentra bien plasmada en *Arenal de eternidades*, donde el poeta clama

¡Intelijencia, dame tú, segunda, el nombre exacto de las cosas!...
Que mi palabra sea la cosa misma, creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos los que no las conocen, a las cosas; que por mí vayan todos los mismos que las aman, a las cosas... ¡Intelijencia,

²³⁵ Martín Heidegger. *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires: Ed. Del 80, 1985.

²³⁶ Poema “Voz mía”, de la sección “La obra desnuda” de *Las tres presencias desnudas*. Versión de *Leyenda* (1978).

tú, segunda, dame el nombre exacto y tuyo y suyo y mío de las cosas!
(Jiménez 2006: 605)²³⁷

La palabra como cosa, distinta del sentido parnasiano y modernista de palabra-objeto, sino en el sentido de palabra como descubridora de la realidad, como recreadora del mundo, que existe hasta que se la nombra (Reyes Cano 1983: 472).²³⁸ Rogelio Reyes Cano apunta que tanto la filosofía decimonónica como la lingüística de Saussure —esta última considera la palabra como signo— se preocupaban por la interrelación palabra-objeto. Pero fueron poetas como Paul Valéry, T. S. Eliot, Juan Ramón Jiménez, Ungaretti, quienes trabajaron la estética del poder recreador y descubridor de la palabra poética, relacionada con la concepción platónica del poeta como dios (472). «No sé con qué decirlo, acción goethiana; porque aún no está hecha mi callada palabra» (Jiménez 1978: 422),²³⁹ observa el poeta. Acción anterior al verbo mismo. *Palabra divina del Génesis en el momento justo de la creación* (Gutiérrez Pozo 1993: 69). Porque la poesía

quería desvelar el ser primero de las cosas en la palabra. También la poesía se poetiza a sí misma; quiere cantar la posibilidad del cantar. Su meta más propia es decir el decir: mostrar la llegada del ser a la palabra, para lo cual requiere lo que no está en sus manos, el silencio absoluto. (69)

En palabras de Aurora de Albornoz:

²³⁷ Poema “Mi instinto a mi inteligencia”, versión de *Leyenda* (2006). Todos los poemas citados de este libro corresponden a la última versión editada por Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Arretche.

²³⁸ Rogelio Reyes Cano. “La “callada palabra” de Juan Ramón: análisis e interpretación de un proceso textual”. Edición digital a partir de *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*. Tomo II. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 469-483.

²³⁹ Primer poema de *Eternidades*, “La acción final (34 años y Goethe)”, versión de *Leyenda* (1978).

La palabra que quiere crear «la cosa misma» al nombrarla, es decir, la palabra poética, es el camino que le conducirá a la iluminación final. Por la palabra, por la poesía, el poeta llegará a hacerse *Dios*. (Albornoz 1986: 15)²⁴⁰

Instinto poético interpretado por la *inteligencia* y que, similar a la postura de Ezra Pound y Vicente Huidobro, gracias a ella el poeta aspira a crear el objeto, a nombrarlo (1986: 13):

Si un científico inventa, y a todo el mundo le parece natural el invento, sea práctico o no, ¿por qué no ha de inventar un poeta, que puede hacerlo, un mundo o parte él? [...] Nombros las cosas ¿no es crearlas? En realidad el poeta es un nombrador a la manera de Dios. Hágase, y hágase porque yo lo digo. (Jiménez 1961: 93)²⁴¹

De ahí deriva su obsesión por la palabra perfecta, *exacta*, palabra poética en la que el poeta confía plenamente. Francisco Javier Blasco Pascual observa que la exigencia de justeza y transparencia para la palabra poética aparece en varios de sus textos y que, en todos ellos, «lo que se postula es la identidad absoluta entre intuición y expresión, entre fondo y forma» (Blasco Pascual 1981: 266). Y cita un aforismo en el que el poeta de Moguer lo expone claramente:

En el uso de la palabra escrita lo importante, creo yo, es que la palabra corriente parezca que se usa por vez primera y que la rara parezca corriente; pero que no tropiece uno en ella, lo dije muchas veces. Que ninguna de las dos parezca estraña ni se sienta mal en donde esté colocada.

No por usar palabras complicadas ni sobadas se es un escritor rico ni raro; la rareza y la riqueza está[n] en el don de combinaciones infinitas.

Creo también que la teoría de la palabra puede ser buena, pero hay que justificarla al escribir. Mallarmé no se preocupó tanto de la palabra como de su colocación: «La chevallure flotte d'une flamme à l'extreme...»

²⁴⁰ Aurora de Albornoz. "Juan Ramón Jiménez o la poesía en sucesión". En Jiménez, Juan Ramón. *Nueva antología*. Barcelona: Nexos, 1986, pp. 7-90.

²⁴¹ Juan Ramón Jiménez. *El trabajo gustoso*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1961.

Todas las palabras son aquí corrientes; el verso es raro, sin embargo, mágico, perfecto. En poesía no importan nada asonancias ni consonancias por dentro ni por fuera, repeticiones nada. Lo importante es la exactitud, la precisión.

Que la palabra no enturbie, ni entorpezca, ni malogre, en suma, la expresión de la emoción, pensamiento, metáfora, sentimiento.²⁴²

Asimismo, Jiménez aprehende la máxima de Goethe —*como el astro, sin precipitación y sin descanso*—²⁴³ como parte de su tarea creadora desde 1920 y que podría decirse que culmina con *Leyenda*, su *Obra en marcha*, de ahí su afán por la corrección de su poesía. La posibilidad de revivir lo ya dicho, seguir recreándolo. Jiménez lo expone en *El andarín de su Órbita*:

Cuando Ortega hablaba de poesía seguía apoyándose generalmente en Goethe, lo que a mí me gustaba tanto. Tanto que yo había adoptado antes, como lema mío, el famoso «Sin aceleración y sin detenimiento, como los astros, jire el hombre alrededor de su propia *Obra*». (Jiménez 1974: 121)

Volver al mismo lugar transformado sin decir lo mismo, porque la palabra siempre está en movimiento: *Yo llevo siempre conmigo todo lo que he escrito, como llevo mi propia vida, y rectifico vida y escritura constantemente* (Citado por Reyes Cano 2000: 222), siguiendo el pensamiento de Goethe en *Poesía y Verdad*:

Todo placer por la vida se basa en un retorno regular de las cosas externas. Los cambios del día a la noche, de las estaciones, de las flores y frutos y de cualquier otra cosa que nos salga al encuentro de época en época para que podamos y debamos disfrutarlas, son en realidad los resortes que activan la vida terrenal. Cuanto más abiertos estamos para estos placeres, más felices nos sentimos; pero si la diversidad de estas manifestaciones gira incesantemente ante nuestros ojos sin que participemos de ellas, si no nos mostramos receptivos a tan benignos ofrecimientos, entonces irrumpe la más grave enfermedad: vemos la

²⁴² Blasco Pascual dice que se trata de un aforismo inédito y la referencia que da es: En «Crítica», Sala de Zenobia y Juan Ramón», signatura J-1/141 (5) /14.

²⁴³ Que Juan Ramón Jiménez toma de un fragmento de *Zahme Xenien* de Goethe: *Wie das Gestirn, /Ohne Hast, /Aher ohne Rast*. Hay varias versiones juanramonianas del mismo fragmento.

propia vida como una carga repugnante. De un inglés se cuenta que se colgó sólo por no tener que seguir vistiéndose y desvistiéndose todos los días. (Goethe 1999: 598)²⁴⁴

Rogelio Reyes Cano (2000)²⁴⁵ nos recuerda que la poesía de Juan Ramón Jiménez es un viaje en barco, a sí mismo; un viaje de ida y vuelta (223):

Tres veces en mi vida, ¿cada quince años aproximadamente? (a mis 19, a mis 33, a mis 49), he salido de mi costumbre lírica conseguida a explorar con ánimo libre el universo poético. Tres revoluciones íntimas, tres renovaciones propias, tres renacimientos. Las tres veces he ido del «éxtasis» al «dinamismo». Luego las tres veces he vuelto, más convencido cada vez del movimiento al éxtasis, a la paz, a la medida, al orden. Pero con las sienes cansadas de verdor y oro distinto, alrededor del nuevo tesoro secreto de los ojos. (Jiménez 1990: 508)²⁴⁶

Reflexiona así el poeta. Lo que en realidad es nuevo está en *la depuración constante de lo mismo*, viaje hacia el centro del ser y que trasluce resonancias místicas —Tagore, San Juan de la Cruz, la mística hindú (Reyes Cano 2000: 223). Estas tres veces que el poeta se dice renovado son las tres etapas poéticas sobre las que él mismo reflexiona y que abordaremos en un momento. Ya en *Eternidades* (1916-1917) decía sobre su poesía —«desnuda»—:

Vino primero pura, vestida de inocencia; y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo de no sé qué ropajes; y la fui odiando sin saberlo.
Llegó a ser una reina, fastuosa de tesoros... ¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
...Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica de su inocencia antigua. Creí de nuevo en ella.

²⁴⁴ Johann Wolfgang Goethe. *Poesía y Verdad*. Trad. y selec. de Rosa Salas. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

²⁴⁵ Rogelio Reyes Cano. “El Diario de un poeta recién casado, de Juan Ramón Jiménez, como libro de viaje”. *De Blanco White a la generación del 27. Estudios de literatura española contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva, 2000.

²⁴⁶ Juan Ramón Jiménez. *Ideología (1897-1957): Metamorfosis IV*. Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990.

Y se quitó la túnica, y apareció desnuda toda... ¡O pasión de mi vida, poesía desnuda, mía para siempre! (Jiménez 2006: 606)²⁴⁷

Mujer, obra y muerte, *las tres presencias desnudas* de la poesía para Jiménez (y título de uno de sus libros en *Leyenda*). Tres dimensiones fundamentales que constituyen su escritura: una reflexión metapoética (la Obra); una meditación, tomada de Ortega y Gasset, sobre el conocimiento como acto amoroso (la mujer); y una reflexión metafísica sobre la posibilidad trascendente de la conciencia subjetiva hecha sustancia en la Obra (la muerte) (Lanz 2017: 22).²⁴⁸

Para Andrés Sánchez Robayna, los cambios estilísticos en Juan Ramón Jiménez —hacia la poesía desnuda— responden a la presencia de un «motivo»: *un absoluto marino* (1985: 46). El mar y los viajes de Jiménez, el de su luna de miel a los Estados Unidos con Zenobia Camprubí en 1916 y el de su exilio en 1936 tras estallar la guerra civil, por ejemplo, son los grandes configuradores de su poética:

Mi renovación empieza cuando el viaje a América y se manifiesta con el *Diario*.²⁴⁹ El mar me hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él viene la poesía *abstracta*; así nace el *Diario*, y muchos años después, gracias también al mar, con ocasión del viaje a la Argentina, surge *Dios deseado y deseante*. (Gullón 1958: 120)²⁵⁰

Sánchez Robayna recuerda esta conversación entre Jiménez y Ricardo Gullón a propósito del problema de sus épocas creativas. Transformación de su voz de los elementos románticos y modernistas que marcan sus primeros escritos a la poesía abstracta, pura y desnuda.

²⁴⁷ “La poesía desnuda”, versión de *Leyenda*.

²⁴⁸ Juan José Lanz. *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*. Barcelona: Anthropos, 2017.

²⁴⁹ *Diario de un poeta recién casado* (1916), llamado posteriormente *Diario de un poeta y mar* (Buenos Aires, 1948), *Diario de un poeta recién casado* (Madrid, 1957) y *Diario de un poeta recién casado* (Barcelona, 1973).

²⁵⁰ Ricardo Gullón. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.

Crecimiento del poeta hacia una totalidad, la Obra y la eternidad: «Mi poesía es siempre continuación de mi poesía: —mi verso, de mi verso; mi prosa, de mi prosa—» (Jiménez 1971: 224).²⁵¹

Jiménez reconoce la importancia del mar en su obra, pero también en la de uno de los poetas que influyeron en él, Rubén Darío. En 1940 escribía a propósito de la relación entre lo poético y marino en su estética que la poesía del poeta nicaragüense también tenía cualidades marinas:

Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No mar metafísico, ni mar, en él, psicológico. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola: hombro, pecho, cadera de ola; muslo, vientre de ola; le daba empuje, plenitud pleamarinos, altos, llenos de hervoroso espumeo lento de carne contra agua. Sus iris, sus arpas, sus estrellas eran marinos. Todos sus mares, Atlánticos, Pacíficos, Mediterráneos, eran uno: mar de Citeres [...]. Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de la sal, del tónico. (Jiménez 1942: 41-2)²⁵²

Sánchez Robayna considera que este *absoluto marino* en la frase «gracias al mar viene la poesía abstracta» opera una *concepción peculiar de la palabra, de la relación significativa-significado* (1985: 46) y que el análisis de este motivo en la obra juanramoniana es fundamental. La poesía que sigue a *Diario de un poeta recién casado* se encaminó al desarrollo de la noción de poesía abstracta a partir del motivo marino, muy presente en *En el otro costado* (1936-1942) y en *Dios deseado y deseante* (1948-1949), libros que en opinión de Sánchez Robayna contienen la palabra más sustantiva de Juan Ramón Jiménez (47). No obstante, también recuerda que la poesía de *Diario* es aún metafísica y que, aunque no en el sentido total de *Dios deseado y*

²⁵¹ Juan Ramón Jiménez. *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Taurus, 1971.

²⁵² Juan Ramón Jiménez. *Españoles de tres mundos*. Buenos Aires: Losada, 1942.

deseante, podemos ver que desde *En el otro costado* se construye ya la noción de poesía abstracta (47). Y cita la conversación con Gullón:

Yo no sé por qué el *Diario* ha sido tan mal leído. Hay en él muchas cosas que nunca se han visto. Es un libro metafísico: en él se tratan los problemas de la creación poética, los problemas del encuentro con las grandes fuerzas naturales: el mar, el cielo, el sol, el agua... Ahora, en estos años, he vuelto a planteármelos en *Animal de fondo*. (Gullón 1958: 90-1)

Su mejor libro —en palabras de Jiménez— es el *Diario*, porque no envejece, además de constituir un fenómeno histórico en donde se observa el comienzo del simbolismo moderno en la poesía española, movimiento del verso y la sintaxis poética (1958: 92):

Tiene una metafísica que participa de estética, como en Goethe. Y tiene también una ideología manifiesta en la pugna entre el cielo, el amor y el mar. Creo que, sobre todo en la segunda parte, el libro tiene verdadera profundidad. Bastera fue el primero en sentirla y me lo comunicó en carta escrita desde Italia. Los críticos, cuando el libro se publicó, no la admitieron, y otros poetas necesitaron diez años para empezar a darse cuenta de ello. (92-3)

Situado por algunos críticos entre el Modernismo y la generación del 27, Juan Ramón Jiménez destacó por la pureza artística de su obra gracias a la alta espiritualidad a la que aspiraba, con lo que «la realización poética en su obra posee una indudable dimensión moral, ética, que define el signo de su espiritualidad» (Lanz 2017: 16). Juan José Lanz (16) enfatiza que la poesía juanramoniana destaca por su diálogo con lo mejor de la poesía occidental de su época y por el camino que recorre hacia una poesía pura, encontrando sus orígenes en Edgar Allan Poe («Filosofía de la composición» y «El principio poético»),²⁵³ Charles Baudelaire («El pintor de la vida moderna»)²⁵⁴ y

²⁵³ Edgar Allan Poe. *Ensayos críticos*. Madrid: Alianza, 1987.

²⁵⁴ Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980.

Paul Valéry («Introducción al conocimiento de la diosa»)²⁵⁵ Valéry apunta hacia la poesía pura, «hacia una belleza siempre más consciente de su génesis, siempre más independiente de sus *sujetos* [...] [que] conducía tal vez a un estado casi inhumano» (Valéry 1990: 19).

Recordemos ahora que Juan Ramón Jiménez estableció sus propias coordenadas poéticas —*tres veces en mi vida [...] salí de mi costumbre lírica*—; y siguiendo la categorización que el poeta dejó en varios de sus escritos, Aurora de Albornoz (1986) expone tres etapas poéticas en la obra de Jiménez e insiste también en la distinción que Jiménez hacía entre momentos de creación y momentos de depuración, es decir, de reescritura. Primero, Albornoz se remite a unas notas autobiográficas recogidas en 1932 en la antología *Poesía española contemporánea*, realizada por Gerardo Diego, en las que Jiménez proponía el siguiente esquema (1986: 19):

Síntesis ideal

- 1) *Influencia de la mejor poesía «eterna» española, predominando el Romancero, Góngora y Bécquer. Soledad.*
- 2) *El «Modernismo», con la influencia principal de Rubén Darío.*
- 3) *Reacción brusca a una poesía fundamentalmente española, nueva, natural y sobrenatural, con las conquistas formales del modernismo. Soledad.*
- 4) *Influencias jenerales de toda la poesía moderna. Baja de Francia. Soledad.*
- 5) *y siempre. Angustia dominadora de eternidad. Soledad.*

Sin embargo, Albornoz considera que este esquema —recuperado por Agustín Caballero en el estudio introductorio de *Juan Ramón Jiménez, Libros de poesía*— queda un poco estrecho en cuanto a la caracterización de los diversos momentos poéticos de Jiménez, pero que al mismo

²⁵⁵ Paul Valéry. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.

tiempo es revelador de su consciencia de trabajador incansable de la obra (Albornoz 1986: 21).

Después, señala que Juan Ramón Jiménez solía reducir las épocas de su poesía a tres: la etapa «sensitiva» (1898-1916); la etapa «intelectual» (1916-1958); y la etapa «suficiente» o «verdadera» (1923-1958) (Lanz 2017: 17). En la primera etapa, dice Albornoz, Jiménez incluía toda la obra previa a *Diario de un poeta recién casado* (1916-1917), libro que marcó un partaguas en su teoría poética. La segunda etapa la extendía hasta 1936, año en el que salió exiliado de España en guerra hacia América, tras el cual comienza la última y nueva poesía. *La estación total*, publicado como libro en 1946, también pertenece a esta época, ya que sus poemas habían visto la luz en los «Cuadernos» editados entre 1925 y 1935. Asimismo, en la tercera etapa se incluyen los libros que aparecieron en fragmentos en la *Tercera antología poética* (1957): *En el otro costado*, *Una colina meridiana*, *Dios deseado y deseante* y *Ríos que se van*. De estos solo se publicaron como libros independientes, apunta Albornoz, *Romances de Coral Gables* (1948), que era parte de *En el otro costado*, y *Animal de fondo* (1949), parte primera de *Dios deseado y deseante* (1986: 21-2).

Albornoz observa que la crítica ha clasificado la creación poética de Jiménez de distintas maneras, por lo general, en dos periodos. En el primero se incluyen todos los libros anteriores a 1916-1917, momento en el que se inicia el segundo, que termina con *La estación total* y todo lo escrito en América después de 1936 (22). Menciona también que los críticos que aceptan una tercera etapa la han llamado «suficiente». Indica que Guillermo de Torre acepta la clasificación de tres etapas propuesta por Jiménez, pero que toma la de 1916-1917 como una distinta, por lo que resultan cuatro. Por otro lado,

Bernardo Gicovate²⁵⁶ niega las dos etapas y cree en la existencia de varias, en una *obra en marcha* constante, por lo que «no hay en lo íntimo de la poesía de Jiménez ninguna evolución, precisamente porque vive en cambio continuo» (Gicovate 1973: 223), eso en el aspecto profundo de su pensamiento. Pero, continúa Gicovate, en lo externo es posible hablar de

[...] transformaciones temáticas y métricas y aun formales que nos ofrecen la oportunidad didáctica de marcar etapas sucesivas. Comprendamos, entonces, que es nuestro propósito didáctico, y nada más, lo que nos lleva a simplificar y a afirmar que la poesía de Jiménez presenta, por ejemplo, un período preliminar, antes de 1900, en el que se dibujan los primeros afares líricos, pero en el que no alcanza su talento a expresarse... (1973: 225-6)

Y así continúa el crítico hasta presentar ocho etapas de creación y corrección. Dice Gicovate sobre la corrección que al joven poeta observador, sensitivo y sensorial, el mundo exterior le fascina y le hiere a la vez. Esa herida con el tiempo se vuelve obsesión, lo que lleva al poeta ya anciano a la imperiosa necesidad de explicar lo observado. Por eso, considera Gicovate, que Jiménez cambia de la corrección puramente estilística de las primeras revisiones a una obsesión por aclararse —*prurito de aclaración*, le llama— que no siempre fue acertada, en su opinión: «Teme Juan Ramón que no se le comprenda, sufre cuando cree que no se le comprende. Desde su juventud este temor y este sufrimiento le obseden y más tarde le llevarán a innumerables sinsabores en sus relaciones con los demás [...]» (27-8). Finalmente, concluye que «La doctrina que empujaba al joven en sus caprichos, la que define el hombre en su plenitud, la que persigue al

²⁵⁶ Bernardo Gicovate. *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*. Barcelona: Ariel, 1973.

anciano atrabiliario, es la del necesario sacrificio a la única realidad indisputable: la del pensamiento» (32).

Regresando a Aurora de Albornoz, ella señala que hablar de etapas o épocas está bien si se considera que el poeta va siempre hacia adelante, evolucionando, pero que, la reescritura en Jiménez supone al mismo tiempo una continuidad en lo esencial y transformación y hasta ruptura en lo accesorio, coincidiendo aquí con lo dicho por Gicovate sobre la obra tomada desde lo externo o desde lo profundo (Albornoz 1986: 22): «[...] a pesar de sus frecuentes autoclasificaciones vio siempre toda gran poesía como «sucesión»,²⁵⁷ «obra en marcha», «transición»...» (22). En sus últimos escritos, apunta, Jiménez intentó aclarar lo que significaba para él la «transición»:

La transición permanente es el estado más noble del hombre. Cuando se dice de un artista que es de transición muchos creen que se le está rebajando. Para mí, si se dice arte de transición, se está señalando el arte mejor y lo mejor que puede dar el arte. Transición es presente completo, que une el pasado, el presente y el futuro en un éstasis momentáneo sucesivo, en una sucesiva eternidad de eternidades, momentos eternos. El éstasis sucesivo es lo dinámico por excelencia; el movimiento es el sostén de la vida, y la muerte verdadera no es sino la falta de movimiento, esté el cuerpo de pie o caído. Sin movimiento, la vida se deshace dentro y fuera por falta de cohesión dinámica. Pero el dinamismo debe ser principalmente del espíritu, de la idea, debe ser éstasis dinámico moral: dinámico en cuanto a sucesión, estático en cuanto a permanencia. El éstasis debe ser la fija eterna del dinamismo superior. El espíritu ha fijado siempre lo superior, y la vida es bella y buena cuando lo superior queda fijo en su movimiento permanente. (Jiménez 1948: 145-6)²⁵⁸

Para Jiménez, los poetas de transición son creadores de «poesía abierta». Albornoz aclara que Jiménez llegó a este concepto en sus

²⁵⁷ «Sucesión, en su estética, significa continuidad de la mejor tradición y, al mismo tiempo, novedad, mirada hacia el futuro» (Albornoz 1986: 23).

²⁵⁸ «La razón heroica», conferencia leída en Buenos Aires y publicada en la revista argentina *Realidad* en 1948. Juan Ramón Jiménez. «La razón heroica». *Realidad. Revista de ideas* 4.II (Septiembre-Octubre 1948): 129-149.

últimos escritos en prosa y que, más que definirlo, lo describió mediante términos como «majia» y «misterio», por ejemplo. Se refiere a San Juan de la Cruz como un *poeta abierto* y llama a su poesía «la vía abierta, la antorcha abierta, la luz abierta; eso que nunca se ha cerrado, se cierra ni se cerrará» (en Albornoz 1986: 23). Lo anterior, recogido en *Poesía cerrada y poesía abierta*, es aplicable a todo lo que Jiménez considera verdadera poesía, gran poesía —el Romancero y la canción popular; las «Coplas» de Jorge Manrique; los místicos castellanos y lo mejor de Lope; saltando a través del tiempo, Bécquer, Rosalía, el mejor Machado— aquella con la que los poetas *expresan lo inefable* (23).

Aurora de Albornoz concluye que lo mejor de Jiménez viene de la tradición y que camina hacia la novedad, «un enlace —desde un presente que fluye—, del ayer y el mañana» (23-4). Y que nos recuerda a la *poesía en movimiento* de Octavio Paz: «La tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura» (Paz 2002: 423).²⁵⁹

A propósito de la clasificación de la poética de Jiménez, Juan José Lanz señala que Luis Cernuda (1994: 142-47)²⁶⁰ diferenció entre una primera etapa caracterizada por el *impresionismo sentimental*, por *conocer por sensaciones*, y una segunda etapa definida por un *impresionismo intelectual*, que responde a las impresiones del *mundo interior* (Lanz 2017: 17). En la época denominada «sensitiva» o de «impresionismo sentimental», Jiménez se inclina hacia la estética simbolista que capta el instante fugaz, una especie de diálogo sentimental entre el mundo referencia y la conciencia subjetiva; «se

²⁵⁹ Octavio Paz. *Obras completas. I: La casa de la presencia: Poesía e historia (El arco y la lira, Los hijos del limo, La otra voz)*. México: FCE, 2002.

²⁶⁰ Luis Cernuda. *Obra completa. II*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1994. 3 vols.

trata de definir y describir perfectamente el matiz momentáneo del estado del alma en diálogo con la realidad circundante (hecha intimidad), porque ese matiz es lo distintivo fundamental» (17). Pero la palabra poética se ve incapaz de captarlo, de asir ese instante fugaz. El poeta se frustra por aquella fugacidad e inaprehensibilidad:

¡Agua corriente eras
y te me fuiste de las manos!
¿En qué lecho de amor,
hecha cristal, te habrás parado,
corriendo sólo dentro de ti misma
a tu propio mar solo, ardiente y májico?

¡Oh fresco remolino,
que empieza, eterno, en ti, y acaba, eterno,
en ti, y prende lo que ansía
en su raudal cuajado! (Jiménez 1986: 112)²⁶¹

Este sentimiento de frustración absoluta puede apreciarse en los libros que van desde 1909 a 1913, según Lanz, *Poemas májicos y dolientes, Melancolía y Laberinto*. En 1913, justo cuando comienza a escribir *Estío* (1916) y los *Sonetos espirituales* (1917), Jiménez ha dejado Moguer para instalarse en Madrid, donde conoce a su futura esposa, Zenobia Camprubí, encuentro que marca también el destino de la escritura del poeta (Lanz 2017: 19). Por estos años, Jiménez abandona su fascinación por los primeros simbolistas franceses y se concentra ahora en las líricas inglesa, irlandesa y estadounidense contemporáneas. Lanz explica que este hecho encauza la poética de Jiménez hacia la *poesía desnuda*, influyendo también su viaje de bodas con Zenobia a Estados Unidos en 1916. Como ya sabemos, esto se encuentra reflejado en el poema de *Eternidades*, «Vino, primero pura...», donde el poeta deja constancia del paso de la ingenua pureza

²⁶¹ Poema “32” de “Jardín cerrado”, versión de *Nueva antología*.

inicial hacia una sencillez depurada final, llamada poesía desnuda, *la sencillez del espíritu cultivado* (19), es decir: «[...] un acto de conciencia necesario para que exista la creación poética; «desnudez» del poema que corresponde con una esencialización del pensamiento y de la forma, que deviene transparente [...]» (19). En su última etapa, el eje estético de la transparencia estará muy presente en sus poemas, como señala Lanz: «La transparencia, Dios la transparencia», invoca el primer poema de *Animal de fondo* (1949).

La desnudez de la palabra poética envuelve pureza y totalidad, *más metafísica que filosófica*, de carácter mallarmeano, frente a los planteamientos de Válerý (20); en otras palabras, la poesía pura de su juventud se convierte en una poesía desnuda materializada en el lenguaje: «La palabra poética aparece entonces en su pleno poder generador y el poeta se transforma de intermediario entre lo «fable» y lo «inefable» en «creador». [...] la palabra dice lo que es el ser porque el ser *es* en cuanto que es dicho» (20).

Veamos el poema «El nombre conseguido de los nombres», de *Animal de Fondo* (incluido después en *Dios deseado y deseante*):

Si yo, por ti, he creado un mundo para ti, dios, tú tenías seguro que venir a él, y tú has venido a él, a mí seguro, porque mi mundo todo era mi esperanza.

Yo he acumulado mi esperanza en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito; a todo yo le había puesto nombre y tú has tomado el puesto de toda esta nombradía.

Ahora puedo yo detener ya mi movimiento, como la llama se detiene en ascua roja con resplandor de aire inflamado azul, en el ascua de mi perpetuo estar y ser; ahora yo soy ya mi mar paralizado, el mar que yo decía, mas no duro, paralizado en olas de conciencia en luz y vivas hacia arriba todas, hacia arriba.

Todos los nombres que yo puse al universo que por ti me recreaba yo, se me están convirtiendo en uno y en un dios.

El dios que es siempre al fin, el dios creado y recreado y recreado por gracia y sin esfuerzo. El Dios. El nombre conseguido de los nombres. (Jiménez 2006: 928)²⁶²

Del decir al hacer poético. Fuerza generatriz de la palabra poética: «Y ese es el ámbito en el que se va a desarrollar la poesía juanramoniana a partir de 1915: una progresiva confianza en la labor creativo-cognoscitiva del lenguaje poético que le va a llevar a una fe absoluta en la palabra» (Lanz 2017: 21). Al principio el poeta sentía frustración por no poder captar la fugacidad del instante. Ahora, la palabra poética lo crea. *Ser uno poesía y no poeta*, por consiguiente, transformar la conciencia subjetiva e inmanente en sustancia trascendente, el ser en el lenguaje (22), expresado como lo vimos anteriormente en las tres presencias desnudas de Jiménez: la Obra desnuda, la mujer desnuda y la muerte desnuda. La mujer desnuda, abrazada a la muerte y a la obra, es arquetipo de este periodo, vinculado a la presencia del infinito y la eternidad (22):

Humana fuente de oriental rompida, surtidor de delicia entre el troncal del hombre, tierna, suave agua redonda así por lo tendido del vivir gustoso; mujer desnuda, ¿un día dejaré yo de verte de pie, echada; te tendrás que quedar, columna sola, sin los espejos asombrados de estos dos incansables ojos míos, que contemplaban tu hermosura plena, con la insaciable plenitud de su mirada?

(¡Estíos de este mundo; verdes frondas, mansiones de parar al sol, aguas para sumirse entre las flores a las dos glorias del crepúsculo; lunas alegres sobre el cuerpo mismo estrellas en las rosas, calor, amor, frescor: mujer desnuda!)

Límite exacto de la vida unánime, perfecto continente de todo el contener, armonía formada, único fin gozoso, definición real de la belleza; mujer desnuda, un día se romperá mi línea selvática de hombre, me tendré que expandir por dentro y por fuera en la naturaleza abstracta... Pero te dejaré mis ojos en mis cantos, como ojos abiertos de río subterráneo, manzano universal de dar perenne, para tu aparición de llegada concreta. (Jiménez 2006: 720)²⁶³

²⁶² Versión incluida en *Leyenda* (2006).

²⁶³ “Manzano universal de dar perenne” (antes “La mujer desnuda”), versión de *Leyenda* (2006).

Para poder crear hay que desnudar primero a la palabra, *desnombrarla*, y así alcanzar la *belleza absoluta*. El poeta dice que la poesía es anterior al verbo mismo, ya que *creación no puede ser sino contemplación y recreación* (Jiménez 1983: 221).²⁶⁴ Goethe dice en *Fausto* que «En el principio era la acción» (Goethe 1979: 46). Palabra (creación) y verbo (acción). Para Jiménez, la poesía desnuda es eterna,

[...] digo «es», no será. Juan de Yepes y Teresa de Cepeda de ayer en existencia, durarán más que cualquier poeta forzado de hoy, de los que piensan que terminar es recargar. La poesía cargada, y hoy cargamos más que nunca la poesía, se nos puede venir encima y aplastarnos. No hay que intentar acabar la poesía; que, entonces, el acabar nos acaba. La poesía no empieza ni acaba nunca, y un poeta es un poetizador, es decir, un revividor; un sucesivo de sí mismo y de lo mismo. (Jiménez 1983: 220)

Y esa desnudez eterna lleva a la recreación, revivirse a uno mismo mediante la poetización. *Poesía revivida*. Respecto al tema de la reescritura, Aurora de Albornoz expone que en años anteriores Juan Ramón Jiménez consideraba esta forma de poetización «poesía corregida», pero con el tiempo este concepto transmutó —en *Dios deseado y deseante*, por ejemplo— a «poesía revivida». Jiménez ya no hablaba de corregir o depurar, sino de «revivir» poesía escrita en un ayer distante. «[...] Ahora, desde su vejez, parece penetrar más profundamente en aquel entonces lejanísimo: la recreación puede llegar a ser una sorprendente creación» (Albornoz 1986: 67). Reapropiarse de las vivencias de uno mismo, desde el aquí y ahora, reconfiguración desde la memoria y una nueva visión. Carlos León Liqueste habla de este fenómeno como «proceso de reviviscencia», que más allá de una simple variación, el texto revivido se convierte en una nueva creación: «La revivencia es apropiación de la vivencia antigua por un nuevo

²⁶⁴ Juan Ramón Jiménez. *Poesía y prosa*. Selec. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Barcelona: Seix Barral, 1983.

yo».²⁶⁵ *Metamórfosis* —la Obra a la que pertenece *Leyenda*—, como veremos más adelante, es el epítome de este proyecto poético Jiménez.²⁶⁶ Sobre el proceso casi cartográfico necesario para editar y publicar las reviviscencias de Jiménez, Javier Blasco y Francisco Silvera muestran que:

Si la concepción orgánica de JRJ para su propia Obra llevaba antes del exilio el claro título de *Unidad*, no menos claro es el que le da casi al final de su vida: *Metamórfosis*, asumiendo ya en él la intrínseca relación de vida y obra como algo magmático, en invariable movimiento y, por tanto, ajeno a la estabilidad de lo muerto o lo disecado. Así se explican la multitud de aforismos en los que JRJ hace alusión a la permanente renovación de la Obra hasta el último segundo de vida, elevada a fundamento y fin de la propia obra en una espiral de simetrías que identifica lo acabado, lo perfecto, con lo inerte. Ante un artista como éste, cuyos fundamentos estéticos habrían rechazado cualquier instantánea de su trabajo como definitiva, por postrera que pudiera ser cronológicamente, la labor ecdótica tradicional se convierte casi en un Arte 'ad hominem', que obliga a replantear buena parte de las herramientas de trabajo del filólogo. (Blasco y Silvera 2007: 8)

Blasco y Silvera reconocen el valioso trabajo que, desde distintas generaciones y aproximaciones, han hecho varios estudiosos de Juan Ramón Jiménez respecto a la publicación de su Obra: Francisco Garfias, Ricardo Gullón, Francisco Giner de los Ríos, Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Antonio Sánchez Romeralo, Jorge Urrutia, Teresa Gómez Trueba, Alfonso Alegre, J. A. Expósito, Carlos León Liqueste y Antonio Martín... (11). Estos autores también señalan que el poeta a partir de 1925 se servirá de sus «cuadernos» —*Unidad, Obra en*

²⁶⁵ Carlos León Liqueste. “Mi pena negra. Revivencia, corrección, versiones y variantes”. *Reviviscencia: JRJ*. Eds. Antonio Martín y Almudena Cueva. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2009.

²⁶⁶ Javier Blasco y Francisco Silvera presentan detalladamente el reto filológico al que se enfrentan los aventureros estudiosos y editores de las reescrituras de Juan Ramón Jiménez en “El Hilo del Laberinto: escritura y conciencia en inacabable metamórfosis” (en *Cuadernos Hispanoamericanos* 685-686 (julio-agosto 2007): 7-44).

marcha, Sucesión, Presente, Hojas, Sí, y Ley— para dar una muestra al mundo literario, a manera de diario, de los libros en los que se hallaba trabajando (27).

Ahora bien, después de este paréntesis formal y, recuperando la idea de la desnudez de la poesía expuesta en párrafos anteriores, Lanz indica que además de las referencias a Goethe y el Génesis, esta le viene por parte de Heidegger y Ortega y Gasset, gracias a quienes reconoce que un acto creativo lleva a un acto cognoscitivo y que, por tanto,

el poeta no sólo crea, sino que, creando, conoce; y en esa dualidad creativo-cognoscitiva alcanza a insertarse en la palabra como modo en que el ser es, se transforma en lenguaje, él mismo es palabra. Por lo tanto, el poeta se transforma en poesía, la conciencia subjetiva se transforma en Obra [...]. La conciencia poética se hace palabra, la esencia inefable se transforma en sustancia trascendente; poeta y Obra se convierten en una y la misma cosa: conciencia hecha lenguaje, palabra que es ser. (Lanz 2017: 24)

La experiencia poética se convierte en elemento central de la creación, dicho por Lanz, esta es la conciencia poética confiriendo el ser a la realidad en la palabra (25). Lanz asimismo propone concebir el acto creativo como mera recreación y, por tanto, *toda corrección no será sino mera confirmación de lo creado, de lo dicho, de lo que es en la palabra poética* (27): «La depuración poética, la corrección continua de los poemas en la construcción de la Obra, se entiende entonces como la necesidad de actualizar el ser en la palabra poética» (27). Continuo devenir de la palabra poética. Sánchez Romeralo cita las palabras de Jiménez sobre la recreación *radical* en su poética:

...mi ilusión —decía Juan Ramón en 1952, en unas notas, creo que inéditas, para un prólogo a la *Obra completa*— sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo.

Como esto no puede ser, empiezo a mis 71 años, ¿por última vez?, esta corrección. (Sánchez Romeralo 1978: XI)²⁶⁷

Aurora de Albornoz aclara que el significado que el poeta le da a su Obra es fundamentalmente ético: «Su Obra es su trabajo, su obligación; su forma de cumplir con su destino humano» (Albornoz 1986: 55). Jiménez, con ella, alcanza más conciencia sobre su poder creador, es decir, crearse a sí mismo a través de lo creado en su totalidad (55). Además, en este sentido, parte de la reescritura en Jiménez es su aspecto ético y, para Francisco Javier Blasco, los conceptos de *honestidad* y *responsabilidad* tienen un lugar importante en la obra de Jiménez:

Responsabilidad, primero, ante la propia creación, pues el poeta, dice Juan Ramón en un texto inédito del Archivo de Río Piedras, «es fatalmente sucesivo y su papel consiste en vigilar su creación emotiva súbita [...]». [...] Luego, responsabilidad ante los destinatarios de la creación poética. [...] Es, por tanto, un deber del poeta vigilar continuamente el alcance y el sentido de su creación. Al poeta no le basta con «hacer las cosas a conciencia»; debe también «dejar constancia de por qué se hacen». (Blasco Pascual 1981: 17)

Por esta época, indica Lanz (2017: 27), el poeta de Moguer entra a las puertas de su posible tercer período poético, el *suficiente o verdadero*, conformado en los años de su exilio fuera de España hacia Puerto Rico, La Habana y Estados Unidos, y que comprende su poesía escrita desde 1936 a 1954, entre la que se encuentran *En el otro costado* (1936-42) y *Animal de fondo* (1949). Por estos años Jiménez se inclina hacia la construcción de «una teoría que muestre el tránsito de la vida a la muerte, el tránsito de un *yo histórico* a un *yo total* que facilite la integración en la permanencia de la obra» (27), *un nuevo mar*:

²⁶⁷ Antonio Sánchez Romeralo. “Prólogo-Epílogo”. En Jiménez, Juan Ramón. *Leyenda (1986-1956)*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

Para olvidarme de por qué he venido, de para qué he nacido, hemos nacido, vengo a mirarte, mar, loco perpetuo.

Tu movimiento, tu inquietud me calman. Tú eres el único que sabe ser sólo él, ser sólo tú, el único y el solo que no deja responder a sus olas, sus palabras, a la pregunta de la luz altiva.

[...] Obra en orilla, estoy de pie entre mi obra y tú. De ti me voy a ella, nuevo ejemplo, ejemplo libre de mi obra.

En sucesión eterna lo eres todo, todo lo que en el mundo puede ser y todo lo demás sin principio y sin fin, mi obra y tu ola, carne y alma y espejo a un tiempo e ella, inocencia, esperanza en luz igual, en plano igual, en igual sitio, en paz y fuerza unidas, mar poeta con la matriz en ti, trabajador infatigable a la luna y al sol igual en fuerza, al alba, al mediodía y a la tarde y por la noche, despierto soñador de tus abismos. [...] (Jiménez 2006: 771-2)²⁶⁸

Después de su paso por Puerto Rico y La Habana, Juan Ramón y Zenobia se instalaron en Coral Gables, Florida, donde el poeta escribió *Espacio y Tiempo*, que formaron parte de *En el otro costado* y de *Romances de Coral Gables* (1948). En estos años, para Jiménez «la poesía no es ya la búsqueda de la palabra poética, del «nombre exacto de las cosas», sino que son estas las que le sugieren la palabra que viene al encuentro del poeta, que nombrando salva y se salva, porque es la realidad la que se nombra» (Lanz 2017: 29). También continúa con su aspiración hacia la totalidad y la trascendencia del tiempo y del espacio, como ya lo planteaba en *La estación total* —y con la idea de «dios en inmanencia» de *Animal de fondo*— y que queda reflejada con gran maestría en *Espacio*,²⁶⁹ poema en prosa²⁷⁰ considerado por Aurora de Albornoz como la cumbre de la obra de Juan Ramón y una de las

²⁶⁸ “El nuevo mar”, versión de *Leyenda* (2006).

²⁶⁹ Publicado como fragmento en México en 1943 en *Cuadernos Americanos*, apareció de forma completa en 1954 y se incluyó en la *Tercera Antología* de 1957. Trabajado por al menos trece años. Un buen estudio del poema podemos encontrarlo en Young, Howard T., “Génesis y forma de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez”. *Revista Hispánica Moderna* 1-2 (enero-abril 1968): 462-470.

²⁷⁰ En su forma definitiva, poema en prosa —dedicado a Gerardo Diego— dividido en tres fragmentos; prosa seguida sin párrafos. Sobre este aspecto ver Aurora de Albornoz 1986: 78-86.

cimas de la poesía del siglo XX (Albornoz 1986: 68). El poeta mira hacia el horizonte del pasado y lo trae de vuelta «en el tiempo y en el espacio, borrando las fronteras espaciotemporales. [...] Tiempos y lugares se funden en un aquí-ahora único, que los contiene» (71), tanto en la palabra como en la página, fusión verbo-visual. Transformación que juega entre la memoria y el olvido, prestándole al exilio de su España de la juventud especial atención:

¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí, ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue en el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí, de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, ¡y qué extraño es todo esto! No era España, era La Florida de España, Coral Gables, donde está la España esta abandonada por los hijos de Deering [...]. (Jiménez 2006: 860-1)²⁷¹

Poema revivido, re-creado en su sentido más radical —llevado aún más lejos en *Leyenda*—, observa Lanz, donde la memoria de lo vivido se transforma en memoria de lo escrito en un intento de recuperar el tiempo perdido del pasado (Lanz 2017: 31). Es el nuevo mar que desde la nostalgia trae a la vida la nueva escritura, el mar ya recorrido pero nuevo al mismo tiempo, «donde alcanza plenitud la expresión de un encuentro que se ha ido gestando a lo largo de todo el proceso de escritura que es la poesía juanramoniana» (33). Jenaro Talens²⁷² añade que para ello el poeta empobrece la visión para enriquecer la mirada; *se asume que la realidad no es sino lo que una conciencia (un lenguaje construye sobre lo real elidido)* (Talens 1983: 555):

²⁷¹ Fragmento tercero (Sucesión) de “Espacio”. Versión de *Leyenda* 2006).

²⁷² Jenaro Talens. “El poema “Espacio”: final e inicio de una poética”. *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez. Tomo II*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1983: 553-557.

Dime tú todavía: ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó vida? Yo te busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pudiera darte yo? Ya te lo dije al comenzar: «*Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo*». ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que éste que somos mientras tú estás en mí, como de Dios? (Jiménez 2006: 866)²⁷³

Talens ve en *Espacio* una poética final del silencio, así como lo expuso en su momento Octavio Paz en *El arco y la Lira*: «Jiménez percibe por primera vez, y quizá por última, el silencio *in-significante* de la naturaleza. ¿O son las palabras humanas las que únicamente son un poco de aire y ruido?» (Paz 1992: 95).²⁷⁴ De la misma forma, Talens señala la poesía de Samuel Beckett y de Juan Ramón Jiménez como *escritura que no cesa* y cuya meta final fue el silencio (Talens 1983: 554). Recuerda la similitud de ambos poetas cuando el primero dice *Callar, conseguir callarme de una vez* y, el segundo, *Mi ilusión ha sido siempre, ser cada vez más, "poeta de lo que queda", hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino preparación para no escribir* (554). En la poética del silencio «Las cosas no significan: están. Recuperar ese silencio es la función de la palabra al nombrar. Como escribe Beckett, para que haya silencio es necesario que las palabras lo digan» (554). Ya se veía en «El nombre conseguido de los nombres» cuando el poeta escribía: *El dios que es siempre al fin, el dios creado y recreado y recreado por gracia y sin esfuerzo. El Dios. El nombre conseguido de los nombres*. Ese nombre es «la palabra suprema en la que la fuerza generatriz del *logos* alcanza su máxima realización: la potencialidad de decirlo todo, la potencialidad de callarlo todo» (Lanz 2017: 36). *Espacio* es la síntesis de la poesía abierta, ya que la interrogante final

²⁷³ Últimas líneas de “Espacio”. Versión de *Leyenda* (2006).

²⁷⁴ Octavio Paz. *El arco y la lira*. México: FCE, 1992.

del poema *¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que éste que somos mientras tú estás en mí, como de Dios?* hace que este no alcance un final ni un comienzo (Albornoz 1986: 86).

Jenaro Talens insiste en que es *Espacio* el poema que abre el punto de partida de la poesía de la última década —más que la poesía de la generación del 27— gracias a varios aspectos, entre los cuales está el carácter ambiguamente llamado *metapoético*, encontrado antes en la escritura poética de Wallace Stevens, Ezra Pound o T.S. Eliot, como mecanismo en el que la función-conciencia es generadora de discurso, pero que en el caso de Jiménez se convierte en mecanismo de enunciación, rasgo único en su poesía (Talens 1983: 556):

Y, silencio; un fin, silencio. Un fin, un dios que se acercaba. Un cáncer, ya un cangrejo y solo, quedó en el centro gris del arenal, más erguido que todos, más abierta la tenaza sérica de la mayor boca de su armario; los ojos, periscopios tiesos, clavando su vibrante enemistad en mí. Bajé lento hasta él, y con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo, le incité a que luchara. No se iba el david, no se iba el david del literato filisteo. Abocó el lápiz amarillo con su tenaza, y yo lo levanté con él cojido y lo jiré a los horizontes con impulso mayor, mayor, mayor, una órbita mayor, y él aguantaba. Su fuerza era tan poca para mí mas tan poco, ¡pobre héroe! ¿Fui malo? Lo aplasté con el injusto pie calzado, sólo por ver qué era. Era cascara vana, un nombre nada más, cangrejo; y ni un adarme, ni un adarme de entraña; un hueco igual que cualquier hueco; un hueco en otro hueco. Un hueco era el héroe sobre el suelo y bajo el cielo; un hueco, un hueco aplastado por mí, que el aire no llenaba, por mí, por mí; sólo un hueco, un vacío, un heroico secreto de un frío cáncer hueco, un cangrejo hueco, un pobre david hueco. Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco; un principio, no un fin. (Jiménez 2006: 865)²⁷⁵

Igualmente, otro elemento son las referencias intertextuales que aparecen en el discurso poético de Jiménez que, más allá de buscar el enriquecimiento de la significación —como en *The Cantos* o en los

²⁷⁵ Parte del fragmento tercero de “Espacio”. Versión de *Leyenda* 2006.

superrealistas—, «se encaminan hacia la neutralización de la noción de sujeto como centro emisor de esta significación» (Talens 1983: 556). Bernardo Gicovate, por otro lado, cree que Jiménez sigue, tal vez sin deliberación, la pauta de *The Waste Land*, «su forma deshilvanada, caótica y llena de referencias literarias» (Gicovate 1973: 142).²⁷⁶ Finalmente, el tercer elemento que hace de *Espacio* el poema fundacional de la poesía española del siglo XX, en ojos de Talens y Paz, es su forma fluida que pone en tensión el verso y la prosa. Juan Ramón Jiménez apuntaba al *comienzo* del poema:

Siempre he creído que un poema no es largo ni corto, que el escribir de un poeta, como su vivir, es un poema. Todo es cuestión de abrir o cerrar.

[...] Creo que un poeta no debe carpintear para «componer» más estenso un poema, sino salvar, librar las mejores estrofas y quemar el resto, o dejar éste como literatura adjunta. Pero toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia. [...] Que fuera la sucesiva expresión escrita que despertara en nosotros la contemplación de la permanente mirada indecible de la creación; la vida, el sueño o el amor.

[...] Lo que esta escritura sea ha venido libre a mi conciencia poética y a mi expresión relativa, a su debido tiempo, como una respuesta formada de la misma esencia de mi pregunta o, más bien, del ansia mía de buena parte de mi vida, por esta creación singular. [...] (Jiménez 2006: 53)

A propósito de otras técnicas con las que Jiménez construye sus reescrituras (en este caso en su sentido de referencias intertextuales), además de metamorfosear sus antiguos versos a poema en prosa, Albornoz (1986) menciona que el poeta recurre a palabras en inglés dentro del texto, como en el *Diario*, por ejemplo —ensayado

²⁷⁶ Bernardo Gicovate (1973) reflexiona sobre la relación de Juan Ramón Jiménez con la poesía inglesa y estadounidense en el capítulo III de *La poesía de Juan Ramón Jiménez*.

anteriormente por Rubén Darío, Gutiérrez Nájera y otros modernistas— pero que le parece más interesante el uso de voces inglesas de otros poetas (50):

[...] Finos álamos blancos, en hilera infinita. Parecen, saliendo de la nieve, arbolillos de plata helada, hechos por Dios, por encima de todo, como el copo —*With His hammer of wind, —And His graver of frost*— de Francis Thompson. [...] (Jiménez 1967: 301)²⁷⁷

También, Jiménez, *en su ansia de crear poesía total* (Albornoz 1986: 65) recurre a la invención de palabras nuevas, ya que a momentos *se encuentra un vocabulario insuficiente*. Esos neologismos son abundantes en *La estación total*, pero son más característicos de *Dios deseado y deseante*: otoñado, entreheridos, dudona, deslagrimar, aurorear... (65). Asimismo, otra técnica en Jiménez es el *collage*, que Albornoz considera desconocido hasta aquel momento en la poesía hispana —en los años del *Diario*— (51) y que define como:

[...] se hace un *collage* cuando lo añadido, lo «pegado» a un poema es algo que no fue escrito con fines estéticos: el reproducir en un texto poético —en verso o en prosa— un letrero, un anuncio publicitario, una noticia de periódico..., es hacer un *collage*; en cambio, el insertar un fragmento literario —de origen culto o popular, no importa— es «tomar un préstamo». (51)

Un ejemplo de collage es el poema «Un imitador de Billy Sunday» en *Diario*. Veamos su inicio (Jiménez 1967: 538):

²⁷⁷ Poema “De Boston a Nueva York” de *Poeta reciencasado* en Jiménez, Juan Ramón. *Libros de poesía de J.R.J.* Pról. Agustín Caballero. Madrid: Aguilar, 1967.

BILLY SUNDAY, el terrible predicador, no se atreve a venir a esta "Ciudad de incrédulos". Pero tiene discípulos de una "fuerza" relativa. Así este Pastor A. Ray Petty, de la Iglesia Anabaptista de Washington Square. He aquí dos de sus anuncios:

Anuncio en C:

THE CRISES OF THE CHRIST

Organ recital 7.45 P.M.
Preaching 8 P.M.

SPECIAL SUNDAY EVENING SERVICES

A. RAY PETTY

	APRIL	2	D.	CHRIST AND THE CROWD
		9	TH.	CHRIST AND THE COWARD
TOPICS		16	TH.	CHRIST AND THE CROSS
		23	D.	CHRIST AND THE CONQUEST
		30	TH.	CHRIST AND THE CROWN

SPECIAL MUSIC—GOOD SINGING
YOU ARE WELCOME

537

Por otro lado, acerca del aspecto más formal de sus reescrituras, Bernardo Gicovate menciona que las numerosas correcciones que distinguieron la obra de Jiménez, sus anuncios de proyectos y nuevas disposiciones de poemas ya publicados en libros, sus deseos de suprimir lo publicado (incluso llegó a destruir libros en bibliotecas públicas) muestran notoriamente que *el arrepentimiento de lo escrito es un rasgo sincero y constante, no sólo algo que se le dice a un público incrédulo para explicarse* (Gicovate 1973: 221).

Recordemos que Juan Ramón Jiménez no creía que su escritura sirviera para publicar libros. Cada texto, en su mirada, pasaría a conformar la totalidad de una sola Obra, un trabajo en marcha: «Libros no; obra», dice uno de sus aforismos de *Ideología*, y «No corrijo ni

página ni libro; corrijo obra», constata en otro. Javier Blasco y Francisco Silvera señalan que Jiménez dejó varios textos y proyectos inéditos, en constante transformación y cambio, que en los años 20 eran capaces todavía de percibirse como una *Unidad* razonable, pero que en los últimos años de su vida son percibidos por el poeta ya como un organismo vivo, *revivido*, considerado una *Metamorfosis* de toda escritura anterior (Blasco y Silvera 2007: 27).

Metamorfosis fue el gran proyecto final de Juan Ramón Jiménez que no logró ver realizado en vida, aunque después Antonio Sánchez Romeralo²⁷⁸ se dio a la tarea de publicar parte de él póstumamente gracias a su estudio titánico de la obra de Jiménez. Este consistía en siete libros que reunieran su obra completa *por materias*: *Leyenda* (poesía), *Historia* (prosa lírica), *Política* (ensayo y crítica jeneral), *Ideología* (aforismos), *Cartas* (cartas públicas y particulares), *Traducción* (traducciones de poetas extranjeros, aparte de Tagore) y *Complemento* (complemento jeneral). Sánchez Romeralo menciona que Jiménez también había planeado una especie de antología de *Metamorfosis* con un editor madrileño y cuyo nombre sería *Libro escogido*. En su prólogo, fechado el 29 de abril de 1954, Jiménez dejó constatación de tres proyectos que traía entre manos: *Sucesión*, *Metamorfosis* y *Destino* (Sánchez Romeralo 1978: XIII):

Y teniendo en cuenta que soy un metamorfoseador sucesivo y destinado, puse al frente de cada edición de mis escritos, que ahora empiezo con editores distintos, los nombres de «Sucesión» para la de libros sueltos, «Metamorfosis» para la de libros escojidos, y «Destino» para la edición completa final.

No tengo que añadir que nunca me quedo contento al dar al público un libro. Al contrario. En el momento en que recibo el primer ejemplar impreso deshago su encuadernación y empiezo a cambiarlo todo, es decir, a empezar otra vez. Dejar un libro es siempre para mí

²⁷⁸ Ver su “Prólogo-Epílogo” a Jiménez, Juan Ramón. *Leyenda (1896-1956)*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

una solución provisional de un día flaco. Y no me estoy refiriendo a correcciones literarias, no. Lo que yo busco es reflejar mi alma y mi cuerpo, de la mejor manera posible (aquí pondré el aforismo sobre metamorfosis que dice poco más o menos, «mi biografía es empezar siempre, mi bibliografía siempre empezar»). Yo no me considero más que un andarín de mi órbita, metamorfoseador en todas mis actividades. Y por lo tanto y más que en ninguna otra, en Poesía. (Citado en 1978: XIII)

Para Sánchez Romeralo, el ímpetu creador de Jiménez era como las olas del mar que vienen y que van; cuando llegaba la nueva poesía, la anterior era sometida a revisión con los lentes de una nueva estética, que afectaba a los títulos, al vocabulario, a la sintaxis, a la forma exterior...pero, al mismo tiempo, a algo «más interno y profundo: la vida misma fijada dentro del poema era revivida por el poeta, y el poema re-creado en su sentido más radical» (Sánchez Romeralo 1980: 667).²⁷⁹

Leyenda (1896-1956), la supuesta última antología poética de Jiménez, comprende 45 libros divididos por ciclos que contienen toda su poesía desde la juventud, revivida con la experiencia de un poeta en las puertas de su máxima expresión estética. Jiménez dejó constancia de este proyecto en varios escritos y cartas, pero no vivió para verlo publicado. Fue Antonio Sánchez Romeralo quien se dio a la tarea de su reconstrucción desde 1970 tras una temporada de trabajo en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras) y finalmente lo publicó en 1978 bajo el sello de Cupsa Editorial para su colección goliárdica.

En esta antología hay pocos nombres nuevos, pero sí que cambian algunos títulos, por ejemplo:

²⁷⁹ Antonio Sánchez Romeralo. “*Leyenda (1896-1956): testamento poético de Juan Ramón Jiménez*”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto, 1980: pp. 667-670.

Mi primer libro de mis quince a mis dieciocho años se llamó primero *Nubes* y en él reunía juntos los versos que luego separé en *Almas de violeta* y *Ninfeas*, por consejo de Rubén Darío y Valle Inclán. *Almas de violeta* fue primero *Violeta*. Con *Violeta* quería significar yo lo más sencillo y popular de aquellos versos y con *Ninfea* lo más modernista entonces y más complicado. (En Sánchez Romeralo 1978: XVI)²⁸⁰

Asimismo, hay poemas inéditos, poesías olvidadas a las que el poeta dio nueva vida. Sánchez Romeralo indica que el trabajo de corrección que se hizo en estos poemas varía en extensión e intención, y que a veces es tanto que es propio hablar de una nueva creación (1978: XVII-III). Ejemplifica esto con el poema «Las mayas», que originalmente era un soneto modernista y alejandrino. Observemos su primera versión de 1899 (I) y después la de *Leyenda* (II) solamente para darnos cuenta de esa reescritura *radical* en Jiménez:

I

Por los húmedos campos, por los campos callados
que la Estrella del Alba baña en albos fulgores,
coronadas de lirios de tranquilos olores,
van las Mayas, envueltas en sudarios nevados...

Con los cándidos ojos dulcemente entornados,
al compás embriagante de sus harpas de flores,
van las Mayas, cantando a los puros amores
y a las Almas virjineas, blancos himnos sagrados...

De repente el Sol áureo, con sus labios ardientes,
da a las Mayas un beso en las pálidas frentes,
Inflamando en desëos de un Amor bacanal...

Y por él perseguidas, se refugian llorando
en el bosque sombrío, en pos suyo dejando
una estela de aromas de frescor virginal... (1978: XVIII)

II

Por los húmedos campos, que endiamanta el lucero matutino,
iban cantando sueños las mayas de Moguer, ceñidas de pajitos amarillos.

²⁸⁰ De un prólogo inédito de Jiménez a *Destino*.

Se iba con los aires el son leve... Se callaban los perros para oírlo,
el arroyo le daba fiel acompañamiento y el cazador suspenso retenía sus tiros.

¡Qué paz de luz en brisa, qué brillos y qué olores en los ramos mecidos;
qué modo de callarse la mañana y de quedarse el pájaro en su nido tibio!
Madre Pura, y el sol salió tras ellas, el sátiro borracho y encendido,
por prados, por cañadas y por cuestras, hasta el pinar vecino.

...Se evaporaban puras, como gotas más grandes de rocío,
dejando la mañana olorosa a candores perseguidos. (1978: XIX)

En esta última versión se nota que el poeta habla desde la memoria de una experiencia poética pretérita (hasta los tiempos verbales cambian), con palabras y forma de su teoría estética más pensada y trabajada.

También, prosigue Sánchez Romeralo, hay muchos poemas en donde la corrección solamente implica cambios por aquí y por allá, pero que le dan un aire nuevo al poema, «una madurez que le faltaba (pero preservando la inocencia original), y elevando la temperatura artística del poema» (1978: XIX). Varios de esos cambios responden a la inclinación del poeta por regresar a una lengua más llana, más hablada, más popular y menos literaria (XXI). Decía Jiménez en «Sino de vida y muerte»:

Quando estaba en España, yo creía que todos los españoles que conocía allí hablaban español, hablaban en español. [...] Y si analizo esto y revivo aquello, decido que la única persona que habla español, en español, el español que yo creo español, era mi madre, tan natural, tan directa y tan sencilla, cuya voz sigo oyendo debajo de la mía inolvidablemente. [...] (Jiménez 1974: 126-7)

Sánchez Romeralo observa que de ahí vienen los cambios en la sintaxis, el léxico, la ortografía y la puntuación, que buscan la sencillez (1978: XXI). Explica que la exclamación *¡Oh!* pasa a ser *¡O!* y la partícula *cual* es substituida por *como* (usadas en función adverbial comparativa): «En general, el poeta huye en esos años de todas aquellas

formas sintácticas adverbiales, pronominales, conjuntivas, usualmente asociadas con el lenguaje literario» (XXIII). La puntuación se *aligera* para darle fluidez a la palabra poética (muchas comas se van, los guiones y dobles guiones se sustituyen por paréntesis redondos y por comas); quita aquel lenguaje *cursi* de adolescencia o de época, todas esas palabras que sobran, sin borrar la inocencia con la que fueron escritos los poemas; aparecen títulos nuevos y la forma visual del poema se escribe en prosa. Por eso, Sánchez Romeralo considera que

Muchos poemas antiguos, de adolescencia y juventud, al ser revividos por el poeta en su vejez se impregnan de la nueva luz descubierta. [...] Esos poemas poseen ya un nuevo espíritu, el de la última estación del poeta, que él llamó invierno anunciador. [...] Y lo que dicen ya no es lo que decían en los libros primitivos de donde proceden originalmente, sino algo nuevo. (1978: XXVII)

Transformaciones a las que les da el nombre de *transpiritualizaciones*, pensando en los poemas de *Pastorales con Dios* o de *Arias tristes* (*Aire triste*, en *Leyenda*), entre otros, porque *tienen la luz, el alto aire, la blancura, la intensidad, el misterio, el ansia de plenitud y de absoluto, y la intención mística que poseen los últimos libros del poeta* (XXX). En *Leyenda* alcanzan belleza, conocimiento y eternidad.

Veintiocho años después de la propuesta de Sánchez Romeralo, María Estela Arretche (su esposa) publicó en Visor (2006) una nueva versión de *Leyenda* porque, según lo expresa en esta edición: «*El proceso al que asistimos como lectores (de manera que no existe en ningún otro libro de poesía de Juan Ramón que se haya publicado) es el de haberles dado (el poeta) una nueva vida a partir de la que ya tenían. Nueva vida que resuena con ese nuevo espíritu en la medida en que forma parte de una totalidad abarcadora. Esa nueva luz que brilla gracias a las otras, es en esencia la personalidad de Leyenda*». En esta versión aparecen los 45

libros de la edición anterior (1.364 poemas) más un aparato crítico dedicado a los futuros estudios sobre la poesía de Juan Ramón Jiménez: *Notas de procedencia y variantes*.

Permitámonos antes de concluir un breve inciso sobre la tarea traductora de Juan Ramón Jiménez, ya que en sus traducciones también pone en práctica esta necesidad de reescritura —en sentido amplio— y de transición. Tal como lo plantea José Francisco Ruiz Casanova, es frecuente que la traducción sea

[...] síntoma del interés estético de un autor por la obra de otro, o de un movimiento literario por la preceptiva o las formas de otro, de modo que quienes traducen incorporan estéticamente nuevos formantes en su obra o, incluso, consideran las traducciones realizadas como parte de la obra propia; se da, en tales casos, lo que he venido llamando *afinidad estética*, esto es, los traductores sienten la obra ajena como afín, hermanada con la suya o como obra propia, de modo que la traducción es una forma de integración de la escritura extranjera en su propia escritura [...]. La *afinidad estética*, como marca y motor de algunas traducciones literarias, es, como he dicho, un concepto que puede rastrearse en la cultura europea desde el siglo XIX. (Ruiz Casanova 2018: 46-7)²⁸¹

Ruiz Casanova explica que esta manera de abordar la traducción poética contribuye a la formación del *idiolecto* del poeta y que tanto Ezra Pound como Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, y también Jorge Guillén, son conscientes de la importancia de la traducción y de los dos movimientos indisociables de la figura del poeta-traductor: *la afinidad y la lectura estéticas*; al final, estos poetas-traductores se empeñan en incluir sus *versiones* dentro de su propia obra —reescrituras— (Ruiz Casanova 2011: 94-5). Él también hace referencia a la cita de Jiménez en la que el poeta alude a la traducción:

²⁸¹ José Francisco Ruiz Casanova. *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra, 2018. Sobre el tema de la *afinidad estética*, el autor remite al capítulo “¿Traductores-poetas o poetas-traductores?” de su libro *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción* (2011).

Únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es..., que lamentamos que no sea aquella expresión nuestra. Entonces le damos —debemos darle— forma propia en nuestra lengua, para que aquello sea un poco de uno. (Jiménez 1990: 230)

Soledad González Ródenas escribe que Juan Ramón Jiménez pertenece a la misma estirpe de poetas que hacen de la traducción parte de su propia obra, de Shelley a Valente, pasando por Mallarmé. Las traducciones de Jiménez se someten también a la mano correctora del poeta, como toda su obra, y «constituyen, así, un corpus asistemático elaborado a lo largo de más de cincuenta años, a través del cual deja testamento abierto de sus *deudas* y rinde tributo de admiración a *las fuentes de su poesía*» (González Ródenas 2006: 8).²⁸²

Asimismo, ella menciona que Jiménez tuvo desde sus inicios varios proyectos de traducción, aunque casi siempre sus traducciones fueron publicadas de manera ocasional en revistas, antologías y cuadernos poéticos; sin embargo, ya en una carta enviada a Enrique Díaz-Canedo en 1909, Jiménez deja entrever un volumen propio de traducciones que pensaba publicar con el título *Música de otros*. También, hacia 1918 se proponía dirigir una colección de traducciones de obras dramáticas con la colaboración de varios escritores: *Teatro realista universal*, que nunca se llevó a cabo (14-5). Tiempo después, prosigue González Ródenas, Jiménez trazó un nuevo proyecto destinado a la difusión en español de una «antología del universo»: *El jirasol y la espada*, publicación periódica de una sucesión abierta de textos universales y *bellos* «de todos los tiempos» (16):

²⁸² Soledad González Ródenas. “Prólogo”. En *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*. Edición bilingüe de Soledad González Ródenas e ilustraciones de Eduardo Arroyo. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

[...] una antología tan viva como su «obra en marcha», [...]. Nuestro autor, eterno insatisfecho de su obra, no admite en la configuración de su proyecto renuncias derivadas de números de páginas, nóminas cerradas o criterios comerciales de edición, sino únicamente las nacidas de su propio gusto o disgusto, que no son pocas. *El jirásol y la espada* se convierte así en una antología cuya selección está por encima de lo comúnmente admitido como clásico, o del ejemplo didáctico considerado imprescindible, para transformarse en un cuaderno progresivo de lecturas circunscritas a la vida del poeta. (17)

Años después, planeado el macroproyecto de su Obra, *Metamórfosis*, Jiménez quiso dedicarles un volumen a sus traducciones: *Traducción*. Mantuvo el título de *El jirásol y la espada* solo como epígrafe de una subdivisión dedicada únicamente a las obras de Yeats y Synge (21). Recordemos que todos sus escritos, fueren del género que fueren, conformaban para Jiménez una sola unidad, incluidas sus traducciones. Como la mayoría de los libros planteados para *Metamórfosis*, el de sus traducciones quedó en mera idea, por ello, González Ródenas quiso reunir las traducciones de Jiménez destinadas a seis proyectos editoriales distintos —*Música de otros*, *Teatro realista universal*, *El jirásol y la espada*, *Otros*, *traducciones y paráfrasis*, *Traducción* (1936) y *Traducción* (1954)— en un solo libro *Música de otros. Traducciones y paráfrasis* (2006):

Recuperamos así un conjunto de más de cien traducciones, la mayoría de las cuales fueron publicadas una sola vez y de forma dispersa en revistas, cuadernos y periódicos. Completamos la edición revisando estas traducciones a la luz de las versiones conservadas en sus archivos de Madrid y Puerto Rico, y añadimos treinta y un textos inéditos que en ellos hemos localizado. (49)

Juan Ramón Jiménez, en palabras de Ruiz Casanova, «responde al modelo de poeta-traductor, para quien la *afinidad estética* es la más poderosa de las razones por las que dedicarse a traducir o versionar a otros autores. Podríamos traer aquí también los nombres de Luis Cernuda o Ángel Crespo, y muchos más» (Ruiz Casanova 2018: 583-

4). La actividad traductora, añade, será parecida en los poetas de la generación del 27, quienes leen y traducen a otros poetas del francés, inglés o alemán: Valéry, T.S. Eliot o Hölderlin... (584). Para el poeta de Moguer

Traducir es triste y difícil, aunque quiera uno hacerlo y lo haga por gusto propio, porque es irse matando a cada paso, haciendo el gusto de otros saliéndose del estilo propio, que no es sino el espíritu propio, para intentar vivir en el del otro. Intentar, naturalmente. Y siempre se queda uno rodeando el alma de otro sin penetrar en su centro, que es sólo suyo. Fuera de uno mismo y fuera de otro. (Jiménez 1990: 230)

En último lugar, solo resta mencionar de nuevo que la Obra de Juan Ramón Jiménez es un organismo que sigue en constante transformación, gracias también a la dedicación de investigadores, críticos, editores y lectores que continúan redescubriendo su poética. Su pensamiento poético y su herencia a las letras hispanoamericanas es un mar inmenso, por lo mismo, en este pequeño espacio únicamente nos enfocamos en su propuesta de reescritura como *corrección* de una *obra en marcha*.

Recordemos, por último, que «[h]ay en la poesía contemporánea de lengua española una tradición juanramoniana. Una tradición consciente e inconsciente, visible e invisible, y que afecta tanto a la noción del poema como a la visión del crecimiento de la escritura» (Sánchez Robayna 1985: 57). Para la generación del 27 —tradición en la que se inserta nuestro siguiente poeta, Jorge Guillén— «el pensamiento estético juanramoniano marca la pauta de la reflexión poética de la posguerra, para plantear una relectura interesante de su obra» (Lanz 2017: 180). A veces cuestionados, sus planteamientos estéticos estuvieron muy presentes en las poéticas de posguerra en España. Rafael Alberti reconoció que «comenzaba a renacer en su grupo de jóvenes poetas un nuevo amor y admiración por Juan Ramón Jiménez, y sobre todo desde su gran poema *Espacio*, el más

extraordinario de los suyos» (Alberti 2009: 775). De aquella concepción orgánica de la escritura se desprenden Jorge Guillén y *Cántico*, que veremos a continuación.

*¿Cómo decirles que no, que yo era sólo el pasante, que no me hablaran a mí? No quería traicionarles. Y ya muy tarde, ayer tarde, oí hablarme a los árboles...*²⁸³

3.3 La reescritura como continuación

a) Jorge Guillén

Otro gigante de la lírica española, Jorge Guillén (1893-1984), también concibió desde un principio su obra como una unidad orgánica, a la par de Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, sus poéticas difieren en la manera de abordar el lenguaje poético y en su mirada hacia la reescritura. En este apartado nuestro interés se centra solamente, por cuestiones prácticas, en los aspectos básicos del uso del lenguaje por parte de Guillén y en la construcción implícita de una poética de la reescritura —como continuación— en *Aire Nuestro* (1968) y, sobre todo, en las cinco versiones de *Cántico. Fe de vida* (1919-1950).

Howard T. Young (1991)²⁸⁴ contrasta la experiencia poética de ambos poetas españoles, Jiménez y Guillén, y señala que la forma de aproximarse a sus propios textos —voces pasadas y presentes— corren por cauces distintos, a pesar de que la escritura de Guillén tiene ecos juanramonianos. Tal como Mallarmé, dice el crítico, Jiménez no creía

²⁸³ “Oí hablarme a los árboles”, versión de *Leyenda*.

²⁸⁴ Howard T. Young. “Texts and Intertexts in Jorge Guillén’s *Homenaje*”. *Comparative Literature* 43.4 (1991): 370-382.

en la escritura cerrada y, gracias a ello, pergeñó sus obras maestras bajo la postura de *poesía revivida*: «[...] “new poems” that, were they to be preferred to the original versions, would establish a work with different and not necessarily more appealing characteristics than those now considered canonical» (Young 1991: 371). Guillén, por su parte, después de pulir *Cántico* en sus varias ediciones, «was content to reaffirm the principal tenets of his great *obra* by means of supplementary poems that sustain the original» (1991: 371). Como veremos más adelante, Guillén no reescribía en el sentido de corrección y «resurrección» de Jiménez, sino que lo hacía para reafirmar y sostener su obra *en construcción* mediante la adición y continuación de nuevos poemas y la búsqueda de una forma orgánica que renovara su lenguaje a petición del poema.

La poesía contemporánea de lengua española, establece Sánchez Robayna en una buena nota introductoria, se insertó en una tradición juanramoniana (consciente e inconsciente, visible e invisible) bajo una «óptica del crecimiento de la escritura o de la sucesión creadora como una organicidad, como un viaje hacia la completud» (Sánchez Robayna 1985c: 57).²⁸⁵ Jorge Guillén coincide en esto con Jiménez, en la visión de la materia verbal como *un diseño*, es decir, en la voluntad de construir y estructurar la obra por medio del lenguaje. Estos dos poetas, según Sánchez Robayna, inventaron en castellano la tradición moderna de la constructividad en poesía existente ya en otras lenguas. Jiménez, cerca del universo de *evanescencia* y *fragmentarismo* de Emily Dickinson y Guillén, por otro lado, cerca del *tiempo en bloque* y de la *matemática* de Paul Valéry (57-8).

²⁸⁵ Andrés Sánchez Robayna. “Jorge Guillén”. *La Luz Negra. Notas y ensayos. Ensayos y notas, 1974-1984*. Madrid: Ediciones Júcar, 1985c, pp. 57-60.

Poetas del «diseño verbal», Jiménez y Guillén terminaron por caminos distintos, prosigue Sánchez Robayna. En la obra de Guillén encontramos condensación, rigor y síntesis, dicho de otra forma, «una geometría de la afirmación del ser» (1985c: 58). La poesía de Guillén aboga siempre por la relación «del hombre con el mundo» (Guillén 1979: 11)²⁸⁶ y su plenitud en el instante del presente que «dibuja un cuerpo nítido hecho de espacio y tiempo» (SR 1985c: 59). El poeta Andrés Sánchez Robayna considera que la aportación poética de Guillén a la tradición moderna de la condensación poética fue crear una «ontología del lugar, lugar de la ontología»; esa misma tradición que «hizo a Basil Bunting identificar las nociones de «condensación» y de «poesía», que Ezra Pound interpretó como una «ecuación» verbal y que Ungaretti vio siempre como problema de fragmentarismo, de «suspensión catastrófica» de raíz mallarmeana» (59). El modelo creador del vallisoletano es el de la constructividad (59), quien le dio importancia en su «metalenguaje crítico a vocablos como «construcción» o «arquitectura», que para nada se encuentran reñidos en su sistema estético con los de la inspiración o genio» (Pozuelo Yvancos 2009: 95).²⁸⁷

Sobre dicho modelo, Guillén expresa en *Lenguaje y poesía* (1969)²⁸⁸ que la poesía es «lenguaje construido» —en un texto sobre la *lengua poética* de Góngora, a quien consideraba uno de los mejores arquitectos de la palabra—: «[...] sólo es poética la frase cuando erige con tensión máxima ese cuadro que pretende articular. [...] Cada palabra, en virtud de su «lugar» —puntos que descansan sobre ella y

²⁸⁶ Jorge Guillén. «Prólogo». *Selección de poemas*. Madrid: Gredos, 1979.

²⁸⁷ José María Pozuelo Yvancos. «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén». *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, pp. 91-121.

²⁸⁸ Jorge Guillén. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

puntos sobre los que ella descansa— da un rendimiento a la vez constructivo y expresivo, cumple con su deber de simetría [...]» (Guillén 1969: 38-9). En la *simétrica urna de oro*²⁸⁹ la lengua se somete a la voluntad del poeta, constructor que edifica y crea a la par una obra de poesía: «En general, el Góngora arquitecto se alía muy bien con el Góngora poeta: construcción y creación: ¿De qué? De un «objeto». Esta idea de objeto aclara mucho la creación y construcción gongorinas» (42).

La constructividad como modelo creador perseguida por Guillén ha sobrepasado los límites de su lengua, piensa Sánchez Robayna, quien compara la poética del poeta de Valladolid con la del brasileño João Cabral de Melo Neto, ya que en ambos «la materialidad del lenguaje remite a un universo de la medida: la respiración y el espíritu son un orden, un ritmo, una geometría; una cadencia de espacio y tiempo en arquitecturas de la celebración» (SR 1985c: 59). Son muy conocidas las palabras preliminares de Guillén a *Lenguaje y poesía*, en donde insiste en la sustancia del poema, más que aquella de la poesía, el lenguaje: *el poema es lenguaje* y no al contrario. Por lo mismo, el artista-poeta debería aspirar a un *lenguaje de poema*, no a uno poético, porque «si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema» (Guillén 1969: 7). A lo que Guillén se pregunta:

¿No sería tal vez más justo aspirar a un «lenguaje de poema», sólo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario? Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía. (8)

²⁸⁹ Verso de Góngora citado por Guillén en *Lenguaje y poesía* (39).

Cántico, oda del poeta a la existencia, se inserta en este instante, en la amplitud del universo. Sánchez Robayna nos recuerda el icónico poema que abre el libro, «Más allá», instante enigmático que resume tal vez el mundo de Guillén: «hay un más allá del instante, un enigma en el acceso al sentido del tiempo. La imagen de un «centro» aparece, en consecuencia, cuestionada» (SR 1985c: 59). El instante es figura enigmática del lenguaje. *El hombre es una figura del lenguaje* (60):

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) — ¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!

[...] Todo está concentrado
Por siglos de raíz
Dentro de este minuto,
Eterno y para mí.

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo,
Voy salvando el presente:
Eternidad en vilo.

[...] ¡Más allá! Cerca a veces,
Muy cerca, familiar,
Alude a unos enigmas.
Cortesés, ahí están.

Irreductibles, pero
Largos, anchos, profundos
Enigmas —en sus masas.
Yo los toco, los uso.

[...] Toda la creación,
Que al despertarse un hombre
Lanza la soledad
A un tumulto de acordes. (Guillén 85-92)²⁹⁰

²⁹⁰ “Más allá”, poema de *Cántico*, en la edición de José Manuel Blecua: Jorge Guillén. *Cántico* [1936]. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

Guillén estima que la poesía no requiere de un lenguaje especial, es decir, poético, para decir lo que quiere decir, ya que ninguna palabra queda excluida; por ejemplo, dice, «rosa» no es más poética que «política», aunque ciertamente esta palabra huele mejor: «Bastaría el uso poético, porque solo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en conjunto» (Guillén 1969: 195). Lenguaje de poema, sí, pero nunca puro, como en su momento algunos críticos lo tildaron, según Guillén. No abogaba por la poesía pura, a diferencia de Juan Ramón Jiménez; a la noción de pureza la llamó mero fantasma concebido por la abstracción: «La poesía existe atravesando, iluminando toda suerte de materiales brutos. Y esos materiales exigen sus nombres a diversas alturas de recreación. Solo en esta necesidad de recreación coincide el lenguaje de estos poetas inspirados, libres, rigurosos» (1969: 196). Luis Felipe Vivanco contrasta la postura de Guillén con la de Jiménez, porque para el primero, el poema o fragmento poemático necesita de las palabras, sin las que no habría poesía; para Guillén, en cambio, las palabras necesitan del poema. Su exigencia formal les quita *alma* a las palabras (Vivanco 1971:80).²⁹¹

En *Lenguaje y poesía* Guillén expone que es útil clasificar a los poetas según su actitud frente al lenguaje, así, señala a San Juan de la Cruz (lo inefable místico) y a Bécquer (lo inefable soñado) como poetas con tal vida interior que para ellos las palabras no sirven. Para otros, el idioma es un maravilloso medio expresivo, tradición a la cual pertenecen la mayoría de los escritores; ahí pone el nombre de Gabriel

²⁹¹ Luis Felipe Vivanco. “Jorge Guillén, poeta del tiempo”. *Introducción a la poesía contemporánea*. Vol. I. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

Miró (lenguaje suficiente). Varios de entre ellos buscarán distanciarse de la prosa, de ese nivel prosaico, cuyo extremo alcanza Góngora, suma encarnación de la «lengua poética» (Guillén 1969: 7-8). Para Góngora, señala, la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto *enigmático* y, más aún, el objeto del enigma se resuelve en un objeto del lenguaje: «la poesía en todo su rigor» (35). En la contemplación del universo, para Góngora, el lenguaje es el objeto entre los objetos, el más amado: «Hay en él, además, otra gracia: lo que tiene de enigma. El poema nacerá de esa contradicción: a la vez objetivo y enigmático» (55).

Esta exaltación de la realidad y la creación poética a partir del objetivo enigmático son las que fascinan a Guillén, además de su «rigor, conseguido mediante la depuración y la intensificación de los medios expresivos ya existentes» (67), que van de la mano con lo expresado en un futuro lejano por Mallarmé: «Je n'ai créé mon oeuvre —decía este en 1867— que par *élimination*» (67). Dicha admiración de Guillén por Góngora y, sobre todo, por Válery, además de su posición antirromántica y antisimbolista, confundió a varios críticos, añadiendo a su poesía la etiqueta de «pura». Guillén opinaba: «Lo que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su terrible pureza, el lenguaje poético» (70). Asimismo, el propio Guillén y críticos como Andrew Debicki (1973), Anthony Geist (1980) y José María Pozuelo Yvancos (1995), entre otros, insisten en las diferencias que separan la poética de Guillén de aquella de Paul Válery. Para Guillén, la emoción, la anécdota, la realidad formaban parte esencial de la poesía: armonía —*equilibrio*— entre el sujeto y el universo. De esta manera, también marcó una diferencia con T. S. Eliot —quien, hablando sobre el romanticismo y la poesía de George Wyndham,

remarcó que lo único bueno que este movimiento tenía era su curiosidad por la existencia (relación entre el sujeto y el universo), pero que esta resultaba extraña al prescindir de la realidad y que solo volcaba a los poetas sobre sí «mismos»—,²⁹² aunque coincidiría con él en múltiples puntos, empezando por la importancia que ambos poetas le dieron a la labor crítica de poesía. Pozuelo Yvancos dice a propósito de esto último:

Eliot, Salinas, Guillén: un tipo de crítica que es fundamentalmente un estilo que combina el rigor y la sensibilidad, la de unos poetas críticos que aborrecen la erudición o el cientificismo, pero que no escatiman por ello nada necesario a la comprensión del texto. Apuestan por la renovación, pero huyen del cientificismo del momento. (Pozuelo Yvancos 2009: 116—7)

Ricardo Gullón, en *La poesía de Jorge Guillén*,²⁹³ hace un breve inciso bastante iluminador sobre la poesía pura para explicar el clima en el que se desarrolla este concepto y su adopción o rechazo en el momento en que Poe revolucionario «proclama la Belleza como única finalidad legítima del poema» (1949: 24). La belleza, ante la vida, es primero. Belleza superior, para Charles Baudelaire. La poesía no tiene otro objeto que Ella misma (26). Mallarmé va aún más lejos en «Crise de vers»:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien

²⁹² « [...] a curiosity which recognizes that any life, if accurately and profoundly penetrated, is interesting and always strange. Romanticism is a short cut to the strangeness without the reality, and it leads its disciples only back upon themselves. George Wyndham had curiosity, but he employed it romantically, not to penetrate the real world, but to complete the varied features of the world he made for himself» (Eliot 1976: 31). Eliot en “The Romantic Aristocrat”. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen, 1976, pp. 24-32.

²⁹³ Ricardo Gullón y José Manuel Blecua. *La poesía de Jorge Guillén. Dos ensayos*. Zaragoza: Estudios Literarios, 1949.

souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.
(Mallarmé 1998 : 211)²⁹⁴

Exaltación de la palabra y del culto a la inteligencia creadora. Después, Paul Valéry encumbra la forma en la que el lenguaje alcanza a un estado absoluto. El acto poético no tiene nada de espontáneo; el poema es un experimento de laboratorio. Gullón comenta que una característica de los poetas «puros» es la intelectualidad y exigencia con la que afrontan el tema de la creación:

Todos ellos se inclinan a la reserva, a la contención. De Poe a Jorge Guillén —por mantenernos dentro de las fronteras fijadas a este paréntesis— se continúa una línea de creadores cuyos imperativos son la unidad y la concentración y para los cuales parece escrita aquella aguda frase de T. S. Eliot: "La poesía no es un dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad. Pero, naturalmente, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que es desear liberarse de estas cosas." (Gullón 1949: 32)

Guillén, en cuanto a poeta exigente hacia su creación, sí busca esta pureza. Pero no llega a la abstracción total, preocupándose por el Ser y sin el pretendido escape de la emoción. Luis Felipe Vivanco dice que la poesía de Guillén ha sido más potenciada en la forma; cómo Guillén sitúa cada palabra dentro del poema es fundamental, por eso, señala Vivanco, «su poesía representa [...] el límite de dominio formal externo al que puede pertenecer una palabra poética. [...] Sin embargo, lo que esta poesía puede tener de más intelectual está compensado por lo que tiene de más vital o existencia» (Vivanco 1971: 79). Juan Ramón Jiménez, añade, transformaba la existencia humana del poeta en *vida poética*. En Guillén, por el contrario, la vida sigue siendo humana (79). En un ensayo sobre el poeta Gabriel Miró, Guillén deja por sentado que

²⁹⁴ Stéphane Mallarmé. *Œuvres complètes*. Ed. Bertrand Marchal. Vol. II. Paris : Gallimard, 1998.

la obra literaria se define tanto por la actitud del poeta ante el mundo como por su manera de sentir y entender el lenguaje (Guillén 1969: 145):

Las palabras del escritor son a veces justas, a veces pobres. No se dice bien una vida interior tan rica como la del místico o la del visionario. Esa situación no es frecuente. Muchos poetas hay —tal vez la mayoría— que ven en su idioma el mejor amigo. Así, por ejemplo, Góngora. Sin una gran fe en las palabras no las habría buscado y elegido con tanto fervor. Nadie gana en ese fervor y en esa fe, entre los españoles modernos, a un admirable lírico: el novelista Gabriel Miró (1879-1930). (145)

Más que pureza, rigor y contemplación que llevan a la creación poética. Merece la pena citar de nuevo las palabras de Guillén respecto a la creación lírica, que va mucho más allá de una mera expresión de experiencia:

Si el origen de la expresión —la experiencia vivida— establece el fundamento de la obra en que su autor se afana por entender las realidades con toda exactitud, la expresión plena manantial. Por eso es creación. Lo elucida T. S. Eliot: «When the poem has been made, something new has happened, something that cannot be wholly explained by anything that went before. That, I believe, is what we mean by 'creation'.» La creación instituye una totalidad que no estaba en la experiencia, cuyos materiales se transforman, superados. Entiéndase mejor la frase: «Quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación.» Contemplación creadora. (167)

Podemos añadir que en el continente americano Octavio Paz se opuso a la idea de Valéry de la poesía como resultado de un experimento científico del lenguaje, ya que este solo poetizaba el acto mismo de poetizar, separándolo de la experiencia vital: «A la poesía pura le debemos algunos de los poemas más hermosos de este siglo y, simultáneamente, un general empobrecimiento de la realidad poética»

(Paz 1983: 65).²⁹⁵ Señalando también un conflicto entre la poesía pura y la poesía social, entre lo nacional y lo universal, tema en el que no entraremos en detalle. Tanto en «Horas situadas de Jorge Guillén» como en *Los hijos del limo* Octavio Paz escribió sobre la poesía de Guillén:

Dos poetas [de la generación del 27] resistieron lo mismo al tradicionalismo que al neogongorismo: Pedro Salinas y Jorge Guillén. El primero fue autor de una suerte de monólogos líricos en los que la vida moderna —el cine, los autos, los teléfonos, los radiadores— se reflejan sobre las aguas lípidas de un erotismo que viene de Provenza. La obra de Guillén, escribí alguna vez, «es una isla y un puente». Isla: frente al tumulto de la vanguardia, Guillén tiene la increíble insolencia de decir que la perfección también es revolucionaria; puente: «desde un principio Guillén fue un maestro, lo mismo para sus contemporáneos (García Lorca) como para los que vinimos después». (Paz 1990: 205)²⁹⁶

Por otro lado, respecto a los compañeros de Guillén de la generación del 27, Jaime Gil de Biedma —poeta catalán de la posterior generación del 50— siguiendo lo dicho por Luis Cernuda²⁹⁷ en

²⁹⁵ Octavio Paz. “Poesía e historia: *Laurel y nosotros*”. *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1983, pp. 47-93.

²⁹⁶ Octavio Paz. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

²⁹⁷ Patricia Trujillo Montón señala que para Luis Cernuda, su generación había pasado por cuatro etapas: primero cultivaron en exceso la metáfora como reacción frente al esteticismo del modernismo; luego, una importante inclinación hacia las ideas de André Gide y Paul Valéry sobre los clásicos; en tercera instancia, se dio un cruce entre el cultivo de la metáfora y del momento clasicista, con motivo de la celebración del centenario de Góngora; al final, algunos poetas como Lorca, Alexandre y Altoaguirre gracias al surrealismo pasaron a concebir la poesía como crítica a la sociedad de su tiempo y adoptaron de nuevo tonos del romanticismo (Trujillo Montón 2014: 173). Asimismo, abro esta nota para apuntar que Trujillo Montón hace un bonito análisis del fenómeno de la influencia literaria en la poesía de Guillén y de otros poetas contemporáneos, tanto en España como en Latinoamérica, en su tesis doctoral, lugar en donde también toca temas como la postura crítica de algunos de ellos, el impacto que tuvo la poesía pura en el desarrollo de su creación y la tradición poética, por ejemplo. [Patricia Trujillo Montón. “Influencia literaria. La obra poética y crítica de Luis Cernuda, Jorge Guillén, José Lezama Lima, Octavio Paz, Fernando Charry Lara y Jaime Gil de Biedma”. Tesis doctoral dirigida por Helena Usandizaga Lleonart. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014]

Estudios sobre poesía española contemporánea (1957), anotó que fueron dos etapas por las que estos poetas pasaron: primero, en los años veinte, del «magisterio puro de Juan Ramón Jiménez, de Paul Valéry y del homenaje a Góngora», y después, una «reacción liberadora, surrealista y neorromántica», a partir de 1929 (Gil de Biedma 2010: 791).²⁹⁸

Guillén, al reflexionar sobre sus compañeros que vivieron y publicaron en España entre 1920 y 1936²⁹⁹ —tras los mayores, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna—, observó que su grupo fue homogéneo, pero constituido por personalidades muy distintas; poetas cuya característica primordial fue ser una *generación tan innovadora* que «no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse» (Guillén 1969: 185). Sus raíces, dice, *se ahíncan en lo más profundo* —continuando con el renovado interés de los escritores del 98 hacia el *Poema del Cid*, Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita—: ellos regresan a toda la lírica del Siglo de Oro, más allá de Góngora. Están también Garcilaso y Quevedo, pero reaparecen poetas menores como Figueroa, Aldana, Medina Medinilla, Medrano, Espinosa, Villamediana, Soto de Rojas... También aparecen los nombres de Gil Vicente, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz... Además, gracias a la voluntad literaria que tomaron de Juan Ramón Jiménez, leyeron y amaron poetas extranjeros, sobre todo franceses, desde Baudelaire hasta los surrealistas (185-6).

²⁹⁸ Jaime Gil de Biedma. “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”. *Obras. Poesía y prosa*. Ed. Nicanor Vélez. Intr. James Valender. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020, pp. 791-803.

²⁹⁹ En “Apéndice: lenguaje de poema, una generación”, dentro de *Lenguaje y poesía*.

Fueron muchachos que no tenían escuela ni dogma, pero que en su momento buscaron rigor de arte y creación; maestría para unos, virtuosismo para otros: «Poesía como arte de la poesía: forma de una encarnación» (187). Para estos poetas tan intelectuales, concede Guillén, la idea era signo de realidad en estado de sentimiento:

La realidad está representada, pero no descrita según un *parecido inmediato*. Realidad, no realismo. Y el sentimiento, sin el cual no hay poesía, no ha menester de gesticulación. Sentimiento, no sentimentalismo, que fue condenado entonces como la peor de las obscenidades. (187)

El cultivo de la imagen está muy presente en sus poéticas, «Aquellos poetas hablaban por imágenes» (188). Aunque no siempre era abordada de la misma manera, la imagen formaba parte central de sus obras, como en la de los *imagists* del continente americano. Además, en aquellos años reinaba la voluntad de poesía como creación. «¿Y si el poema fuese todo poético?» (189), pregunta que rondaba la mente de estos poetas. «Por unos o por otros caminos se aspiró al poema que fuese palabra por palabra, imagen a imagen, intensamente poético» (190). Nadie soñaba en verdad con la poesía pura, explica mejor Guillén, desligándose de esta etiqueta. «Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración —con la que siempre contaban estos poetas españoles: *musa* para unos, *ángel* para otros, *duende* para Lorca» (190). La poesía tiene que ser humana, afirma el poeta vallisoletano. Por eso, *los grandes asuntos del hombre*: el amor, el universo, el destino y la muerte, llenan las obras de esta generación. Antes que lenguaje poético, concluye Guillén, la poesía tiene lenguaje de poema, como lo vimos anteriormente, *modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro* (196).

Curioso es mencionar que Juan Ramón Jiménez se postula contrario a ciertas voces de esta generación, entre ellas, a la de Jorge

Guillén, a quien no le dedica sus mejores palabras en su caricatura lírica «Españoles de tres mundos» (1914-1940):

Encuentra materia poética en lo total, eso sí, desde el antro al bisturí. A Jorge Guillén, como a su paralelo distinto, discípulo y maestro Pedro Salinas, yo no los llamaría hoy «poetas puros», que tampoco es mi mayor nombre, sino literatos puristas, retóricos blancos, en diversos terrenos de la retórica. Les sobre el neoclásico virtuosismo de la redicción; les falta la embriaguez, la emanación, el acento, lo natural mejor: naturalidad en lo gracioso, lo sensual, sobre todo en lo difícil, milagro auténtico de la poesía. Les falta ¡Dios nos las dé! «gracia». (Jiménez 1974: 45)

Por su parte, Manuel Mantero indica que la reacción de Guillén fue en contra de una poesía intelectual (Mantero 1980: 13),³⁰⁰ tal como lo deja ver en uno de los «tréboles» de *Clamor*:³⁰¹

Negrura, luz, un respiro,
Trabajo, dolor. Amor.
Ser hombre es lo que yo admiro.

[...]

¿Yo puro? Nunca. ¡Por favor!
La pureza para los ángeles
Y acaso el interlocutor.

Rábanos te doy. No cojas,
Sólo sensible a primores,
El poema por las hojas.

Concluye el deber. Y la puerta,
Que es toril, se abre al peligro.
No importa. Luzca el sol. Alerta.

Si bien Guillén es el poeta de la creación precisa, *de la palabra a punto*, también es el poeta de la inspiración, anota Mantero (el

³⁰⁰ Manuel Mantero. “La poesía de Jorge Guillén”. En Jorge Guillén. *Antología. Aire Nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje*. Barcelona: Plaza & Janés, 1980.

³⁰¹ Fragmento de “Tréboles”, incluido en *Clamor*. Versión de *Antología* (1980: 220-22).

equilibrio del que hablábamos en párrafos anteriores): «Yo afirmo que en Guillén también hay magia, gracia, síntesis, intuición... Es un gran inspirado: crea. Sopla, vivifica con su aire, que es de todos: *aire nuestro*» (16). Inspiración en el sentido bíblico de creación. Decía Paz que los poemas de Guillén «[...] son verdaderos poemas: objetos verbales cerrados sobre sí mismos y animados por una fuerza cordial y espiritual. Esa fuerza se llama entusiasmo. Su otro nombre: inspiración» (Paz 1967: 84).³⁰² Esta inspiración en Guillén es fuerza creadora que busca el balance perfecto entre la palabra y la forma, entre la palabra y el mundo exterior. «La forma poética de Guillén, prosigue Mantero, da la impresión de creación actual, de cosa haciéndose» (Mantero 1980: 16). El poeta-hombre se encuentra a gusto en el mundo, lo observa, participa en la creación, pero también se deja hacer, crear, sin ninguna pretensión:

Se colma el apogeo
Máximo de la tierra.
Aquí está: la verdad
Se revela y nos crea.

¡Oh realidad, por fin
Real, en aparición!
¿Qué universo me nace
Sin velar a su dios? (Guillén 1980: 87)³⁰³

Guillén también lo expresa en la dedicatoria final de *Cántico* a Pedro Salinas: «...consumar la plenitud del ser en la fiel plenitud de las palabras» (139). Guillén habla de la relación del hombre y la Naturaleza, la posición del poeta ante la existencia:

Heme ya libre de ensimismamiento.
Mundo en resurrección es quien me salva.
Todo lo inventa el rayo de la aurora. (Guillén 1984: 263)³⁰⁴

³⁰² Octavio Paz. “Horas situadas de Jorge Guillén”. *Puertas al campo*. México: UNAM, 1967.

³⁰³ Fragmento de “Salvación de la primavera”, *Cántico*. Versión de *Antología* (1980).

En este poema, «Amanece, amanezco» —sugestivo incluso en título— podemos ver que uno de los aspectos clave en Guillén es el tránsito de la palabra hacia la luz. Y en ese camino se abre paso la creación. Pozuelo Yvancos constata que «Una poderosa convicción anima su poesía y su poética: que la palabra *crea*» (Pozuelo Yvancos 2009: 119). En *Lenguaje y poesía* Guillén también reconoce el don supremo de la palabra en el poeta Gabriel Miró, citando estas líneas: «Quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación» (Guillén 1969: 179). Y añade, sobre sí mismo: «Y de la creación. Y de la existencia. ¡Gloria a la palabra!» (179). Contemplación creadora. En otro texto, refiriéndose todavía a la poética de Miró —pero en este aspecto, espejo de la suya— lo aclara:

La poesía no es un ornamento que se superpone a la existencia sino su culminación. Vida profunda tiene que llegar a ser vida expresada. Sin el lenguaje —«la más preciosa realidad humana» según Miró— no habría posesión de la otra realidad. Claro que todo verdadero escritor lo sabe. (Guillén 1969b: 20)³⁰⁵

Cántico, para Guillén y varios críticos —Lázaro Carreter (1995)³⁰⁶ y Dehennin (1995),³⁰⁷ por ejemplo— representa el equilibrio vital de la creación poética. Una afirmación del *existencialismo jubiloso*³⁰⁸ del poeta que lo lleva a explorar «el “más allá” de sus propios alrededores o sus lejanías perceptibles, gracias a los cuales se

³⁰⁴ Fragmento de “Amanece, amanezco”. Versión de *Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

³⁰⁵ Jorge Guillén. *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1969b.

³⁰⁶ Fernando Lázaro Carreter. “Jorge Guillén: El fin de la poesía pura (de *Cántico* a *Clamor*)”. En *Jorge Guillén. El hombre y la obra: Actas del I Symposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Universidad de Valladolid, 1995, pp. 161-177.

³⁰⁷ Elsa Dehennin. “La poética de Jorge Guillén vista desde *El poeta ante su obra* (1975)”. En *Jorge Guillén. El hombre y la obra...* pp. 67-79.

³⁰⁸ Término que rescata Lázaro Carreter de Eugenio Frutos en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1950, pp.411 y ss.

siente ser entre los seres» (Lázaro Carreter 1995: 161). Guillén lo enuncia de esta manera:

Experiencia del ser, afirmación de vida, de esta vida terrestre, valiosa por sí y por de pronto, cántico. Y el cántico se resuelve de una forma cuyo sentido y sonido son indivisibles. Pensamiento y sentimiento, imagen y cadencia deben asentar un bloque, y sólo en ese bloque puede existir lo que se busca: poesía. (Guillén 1985: 124)³⁰⁹

Poesía anunciada, como ya hemos visto, desde el inicio de *Cántico*: (*El alma vuelve al cuerpo, / Se dirige a los ojos/ Y choca*) — *¡Luz! Me invade/ Todo mi ser. ¡Asombro!* Júbilo luminoso que permea la primera parte de la obra total de Guillén. La contemplación y la acción, para Guillén, apuntan hacia un solo fin: «vivificar la conciencia de nuestro pleno ser en el mundo» (120). Lo que ocurre, dice Guillén, «es la formidable convergencia de la Creación» (120). El poeta, *ser en el mundo*, en un principio —en *Cántico*— exalta el poder de la contemplación:

Los ojos no ven,
Saben. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén.³¹⁰

Conviene hablar ahora de esta obra que Guillén concibe como total y en la que en aras de la creación continua y aumentada se asoma el fenómeno de la reescritura en su poesía: *Cántico* es el comienzo, pero *Aire nuestro* (1968) es el resultado: *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje* y *Otros poemas*; sueño de juventud de Guillén: «¡Un libro! Tentativa de llevar a cabo —mejor o peor— el sueño de la juventud» (Guillén 1979: 11). Obra unitaria que insufla «aire en nuestros pulmones. Aire que en

³⁰⁹ Jorge Guillén. *El argumento de la obra*. Edición de Diego Martínez Torrón. Madrid: Taurus, 1985.

³¹⁰ Fragmento de “Beato sillón”. Versión de *Cántico* (2000: 209).

el pecho vivifica a los humanos: crece que relaciona al hombre con el mundo» (11). Eso es la poesía de Guillén, como nos recordaba Mantero, inspiración, aire que da vida. Como los versos de Dante que cita Guillén: *Legato con amore in un volume/ ciò che per l'universo si squaderna* (11).

Guillén no pretendía la corrección a la manera de Juan Ramón Jiménez, la obra más que eterna, sino una organicidad contenida, armoniosa y completa; poesía de instantes comprendidos en una temporalidad humana, anclada en la realidad. En una versión de *Homenaje* pronunciaba Guillén la profunda tristeza que le producía terminar su obra, pero tristeza y paz al mismo tiempo, conociendo la finitud de la vida:

Siempre he querido concluir mi obra,
Y sucediendo está que la concluyo.
Lo mejor de la vida mía es suyo.
¿Hay tiempo aún de más? Papel no sobra.

Al lograr mi propósito me siento
Triste, muy triste. Soy superviviente,
Aunque sin pausa mane aún la fuente,
Y yo responda al sol con nuevo aliento.

¡Dure yo más! La obra sí se acaba.
Ay, con más versos se alzaría obesa.
Mi corazón murmura: cesa, cesa.
La pluma será así más firme y brava.

Como a todos a mí también me digo:
Límite necesario nos defina.
Es atroz que el minero muera en mina.
Acompáñenme luz que abarque trigo.

Este sol inflexible de meseta
Nos sume en la verdad del aire puro.
Hemos llegado al fin y yo inauguro,
Triste, mi paz: la obra está completa. (Guillén 1979: 341)³¹¹

³¹¹ “Obra completa”, *Homenaje*. Versión de *Selección de poemas* (1979).

Tiempo después, en *Y otros poemas* el poeta presenta otra visión de «Obra completa», que de nuevo enuncia en versos su poética:

Tanto verso, tanta copla
Van formando un solo río
Gracias a musa que sopla,
Se impone y rige: “Yo guío”.
“¿Musa torrencial?” No tanto.
Ningún “Castillo de Otranto”,
Pesadilla del magín.
La palabra rigurosa.
Tronco a tronco, rosa a rosa,
Crea el preciso jardín. (417)³¹²

Aire nuestro y otros poemas, un solo libro-río que corre siempre hacia la palabra rigurosa, precisa, que denuncia desde su época aquella poesía de castillos de Otranto.

Pero vayamos ahora a *Cántico*, primer libro (posterior) de *Aire nuestro* y texto clave de la *reescritura como continuación* en Guillén, parte de su obra total como un bloque. Mostremos solo un panorama sobre el texto y la importancia que tiene para el tema que nos concierne en esta tesis, que ya mucho se ha escrito y analizado sobre él de manera más profunda y precisa. En el prólogo a *Selección de poemas* (1979) Guillén señala que desde el momento en que empezó a escribir poesía ya pensaba en una obra como unidad orgánica y que admiraba la construcción rigurosa de *Les Fleurs du Mal* y más tarde la de *Leaves of Grass* (Guillén 1979: 7). Comenzó a escribirla en 1919 durante el verano en una playa de la Bretaña francesa y después esta fue creciendo poco a poco hasta alcanzar cinco ediciones, incluida la última en *Aire nuestro* en 1968. Dejando a un lado esta última, desde 1919 hasta 1950, año de la cuarta edición, *Cántico* llegó a sumar trescientas treinta y cuatro poesías:

³¹² “Obra completa”, *Y otros poemas*. Versión de *Selección de poemas*.

El trabajo lento del poeta marchaba espontáneamente en una constante dirección. Todo procedía de un solo manantial y seguía un curso nunca previsto y siempre fiel a su arranque. Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro. Así fue imponiéndose una orientación nada artificiosa, previa al conjunto arquitectónico en que se resolvió, por fin, una continuidad de treinta y un años. Aquel mundo poético debía constituir un libro verdaderamente “libro”, no un álbum. [...] punto de partida para el poema, propenso a elevarse hasta una significación general sin perder el contacto con el origen concreto. (8)

Podemos ver detalladamente la génesis del libro en el estudio preliminar que hace José Manuel Blecua en su edición de la segunda edición de *Cántico* [1936], que también incluye una lista bibliográfica de todos aquellos poetas y críticos que por casi treinta años le habían prestado amorosa atención a este libro de poesía (Blecua 2000: 12).³¹³ Blecua enumera las cinco ediciones a las que Guillén llegó con *Cántico* (13):

La primera, publicada en Madrid por *Revista de Occidente* (1928), recoge 75 poemas, agrupados en 7 partes, numeradas de 1 a 7, con una dedicatoria inicial a su madre y otra final a Pedro Salinas. Blecua indica que Guillén ya era un poeta admirado cuando salió esta edición, ya que casi todos los poemas del libro habían aparecido en revistas desde 1920 a 1928. Esta edición, dice, se reeditó en París en 1962 gracias al Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques.

La segunda, publicada en 1936 por *Cruz y Raya*, añade 50 poemas nuevos, también aparecidos en revistas de esos años. Está dividida en cinco partes: *Al aire de tu vuelo*, *Las horas situadas*, *El*

³¹³ Al año de 1970: Pedro Salinas, Moreno Villa, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Eugenio Florit, Octavio Paz, Luis Felipe Vivanco, Concha Zardoya, José Luis Cano, J. Ma. Valverde y Gil de Biedma. F. A. Peak (1942); J. Casaldueiro (1946); R. Gullón y José Manuel Blecua (1949); G.R. Lind (1955); P. Darmangeat (1958); González Muela (1962); Elsa Dehennin (1969), entre otros.

pájaro en la mano, Aquí mismo y Pleno ser. Esta es la edición que reproduce y comenta Blecua en 1970, publicada en Barcelona en Labor con la ayuda de Guillén; reeditada en 2000 por Biblioteca Nueva.

La tercera, publicada en México por Litoral (1945), adquiere un nuevo subtítulo: *Fe de vida*, mismo que conservará en ediciones posteriores: «Afirmación del ser y del vivir. [...] Fe en la vida manifestada a lo largo de las cinco partes de la obra [...]» (Guillén 1979: 8). Esta versión crece a 270 poemas distribuidos en las mismas cinco partes, pero con subdivisiones internas.

La cuarta, publicada en Buenos Aires por la editorial Sudamericana (1950), es la primera edición a la que Guillén llama completa y definitiva. Posee 334 poemas, divididos en las mismas cinco partes y sus subdivisiones. Las dedicatorias adquieren mayor desarrollo.

La quinta y última edición se incluye en *Aire nuestro*, junto con *Clamor y Homenaje*, se publica en Milán por All'insegna del Pesce d'Oro (1968). Contiene lo mismo que la anterior, pero con variantes de puntuación.

Cántico, poética de la reescritura como continuación, se gestó entre 1919 y 1950, como señala Guillén en *Aire nuestro*. Setenta y cinco poemas que el poeta llevó a 334, bajo el mismo torrente de creación: «De este modo, a pesar de tantas vicisitudes, a través de lustros muy revueltos, fue realizándose una poesía de afirmación. Afirmación del ser y del vivir» (Guillén 1979: 8). Blecua recalca que la edición de 1936 es paradigmática porque marca una diferencia entre esa versión y las siguientes, «misma que se percibe nítidamente con sólo citar dos versos» (Blecua 2000: 14). *El mundo está bien hecho*, se lee en las dos primeras ediciones de «Beato sillón», pero en otro poema

de las futuras ediciones se afirma tajantemente que *Este mundo del hombre está mal hecho* (14).³¹⁴ Versos que confundieron a varias personas y que fueron en su momento malinterpretados. Sin embargo, señala Blecua, Guillén siempre siguió fiel a una postura gozosa ante el mundo (14).

¡Luz! Me invade/ Todo mi ser. ¡Asombro! Versos de la primera estrofa de «Más allá», poema que abre *Cántico*,

[...] resumen el hecho inicial que da origen al mundo expresado por esta obra: el amanecer frente al despertar. La luz renace. Y renace en los ojos y la conciencia de un hombre removido por una emoción radical de asombro. Ese hombre se conoce así gracias al contacto con un más allá que no es él. [...] un yo en diálogo con la realidad. [...] Dice el hombre al mundo: “Sea tu absoluta / Compañía siempre”. Toda la obra de estar autor es, ante todo, una alabanza de la esencial compañía. [...] Una conciencia amanece en una conexión de armonía. (Guillén 1979: 12-3)

Blecua apuntaba en 1949 que las luces, los interiores y las sombras tenían el lugar más importante en *Cántico*, y que nada menos que cerca de sesenta poemas girarían en torno al tema de la luz: amanecer, tarde, noche. La ordenación de estos poemas en el libro también obedecía a esta idea, añade (Blecua 1949: 204). Las cinco partes de *Cántico*, decía Blecua en ese año, «se abren con poemas sobre el despertar del poeta o el amanecer para terminar con otros referentes a la noche, después de pasar por un mediodía luminoso y un *rico occidente*» (205). Asimismo, pensaba que Guillén incitaba al lector a iniciar el recorrido del poema «con un acto de reconocimiento al poder de la luz, como en *Más allá, Paso a la aurora, Los balcones del Oriente*, etcétera. Guillén asimila el acto de amanecer el día con su amanecer [...]» (205). El poema que mejor representa esto es el soneto

³¹⁴ Blecua indica: En *Homenaje* (versión de *Aire nuestro*) dice también: «Nunca estará bien hecho el mundo humano» (14).

«Amanece, amanezco» (curiosamente eliminado de las últimas versiones del libro), proponía:

Es la luz, aquí está: me arrulla un ruido.
Y me figuro el todavía pardo
florece de un blancor: un fondo aguardo
con tanta realidad como le pido. (Guillén 1984: 263)

A pesar de la oscuridad, las sombras, Guillén se inclina siempre por la luz, como puede verse también en «Ciertas sombras»:

¿Oís? Es en el desvelo
Que agita a esa sombra. Suena
Casi, va a sonar la arena
Bajo ese toldo. (No hay suelo
Triste. No hay mayor consuelo
Que la sombra.) ¿Veis? Confía
Lo oscuro en su nunca fría
Palpitación. (Si era mate,
No lo es ya.) Un rayo late.
Va a sonar una armonía. (Guillén 2000: 200)

Asimismo, Blecua reflexionaba en su ensayo que Guillén rechazaría de su mundo poético todo lo turbio o tormentoso, todo aquello que impidiera una claridad física o intelectual (Blecua 1949: 213). Por otro lado, la hispanista belga Elsa Dehennin propuso un análisis semántico de *Cántico. Fe de vida —Une poésie de la clarté* (1969)³¹⁵ en el que la palabra central resultó ser «luz». Pedro Salinas era para ella el poeta de la sombra mientras que Guillén, el de la luz (Dehennin 1969: 9). A partir de ahí se creó un amistoso debate entre Dehennin y el poeta, ya que Guillén insistía en dirigir la atención del lector hacia el elemento «aire», palabra que reafirmaría con el título *Aire nuestro*:

El aire es fundamental en estas poesías. Elsa Dehennin [...] descubrió con su “computer” que en *Cántico* las palabras más frecuentes son las

³¹⁵ Elsa Dehennin. *Cántico de Jorge Guillén : Une poésie de la clarté*. Bruselas: Presses Universitaires de Bruxelles, 1969.

relativas a la luz. [...] Sin embargo, es aún más esencial el aire. Por el aire establecemos nuestra relación con el mundo. Único tema de toda esta tentativa poética es la relación del hombre con esos alrededores. ¿No será tal vez el argumento capital de la literatura? (Guillén 1980: 21).³¹⁶

Pero justamente esta yuxtaposición entre la luz y el aire muestra que Guillén es un poeta fenomenólogo, poeta de los sentidos que muestra la realidad desnuda. Por lo mismo, el mundo físico, los objetos de la realidad, cobran gran importancia en *Cántico*. Apunta Blecua en el prólogo a su edición del libro que

Al depender de las cosas que están proponiendo un volumen, Guillén depende de la mirada y, por lo tanto, es lógico que la luz se convierta en uno de los temas centrales. El predominio de la claridad es absoluto y total, pero exige también poner en alerta los «ojos mentales» [...]. En los *Cánticos* de 1945 y 1950, como ya dije, cada parte se abre con un poema sobre el amanecer o el despertar, porque Guillén quiere que se inicie cada parte con un reconocimiento absoluto del poder de la luz. (Blecua 2000: 35-6)

Luz o aire, aire o luz, en las reescrituras de *Cántico* Guillén logra un equilibrio entre la realidad sensible y la experiencia poética:

Es una maravilla respirar lo más claro.
Veo a través del aire la inocencia absoluta,
Y si la luz se posa como una paz sin peso,
El alma es quien gravita con creciente volumen.
Todo se rinde al ánimo de un sosiego imperioso.
A mis ojos tranquilos más blancura da el muro,
Entre esas rejas verdes lo diario es lo bello,
Sobre la mies la brisa como una forma ondula,
Hasta el silencio impone su limpidez concreta.
Todo me obliga a ser centro del equilibrio. (Guillén 1979: 88)³¹⁷

Experiencia del ser, afirmación de vida, decía Guillén. El ser *es* y *está*, experiencia del día al día que a veces queda obviada. La plenitud del

³¹⁶ Jorge Guillén. *El poeta ante su obra*. Eds. Reginald Gibbons y Anthony L. Geist. Madrid: Hiperión, 1980.

³¹⁷ “Equilibrio”, *Cántico*. Versión de *Selección de poemas* (1979).

poeta que contempla y crea se alcanza en su relación con el mundo, los otros, y la plenitud de sus palabras:

En la noche, el universo. Y ahí, el hombre, en su trayectoria colectiva y personal de la vida a la muerte. Hay casos en que el sujeto de esa trayectoria [de la vida a la muerte], si es artista, deja algo: su expresión. Tema final: la poesía como asunto de la poesía: un poema extenso en *Cántico*: «Vida extrema». Para este tipo de hombres, la vida no se acaba de vivir si no se expresa. La expresión no es un agregado superfluo. Es la última etapa del ciclo vital. Ese impulso primero «se muda en creación... Gracia de vida extrema, poesía». (Guillén 1980: 104)

Esa experiencia sucede en un total presente: la realidad del aquí y ahora del poeta. «El presente no deja de fluir con el gran caudal continuo» (Guillén 1979: 14). Desaparece la anécdota y queda un verbo: *Ser. Nada más. Y basta*. Oreste Macrì, por su parte, observa que este presente en Guillén es ahistórico, muy distinto al de Juan Ramón Jiménez: «el ser de Guillén es ahistórico por demasiada historia de fantasía y voluntad; su historia será la de su victoria sobre la historia inferior y maligna que afrontará y está afrontando ya con su revelarse en *Cántico* [en referencia a la primera versión]» (Macrì 1976: 36).³¹⁸

Luz. El filósofo Emilio Lledó propone que el poeta —en *Cántico*, así como en toda su obra— posee una memoria consciente que lo lleva a aceptar la temporalidad, ese río luminoso del tiempo que lo liga a la existencia humana:

La aceptación de la temporalidad, del río del tiempo, supone el descubrimiento del aspecto más dramático de la existencia humana. Porque el río está en nosotros. Un río que, paradójicamente, es posibilidad de saberse río, de sentirse fluir, espacio para construir, en el más allá del tiempo, el más allá del futuro como memoria de su ser: esa iluminación de la conciencia, en el hondo espejo del yo que fue y espera. Una espera, sobre todo, para una identificación asumida, para

³¹⁸ Oreste Macrì. *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona: Ariel, 1976.

el encuentro gozoso del que tan insistentemente habla la voz de Guillén. (Lledó 1995: 192)³¹⁹

Aire. *Somos, luego valemos*. Ese es el cogito del que derivan *Cántico* y todo *Aire nuestro*, nos dice Guillén (1979: 13). «El aire es con la luz fondo activísimo», aire que marca el ritmo de la existencia y de nuestra relación con los demás: ser en comunidad con el prójimo (15).

José Manuel Blecua nos remite a las dedicatorias que Guillén conserva en la versión definitiva del libro, porque las considera reveladoras del programa vital del poeta. Veamos la primera dedicatoria, «A mi madre, en su cielo»:

A ELLA,
QUE MI SER, MI VIVIR Y MI LENGUAJE
ME REGALÓ,
EL LENGUAJE QUE DICE
AHORA
CON QUÉ VOLUNTAD PLACENTERA
CONSIENTO EN MI VIVIR,
CON QUÉ FIDELIDAD DE CRIATURA
HUMILDEMENTE ACORDE
ME SIENTO SER,
A ELLA,
QUE AFIRMÁNDOME YA EN AMOR
Y ADMIRACIÓN
DESCUBRIÓ MI DESTINO,
INVOCAN LAS PALABRAS DE ESTE CÁNTICO.
(Guillén 1980: 63)

Blecua (2000) considera reveladora esta dedicatoria porque presenta un eje semántico fundamental en Guillén: ser, vivir y lenguaje, mismo que había sido observado por González Muela: «El Ser se siente, el Vivir se consiente, el Lenguaje se dice» (González Muela

³¹⁹ Emilio Lledó. “Consciencia y luz en Jorge Guillén”. En *Jorge Guillén. El hombre y la obra...*1995, pp. 181-193.

1962: 17).³²⁰ Esto añadido a la dedicatoria final —para Pedro Salinas, el lector posible—, en la que se muestra de nuevo este eje: la vida como fuente, la plenitud del ser y la plenitud de la palabra (Blecua 2000: 16). Y ahí radica la originalidad de *Cántico*, por su singular visión del mundo, sus temas, el lenguaje de poema, según Blecua.

Continuando con el tema de la originalidad, Blecua también reconoce que en las cinco reescrituras de *Cántico* Guillén conservó su fidelidad consigo mismo y con su obra, cosa demostrada en los tres poemas que inician *Aire nuestro* y en los dos con que acaba; Guillén ve realizado su proyecto de obra orgánica donde se afirma «Una coherencia absoluta de vivir, pensar y poetizar, con una lengua y un estilo» (16). El poeta ya nos había dicho: *Contigo edificado para ti/ Quede este bloque ya tranquilo así*.

Varios son los críticos que han comparado las distintas versiones de los poemas de *Cántico* —Pierre Darmangeat, Jaime Gil de Biedma, Elsa Dehennin, Piero Bigongiari, Andrew Debicki, Dámaso Alonso— y a través de sus análisis han podido mostrar el valioso trabajo de Guillén, minucioso e intelectual. Todos los cambios, las correcciones, las adiciones sirvieron para reforzar la idea de unidad, no de álbum de poemas dispersos. Sostiene Debicki que con sus reescrituras *Cántico* «supera los detalles circunstanciales y el virtuosismo poético, para subrayar, en cambio, experiencias básicas y vitales» (Debicki 1973: 227). Trayectoria vital, en palabras de Blecua, que mantiene una unidad de lengua y estilo (2000: 17). Es admirable que, ya que pocos poetas españoles lo han logrado, Guillén haya reunido en un libro la expresión de varios temas con una unidad estilística continua desde 1920 hasta 1968 (17). En este caso, la suma

³²⁰ Joaquín González Muela. *La realidad y Jorge Guillén*. Madrid: Ínsula, 1962.

de poemas como parte de una poética de reescritura en Guillén es el resultado de esta trayectoria vital pensada, instantes contemplados por el ser y su relación con el mundo que cambia, efecto que persiste en *Clamor y Homenaje*, hasta llegar a *Aire nuestro*. Debicki comenta que «[...] las diversas maneras de poetizar que hallamos en *Cántico*, *Clamor y Homenaje* representan el desarrollo paulatino de visiones y perspectivas ya presentes, en germen, en la obra inicial del poeta» (1973: 227).

De igual forma, Blecua explica que *Clamor y Homenaje* son tan extensos como *Cántico*, y que en ellos puede verse el enriquecimiento de su lengua poética, introduciendo elementos que no aparecían en *Cántico*, como la ironía, la burla y coloquialismos (Blecua 2000: 17). En cuanto *Cántico*, él se decide por la versión de 1936 porque, a su parecer, es la que alcanza primero la madurez poética. Por esos años, dice el crítico, Guillén pulió con *verdadera paciencia horaciana* sus poemas inéditos, pero también los publicados en revistas anteriores. Fue tanto el detalle que prestaba a sus poemas que llegó al extremo de «retocar más de un verso al pasar a otras ediciones, pero, aunque los cambios sean a veces mínimos (supresión de exclamaciones, cambios en la puntuación, distintas agrupaciones de versos), ninguna de las cinco ediciones es exactamente igual a las otras» (17-8).

Igualmente, Andrew Debicki, remitiéndose a otros trabajos como los de Joaquín Casaldueiro y Joaquín González Muela, incita a observar el aspecto formal de *Cántico*, la organización de los poemas y sus secciones, ya que esta no es para nada arbitraria. Ahí radica otro aspecto de su proceso de reescritura: «También hay que recordar que Guillén agrupa cuidadosamente sus poemas; como ha escrito José Manuel Blecua, los reorganiza de edición en edición, encontrando

nuevas afinidades y buscando la ordenación más feliz» (Debicki 1973: 192-3). Blecua observa que, a partir de la tercera edición, cada parte del libro inicia con un poema sobre el amanecer y termina con el anochecer; es decir, estructuras simétricas y circulares, añade Debicki. Esto muestra, entre otros detalles, la importancia que Guillén le dio a la arquitectura de su libro-árbol:³²¹ «La exquisita sensibilidad de Guillén y su amor a las formas bellas se traduce hasta en la disposición material de *Cántico*: caracteres nítidos, espacios blancos, encarnizada corrección de pruebas, etc.» (Blecua 1949: 153). Lo dice el poema «Lectura»:

En la página el verso, de contorno
Resueltamente neto,
Se confía a la luz como un objeto
Con aire blanco en torno.

¡Oh bloque potencial! Así emergente
De blancura, de gracia,
Llevan los signos más humanos hacia
Los cielos de la mente.³²²

Respecto a dicha simetría, Debicki comenta que a través de ella se destaca el dominio artístico ejercido sobre las experiencias que contiene. De esta manera, también la resolución de estas experiencias permanece englobada en una visión total equilibrada, cerrada. El lector de Guillén puede ver que «Al mismo tiempo, acentúa la trayectoria del protagonista por una senda evidente, establecida por el poeta. Así crea el efecto de una búsqueda, de un viaje del hombre a través de la realidad, y añade impacto a la experiencia de la obra» (Debicki 1973: 193). Este protagonista generalizado que camina en el libro, en opinión de Debicki, nos lleva a descubrir los valores épicos de *Cántico*: «el

³²¹ Término que recoge Pedro Salinas en *Literatura española del siglo XX*.

³²² Fragmento de “Lectura”, versión de *Cántico* (1950).

libro marca el viaje del hombre en búsqueda de los valores centrales y perennes de la realidad» (193).

En lo relativo a los cambios observados en los poemas a lo largo de todas sus versiones, Debicki anota que estos destacan la vitalidad esencial del estilo del libro, lo anecdótico deja paso a un mayor impacto sensorial (197). El vocabulario artificioso, ese llamado «lenguaje poético», desaparece cada vez más entre versión y versión, mostrando el deseo de Guillén de separarse de la tradición romántica y modernista. Pero, más que nada —aspecto que resume uno de los puntos de la poética de la reescritura como continuación en Guillén, como mencionamos al principio de este apartado—, su deseo de hallar un vocabulario especialmente adecuado para *Cántico* (212). Mari Cerezo Tejeiro lo expresa de manera certera:

Estamos frente a un lenguaje poético depurado hasta los límites, que ha eliminado la concreción y delimitación de los espacios en una libertad plena de conceptos. Lenguaje que ha suprimido también la dimensión del tiempo: repeticiones, reiteraciones, exclamaciones y, ante todo, predominio del sustantivo, del ser en sí y total, sin elementos que determinen o individualicen. El verbo será, así, únicamente la expresión de ese tiempo detenido: Presente. (Cerezo Tejeiro 1989: 160)³²³

Guillén va trabajando, corrigiendo y aumentando sus poemas para poder encontrar ese *lenguaje de poema* del que habla en *Lenguaje y poesía*, una nueva manera de compartir con el lector la experiencia vital del poeta. Es por ello por lo que Debicki puede decir con mucha convicción que la grandeza de la poesía guilleniana reside en su capacidad «de establecer una correspondencia perfecta entre sus temas y sus medios expresivos» (213). Y esto también se extiende a sus obras posteriores: «[...] parece que los tres grandes libros guillenianos, vistos

³²³ Mari Cerezo Tejeiro. “Ser y palabra en *Cántico* de Jorge Guillén”. *Parole* 2 (1989): 153-160.

en conjunto, ofrecen perspectivas separadas, pero complementarias, todas ellas necesarias para una visión completa de la realidad humana» (221). Afirmación de la poesía vital de Guillén. En palabras de Oreste Macrí, la esencia de *Cántico* tiene como fin: «vivificar la conciencia de nuestro pleno *estar-en-el-mundo*, condición de la salvación» (Macrí 1976: 14). Asimismo, uno de los aspectos impresionantes de la reescritura en Guillén es, para Blecua, «cómo Guillén se instala, por así decirlo, en el motivo inicial del poema y vuela a esa instalación al cabo del tiempo, reencontrando de nuevo sus sensaciones, emociones o situaciones con facilidad sorprendente, con una coherencia expresiva casi única [no olvidemos a Jiménez] en la historia de la poesía española» (Blecua 2000: 26).

Muchos son los aspectos que se han analizado en *Cántico* pero, por cuestiones de espacio, no podemos incluirlos aquí. Habría que atender la erótica en la poesía guilleniana, el cuerpo de la amada como potencia creadora; la muerte; el tiempo; y el ser, por ejemplo. Pero, sin ir más lejos, podemos finalizar esta ventana hacia el funcionamiento de la palabra en *Cántico* con una cita de Blecua:

[...] la palabra poética en *Cántico* está funcionando exclusivamente dedicada a nombrar con exactitud y precisión el mundo de la realidad. Quiero decir que la palabra guilleniana no es sugeridora, ni intensificadora, sino algo mucho más simple: palabra denominadora y buscada, entre todas las posibilidades, con agudeza mental extraordinaria, para que diga sólo aquello que quiere decir el poeta, sin adherencias de ninguna clase. Pero, y este pero es fundamental, aunque Guillén odia lo vago y busca lo preciso y exacto, cuida exquisitamente, y con un oído musical sorprendente, el ritmo y evita la dureza del simple nominar. (50)

Sin embargo, toda esta fe en la realidad entraña un «pero», nos dice Guillén. Y su nombre: *Clamor* (1949-1962), vislumbrado ya en *Cántico*. La muerte esta vez comprendida en los conflictos de la

Historia; persiste el apego a la realidad, pero vista de otra manera. Esta vez, *el mundo está mal hecho*. Aunque la muerte no es el final del horizonte, *muerte para ti no vivo* (Guillén 1979: 16-7). «Cara a cara», último poema de *Cántico*, registra ya este cambio de tono, deja ver la tristeza y la angustia del hombre que se enfrenta a una realidad hostil, pero resistiendo y conservando el asombro hacia la belleza del universo:

Sí, cuando me duele el mundo,
En el corazón un pozo
Se me hundiera hacia el abismo
De esa Nada que yo ignoro, [...]

¿Se sentiría vencido,
Apagado aquel rescoldo
De mi afán por las esencias
Y su resplandor en torno?
Heme ante la realidad
Cara a cara. No me escondo,
Sigo en mis trece. Ni cedo
Ni cederé, siempre atónito. [...]

El alma quiere acallar
Su potencia de sollozo.
No soy nadie, no soy nada,
Pero soy —con unos hombros
Que resisten y sostienen
Mientras se agrandan los ojos
Admirando cómo el mundo
Se tiende fresco al asombro. (122-26)³²⁴

Las resistencias entre el tiempo, la muerte y la historia existen en *Cántico* a partir de su versión de 1945 —aunque en algunos poemas anteriores había mínimas pinceladas de ello—, pero es en *Clamor* donde termina por explorar y desarrollar Guillén esa fricción entre estos tres elementos: *Clamor: Tiempo de historia*. Pero tiempo que todavía es *instante*, más bien *minuto*; en Guillén la historia no es

³²⁴ Fragmento de «Cara a cara», *Cántico*. Versión de *Selección de poemas* (1979).

pasado, nos muestra Dehennin: «La *lexía instante* se completa con *minuto* (12), *hora* (11), *año* (4), *siglo* (5) que cuadran bien con la visión humana e histórica de este libro, aunque el minuto es más bien la medida del hombre no histórico, la meta del hombre intrahistórico [...]» (Dehennin 1974: 329).³²⁵ Está claro en uno de los iluminadores «tréboles»:

Una lagartija, quieta,
Comparte luz y sosiego
Conmigo, que al sol me entrego.
Gran minuto, nuestra meta.

A su alma un cuerpo guía.
¿Cuál es cuerpo, cuál es alma?
Una voz es: es poesía. (Guillén 1979: 145)

Dehennin también nos recuerda que Guillén había manifestado su intención de desarrollar en *Clamor* los temas negativos —el mal, el desorden, el azar, el paso destructor del tiempo, la muerte—, presentes ya en su poesía en 1945: «[...] no ya en su forma general, como en *Cántico*, sino de una manera concreta, vinculada a la vida contemporánea y a la historia. Esto no implica por mi parte un cambio de actitud, sino sencillamente que ha llegado para mí el momento de evocar estas fuerzas. *Clamor* será, por consiguiente, el complemento de *Cántico*» (Couffon 1963: 72).³²⁶ Con relación a lo anterior, Díez Revenga comenta que todas las obras de Guillén, no solo *Cántico*, son profundamente significativas en su enfrentamiento con la realidad de

³²⁵ Elsa Dehennin. “Continuidad y evolución en la obra poética de Jorge Guillén: los campos semánticos en *Cántico* y *Clamor*”. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Bordeaux: Universidad de Bordeaux III: 1974, pp. 319-334.

³²⁶ Expresado por Guillén en: Claude Couffon. *Dos encuentros con Jorge Guillén*. París: Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1963.

nuestro mundo; en *Clamor*, añade, Guillén se reafirma como poeta del presente concreto (Díez de Revenga 1993: 49).³²⁷

En este momento, el poeta contemplativo de *Cántico* pasa a ser el poeta portavoz de *Clamor* —los sentimientos provocados por los conflictos históricos en España o Chile, por ejemplo, están muy presentes—, por eso, Guillén dice que «el hombre no se rinde sin más ni más a sus enemigos» (Guillén 1979: 17). El héroe, señala, hace sacrificios: «Contemplación y acción. La una y la otra se dirigen hacia un solo fin: vivificar la conciencia de nuestro ser en el mundo» (18). Pero más que nada, *cántico a pesar de clamor* (18). Andrew Debicki observa que *Clamor* trata temas esenciales junto con lo particular de nuestro mundo (Debicki 1973: 241).

Lázaro Carreter nos aclara que, por los años de *Clamor*, Guillén ya estaba entrado en años y que, aunque llega a ser «otro poeta», continúa siendo el poeta penetrante, riguroso con su creación (Carreter 1995: 175). *Clamor*, conservando así el ímpetu guilleniano de equilibrar cada detalle de la estructura de sus libros, está dividido en tres volúmenes: *Maremágnum* (1957): la falta de armonía en el mundo; ...*Que van a dar en el mar* (1960): conflicto entre el tiempo y la muerte, y entre la vida y el amor; *A la altura de las circunstancias* (1963): recuperación del equilibrio y de la armonía. En esta obra, subraya Debicki, se abren múltiples perspectivas del mundo. Las experiencias son múltiples: «Distancia al lector un poco del poema, haciéndolo testigo más que partícipe de su voz; luego le lleva a desarrollar una actitud que recoja las diversas perspectivas ofrecidas» (1973: 255). Esta multiplicidad de perspectivas defiende la multiplicidad temática, añade: «La variedad de puntos de vista es un

³²⁷ Francisco Javier Díez de Revenga. *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*. Barcelona: Anthropos, 1993.

recurso clave de la obra, que le permite captar en toda su complejidad la paradójica e irreductible vida del hombre» (255). El poeta portavoz de nuestro mundo, nos dice, «Como tú, lector»

El hombre se cansa de ser cosa, la cosa que
sirve sabiéndose cosa, cosa de silencio en su po-
tencia de impulso airado. La hombría del hom-
bre, de muchos hombres se cansa atrozmente. [...]
Un héroe ni monstruo. Una figura humanísima
que arrolla desbaratando y arrasando a estilo
de Naturaleza con fulgor geológico —y mental.
Pero no. Es crisis de Historia. [...]
A ti también te anuncia la catástrofe de las
catástrofes. ¿Terminará la esclavitud? ¿Hombres
habrá que no sean cosas? Hombres como tú,
lector, sentado en tu silla. Nada más. (Guillén 1979: 231)³²⁸

Después viene *Homenaje: Reunión de vidas* (1949-1966); Guillén lo comenzó a escribir en la misma época que *Clamor*, pero lo retomó más tarde. En él, como lo señala el título, Guillén reunió dentro de su propia escritura las voces de todos aquellos poetas y grandes obras que moldearon su voz: la *Odisea*, Lucrecio, *Poema del Cid*, Buffon, Novalis, Tolstoi, Fray Luis de León, Lope de Vega, Pedro Salinas, Garcilaso, Shakespeare, Rilke... En palabras de Howard T. Young: «an unusual opportunity to observe the means by which a strong and singleminded poet reads to refute and affirm the texts of other poets as well as his own» (Young 1991: 370). Este libro viene a completar el diálogo iniciado con los dos anteriores: *Cántico* como fe en la vida, *Clamor* como ventana a la esperanza y *Homenaje* como júbilo poético. Se divide en seis partes —*Al margen*, *Atenciones*, *El centro*, *Alrededor*, *Variaciones* y *Fin*— y sus respectivas subdivisiones;

³²⁸ Fragmento de «Como tú lector», de «A la altura de las circunstancias». *Clamor*, versión de *Selección de poemas*.

como siempre, cuidadosa ordenación y equilibrio entre todos sus elementos.

Young menciona que gran valor de la obra radica en su aspecto intertextual. Diálogo con otras obras y consigo mismo. 239 glosas o traducciones, de los 489 poemas que conforman el libro, sin incluir aquellos que contienen epígrafes u otras voces a la manera de Pound, fueron el intento de Guillén de integrarse a sí mismo y su poesía a Europa (1991: 371). El libro incluye también discusiones con su propia obra en forma de glosas, en las que repite temas y tropos; por ejemplo, los amantes que aparecen en el centro erótico de *Homenaje* reaparecen casi con las mismas imágenes en *Cántico* (372). La organización del libro es igualmente otro diálogo intertextual con su obra. Asimismo, Young muestra cómo cada poema del libro ofrece una invitación explícita hacia otros textos, un reto por parte de Guillén a su lector.

Por medio de los títulos, los epigramas, las alusiones directas e indirectas, pueden observarse las tendencias de Guillén hacia la afirmación o negación: «In most cases, the translations fall under the former category and offer an opportunity to observe a strong poet translating with the kind *force majeure* inherent in his other poems» (374). Uno de los propósitos de Guillén en *Homenaje* fue afirmar su admiración por esos poetas cuya visión del mundo coincidía con la suya y, al mismo tiempo, rechazar mediante sus glosas a aquellos cuyo pesimismo contrastaba con su optimismo (374). Young nos pone de ejemplo el poema «Resumen», contestación de Guillén a la idea de Quevedo sobre la brevedad de la vida:

Me moriré, lo sé, Quevedo insoportable.
No me tiendas eléctrico tu cable.

Amé, gocé, sufrí, compuse. Más no pido.

En suma: que me quiten lo vivido. (Guillén 1978: 588)³²⁹

La intertextualidad en este caso no se encuentra solamente entre el poema de Guillén y la mirada de Quevedo, sino que esta contestación al poeta madrileño atraviesa como idea reescrita los tres libros de *Aire nuestro*. A manera de conclusión de la primera versión completa de *Cántico*, anota Young (374), Guillén incluye la terrible pregunta de Quevedo «¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?». El crítico indica que todo *Cántico* es una respuesta de Guillén al pesimismo barroco de Quevedo. *Clamor* prosiguió el ataque en su contra; «Ars vivendi», por ejemplo, concluye con «Serán [estas horas] mus sucesiones de viviente», una confrontación directa con las conocidas horas fugaces de Quevedo —«Presentes sucesiones de difunto»—, que sirvieron a Guillén de epígrafe. Como dice Young, Guillén mantuvo siempre un diálogo intertextual coherente en todas sus obras (374). Guillén, como podemos ver, utiliza la reescritura como herramienta crítica aplicada a otras poéticas.

En *Homenaje*, libro dedicado «a todas las musas», se resalta el tema de la creación poética y artística (Debicki 1973: 88-9). La labor del poeta y del artista queda puesta en evidencia. Debicki señala:

Si en *Cántico* se destaca el gozo ante la existencia en sí, y en *Clamor* se desarrolla una afirmación de la vida frente a las circunstancias de nuestro siglo, en *Homenaje* se subraya el significado de la vida, tal como lo descubre y preserva la creación artística del hombre. (89)

En este libro Guillén confirma lo que ya había construido en obras anteriores: poesía como experiencia vital. Protagonista-poeta que no se olvida de su lector (89):

Sobre el silencio nocturno
Se levantan, se suceden

³²⁹ Poema «Resumen» en «Fin»; *Homenaje: Reunión de vidas* (1978).

Frases. Las impulsa un ritmo.
Claro desfile de versos
Que sin romper el negror
De la noche a mí me alumbran.
Se funden cadencia y luz:
Palabra hacia poesía,
Que se cumple acaso en ti,
En tu instante de poeta,
 Mi lector. (Guillén 1978: 517)³³⁰

Debicki nos recuerda aquí que el protagonista se esconde a veces para cederle el lugar al lenguaje del poema y al efecto creador que tiene sobre el lector; la obra de Guillén se centra en el momento de la composición (90):

Guillén parece combinar, en *Homenaje*, sus dos modos anteriores de tratar el tema de la creación poética —el más inmediato e intemporal de *Cántico* y el más anecdótico y dramático de *Clamor*. Además destaca ahora más directamente que antes el significado del arte. Así concluye *Aire nuestro* haciendo explícito lo que representa su propia obra poética: la afirmación y eternización de valores y experiencias del hombre por medio de la palabra. (95)

En otras palabras, parafraseando una observación hecha por José Francisco Ruiz Casanova, en *Homenaje* Guillén primero exalta la vida y la realidad, atendiendo a su tiempo, para después poner en segundo plano la voz principal y cederla a otros.

En *Cántico*, complementa Debicki, el poeta disminuye la distancia entre protagonista, realidad y lector, para así mostrarnos su visión; en *Clamor* esta distancia aumenta, pero el poeta asemeja su realidad a la nuestra, para destacar la complejidad y la historicidad de la vida; finalmente, en *Homenaje* el poeta se vale de alusiones literarias para crear una nueva perspectiva a la vez amplia e histórica (259). La

³³⁰ “Tentativa de colaboración”. *Homenaje* (1978).

poética a la que Guillén llega con *Aire nuestro*, por tanto, podría resumirse en:

“Cántico” pero “Clamor”.
Y sin embargo, “Homenaje”.
En uno tres. Y el lector. (Guillén 1979: 416)³³¹

Retomando el tema de la intertextualidad en *Homenaje*, tal como nos lo señaló Debicki, este libro desarrolla un nuevo tipo de distanciamiento y nos ofrece una visión original gracias a su empleo de frecuentes alusiones a obras y autores de otras épocas (1973: 272). Por su parte, las citas literarias «rescatan y preservan el espíritu del poeta y toda su tradición literaria» (272), que para Debicki tienen varias funciones. Por ejemplo, en el caso de la alusión a Gil y Carrasco,³³² «la alusión amplía el alcance del poema. Disminuye la distancia entre el protagonista, su mundo y nosotros, y aumenta, en cambio, la separación entre el ambiente de la obra y un cuadro anecdótico y limitado» (274). Guillén nos trae al presente la época histórica del romanticismo y lo reelabora. El protagonista romántico del poema se distancia del lector, pero, nos lleva a la vez a una visión histórica concreta. Guillén, por tanto, logró un poema universal, que al mismo tiempo toma valores históricos (Debicki 1973: 275). Por otro lado, la cita textual crea también una yuxtaposición —refiriéndose a «Al margen de Bécquer»— que demuestra la universalidad del tema tratado con anterioridad por otro poeta, acercándolo a la época del lector: «La visión romántica de Bécquer ha dado paso a la más tersa y concreta de Guillén. Así sentimos la individualidad del poema y de su protagonista, nos separamos más de este, y reconocemos la situación histórica del poema

³³¹ Fragmento 3 de “Al margen de Aire nuestro”. *Y otros poemas*. Versión de *Selección de poemas* (1979).

³³² “Al margen de Enrique Gil; las violetas”.

de Guillén y la del poema de Bécquer» (277). Asimismo, la alusión literaria crea también un equilibrio de distancias haciendo más particular un poema guilleniano, como lo logra en «Al margen de *Las mil y una noches*» (281). En resumen, «[m]ediante todas estas alusiones históricas, geográficas y literarias, Guillén, por una parte, amplía y nos acerca su visión poética, y, por otra, la hace más particular e histórica» (285). De nuevo, Guillén utiliza la reescritura intertextual como herramienta de distanciamiento crítico.

Las traducciones de Guillén poseen en *Homenaje* un lugar muy importante con respecto al tema de la reescritura. Ernst Robert Curtius, nos recuerda Young, creía que el mayor tributo que un escritor podía rendirle a otro autor era su traducción, fenómeno que prevalece en la sección de *Homenaje* llamada «Variaciones» (Young 1991: 376). Esta sección es un «recorrido por las lecturas y poesías afines que Jorge Guillén frecuentaría entre sus comienzos literarios y 1967, fecha de la publicación del libro» (Ruiz Casanova 2018: 590). Veintiocho autores entre los que en lengua inglesa aparecen: William Shakespeare, William Wordsworth, William B. Yeats o Wallace Stevens; los franceses Arthur Rimbaud, Paul Claudel, Paul Valéry, Jean Cassou o Jules Supervielle; los portugueses Antero de Quental y Fernando Pessoa; los italianos Giacomo Leopardi y Eugenio Montale; en alemán, Rainer Maria Rilke o, en catalán, Carles Riba (590).

Como lo demuestra en *Cántico*, Guillén fue afín a la poética de la reescritura. A sus traducciones les dio el mismo tratamiento, creación y recreación. En *Homenaje*, cual música, variaciones. Para Young, este libro es un ejercicio donde «His glosses, running the gamut from self-evident to subtle, become the kind of verse-criticism Harold Bloom (3) foresaw as the nature of poetry in an age of criticism» (Young 1991:

381). Visto anteriormente con Juan Ramón Jiménez, José Francisco Ruiz Casanova enmarca la labor traductora de Guillén como síntoma de la «afinidad estética del poeta»; recordemos: «los traductores sienten la obra ajena como afín, hermanada con la suya o como obra propia, de modo que la traducción es una forma de integración de la escritura extranjera en su propia escritura» (2018: 46). En este caso, *Homenaje* es el resultado de la afinidad estética de Guillén con todas sus lecturas previas de otras épocas, horizontes, y hasta de su propia obra. Ruiz Casanova nos aclara que a lo largo de su vida Guillén reunió una serie de traducciones, versiones, imitaciones y también homenajes —«variaciones»—, una reformulación de sus lecturas (590). Asimismo, menciona que, para Francisco Javier Díaz de Castro, las variaciones de Guillén

[...] se distribuyen en las tres series finales de *Aire nuestro* en secciones que las recogen en orden cronológico. En todas ellas se advierte desde el principio una constante que obedece a la idea romántica asumida por Guillén de que existe *un génie de la langue* que se rige por principios diferentes en cada idioma. (1994: 138-9)³³³

Finalmente, a pesar de que Guillén cerraba el ciclo de *Aire nuestro* con el poema «Obra completa» incluido en *Homenaje* —«Hemos llegado al fin y yo inauguro, / Triste, mi paz: la obra está completa»— le alcanzó el ímpetu creador para publicar *Y otros poemas* (1973, 1979),³³⁴ por tanto, apareció el nuevo *Aire nuestro y otros poemas* (1919-1972), trabajado durante 54 años. En este libro, la poesía humana de Guillén concluye en *la forma y materia de la palabra poética, empezando por su valor mental y de encarnación, de técnica y maestría, de*

³³³ Francisco Javier Díaz de Castro. “Las “variaciones” de Jorge Guillén”. *La traducción de lo inefable*. Eds. A. Bueno, M. Ramiro y J.M. Zarandona. Colegio Universitario de Soria-Universidad de Valladolid, 1994: 135-158.

³³⁴ La conjunción “Y” en el título de esta obra es muy significativa, ya que el poeta aludía a la culminación de un título único, aunque después apareciera *Final* como corolario.

construcción, de piedra..., según Oreste Macrí.³³⁵ Para el crítico italiano, *Y otros poemas* es

Poesía esencial y en el tiempo, como la de Antonio Machado, cuyo magisterio transparente cada vez más, sobre todo en el nuevo libro saturado de este género de proverbios y cantares, apotegmas y glosas, sentencias donaires y epigramas. Más claramente la teoría se percibe dentro de este campo reflejo, embrional, de confección poemática a casi alquímica (hemos citado ya el oro incestuoso que era en la verdadera alquimia el esperma, la virtud esencial del hombre...). (Macrí 1975: 499)

Pero el espíritu creador no encontró ahí su fin. Con voz de sibila anunció el poeta:

Se reanuda el impulso del viviente
Sin razones prolijas,
En contacto directo
Con eso que no soy
Yo, solo
Tan inferior a mis alrededores,
Ahora bajo un cielo
Con nubes,
Esbozos ligerísimos de caos
O coronas flotantes, ya sin reyes,
En un azul que lleva al horizonte
Marino.

No está lejos
El mar —¿el mar de siempre?—
En la renovación de la mañana. (Guillén 1979: 464)³³⁶

Podemos notar dos cosas rápidamente. El poeta refuerza la idea de reescritura y, además, nos avisa que tal vez su obra todavía no está completa. Cosa cierta. Guillén alargó su aliento hasta el *Final* (1982), obra que vino a cerrar el ciclo de *Aire nuestro*:

“Finale” en italiano insinuaría
Nuestro deseo implícito de música:

³³⁵ Oreste Macrí. “*Y otros poemas* de Jorge Guillén: el componente elemental”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24.2 (1975): 481-503.

³³⁶ “La sibila”, último poema de *Y otros poemas*, que curiosamente se sitúa en la sección «Despedidas». Versión de *Selección de poemas* (1979).

Una armonía interna a este conjunto,
“Aire nuestro”,
Con su composición, que desde dentro
Reajuste en imágenes las múltiples
Discordancias de un orden.
Es posible,
Si el director-lector lo pretendiese,
Decir *daccapo!*
Lectura abierta a novedades. (Guillén 1982: 9)³³⁷

Libro de vejez y de maduración, recogió los poemas escritos entre 1973 y 1981: la actividad poética venció al tiempo. Además, en este libro se conserva el mismo hilo de diálogo con otros autores y obras que Guillén había comenzado en *Homenaje* y continuado en *Y otros poemas* y, más aún, el lector tiene la batuta final sobre la armonía de su obra. Este poeta, coherente y cuidadoso siempre. Observado por Francisco Javier Díez de Revenga, *Final* es «El tema general de la vida frente a la muerte, el tema de la creación y de su autor, el tiempo, el destino, el más allá, la fe, el ser, la existencia, conjunto de preocupaciones que el poeta observa con pausada serenidad y con la convicción de un final al que se dirige [...]» (Díez de Revenga 1982: 51).³³⁸ En este libro, dedicado *al lector superviviente*, Guillén reitera que la poesía es una labor pero, a la vez, un vivir:

Todo lo bien vivido sale en busca
de algún decir: esa palabra exacta
Donde se vive por segunda vez
A una altura mayor, que no es un acta
Documental. La voz en luz erguida
Requiero yo para integrar mi vida. (Guillén 1982: 57)

Tanto así, que Guillén también reescribió *Final* (1983) al no quedar complacido con su primera versión:

³³⁷ Jorge Guillén. *Aire nuestro. V: Final*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

³³⁸ Francisco Javier Díez de Revenga. “Primer *Final* para la obra de Jorge Guillén”. *Monteagudo* 78 (1982): 49-52.

A través de todo *Final* sorprende al mismo autor la coherencia de todo el libro, a su vez coherente con todo Aire nuestro. El poeta no adiciona repeticiones, tal vez innecesarias, a todo el trabajo precedente. Hay aclaraciones, prolongaciones, variaciones que iluminan y enriquecen este último manantial o manantiales. Por lo menos es el propósito constante del poeta. *Final*: continuación y síntesis. (Guillén 1983: 33)³³⁹

Todos los elementos de esta obra representan una recapitulación de la obra de Guillén.

Es posible concluir entonces que la reescritura como continuación en la obra de Guillén se presenta de varias formas: 1) en *Cántico* y el desarrollo de sus cinco versiones; 2) en la continuación de su propia obra: *Aire nuestro* y sus prolongaciones (*Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*); obra que continúa creciendo como las ramas de un árbol; y 3) en *Homenaje*: adición de otras voces a su propia obra; se apropia de ellas y simultáneamente les rinde homenaje y crítica. Los temas siguen y persiguen el mismo camino, pero se abordan desde distinta óptica en cada libro. El poeta va cambiando su postura frente a la obra, frente al lector y frente al tiempo. Podemos despedirnos de Guillén con una cita de su crítico polaco:

La obra de Guillén ejemplifica, por lo tanto, toda la trayectoria de la poesía hispánica —y europea— del siglo veinte. Su fase inicial, en *Cántico*, representa el ejemplo máximo del ideal de la modernidad, el de encarnar en forma verbal y así reservar para siempre los significados y experiencias de la vida humana. Los pasos que luego sigue la poesía guilleniana (en *Clamor*, en *Homenaje*) reflejan la paulatina evolución más allá de tal ideal, hasta llegar, en *Final*, a una nueva visión del poema como proceso y como ente sujeto a recreación por parte de sus lectores. (Debicki 1995: 394)³⁴⁰

³³⁹ Jorge Guillén: “El Argumento de la Obra Final”. *Poesía. Revista ilustrada de información poética* 17(1983): 33-44.

³⁴⁰ Andrew Debicki. “La poesía de Jorge Guillén; apogeo y desvanecimiento de la modernidad”. En *Jorge Guillén: El hombre y la obra...* pp. 383-394.

3.4 La reescritura como intertextualidad: «mosaico móvil»

a) Leónidas Lamborghini

Argentino siempre polémico (1927-2009) que con su poesía asumió la risa ante la angustia política y social de Argentina del siglo XX. Fue militante peronista y al triunfar la Revolución Libertadora (1955-1958), tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón y el paso a la dictadura de Eduardo Lonardi, Lamborghini se dedicó a escribir su obra desde la postura ideológica de resistencia. La inestabilidad política del país llevó a Argentina a varias dictaduras y Lamborghini, desde el frente de la escritura, dedicó vida y obra a combatirlas. Por lo mismo, fue perseguido y castigado —incluso por algunos de sus compañeros poetas al pensar que este destruía la poesía con tanto activismo y resistencia— y tuvo que exiliarse en México desde 1977, cuando comenzó la última dictadura conocida como Proceso de Reorganización Nacional,³⁴¹ hasta 1990.

Historia y política no pueden separarse de la obra de Leónidas Lamborghini, quien adoptó la parodia para cuestionar a su época y la realidad del país; la risa, el camino hacia la verdad y la poesía gauchesca como ejemplo de la «caricatura del modelo»:

La risa conectada al horror, la desdicha cantada y contada desde la diversión del tono del lenguaje, la parodia anunciando la tragedia (como lo veía Nietzsche), o la historia como tragedia que cuando se

³⁴¹ Uno de los periodos más cruentos y represivos de la historia argentina. Fue una dictadura de corte cívico-militar que se instauró en la República Argentina entre el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y el regreso al poder de un gobierno constitucional el 10 de diciembre de 1983. Se caracterizó por un terrorismo de Estado, la represión máxima y la desaparición y homicidio de miles de personas.

repite lo hace como parodia (según Marx). Entre estos dos términos, creo, se define nuestra realidad histórico-política como supieron entenderlo y explicarlo los gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández. (Lamborghini 1995: 10)³⁴²

En este apartado consideramos la lectura de la obra de Lamborghini como poética de la reescritura, pensándola como intertextualidad o «mosaico móvil» (así la bautiza el poeta). Partimos de la definición que da Biviana Hernández en «Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini»,³⁴³ y quien considera que la *subjetividad* y la *experiencia*³⁴⁴ son conceptos clave en el desarrollo de su escritura: «*reescritura* como un modo de producción de la textualidad en tanto que dispositivo de mediación entre la obra y la vida del escritor» (Hernández 2015: 127). La responsabilidad social de Lamborghini se refleja claramente en su *poesía comprometida*; texto y contexto deben tomarse en cuenta en la lectura de su poética. *carroña última forma* (2001), considera Hernández, es la *summa poética* de Lamborghini que resalta su visión carnavalesca y autoparódica de la poesía y de la figura del poeta y que, al mismo tiempo, pone en operación el ser de la reescritura (2015: 121).³⁴⁵

Gerardo Jorge, quien también ha trabajado en profundidad sobre la obra del poeta argentino, señala que Lamborghini constituye una

³⁴² Leónidas Lamborghini. “El poder de la parodia”. *La historia y la política en la ficción argentina*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995.

³⁴³ Biviana Hernández. “Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini”. *La palabra* 27 (julio-diciembre 2015): 127-146.

³⁴⁴ Experiencia entendida como «un *punto de partida* biográfico del poema, cuanto como *resultado* de un proceso de mediación entre el texto y aquello que lo excede en el más amplio sentido de lo extra-textual» (Hernández 2015: 130).

³⁴⁵ La estudiosa chilena también hace un cruce entre Lamborghini y Héctor Viel Temperley (*Hospital Británico*, 1986), ambos poetas de la reescritura cuya herramienta principal es la parodia.

«bisagra en la poesía argentina del siglo XX» (Jorge 2016: 7),³⁴⁶ ya que mediante su trayectoria de más de cincuenta años y de una veintena de libros, introdujo en la poesía argentina y latinoamericana «una visión moderna, dinámica y radical de la relación entre poesía, historia y temporalidad, y del vínculo entre la poesía y sus distintos “afueras”, sus distintos materiales, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes del vanguardismo en la tradición poética local» (7).

Asimismo, comenta que desde un inicio el poeta argentino propuso una visión alternativa de la tradición literaria nacional. Por un lado, dice Jorge, existía una corriente que separaba todo entre civilización y barbarie y que, a la vez, coincidía con los valores estéticos europeos de belleza y sentimientos elevados. Sin embargo, al discrepar de esa idea de *Cultura*, la propuesta de Lamborghini fue acercarse por otro lado a la tradición de «lo bajo, lo corporal, la violencia, la mezcla y el lumpenaje» (8). Tradición gauchesca originada en el *Martín Fierro*, que atraviesa las obras de Roberto Arlt, Nicolás Olivari, y hasta la poesía lunfarda del tango. En contra de la concepción romántico-esencialista de la poesía, Lamborghini adoptó una mirada baudelairiana: «con un pie en la tradición y otro en el presente, construye su obra con un movimiento de ruptura y retorno simultáneos, de uso y distancia» (8-9).

Lamborghini se sitúa en el marco de la poesía argentina de los años 60, caracterizada en parte por escritores afiliados una ideología de izquierdas y, además, por aquellos que vieron en la cotidianeidad del lenguaje coloquial las raíces de sus poéticas, «donde la preocupación vanguardista, ligada al viejo surrealismo por hacer de la vida poesía y

³⁴⁶ Gerardo Jorge (ed.). “20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras”. En Lamborghini, Leónidas. *El genio de nuestra raza: Las reescrituras*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

viceversa, era tomada como imperativo de acción» (Hernández 2015: 129). Esta poesía coloquial, según Daniel Freidemberg, fue común en casi toda Hispanoamérica en los años 50 y 60, difundida con los nombres de *poesía conversacional*, *exteriorismo* o antipoesía, encontrando entre sus filas a Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, Roberto Fernández Retamar, Heberto Padilla, Mario Benedetti, José Emilio Pacheco, Enrique Lihn, Roque Dalton, Antonio Cisneros y Luis Rogelio Noguerras (Hernández 2015: 129).

En Argentina y parcialmente en Uruguay, continúa Hernández, esta tendencia se diferenció un poco de la asimilación de la lectura de poetas anglosajones como Ezra Pound, William Carlos Williams y W.B. Yeats presente en otros países latinoamericanos; su fuente principal sería entonces César Vallejo, algunos integrantes de las vanguardias como Borges y González Tuñón (129) y «con una muy particular incidencia, las letras del tango» (Freidemberg 1999: 190).³⁴⁷ Diferentes fueron los estilos en Chile, Cuba, Nicaragua o México, donde había más afinidad hacia lo *prosístico* (Hernández 2015: 129). Hernández recupera de Freidemberg la idea de que en Argentina la poesía se inclinó por la apropiación paródica de fuentes discursivas, además de las letras del tango, como la publicidad, el periodismo, la jerga jurídica y la retórica de la militancia, política, mediante la utilización de técnicas de montaje y collage; es decir, escrituras fragmentarias que ayudan a la construcción visual del libro como objeto (129). No obstante, lo que más destacaría de la poesía argentina

³⁴⁷ Daniel Freidemberg. “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. En Noé Jitrik (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 183-212.

de los años 60 ³⁴⁸ fue el modo en que vanguardia, historia y política constituyeron el marco principal de un nuevo panorama creativo: *la poesía social* —ahí vemos a Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi, Olga Orozco, Susana Thénon, Nira Etchenique, Juan Gelman, Roberto Juarroz, Joaquín Giannuzzi, Miguel Ángel Bustos, Francisco Madariaga, Hugo Gola, César Fernández Moreno, Francisco Urondo, Leónidas Lamborghini y Héctor Viel Temperley, entre muchos más—; y aunque sus estilos fueron discordantes entre ellos, estos escritores mantuvieron «un sello o estética grupal o generacional más que profundas diferencias en lo relativo a sus búsquedas y exploraciones poéticas individuales» (129):

este hecho explica que ningún endecasílabo derribó hasta
ahora
a ningún dictador o burócrata aunque
sea un pequeño dictador o un pequeño burócrata/y también
explica que
un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un
fulgor de otoño o

del encuentro entre la lluvia y un barco y de
otros encuentros que nadie sabría predecir/o sea
los nacimientos/casamientos/los
disparos de la belleza incesante ³⁴⁹

La gran pregunta que circunda toda la obra de Lamborghini es «¿Cuál es la relación del escritor con lo que escribe? Quiero decir ¿hasta dónde el escritor está dispuesto a asumirlo?» (Lamborghini

³⁴⁸ Generación marcada por la dictadura militar (1976-1983). Muchos de sus miembros tuvieron que exiliarse (Leónidas Lamborghini, Juan Gelman), perecieron o fueron desaparecidos (Francisco Urondo, Roberto Santoro, Miguel Ángel Bustos) (2015: 129).

³⁴⁹ Fragmento de *Hechos* (1978), Juan Gelman.

1993: 499).³⁵⁰ La poesía argentina de los años 60 y 70 se vio marcada por la misma pregunta —poesía surgida de una situación límite—; para Lamborghini la cuestión permaneció siempre presente: «Es una «espina» en la carne» (499). De la misma forma, el poeta lamentó que no se aprovechara el poder de la risa como resistencia; los poetas de los 60, dijo, no supieron abrir bien los ojos a la relación entre la poesía y la política, el arte y la política, aunque su obra tuvo un toque de poesía social (501). La parodia, por lo tanto, fue la respuesta del poeta para unir la brecha entre lo atroz de la realidad y la literatura:

Llegué así a considerar la parodia como la forma más compleja y superior de lo cómico, instalada en el centro mismo de la vida contemporánea, y recordé muchas veces la puntualización de Nietzsche: *Incipit parodia incipit tragedia*. Terminé por verla como una relación de semejanza, desemejanza y aún contrastes con el modelo-arquetipo-estereotipo-cliché y, en este sentido, evalué su importancia más allá de lo «cómico-imitativo» y de la literatura misma. (501)

La poesía comprometida para Lamborghini no era sacar *lagrimitas* mediante el poema como denuncia social, sino la libertad que tiene el lenguaje para expresarlo. En una entrevista para la revista argentina *Lamás Médula* en noviembre de 2008, el poeta expresaba:

Y sí, había una poética del Partido Comunista, que era la lagrimita, costó mucho decir que esa lagrimita era fácil y hasta falsa. El compromiso no es el culpable de que el poema no ande, sino el poeta, que no le alcanza, que ve eso ahí pero no le alcanza. Y ahí sí que necesita lectura o que el azar acuda en su ayuda. El compromiso en todo caso es con la libertad, con el lenguaje, hay que dejarlo ser al lenguaje. (Lamborghini 2008: sp)³⁵¹

³⁵⁰ Leónidas Lamborghini. “Digresiones 1976-1993”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993): 498-502. Ejemplar dedicado a “La cultura argentina: de la dictadura a la democracia”.

³⁵¹ Leónidas Lamborghini. “Entrevista a Leónidas Lamborghini”. *Lamás Médula*. Noviembre de 2008.

La voz de Lamborghini es una de las más importantes para la poesía argentina del siglo XX y, tal como la presentan en las solapas de *El genio de nuestra raza: Las reescrituras*, su obra comienza en 1955 con la plaqueta *Saboteador arrepentido* y «se prolonga a través de múltiples variaciones, reelaboraciones y ampliaciones en más de veinticinco títulos de poesía». Lamborghini pensó su obra como reescritura;³⁵² nada de obra total sino objeto inacabado abierto siempre a la experiencia. En tal sentido, explica Biviana Hernández, el poeta argentino concibió su obra como «mosaico móvil» (Hernández 2015: 137), definiéndolo casi al final de su trayectoria en *carroña última forma* (2001) como «suma de infinitos instantes, escenas, episodios, variaciones, cuyo hilván se diera no como unidad de las “partes” sino, más bien, como “partes” de una unidad a la manera de un mosaico que, al cabo, revelara su diseño total» (Lamborghini 2001: 12).³⁵³

Ya en *El saboteador arrepentido* (1955) y *Al público* (1957), señala Hernández, el poeta había mostrado la intención de «fundar la estética-poética de la reescritura como una modalidad de su trabajo creativo» (2015b: 3).³⁵⁴ Más adelante, en *Las reescrituras* (1996), diría: «asumir la distorsión, / asimilarla, / y devolverla multiplicadamente» (Lamborghini 2016: 21). Asimismo, Ana Porrúa expresa que Lamborghini buscaba con su escritura era encontrar otro tipo de voz en la poesía, una *escucha diferencial* (Porrúa 2011: 12).³⁵⁵ Quería distanciarse de las humedades románticas y elegíacas de los poetas

³⁵² Como lo hicieron los hermanos De Campo en Brasil y Nicanor Parra en Chile, por ejemplo.

³⁵³ Leónidas Lamborghini. *carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

³⁵⁴ Biviana Hernández. “Un breve recorrido por las Partitas de Leónidas Lamborghini”. *Revista Laboratorio* 12 (2015b): 1-25.

³⁵⁵ Ana Porrúa. “‘Como el que sin voz estudia canto’. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini”. *Estudios* 18.36 (enero-junio 2011): 11-32.

neorrománticos y surrealistas —y de cierta poesía social de su época— y, de esa manera, recuperar los tonos de «anti-lirismo, anti-lagrimita (tener presente aquello que decía Baudelaire, la ‘canalla elegíaca’), anti-humanitarismo [...]» (Lamborghini 1987: 6).³⁵⁶ Porrúa observa que el poeta quería romper con aquel tono de lamento asociado siempre a un sujeto lírico; con las propuestas de Vicente Barbieri, Raúl Gustavo Aguirre o Enrique Molina, por ejemplo (Porrúa 2011: 12-3). Con versos como:

Dormirá el hombre inadvertido y solo
mientras arden estrellas y estaciones,
mientras latén los otros corazones,
mientras el viento va de polo a polo.³⁵⁷

Las voces de *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) que representan el cambio del vanguardismo de los años 20 y el neorromanticismo de los 40 a la militancia ideológica de los años 60.

La poética lamborghiniiana, advierte Porrúa, siempre mantuvo cierta *disonancia* y extrañeza con las otras poéticas argentinas, incluso con la poesía coloquialista de los 60. *Disonancia* que trabaja las hablas y no la imagen, la risa y no la nostalgia. *Disonancia* como desestabilización de un territorio (14).

Según Porrúa, cuando Lamborghini publicó sus dos primeros libros, *El Saboteador Arrepentido* (1955) y *Al público* (1957), sus contemporáneos no supieron entender su manera de escritura. El primer libro, considerado novela, lo encontraron hermético: «un personaje en la fábrica sabotea y se arrepiente, otro intenta ingresar al mundo del trabajo; todos parecen alienados y hablan como tales, aparecen

³⁵⁶ Leónidas Lamborghini. “Reportaje: *El Solicitante Descolocado*”. *La Danza del Ratón* 8 (1987): 4-8.

³⁵⁷ Fragmento del poema “Dormirá el hombre inadvertido y solo”. En: Vicente Barbieri. *Anillo de sal*. Buenos Aires: Editorial Nova 1946,

fragmentos de tangos, alusiones a la gauchesca, la voz de un relator de fútbol, etc.» (Porrúa 2011: 15). Sin sujeto lírico, pensaban, no hay poesía. El poeta argentino definió su escritura como *bestia disonante*, inmersa en el territorio de la escucha más primitiva³⁵⁸ que se presenta «como espejo de la mirada de los otros, porque la identidad tiene que ver con la animalidad y con lo “desagradable”. Entonces, Lamborghini reconoce en los otros, en la poesía de la época, un territorio cerrado, con límites estrictos, expulsivo; reconoce y nomina el gesto de rechazo ante lo que inquieta o rompe con las reglas de ese territorio» (15). Apenas en la década del 90, menciona la estudiosa argentina, los poetas en Argentina comenzaron a ver con otros ojos la escritura de Lamborghini y a comprender el sonido experimental que sale de las voces dramáticas de sus textos (15).

V

—estas raíces: están

brotando: me cuentan algo.

estas raíces: son un lenguaje. pero no

de la Naturaleza: un lenguaje que es

un eco de la Naturaleza: ¡quiero ensayarlo! ¡quiero
intentarlo!

aunque no sepa, aunque sólo. quiero.

ensayar una manera de construir con este lenguaje: el

lenguaje de las raíces: de estas raíces que me hablan, que

me cuentan algo. quiero ensayarlo. quiero intentarlo. un

lenguaje que construye y que brota

de las raíces. de éstas. que están brotando. aunque

no sepa lo que me dicen: ¡quiero intentarlo!:

este lenguaje. (Lamborghini 2016: 86-7)³⁵⁹

³⁵⁸ Porrúa se remite a la clasificación que hace Roland Barthes de la escucha: la psicoanalítica, el desciframiento de los signos y la primitiva. En el caso de Lamborghini, su escritura se adentra en el territorio de la escucha primitiva, asociada a lo instintivo y a la infancia, donde se construye un *territorio doméstico* (Porrúa 2011: 14).

³⁵⁹ Fragmento de “Vincent” en *El genio de nuestra raza: Las reescrituras* (2016).

Gerardo Jorge divide en tres las etapas creativas de la obra de Leónidas Lamborghini. La primera, llamada ciclo del poema-ideograma, va de 1955 a 1971. Durante esos años, Lamborghini siguió a su consideración el método ideogramático poundiano-elotiano para construir poemas-bloque que hablaban sobre los tiempos del peronismo y la resistencia en tiempos de la proscripción: «una épica, en tanto “poema que incluye la historia”, alternativamente “gauchesco urbano”, “tierra baldía” o “comedia”, según el esquema con que lo imagina y presenta» (Jorge 2016: 7). *El solicitante descolocado* (1971) cierra este ciclo. De 1972 a 2001 es el ciclo de las reescrituras, que comienza con la publicación de *Partitas* (1972) y termina con *carroña última forma* (2001), poema cuyo grado de experimentación alcanza su punto máximo. En palabras de Jorge, lo que caracteriza a esta época es que

gran parte de sus poemas se presentan y operan como reescrituras materiales y combinatorias de textos tanto literarios como no literarios, en un ejercicio de marcación, selección, uso y reordenamiento de palabras que se vuelve programático y que crea ampliaciones y reducciones con una entonación hipnótica y balbuceante. (8)

La última etapa va de 2002 a su muerte en 2009, momento en el que combina elementos de los ciclos anteriores sin proponer nuevas formas de escritura.

El ciclo que ahora nos ocupa es el de las reescrituras, cuyo origen teórico está en la noción de *intertextualidad*, según Biviana Hernández, como «ese espacio textual donde se cruzan, mezclan y reordenan enunciados al tiempo que una diversidad y multiplicidad de textos y discursos provenientes de las más diversas fuentes, literarias y no, de la cultura en general, popular y letrada» (Hernández 2015b: 3). Esto lo convierte, dice la académica, en un escritor tanto de su época (años 50 y 60) como, más que nada, en un escritor de todos los tiempos

(3). En ese sentido, sus *compañeros de ruta*, entre otros, fueron en Argentina, Alberto Girri (*Poemas Selectos*) y Héctor Viel Temperley (*Hospital Británico*); en México, José Emilio Pacheco (*Tarde o temprano*) y Ulises Carrión (*Poesías*); en Perú, Antonio Cisneros (*Comentarios reales; Canto ceremonial contra un oso hormiguero*) y José Watanabe (*Antígona; El otro Asterión*); en Chile, Enrique Lihn (*La aparición de la virgen; Derechos de autor*); en El Salvador, Roque Dalton (*Las historias prohibidas del Pulgarcito*) o en Bolivia, Pedro Shimose (*Reflexiones maquiavélicas*). Ellos fueron exploradores de la reescritura que de esa manera contribuyeron al «trazado de una (neo)vanguardia que ha hecho del reciclaje y collage de textos un bastión para las nuevas escrituras de Latinoamérica» (3).

Es relevante mencionar que Hernández se refiere con esto último a las nuevas voces que desde los años 90 han adoptado el modelo de reescritura a partir de múltiples estrategias construyendo así poéticas neovanguardistas en Latinoamérica. Por ejemplo, en Argentina poetas como Marcelo Díaz, Mario Ortiz, Sergio Raimondi o Pablo Katchadjian construyen su poética de reescritura a partir del collage y del montaje textual.³⁶⁰ Por otro lado, los poetas chilenos de las últimas generaciones, como Cristián Formoso, Oscar Barrientos, Martín Gubbins, Carlos Soto Román, Héctor Hernández Montecinos o Pablo Lacroix, ensayan la reescritura utilizando soportes visuales sonoros y performáticos, más allá de lo verbal. No hay que olvidar los previos

³⁶⁰ En la década anterior, el teatro porteño recurrió también a partir de 1987 a la reescritura como forma de «resemantizar los procedimientos de la neovanguardia de los sesenta o de estilizar modelos populares» (Pellettieri 1993: 318). La reescritura surgía de entretener varios discursos teatrales —donde primaba el principio constructivo neovanguardista de discontinuidad o postergación de la acción y el diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de la ambigüedad—, con artificios del cine y del arte popular al mismo tiempo (318). [Oswaldo Pellettieri. “Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993): 313-322]

trabajos del C.A.D.A.³⁶¹ y los poetas neovanguardistas de los 80, que fueron pioneros en materia de reescritura: Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Juan Cameron, Diego Maquieira, Rodrigo Lira, Carlos Cociña, Carmen Berenguer, Elvira Hernández, entre otros (Hernández 2015b: 24-5). Por otro lado, Laura Buccelato menciona que en Argentina los artistas de los 90 emergen de una conciencia estética que va en contra de la normalización de la tradición, es decir, en el rechazo a la imitación de los modelos; «no los niegan: simplemente, les cambian el signo, los reescriben, los reformulan y reciclan, a veces aciertan, otras no, en la esperanza de encontrar su identidad» (Buccelato 1993: 385).³⁶²

En el caso de Leónidas Lamborghini, el poeta argentino quiso, desde una postura de vanguardia, cortar con los modelos neorrománticos de los cuarenta y el surrealismo e invencionismo de los cincuenta, «trabajando la relación del texto con otros textos a partir de una concepción de la escritura como palimpsesto; lo cual sería fundamental para el desarrollo de una ética de escritura que acompañaría de modo sistemático a su proyecto estético» (3). Lamborghini cuenta en uno de sus ensayos que fue durante los trece años que estuvo exiliado en México cuando tuvo más tiempo para releerse a sí mismo y también a otros autores, ya que sentía la necesidad de prestar atención a temas que veía muy presentes en su poética. Esto se tradujo en armar una mínima teoría que le permitiera

³⁶¹ Colectivo Acciones de Arte, surgido en 1979, marcó un paradigma en el arte chileno tras las limitaciones a las que fueron sometidos los artistas tras el golpe de Estado de 1973 que instauró un régimen autoritario en el país. Movimiento de arte desde la resistencia que abogaba por la fusión entre arte y vida. La vida del artista ligada al cuerpo social de su realidad política. Sus figuras fundacionales fueron el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

³⁶² Laura Buccelato. "Acentos y reseñas de los 90". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993): 382-387.

avanzar en el terreno de estos temas: la parodia y las reescrituras (Lamborghini 1993: 501). En «Eva Perón en la hoguera» (1972, primera versión incluida en *Partitas*; 1996, segunda versión publicada en *Las reescrituras*) y en *El Riseñor* (1975), escribe Lamborghini, inició un modo distinto de relación con los textos-modelos. Después continuó explorándolos en *Episodios* y en *Verme*, editados en los 80 en Argentina. En ellos no vio

ya una tangenciación con el modelo, un ejercicio de intertextualidad, sino una intrusión en el mismo, para reescribirlo con sus propias palabras, si bien en otra combinatoria y otra sintaxis. Son operaciones intratextuales en las que el modelo cede su autoridad de pirámide inamovible y es posible, entonces, vislumbrar implicancias que apuntan al replanteo del juego literario. La búsqueda debe ser incesante. Nuestra época, con el grado de brutalidad, mezquindad y estupidez alcanzado, está requiriendo esfuerzos mayores por parte de los poetas que son los que siempre otean primero los nuevos horizontes. Pero se necesita, en mi opinión, algo más que una sensibilidad y una percepción que se quede en la superficie. Nuestra cultura y civilización ciclópeas necesitan las astucias de una poesía y un arte arteramente-arteros. Y no meros cosquilleos. (502)

De tal forma, la parodia y la reescritura están hermanadas en la poética lamborghiniana; ambas son la base de su escritura. La parodia es *risa crítica*, decía; y la reescritura, distorsión crítica. El escritor peruano Miguel Ángel Zapata alguna vez le preguntó a Lamborghini qué era para él la reescritura. El poeta le explicó que esta noción estaba íntimamente ligada a la idea de la literatura como un sistema cuyos modelos se relacionan entre ellos pero que, a la vez, presentan semejanzas y desemejanzas. Toma como ejemplo el caso de la cadena *Odisea-Eneida-Divina Comedia*, donde se *tangencian* en el tema del viaje, pero cada uno presenta varias diferencias. En la reescritura «Hay emulación desde afuera del Modelo pero no hay intrusión en el mismo; quiero decir, en mis reescrituras hay una intrusión violenta en el

interior del texto del Modelo, de su materia verbal. El Modelo es reescrito con sus propias palabras o en otra combinatoria y otra sintaxis» (Lamborghini en Zapata s.f.).³⁶³ También mencionaba en esa entrevista que muchos, por aquella época, leían su obra desde las teorías de Derrida; sin embargo, alegaba que su primera reescritura fue «Eva Perón en la hoguera», cuyo modelo inicial, *La razón de mi vida*,³⁶⁴ fue reescrito por él en 1972, cuando todavía no se conocía en Argentina a dicho autor y sus teorías que recientemente habían cobrado eco.

Para Lamborghini, el ejercicio de destrucción y reconstrucción del modelo respondía a la idea de darle una nueva vida: «la idea de que liberado de su corset escritural conocido, vuelva a su caos original revelando lo que detrás de ese corset (sobre todo el de la sintaxis) pudiera todavía ocultar; la revelación de su otro yo o yoes y, con ello, sus nuevas posibilidades de seguir siendo y no quedar reducido a un arquetipo-estereotipo» (Lamborghini en Zapata s.f.). *Reescritura intratextual*, en palabras del poeta, cuya Tierra Prometida es apenas visible: «la poesía convertida en un juego maravilloso mediante el cual el mundo sea recreado y se recree constantemente, sin el peso de la anécdota, expresando el lenguaje su propia realidad» (ibidem).

Lamborghini veía en su poesía el poder de la palabra poética, lo peligroso que puede ser un poeta a través de ella; el poeta no es un *boludo*, decía, el poeta es peligroso: «Y si no vean *La Biblia* o *El Corán*. Grandes poetas manejando la palabra. Lean a los profetas. Léanlo a San Pablo. Y no digo desde el punto de vista religioso. Lean

³⁶³ Entrevista “Leónidas Lamborghini: Entre la reescritura y la parodia” conducida por Miguel Ángel Zapata para la revista brasileña *Jornal de Poesia* (s.f.).

³⁶⁴ Libro autobiográfico escrito por Manuel Penella de Silva para Eva Perón y publicado en 1951 por Ediciones Peuser.

la fuerza de esa palabra y la peligrosidad de esa palabra» (Lamborghini 1995: 24).

Por esa razón él quería, loco proyecto, hacer el *Martín Fierro* de su época³⁶⁵ —ser un *gauchesco urbano*— idea plasmada en *El solicitante descolocado*.³⁶⁶

asoma	gritó el que estaba
asoma	detrás
de entre tantas	lanzando
sofisticadas	arrojando otro y otro
acumulaciones	
dijo asomando el que estaba desde la	cómo
barricada	no hacerlo entonces
asomando	
libre de complicidad	en medio de un país
con «lo poético»	podrido por la injusticia
asome tu duro estallido	
de palabras	golpea
golpeando	golpea
rompe el mito	en la llaga
de que has nacido antes que nada	libre de la "belleza"
para expresar «lo bello»	libre de "lo poético"
para decirlo ante todo	y golpea
«bellamente»	gritó asomando detrás de
	desde la
¡COMPRENDE QUE ES	y que ése sea tu gesto
IMPORTANTE	y que la palabra sea
<u>QUE TE TEMAN!</u>	tu gesto

Su registro «antipoético», «conversacional» o «exteriorista» (Freidemberg 1999) —que rompe con el lenguaje poético y el sujeto lírico— le permite encarnar en su poesía un gesto experimental e informal que lo lleva a explorar la página más allá del verso, la fragmentariedad, la fractura, el descentramiento y dislocación de la

³⁶⁵ Porque la gauchesca era germen de la parodia como crítica en Argentina. Ella es «un arte bufonesco que se expresa en una lengua-disfraz cuya risa está entramada con los versos» (Lamborghini 2008: 17). En *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

³⁶⁶ Fragmento de *Las patas en las fuentes* incluido en *El solicitante descolocado* (Lamborghini 1989: 27-8).

palabra y del sujeto, de acuerdo con la mezcla de discursos, formatos, tipografías y niveles de habla (Hernández 2015b: 4-5). Esta «mescolanza» al estilo de Enrique Santos Discépolo³⁶⁷ funciona en la poesía de Lamborghini como combinación «inarmónica», «improlija», «repulsiva», entre lo alto y lo bajo, lo cómico y lo trágico, que les da un efecto cómico-trágico a sus reescrituras (5). A esto el poeta argentino lo llamó el «horroreír»: «Canto: lo cómico del horror. -contracanto: el horror de lo cómico (...) lo horrendo de lo mí en lo cómico de lo mí: ¡hasta el horroreír!» (Lamborghini 1986: 27).³⁶⁸

Las reescrituras lamborghinianas, bajo su efecto, sirven como crítica poética transformadora de *Modelos* de la tradición. Por modelos se refería a aquellas «lecturas petrificadas» de un «texto fuente» provenientes de las figuras canónicas de la institución literaria o del valor social de la figura tradicional del poeta, identificada con una voz personal, intransferible y única (5). Lamborghini anunció, por tanto, una nueva escritura recurriendo a lo cómico-trágico, a lo violento, a lo disonante, como lo manifiesta en su «Epístola a los adictos» de 1966:

[...] ¿y vendrán todavía a nosotros que estamos poseyendo la fuerza, naciendo a esta verdad, a hacernos creer que todo se reduce a escribir bien? ¿Puede interesarnos a nosotros la cosmética de la belleza? [...] Y después golpear con nuestra palabra en la llaga. Y nosotros no lloraremos por cierto sobre esas ruinas, sino antes bien procuraremos que no quede piedra sobre piedra [...]. Que nuestra palabra sea dura como un puño de piedra, libre del colgajo lírico-chirle. (Lamborghini 1966: 15)³⁶⁹

³⁶⁷ Enrique Santos Discépolo o Discepolín (1901-1951) fue un compositor argentino muy conocido por sus tangos “Cambalache”, “Desencanto”, “Alma de bandoenón” y “Canción desesperada”. Lamborghini reescribió su música como homenaje en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988).

³⁶⁸ Leónidas Lamborghini. *Circus*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986.

³⁶⁹ Leónidas Lamborghini. “Epístola a los adictos”. *El Barrilete* 12 (agosto-septiembre 1966): 12-16.

Como hemos visto, Lamborghini rechazó la figura de poeta y el concepto de lenguaje poético. Biviana Hernández propone a Lamborghini como *scriptor luddens*, término derridiano (Derrida 1967)³⁷⁰, porque este es «un hábil combinador de elementos heterogéneos que, más allá del juego y la combinatoria, propone una dimensión política que busca impugnar o destruir otros discursos» (Hernández 2015b: 4).

Recordemos nuevamente que *carroña última forma* (2001), en palabras de Hernández (2015), es la *summa poética* de Lamborghini, traducida en una reescritura completa de su obra; su *mosaico móvil* como análogo del libro total, la última forma. Hernández propone observar la estética-poética de la reescritura en Lamborghini desde la «intertextualidad», siguiendo la definición de Kristeva (1967,1969), desprendida de las nociones de *dialogismo* y *polifonía* de Bajtín.³⁷¹ Por tanto, dice la estudiosa chilena, las reescrituras lamborghineanas encuentran su clave en la relación del texto con otros textos, su producción a partir de otros precedentes, la escritura como «palimpsesto», la lectura «interactiva, lineal y tabular a la vez» (Martínez 2001: 37). Esto es porque el poeta emplea deliberadamente diferentes formas de *reciclaje* y *collage textual* como operaciones de reescritura y, además, «porque reconoce en ella[s] el fundamento de una ética-política que acompañará, de modo sistemático, a su proyecto de escritura, ya como producción textual o creativa, ya como reflexión teórica sobre la misma o metatexto» (Hernández 2015: 137).

³⁷⁰ Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. Derrida lo toma del concepto de *bricoleur* propuesto por Levi-Strauss.

³⁷¹ Ver los apartados *Intertextualidad I* y *II* de este trabajo.

Gerardo Jorge (2013)³⁷² señala que es en su segunda etapa creativa cuando Lamborghini comienza realmente a desarrollar esta estética-poética de la reescritura, inaugurada por la edición en 1972 de *Partitas*, que contiene el sugestivo poema del que ya hemos hablado: «Eva Perón en la hoguera», y que concluye justamente con *carroña última forma* en 2001. Lamborghini construye sus reescrituras en esta etapa tanto de textos literarios como no literarios y muchas veces lo hace de manera explícita, es decir, da la referencia de la obra reescrita (Jorge 2013: 142). El argentino reescribió desde los clásicos de la poesía del Siglo de Oro (Fray Luis de León, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora) hasta la poesía gauchesca argentina (fragmentos del *Martín Fierro*). También pasó por otros textos icónicos como la «Ode to a nightingale» de Keats, un fragmento del *Finnegans Wake* de Joyce, un poema de Leopoldo Lugones, una frase de Roberto Arlt, las letras del Himno Nacional de Argentina y de la Marcha Peronista y, de manera poco evidente, poemas canónicos como la *Odisea* y la *Divina Comedia* (142). Asimismo, Jorge bien observa que, a pesar de que el término «reescritura» es tomado por la academia como herramienta de crítica para la interpretación de la historia literaria y opera también como parte de la recepción crítica de una obra, el trabajo de reescritura de Lamborghini merece especial atención, «ya que tanto procedimental como materialmente no parece que se trate de operaciones mecánicas ni de meros ejercicios que busquen la recepción académica mediante una astucia como lo es la remisión explícita a una tradición o texto ya canonizado, sino de movimientos fuertemente cargados de sentido» (Jorge 2013: 143).

³⁷² Gerardo Jorge. “La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la traducción “posesiva” en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX”. *Caracol* 5 (2013): 140-178.

Por otro lado, Biviana Hernández apunta en su investigación sobre Lamborghini que este mecanismo de reescritura puede considerarse una variación o partita (como en «Eva Perón en la hoguera») y que, a su vez, construye el discurso de los textos por medio de la *mezcolanza* y el *contrapunto-acoplamiento* de voces ajenas y propias que se superponen desde el inicio y se mezclan tanto con las consignas políticas como con las voces del tango, la publicidad y el relato periodístico (Hernández 2015: 140). En 1989 el argentino le confesó a Jorge Fondebrider:

Declaro que nada salió originalmente de mí sin tener presente antes un modelo. Será por eso que ahora reescribo y rompo los modelos usando sus propias palabras [...]: letras de tango, poetas clásicos y contemporáneos, poetas mayores y menores, noticias de los diarios, el habla popular. Todo puede ser aprovechable. (Fondebrider 1989: 159-60)³⁷³

Esto es: aprovechable. En cualquier texto Lamborghini encontraba la posibilidad de (re)escritura. Sobre ello, Juan Goytisolo expresó que «Todo, absolutamente todo influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar [...]» (Goytisolo 1995: 157).³⁷⁴ Pero, Hernández menciona dos movimientos u operaciones distintas a las que recurre Lamborghini para aprovechar todo lo que cae en sus manos (Hernández 2015: 140). La primera es la *reelaboración* de un texto fuente u origen, como en *El solicitante descolocado* (1971), donde el *Martín Fierro*, en palabras del poeta, se convierte «en una gauchesca sin gaucho, sin caballo, sin boleadoras, lo que cantaba era el espíritu de la poesía gauchesca [...], quería plantar dos voces —la del

³⁷³ Jorge Fondebrider. «Las pretensiones son enormes, los resultados deformes» (reportaje a Leónidas Lamborghini). *Diario de Poesía* 13 (1989): 183-212.

³⁷⁴ Juan Goytisolo. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 1995.

Solicitante y la del Saboteador— que cantaban una experiencia afín, como en el caso de Cruz y Fierro» (Fondebrider 1989: 158). Para ilustrarlo, Tomás Vera Barros expone estas *tiradas de espejo* (Vera Barros 2008: 220):³⁷⁵

<p>Aquí me pongo a cantar Al compás de la vigüela,</p>	}	<p>Me detengo un momento por averiguación de antecedentes</p>
<p>Que el hombre que lo desvela Una pena extraordinaria Como la ave solitaria Con el cantar se consuela.</p>	}	<p>trato de solucionar importantísimos problemas de estado;</p>
<p>Pido a los Santos del Cielo Que ayuden mi pensamiento; Les pido en este momento Que voy a cantar mi historia Me refresquen la memoria Y aclaren mi entendimiento.</p>	}	<p>vena mía poética susúrrame contrato planteo, combinación y remate. [...]</p>
<p>(<i>El gaucho Martín Fierro</i>)</p>		<p>(“El Solicitante Descolocado”)</p>

La segunda operación es el *reensamblaje*, como sucede en «Eva Perón en la hoguera» (1951), donde se copian y pegan fragmentos de *La razón de mi vida*. Hernández cita a Daniel Freidemberg, quien observa que la reescritura responde a una doble amplificación:

la de saber oír algo que late en el texto, reclamando mayor despliegue y la de ponerlo a desplegarse en otro texto hecho con materiales del primero que somete a otra lógica, no necesariamente enfrentada. Ni cita ni parodia en el sentido estricto, sino manipulación de elementos de un texto mediante la reubicación, el recorte, la reiteración y la mixtura; a veces de modo que el texto resultante recuerde el original, lo aluda y hasta lo ilumine, a veces como un juego puramente

³⁷⁵ Tomás Vera Barros. “Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco”. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa* 8 (2008-2009): 211-227.

autónomo, que hace pie en el original y aprovecha esa fuerza pero no necesariamente permite reconocerlo. (Freidemberg 1999: 206)

De nuevo, veamos las *tiradas de espejo* de Vera Barros (2008: 221) para ilustrar esta operación:

Este libro ha brotado de lo más íntimo de mi corazón. Por más que, a través de sus páginas, hablo de mis sentimientos, de mis pensamientos y de mi propia vida, en todo lo que he escrito, el menos advertido de mis lectores no encontrará otra cosa que la figura, el alma y la vida del General Perón y mi entrañable amor por su persona y por su causa. Muchos me reprocharán que haya escrito todo esto pensando solamente en él; yo me adelanto a confesar que es cierto, totalmente cierto. Y yo tengo mis razones, mis poderosas razones que nadie podrá discutir ni poner en duda: yo no era ni soy nada más que una humilde mujer ... un gorrión en una inmensa bandada de gorriónes... Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios [...].

(*La razón de mi vida*)

por él.
a él.
para él.
al cóndor él si no fuese por él
a él.
brotado ha de lo más íntimo. de mí a él:
de mi razón. de mi vida.
lo que es un cóndor él hasta mí:
un gorrión en una inmensa.
hasta mí: la más. una humilde en la bandada.
un gorrión y me enseñó:
un cóndor él entre las altas. entre las cumbres:
a volar.
si casi y cerca:
a volar [...]

(“Eva Perón en la hoguera”)

Asimismo, Vera Barros (2008) también había incluido como operaciones dentro de su clasificación la *búsqueda combinatoria*, los *textos grotescos* y los *textos paródicos* (aunque pone a estas operaciones en una categoría distinta a la reescritura, consideramos que ellas también funcionan como mecanismos de reescritura). La primera, a diferencia de la *reelaboración* y el *reensamblaje*, es para Vera Barros una búsqueda posicional que se vuelve obsesiva, ya que «explora exhaustivamente las distintas posiciones de los elementos de la fuente, variándola (y vareándola) en un juego transformador» (221). Dice que es la aleatoria (azar) o variatoria (como en las variaciones musicales y

que en Hernández es *partita*) de los términos o partículas lingüísticas, con diferentes variaciones sintácticas en cada verso, y que alteran el orden y, por tanto, el sentido del texto fuente (221). Aquí menciona a *carroña última forma* (2001), donde aparecen variaciones de *Los siete locos* de Roberto Arlt; o, “Villas” (*Partitas*), búsqueda combinatoria de *¡Escucha, blanco!*, de Franz Fanon (221-222):

malamente
se derrumba
los niños mueren como moscas en la laguna sopa aguas podridas 65
por mil se derrumban los edificios construidos con proteínas
no las ven con dis-trofia dis-lexia malamente malamente
malamente malamente malamente malamente malamente mala mente
mala mente:
en el borde de la basura las proteínas escondidas jugando a
-El buzo tuvo que descender hasta la afacia
dificultades para
dis
dis
para rescatar las proteínas escondidas en las lagunas de las aguas
el buzo se especializó en: doctor Fort de France 1925
los niños segregados los cadáveres como moscas
más tarde en psiquiatría
los cadáveres de los chicos malamente
mala mente
mala mente
[...] (Lamborghini 1972: 17-8)³⁷⁶

Luego, están los *textos grotescos*, donde se conjuga la risa y el horror, «la última frontera de la parodia, la risa bufa que expresa la condición humana en situaciones límite» (Vera Barros 2008: 222). Aquí se sitúa, por ejemplo, *La risa canalla*:

La mezcla, el remedo y el disfraz
que a nosotros el Modelo inspira,
anuncian, desde siempre, la tragedia.
Desde el reír, lo trágico mirado;
la tragedia que empieza en la parodia,

³⁷⁶ Fragmento de “Villas”, de *Partitas*. Leónidas Lamborghini. *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972.

sigue en caricatura y da en grotesco.

La tragedia que cede su lugar
a esas tres formas y, con ellas,
se confunde en violento carnaval (Lamborghini 2004: 11)³⁷⁷

Finalmente, los *textos paródicos*. Vera Barros observa que el concepto de *parodia* aplicado por Lamborghini es complejo. El poeta la describía como «relación de semejanza y contraste con un Modelo determinado» (Lamborghini 2003: sp).³⁷⁸ Es también, anota Vera, «la relación y unión de risa y dolor, que terminan evolucionando de forma dramática —por la violencia, por la tragedia, por el horror— en grotesco» (Vera Barros 2008: 224). Por ejemplo, en *Tragedias y parodias* —en los poemas «Estanislao del mate», «La ovejada», «En la laguna», editados hasta 1994— se refuerza la parodia de los poetas gauchescos, *que trabajaron sobre lo cómico como redil del dolor*, en una metaparodia que los remeda, a la vez que resalta la actualidad y validez del procedimiento (224). En «El gauchesco como arte bufo» Lamborghini anotaba:

Se ha dicho que José Hernández era espiritista. Entonces, ¿fue la voz de algún gaucho pícaro, venida desde el más allá, la que le sopló el nombre de Martín Fierro para un personaje que por todos los rincones del poema da muestras de su ciclotimia? (se envalentona y “arruga”, alternativamente). La respuesta es otra y es obvia: fue el Gauchesco, arte bufón, arte payaso como hay pocos, género bufo, distorsivo. La denuncia que se hace en el poema de Hernández contra la injusticia y crueldad del Sistema está dicha entre lágrimas y risas, entre muecas payasescas y guiños cómplices que pertenecen a ese arte, a ese tipo de actuación. (Lamborghini 2003: sp)

³⁷⁷ “La moral del bufón”, en *La risa canalla*. Leónidas Lamborghini. *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires: Paradiso, 2004.

³⁷⁸ Leónidas Lamborghini. “El gaucho como arte bufo”. *Historia crítica de la literatura argentina (T.II): La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

Otro ejemplo parodia es la reescritura del poema místico de Santa Teresa de Ávila «Vivo sin vivir en mí», que en Lamborghini se transforma a «Vuelo del alma y faconaso 'e Dios»:

-Amigaso, ¿no siente
en ocasiones
que' el alma
se le quiere volar
de la tapera' el cuerpo?...

-¿Juirse pa' Arriba?

-¡Ansina!, como un cuete
dentrando
en la inmensidá
e' la cortina asul...

-¡Forma platiada y rilumbrante!

...Tajeando el cielo
igual que' el filo
e' una navaja...

-¡Hasta perderse después
de la vista e' uno!

-¡Ahijuna!
con el alma priparándose
pa' su último
vuelo supersónico...

[...] (Lamborghini 1994: 17)³⁷⁹

Ya se ha visto que la parodia en Lamborghini funciona como operación de reescritura, ya que «se apropia del discurso de otro con una intención valorativa diferencial. Es una escritura cuyo referente es otro discurso. Esta orientación hacia la palabra la aleja de la densidad del mundo y las cosas, y el lenguaje trabaja, se representa, se comenta a sí mismo» (Vera Barros 2008: 225).

³⁷⁹ En Leónidas Lamborghini. *Tragedias y parodias*. Vol. I. México: Libros de Tierra Firme, 1994.

Ahora bien, en la última edición de *Las reescrituras* (2016), Gerardo Jorge señala una clasificación de la reescritura en Lamborghini utilizando otros nombres a los vistos anteriormente. Menciona que la propuesta del poeta argentino fue hacer «una distinción dentro de un sistema de pensamiento poético que concibe todo texto como “segunda” palabra y toda escritura como polémica, como discusión y trabajo sobre otro texto» (Jorge 2016: 9). Bajo esta premisa, las reescrituras de Lamborghini se dividen en «tangenciales» e «intrusivas». Las primeras funcionan por contraste y semejanza de cualquier elemento, ya sea un tema, un personaje, una estructura —por ejemplo, la idea de *viaje*—, y su modificación: el *Ulises* es reescritura de la *Odisea*, y *El solicitante descolocado*, en el caso de Lamborghini, de la *Divina Comedia* (9). Por otro lado, las reescrituras *intrusivas* recurren a las mismas palabras del texto a reescribir y las utilizan deliberadamente para formular otro texto independiente. Por ejemplo, el caso de «Eva Perón en la Hoguera».

Asimismo, estos textos *intrusivos* juegan con y «ponen en crisis la identidad, el sistema y los presupuestos que sostienen a los textos reescritos, para instalar, con algunas de sus palabras, un juego de azar, deriva y fragmentación que produce una nueva música, de resonancias críticas irónicas e interrogativas» (12), como las reescrituras de la *Marcha Peronista* o de los sonetos del Siglo de Oro que logra Lamborghini con su risa crítica e irónica. En el ensayo *El jugador, el juego*, el poeta sentenció que

Lo que ocurre desde siempre en la vieja Casa de Juegos de la Literatura, lo que viene ocurriendo y repitiéndose en esa anciana mansión tal vez desde que abriera sus puertas, es la reescritura del Modelo sin interesar su materia verbal, ni su sintaxis. Ni su combinatoria ni su puntuación. La “novedad” de lo que he dado en llamar “Juego del Modelo” es que sí, interesa todo eso. [...] El largo y ya conocido galanteo del derivado con su Modelo en términos de

tangenciación, ha dado paso a la relación por intrusión (en el Modelo), lo que lo pone en crisis. Hay penetración. (Lamborghini 2007: 17)³⁸⁰

Ambos tipos de reescritura causan diferentes efectos, «uno más analógico y otro más deconstructivo, pero se contaminan mutuamente, a la vez que se inscriben en horizontes históricos distintos, uno de mayor apertura y participación, otro de repliegue e introspección» (10).

La voz más intrusiva que Lamborghini alcanzó puede contrastarse con otras poéticas de la reescritura como la *introducción* de Augusto de Campos, la *transcreación* de Haroldo de Campos, los *writing through* de John Cage y, después, con la idea de *transcripción* de Nicanor Parra y también con la obra de Kenneth Goldsmith, todas ellas escrituras que se sincronizan «con la idea de una despersonalización de la escritura poética así como con nociones de combinatoria y apropiacionismo que se cargan de sentidos diferentes en cada propuesta» (Jorge 2016: 10) y también, no lo olvidemos, en cada (re)lectura:

En términos del arte de las variaciones, vos te ponés a leer *El Quijote* y podés estar toda la vida. O la *Biblia*. Y podés estar toda la vida. Porque tus lecturas van a ser diferentes. Y está la lectura miope, de los que no ven más allá de lo que están leyendo. No ven más allá de lo que están leyendo. Cuando es una partitura, el texto. Una partitura... y cada uno interpreta, ¿no? (Lamborghini en Raimondi 2004: sp)³⁸¹

También es importante la anotación de Jorge sobre la pertenencia de Lamborghini (por ejemplo, con su regionalización del *Finnegans*) a la tradición antropofágica latinoamericana y la resignificación que hace de ella (10). Haroldo de Campos diría que

³⁸⁰ Leónidas Lamborghini. *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

³⁸¹ Sergio Raimondi. "Como leés, escribís: Entrevista a Leónidas Lamborghini". *Cuadernos del Sur, Letras* [online] 34 (2004): 217-230.

reescribir es remasticar, y eso es escribir hoy en día en América Latina. Para Lamborghini, escribimos como leemos. Es decir, «se escribe desde la conciencia de una falta, y eso es más poderoso que cualquier escritura que sostenga la ilusión de pureza o completud» (11). Es imposible acercarse con ojos inocentes a cualquier texto y, menos aún, escribir es ese estado uno nuevo. «El poeta no crea: suma, reorganiza, resta, monta, recorta y yuxtapone materiales existentes» (Raimondi 2004), palabras de Lamborghini a Sergio Raimondi citadas en un artículo previo de Jorge (2013: 174).

Lamborghini rechaza el concepto canónico de «origen» impuesto por la tradición *encarnada en el ritual de inclinación ante la obra-monumento* (Jorge 2016: 12). Por lo mismo, su poética es también incompatible con las ideas de obra cerrada y versión definitiva: *Si no hay variación, hay muerte*, Jorge cita al poeta (13). La reescritura, como el lenguaje, se encuentra en movimiento. Y Lamborghini no juega solamente con textos ajenos, sino también con los propios, *auto-intrusiones*, dice Jorge (14), mejor ejemplificado en *carroña última forma*; con ello, también se rompe con la idea del *poeta-dios-creador y totalizador*. Recordemos que Hernández (2015b) lo propone como un *scriptor luddens*, de manera derridiana, lúdico pero humorístico, juega pero deconstruye, su discurso no es confiable al estar «plagado de trampas y dobleces, dispone de todos los medios y los usa. Ataca y también se ataca... No busca establecer otro discurso, sino anular los que ya hay», como lo observa también Marcelo Rioseco (2013: 14-5).³⁸²

³⁸² Rioseco utiliza este concepto para analizar las poéticas de Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira. En Marcelo Rioseco. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

En *carroña última forma* Lamborghini se presenta como un jugador del lenguaje al proponer la descomposición total del verso hasta llegar a la *última forma* de la escritura: la disposición del verso es vertical y a veces solo está compuesto por una sola sílaba o incluso un mero fonema (Hernández 2015: 141).³⁸³ El poema *es el paseo de un vagabundo* —el que fue poeta— *por una ciudad alucinada* (contraportada) de palabras (fragmentación de su obra, que se dispersa y disgrega en una verticalidad alucinante), quien descargado, destrabado, desmandado, desobligado, desplegado, destapiado, desencarnado, desligado, desgarrado, desollado, descolocado, ya no logra reconocerse como poeta ni personaje. Esta *máquina lúdica* le da nuevos sentidos a la realidad de un yo extraviado física y mentalmente (141): «Por estos laberintos, el vagabundo hace un triple recorrido que es uno: por la ciudad, por su propia mente, por su obra» (Fernando Molle 2001: 6).³⁸⁴ Divagación entre las palabras dejadas como carroña. Pero mediante esta reescritura permanente Lamborghini *transforma al cadáver de la literatura en algo vivo*: un mosaico móvil (9). Expresado por el poeta a manera de prólogo:

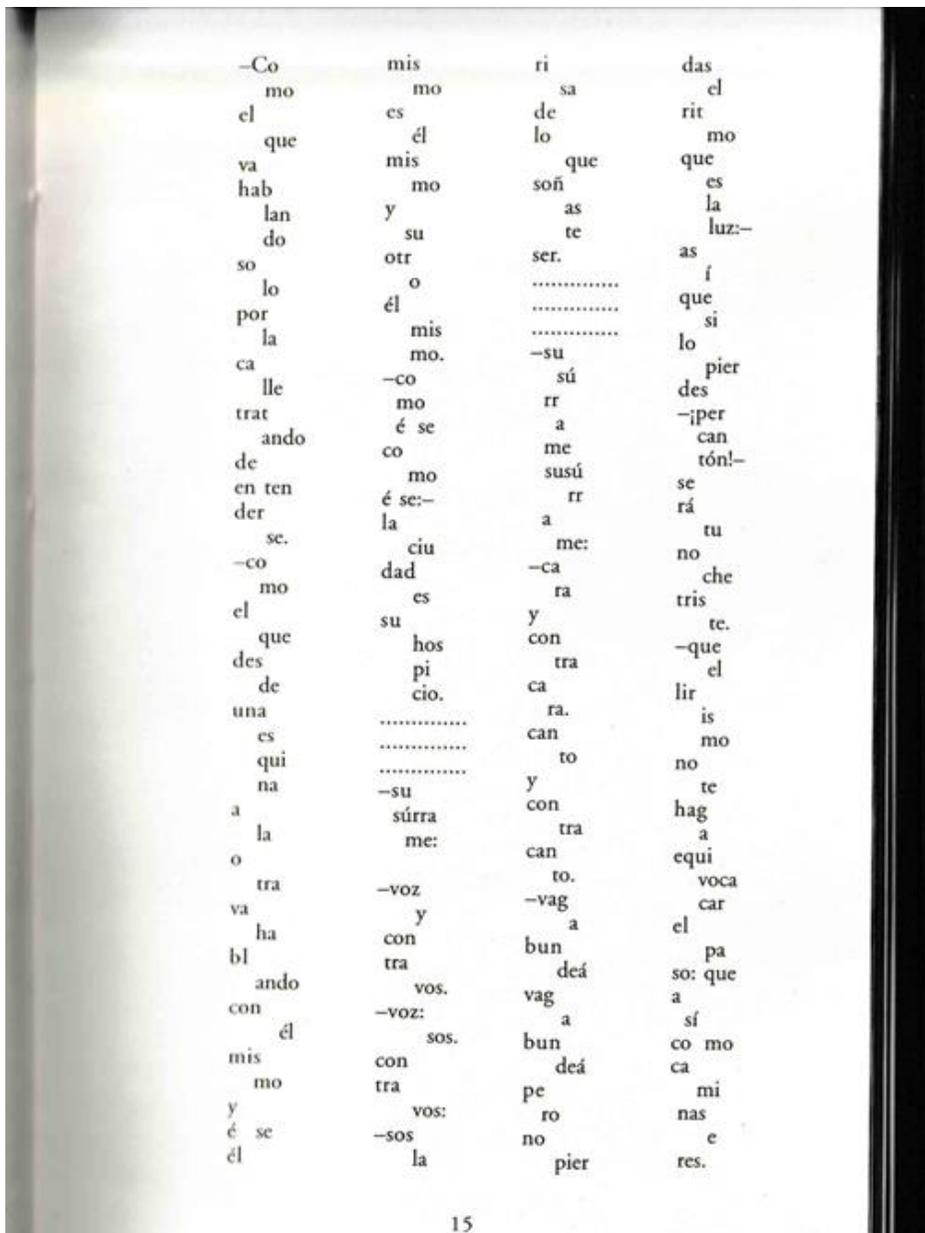
¿Qué más?, sólo la última explicación: a un solo paso de mis Obras Completas me he visto (he alcanzado a verme), en este cuerpo verbal en descomposición, como en una última forma de vida que, como tal, seguía bullendo.

“...como un cuerpo animado por un soplo indecible / cuya vida en sí misma parecía crecer.”³⁸⁵

³⁸³ Ver la imagen de la siguiente página: comienzo de *carroña última forma*.

³⁸⁴ Fernando Molle. “La reescritura permanente”. En Leónidas Lamborghini. *carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

³⁸⁵ Hace referencia a “Una carroña”, de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire.



(Lamborghini 2001: 15)

Este vagabundo se sumerge en su *autoficción*, donde el *yo* queda desdibujado por este *sujeto lúdico* (Hernández 2015: 142). Ya en

el *Solicitante descolocado* Lamborghini jugaba con su identidad como «creador»:

y yo me dije
que podía ser yo
y quise conocerme reconocerme
y empiezo a gritar de pronto
si alguno me conoce me reconoce
y me miraban y no
— Paciencia!
— Paciencia!
y yo
era
ése
que no era
y ése que no era
era
y lo que grito es que tienen que conocer
reconocer al poeta Lamporhini Leónidas T.
al gran poeta Lamborghini Leópidas B.
al grandísimo poeta Lamborghini Leónidas C.
(Lamborghini 1989: 141)

En este juego o *canallada* se inscribe la reescritura de Lamborghini, que permite «una lectura filigrana del sentido de la *erlebnis* como experiencia de vida ligada a los usos retóricos del lenguaje» (Hernández 2015: 144). El poeta se inserta múltiples veces en una autoficción que rompe con los Modelos, para vagar por los textos bajo la forma de bufón, clown, demente, extraviado, canalla, «conforme una genealogía crítica y literaria de distintas lecturas acerca de la existencia y el valor de la figura del poeta y lo poético» (144). Leónidas Lamborghini, el gran *bufón de la lengua*.

3.5 La reescritura como mecanismo compuesto

La poésie ne dit rien, la poésie dit ce qu'elle dit en le disant

POÉSIE, ETCETERA : MÉNAGE, JACQUES ROUBAUD

a) Gloria Gervitz

Para concluir con nuestra propuesta reservamos a Gloria Gervitz como el eslabón final de las categorías de la reescritura, ya que a través de todo el proceso escritural de *Migraciones* (1976-2020) puede observarse que su obra abraza varios de los mecanismos descritos anteriormente y, por tanto, consideraremos su poética como un tipo de reescritura compuesta. En el próximo capítulo trazaremos más en detalle cómo esta poeta mexicana construye esta forma singular de reescritura de la que, a diferencia de los poetas incluidos en esta categorización, evita teorizar.

Salvo un pequeño texto publicado en el 2009 en la revista mexicana *El poeta y su trabajo*,³⁸⁶ Gervitz no ha escrito nada sobre su obra y escritura. Cada vez que le preguntan sobre su proceso creativo, en charlas o entrevistas, su respuesta es siempre la misma: el poema fue hacia ella y así se materializó; sin planearlo de esa manera, *Migraciones* se convirtió en un proyecto de vida que comenzó con el asomo de un poema en 1976 y que ahora —momento en el que escribimos este trabajo— en 2020 es un libro-poema «que crece como un libro de arena [y que] parecería confirmar el *dictum* de Mallarmé de que “tout, au monde, existe pour aboutir à un livre”» (María Negroni en *Migraciones. Poema 1976-2020*: contraportada). Gloria Gervitz cree

³⁸⁶ Gloria Gervitz. “Algo sobre el poema *Migraciones*”. *El poeta y su trabajo* 34 (otoño 2009): 23-34.

que «la poesía es un regalo que se le da al poeta» (Gervitz 2020);³⁸⁷ no la teoriza o intelectualiza, como hacen muchos poetas latinoamericanos, porque para ella el poema toca a la puerta de la poeta, quien le presta su mano para que se extienda su voz.

Juan Ramón Jiménez o Leónidas Lamborghini u otros poetas iberoamericanos contemplaban la reescritura como proyecto poético; por el contrario, Gervitz no utiliza la reescritura como herramienta intelectual: «El poema se dio casi sin mí. Mi fidelidad es sólo con el poema, no conmigo. Siempre estuve para él» (ibidem). La poesía de Gervitz y lo que ha logrado durante todo el recorrido de *Migraciones* no es común en la poesía mexicana; más que nada, destaca por alejarse de los modelos poéticos establecidos en el país. José María Espinasa (2015),³⁸⁸ destaca que la poesía en México durante el siglo XX ha sido

claramente cultista e incluso tradicionalista, y los movimientos contrarios no han sido interlocutores ni han provocado un diálogo, si acaso un contrapunto sin mucho volumen cualitativo, aunque si mucha estridencia (estridentismo, poeticismo, infrarrealismo). Paz quería una tradición de la ruptura, pero la segunda parte de la ecuación —la ruptura— fue un invento de su genio creador y no una realidad. (Espinasa 2015: 324)

En los años 80, 90 y 2000... la brújula de la literatura mexicana se extravió, en opinión de Espinasa, sin que esto sea un rasgo negativo, más que nada si es un efecto pensado y buscado (376):

La explosión demográfica lírica que Zaid muestra en la *Asamblea de poetas* provocó o fue aprovechada para romper con la idea de una literatura nacional y formular una condición ramificada o arborescente, rizomática incluso, lo “escrito en México”. En la

³⁸⁷ «Lectura y conversación con Gloria Gervitz», llevada a cabo en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México el 14 de octubre de 2020. Transcribimos las palabras de la poeta.

³⁸⁸ José María Espinasa. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México, 2015.

denominación de origen lo que se sacrificó no fue la denominación sino el origen. (376)

Pero esta condición rizomática de la poesía mexicana contemporánea hace que se vuelva «Poesía de búsqueda que hace de la búsqueda misma un encuentro. Por eso es tan volátil en sus estéticas, tan poco fiel a sus preceptos» (376). De tan diferente, termina por parecerse. Incluso aquellos que buscan ser voces disidentes, inconformes y combativas, también experimentales, acaban por caer en las redes de poder: premios nacionales y estatales, revistas, editoriales, antologías taxonómicas —paisajes: el desierto, el mar, la selva, el río, la urbe; estilos: escritores del lenguaje, de la experiencia, de la proliferación, del adjetivo; temáticas: el narco, la droga, el virreinato— que al final del día, esta «red de agujeritos», expresión de Gerardo Deniz, «no pesca nada, pero tampoco cierne. Ni atrapa ni selecciona» (377). Más todavía:

El gusto por la demora de quien ha dejado de lado el aburrimiento, se experimenta como una ofensa para esos defensores de la cultura de la velocidad instantánea, forma espuria de la inmovilidad. La simpatía que despierta esa densidad cultural propuesta por una literatura rara, heterodoxa, marginal, inclasificable suele a veces desilusionar ante la normalidad de la rareza, lo poco que varía la reivindicación de lecturas o estilos de uno a otro autor. Así, a desafiar al siglo XXI con un elogio de la inmovilidad debería seguir una verdadera heterodoxia. El verdadero raro en esta época es el lector, o peor que raro, está ausente. (377-78)

Con su única obra, un poema de largo aliento, la poeta mexicana ha logrado destacarse singularmente de los poetas contemporáneos. No sigue las reglas del juego, no busca complacer ni complacerse a través de ella: siempre fiel a lo que le pide el poema. No busca romper, ni con ni desde el lenguaje, las corrientes poéticas de una geografía. Ni alzar la voz a la manera de la poesía social. Todo lo que logra en *Migraciones* es producto de un *work in progress* cuyo valor radica en la

vigorización de la lengua, incluso alimenticia del español y de la poesía contemporánea (Favela 2019: 155).³⁸⁹ También, sin buscarlo ni planearlo, las migraciones sucedieron dentro de *Migraciones*, constituyendo la obra de Gervitz como una poética de la reescritura —diferenciándose así de varios poetas iberoamericanos que pensaron sus obras desde los estandartes mismos de la reescritura— que llega a consolidarse como rasgo latente de su poesía. La voz de Gervitz pertenece a estas «poéticas a contracorriente que no siguen un camino convenido, y cuestionan y trastocan los códigos literarios, culturales y sociales» (9), donde la palabra del poema antecede a la del poeta.

En febrero de 2020 Gervitz presentó en Madrid³⁹⁰ la última versión de *Migraciones* (1976-2020) —la segunda en un sello español—, en diálogo con Olvido García Valdés, argumentando que escribe siempre el mismo libro. En aquella charla Gervitz mencionó que durante algunos años el poema había guardado silencio, encontrando a partir del 2015, más en concreto el 2016, su periodo más creativo: «Estaba tocando el silencio, pero las palabras regresaron», dice la poeta. Olvido García, por su parte, dijo que lo que sostiene y ha sostenido al poema —añadimos: la reescritura— es su fluidez y articulación, la conciencia de su propia forma. Además de no ser un poema que se pierde en las explicaciones de su propia poética. Por otro lado, en aquella charla Gervitz había sugerido que esta no sería la última versión del poema, porque este todavía tenía algo más que decir; sin embargo, en la lectura organizada por Tania Favela en octubre de

³⁸⁹ Tania Favela. “Migraciones dentro de Migraciones”. *Remar a contracorriente. Cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2019.

³⁹⁰ El 27 de febrero de 2020 Gloria Gervitz presentó *Migraciones. Poema 1976-2020* en la librería Iberoamericana Vervuert de Madrid, en diálogo con la poeta Olvido García Valdés.

2020, que ya hemos mencionado, la poeta declaró que *Migraciones* ha tocado su fin y que da gracias por haber tenido tiempo para hacerlo (al saberse en sus inviernos). Ahora siente un vacío —«*emptiness: empty nest*», recalca—, porque lo único que puede hacer es apoyarlo desde sus traducciones. Esto es importante, ya que hace énfasis en el valor que tienen las traducciones —que cuenta incluso en árabe y en griego— para seguir con el crecimiento de todas estas *Migraciones*. Por ende, agrega que el peligro de continuar con el poema es llegar a plagiarse a sí misma, a repetirse, como lo han hecho otros poetas (sin mencionar nombres): «Diluyes tu poesía». ¿*Migraciones* se ha cerrado? «¿y qué queda? ¿qué va a quedar? ¿qué de lo que fui? ¿qué de mí?» (Gervitz 2020: 240). La reescritura (en su sentido de poética), de momento, pervivirá en sus lecturas y traducciones.

¿Cómo funcionan las migraciones dentro del texto? Esto es algo que veremos más en detalle en el siguiente capítulo. Por ahora, digamos que para analizar *Migraciones* tiene que observarse el momento generativo, luego proceso, de la obra. Con *Shajarit*, la semilla, comienza el momento de gestación del poema, pero este impulso inicial se convierte después en algo más grande, ya sea por inspiración, por exigencia del poema o por el peso de su recepción. Con el tiempo, en *Migraciones* se da un proceso generativo; es decir, un (re)nacimiento gracias a la (re)lectura y (re)escritura. Pensemos que la poeta es quien lleva a cabo la acción de gestar la obra, se despierta en ella una inquietud y pone su voz al servicio de la poesía. No obstante, la energía del poema no termina en la poeta: comienza con el lector, aliado de la palabra poética, que decide desprenderse de su creador para imponer un latido propio. *Y la buena poesía es más sabia que su autor*, decía Gervitz, y este latido es el que nos interesa encontrar dentro de este

poema inscrito en la reescritura —fenómeno que implica un desdoblamiento de escritura y lectura. En *Migraciones* la poesía tiene un reencuentro consigo misma.

Señalemos lo que —para abordar la *intentio lectoris*—,³⁹¹

Umberto Eco apunta en *Los límites de la interpretación*:

El aserto subyacente en cada una de estas tendencias³⁹² es que el funcionamiento de un texto (no verbal, también) se explica tomando en consideración, además o en vez del momento generativo, el papel desempeñado por el destinatario, en su comprensión, actualización e interpretación, así como la manera en que el texto mismo prevé esta participación. (Eco 1992: 22)³⁹³

El lector de poesía tiene incidencia en el proceso generativo del poema, influye en sus reescrituras. La reescritura del poema está constituida por una escritura anterior y quien escribe se vuelve lector de la primera escritura: el poeta-reescritor. Pero esa lectura ya no es la misma, ni tampoco el tiempo poético, entonces, la reescritura es una nueva escritura, como lo propone Ruiz Casanova (2020). Al mismo tiempo, la figura del traductor también construye y genera otra nueva escritura del poema. De esta manera, para la proposición de una lectura integral de *Migraciones* se necesita tener en cuenta la triada poeta/obra/lector-reescritor (la poeta y, al mismo tiempo, el traductor). Asimismo, esta lectura tiene que apuntar a la reescritura como exigencia de la palabra poética y tenemos que ver hacia dónde nos ha llevado esta palabra después de todos estos años.

³⁹¹ Para Eco existe una «tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*» (Eco 1992: 29).

³⁹² La estética de la recepción, la hermenéutica, las teorías semióticas del lector ideal o modelo, el «reader oriented criticism» y la deconstrucción.

³⁹³ Umberto Eco. *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Bompiani. [*Los límites de la interpretación*. 1ª ed. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1992].

La lectura de *Migraciones* nos ha encaminado a pensar en la reescritura como elemento clave dentro de poéticas específicas, por ejemplo, la de Gloria Gervitz y Francis Ponge. Aunque estas dos surjan de paradigmas y objetivos distintos, ambas abordan la reescritura como proceso de creación. El poeta deviene lector de su obra, es decir, no es alguien externo al texto, lo habita. El poeta es receptor de su texto, y es en la relectura —reescritura—, donde lo reconfigura. ¿Y qué le sucede al poema en este espacio? Se da en él un cruce de acontecimientos y recuerdos que se actualizan continuamente, una suma de experiencias (del poeta y de la palabra poética) que sirven de contestación a sus lecturas anteriores. *Migraciones* experimenta migraciones con cada nueva mirada, descubrimiento, pero queda huella del lugar donde se han juntado sus existencias...

estoy aquí
en este instante
que es todos los instantes

estoy viva (Gervitz 2020: 269)

Como hemos visto hasta ahora, la poética de la reescritura nace cuando hay poetas que, valga la redundancia, hacen de la reescritura una poética. Ellos, al trabajar y reflexionar sobre el lenguaje poético —de manera premeditada o no, como Gervitz— se han convertido en observadores y críticos de su propia postura poética. A propósito de esto, Tania Favela escribe:

Es imposible explicar una obra poética. No es, por lo tanto, una explicación lo que se busca, sino una revelación paulatina de la misma; que la obra se vaya abriendo un poco más con cada lectura, que muestre un ángulo distinto ante cada intento renovado de acercarse a ella. [...] al estudiar con atención la obra de un poeta, al estudiar lo particular, se investiga, a un mismo tiempo, lo general. (Favela 2012: 8)

Consideramos la obra de Gervitz como poética de la reescritura y, a esta, como un mecanismo compuesto que comprende algunas de las características representativas de las poéticas que tratamos en este apartado, en donde observamos que entre los poetas que afincan su poética en la reescritura los hay quienes reescriben su propia obra intencionalmente, como Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, quienes también reescriben otros textos para hacerlos suyos, como Ezra Pound y Haroldo de Campos; y quienes participan activamente en ambos movimientos, como Leónidas Lamborghini. Las reescrituras que aparecen en la poesía de Gloria Gervitz son en parte un diálogo entre todas las escrituras de la poeta y, en parte, un diálogo con otras poéticas que marcaron su lectura, como Octavio Paz, Edmond Jabès, Lorine Niedecker, Juan Ramón Jiménez, entre muchas otras.

Repasemos brevemente las características más representativas de las poéticas anteriores. La primera poética de nuestra categorización de la reescritura —en poesía— es la **reescritura como recreación**. En ella incluimos a dos paradigmas de la poesía americana y latinoamericana: **Ezra Pound y Haroldo de Campos**.³⁹⁴ La máxima que más destaca en Pound es aquella de «make it new», en línea con la traducción como mecanismo crítico. Ella se desprende del método ideográfico diseñado por el poeta estadounidense a partir de los apuntes del orientalista Ernest Fenollosa, de quien descubrió los mecanismos de las escrituras china y japonesa, así como su poesía. Pound propuso este método como base de la nueva poesía

³⁹⁴ Hay que decir que en todas las categorías que aquí proponemos —entre otras posibilidades de categorización— caben los nombres de muchos poetas que, por cuestiones de espacio y practicidad, no hemos mencionado (como Francis Ponge en Francia, Antonio Gamoneda en España y Nicanor Parra en Chile); y si ampliamos el horizonte a otras latitudes poéticas, también nos encontraríamos a poetas cuyas poéticas están inscritas en la reescritura (como la lejana Atukuri Molla en India, Bing Xing en China y Montaser Abdel Mawgoud en Egipto).

norteamericana cuyo interés estaría en la arquitectura única del ideograma. Tiempo después, junto con otros colegas, fundó el movimiento del *Imagism*: la poesía tiene que rebasar sus límites y expresar el idioma. Poesía objetivista donde «make it new» se convirtió más que nunca en la bandera del grupo. Esta proponía hacer de la traducción una poética de reescritura: la traducción es hacer algo nuevo sobre el poema dado; usar los recursos de una lengua para revitalizar la otra.

En Tearle vimos que la consigna de Pound veía en la poesía «una cosa del pasado que debe ser renovada y restaurada» (Tearle 2013: 80); crear tensión entre la tradición y la originalidad. La visión de Pound fue una búsqueda de reconocimiento, crítica y recreación de los paradigmas anteriores para proponer un nuevo modelo de poesía anglosajona. Esto era, más allá de la necesidad de modernizar la poesía, considerar a los poetas los artesanos del lenguaje, capaces de insuflarle vida constantemente. Los poetas manipulan el lenguaje trabajando con distintas estrategias de traducción que ayudan a la recreación.

Haroldo de Campos sigue con la línea del «make it new» poundiano y la lleva al nivel de transcreación: herramienta crítica y de creación. Esta encuentra su base en la devoración crítica de otras tradiciones y la identidad cultural brasileña propuesta anteriormente por el movimiento antropofágico de Brasil (1928), que a su vez nació del modernismo brasileño y de sus inquietudes en torno a la construcción de un lenguaje propio. Haroldo, al lado de su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari, instauró en Brasil la poesía concreta (1956), antes de separarse para seguir con su proyecto personal más ambicioso, *Galáxias* (1984). Como hemos visto, los concretistas querían una nueva forma de aprehender los sonidos, las formas, el paisaje y la historia de

autores de otras lenguas en la poesía brasileña (Mata 1999). Interesados en la materialidad del lenguaje y la palabra como objeto tridimensional, adoptaron la traducción como herramienta central de creación: antropofagia textual aunada a la máxima poundiana «make it new».

A lo largo de su vida de poeta, Haroldo de Campos propuso varios términos para nombrar su interés de reescritura crítica y poética: Intraducción, casi un nuevo género híbrido, entre traducción y creación *original*, con una importante composición visual y sonora. Outradução, traducciones intersemióticas de textos en portugués, en las que el texto de origen se relea con un nuevo lente gracias al uso de elementos no-verbales que potencializan el sentido. Proesía, experimento de reescritura entre prosa y poesía, cuya estructura se inspira en el método ideográfico de Pound. Transcreación, radicalización hiperpoundiana cuyo sentido fue dar «preeminencia a la materialidad del lenguaje y rozar solamente el significado del “original” para *reimaginarlo* y conseguir otorgarle la dignidad de la creación» (Mata 2000: xvi). Transluciferão, *escritura mefistofélica* que deviene en una *transluciferação mefistofáustica*. Cualquier traducción que opera como transcreación radical el terminar usurpando, aunque sea por un segundo, el lugar del *original* y más aún, convertir este original en la traducción (Molina Robles 2017: 158). Partiendo también de la «différance» derridiana, el espacio entre lo que está dicho y lo que está escrito, Haroldo de Campos afirma que la inscripción de lo que está dicho —su traducción (creativa)—, está poseída por un demonio impío e inmemorial que obliga al texto a aniquilar el original. Este parricidio es la transluciferación (164). Finalmente, la transtextualización podría ser la condensación de todas estas maneras de recreación. Else Vieira comentaba que Haroldo de Campos llegó a pensar la traducción como un *canto paralelo* (Vieira 1999: 110), es decir, un

diálogo entre la voz del texto original y las demás voces textuales o, como Campos llama a este proceso: *Traducción: transtextualización* (1981: 191-200). La traducción como transtextualización o transcreación desmitifica la ideología entorno a la fidelidad; si la traducción transtextualiza, esta deja de ser un andar unidireccional, por lo que Campos concluye su texto con dos metáforas antropofágicas (Vieira 1999: 110): la transluciferación y la traducción como transfusión (Campos 1981: 208). En suma, lo que hace Haroldo de Campos es una formulación de la poética de la reescritura observando los distintos ángulos del mismo objeto poético: el lenguaje.

La segunda poética de nuestra categorización es la **reescritura como corrección de una obra en marcha**, en donde aparece el poeta español **Juan Ramón Jiménez**. Primero, vimos que los ejes de lectura del *work in progress* de Jiménez son obra en marcha, poesía pura, poesía corregida y poesía revivida. Asimismo, tenemos que recordar que la creación poética para Jiménez tiene un gran valor espiritual —belleza, conocimiento y eternidad— por lo que su aspiración ética desemboca en un proceso de eterno redescubrimiento. Francisco J. Blasco Pascual señalaba que la poesía de Jiménez entrañaba una búsqueda del yo (1981: 209); una metafísica donde la obra y el poeta no están disociados: por medio de la contemplación se alcanza el conocimiento y de ahí surge la semilla de la creación constante (que aspira a la eternidad).

El poeta de Moguer se embarcó con su poesía en la búsqueda de la perfección, determinada por la obsesión de encontrar siempre en su obra la palabra exacta. Hizo de esa manera suyas aquellas palabras de Goethe —«como el astro, sin precipitación y sin descanso»— que resumen su poética: reescritura como corrección de una obra en marcha. Corregir para encontrar la palabra exacta y, todavía más, la

forma exacta —visto en el cambio a prosa de los poemas de las últimas versiones de *Leyenda* y de *Espacio* en el que fuera su proyecto más ambicioso: *Metamorfosis*. Revivir lo ya dicho y seguir recreándolo, poesía en depuración constante, proceso creativo al que Jiménez es sus últimos escritos en prosa llamó un estado *mágico* de «transición» —hasta llegar a la desnudez total de la palabra. Mencionado antes, Aurora de Albornoz decía que lo mejor de Jiménez viene de la tradición pero que camina hacia la novedad, «un enlace —desde un presente que fluye—, del ayer y el mañana» (Albornoz 1986: 23-4). Esto nos recuerda a la *poesía en movimiento* de Octavio Paz: «La tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura» (Paz 2002: 423). Los poetas de transición eran para Jiménez los creadores de «poesía abierta», aquellos poetas en donde la poesía encuentra la renovación de la palabra y cuya meta es la perfección, de los cuales: «La forma poética perfecta —dice— sería, para mí, la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como un molde; el agua de un vaso, si el cristal se pudiera separar» (Jiménez 1961: 90).³⁹⁵ También recordemos que, si bien Jiménez pensaba al poeta como hacedor de la palabra y, a pesar de salvar diferentes etapas de creación y descubrimiento, su fe residía en la fuerza generatriz de la palabra poética.

En resumen, puede decirse que en Jiménez hay dos movimientos de reescritura. El primero es la corrección del poema que aspira a la palabra y forma perfectas cuyo epítome alcanza en *Metamorfosis*; y el segundo es —también presente en Pound, Campos, Guillén, Lamborghini y Gervitz—,³⁹⁶ abordado en el apartado

³⁹⁵ Juan Ramón Jiménez. “Poesía cerrada y poesía abierta”. *El trabajo gustoso*. (Conferencias). Ed. Francisco Garfias. México: Aguilar, 1961.

³⁹⁶ Uno de los rasgos que comparten los poetas incluidos en nuestra categorización de la reescritura es la importancia que le dieron a su *yo* traductor.

correspondiente a Jiménez, el que se desprende del idiolecto del poeta (*la afinidad y la lectura estéticas*) —propuesto por Ruiz Casanova (2011)—. Jiménez, en su papel de poeta-traductor, se empeñó (como los otros poetas de la lista) en incluir sus *versiones* dentro de su propia obra —reescrituras— (Ruiz Casanova 2011: 94-5). En términos metafísicos, hacerse uno con los otros textos.

La tercera categoría es la **reescritura como continuación**, de la que el poeta español **Jorge Guillén** es representante. Perteneciente a la generación heredera de la influencia de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén también hizo de la reescritura su poética, pero a diferencia del poeta de Moguer, él no buscaba la corrección del poema sino reafirmar y sostener su obra en construcción —*work in progress*, como en Jiménez y también en Gervitz— mediante los recursos de la adición y la continuación. Esta concepción orgánica de la creación poética lo llevó a aspirar a una obra total, como un bloque, a la que iba añadiendo poemas nuevos o versiones de textos reescritos. Las cinco versiones de *Cántico. Fe de vida*, obra incluida en *Aire nuestro* es el mejor ejemplo de esta voluntad guilleniana de ir construyendo y estructurando su obra total por medio de la reescritura.

El lenguaje riguroso de Guillén forma parte del diseño de su poética, así como la idea de constructividad como modelo creador. Rigor y síntesis de la palabra dominadas por el poeta. Más que musas, el trabajo constante del poeta creador. Pero la inspiración sí tiene cabida en la poesía de Guillén; inspiración en el sentido bíblico de creación. Decía Paz que los poemas de Guillén «[...] son verdaderos poemas: objetos verbales cerrados sobre sí mismos y animados por una fuerza cordial y espiritual. Esa fuerza se llama entusiasmo. Su otro nombre: inspiración» (Paz 1967: 84). Otro concepto importante en este

poeta vallisoletano es el «lenguaje de poema»; en *Lenguaje y poesía* insistía en que la sustancia del poema, más que aquella de la poesía, era el lenguaje: *el poema es lenguaje* y no al contrario. Por lo mismo, el poeta debería aspirar a un *lenguaje de poema*, no a uno poético, porque «si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema» (Guillén 1969: 7). Guillén trabaja, corrige, retrabaja y aumenta sus poemas para poder encontrar este lenguaje de poema y, a la vez, compartir con el lector la experiencia vital del poeta. Mientras que Jiménez es el poeta de la vida poética, Guillén lo es de la vida humana. Por ello, vimos que Debicki expresaba que la grandeza de la poesía guilleniana reside en su capacidad «de establecer una correspondencia perfecta entre sus temas y sus medios expresivos» (Debicki 1973: 213). Y esto también se extiende a sus obras posteriores: «[...] parece que los tres grandes libros guillenianos, vistos en conjunto, ofrecen perspectivas separadas, pero complementarias, todas ellas necesarias para una visión completa de la realidad humana» (221). Afirmación de la poesía vital de Guillén. Asimismo, uno de los aspectos impresionantes de la reescritura en Guillén es, para Blecua, «cómo Guillén se instala, por así decirlo, en el motivo inicial del poema y vuela a esa instalación al cabo del tiempo, reencontrando de nuevo sus sensaciones, emociones o situaciones con facilidad sorprendente, con una coherencia expresiva casi única [no olvidemos a Jiménez] en la historia de la poesía española» (Blecua 2000: 26).

Como parte de la reescritura en Guillén también recordemos *Homenaje: reunión de vidas*, lugar de sus traducciones o *variaciones*, a las que les dio el mismo tratamiento de creación y recreación. Con esto, hemos visto que en la obra de Jorge Guillén se dan tres niveles de reescritura: la escritura y desarrollo de las cinco versiones de *Cántico*,

donde utiliza las estrategias de adición y reelaboración; la continuación de su obra que crece y crece como las ramas de un árbol —*Aire nuestro* y sus prolongaciones: *Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas* y *Final*—; y la adición de otras voces a su propia obra en *Homenaje*, donde se apropia de ellas a la par de rendirles homenaje. En la obra total de Guillén los temas siguen y persiguen el mismo camino, pero se abordan desde distinta óptica en cada libro. El poeta va cambiando su postura frente a la obra, frente al lector y frente al tiempo.

La cuarta propuesta es la **reescritura como intertextualidad o «mosaico móvil»**, paradigma en el que se ubica el poeta argentino Leónidas Lamborghini. Situándonos en los años de dictadura que vivió Argentina, en Lamborghini tenemos otro caso en el que se utiliza la traducción y la reescritura como herramienta crítica tanto social como de la tradición literaria. Para leer la obra del poeta argentino vimos que Biviana Hernández propone los ejes de la subjetividad y la experiencia: «reescritura como un modo de producción de la textualidad en tanto que dispositivo de mediación entre la obra y la vida del escritor» (Hernández 2015: 127). Podemos observar un parecido con la importancia que tiene el recuerdo y la experiencia vivida en la obra de Juan Ramón Jiménez, con la experiencia humana en la obra de Jorge Guillén y con la experiencia del recuerdo en *Migraciones* de Gloria Gervitz (la experiencia de las mujeres judías de Europa a América y el recuerdo de la propia juventud de la poeta; por ejemplo, esas tardes en la casa de la infancia en donde poco a poco va descubriendo y experimentando la sexualidad y las fantásticas imágenes de los colores, olores, sabores y sonidos del mercado mexicano de antaño).

Regresando a Lamborghini, *carroña última forma* es la suma de la poética de la reescritura en este poeta argentino, donde su afán de

parodia hacia la poesía y la figura del poeta alcanza su *última forma*, a la vez de poner en operación el ser de la reescritura como herramienta crítica (Hernández 2015: 121). A lo Ezra Pound y Haroldo de Campos, Lamborghini tuvo una visión alternativa de la tradición literaria nacional que estaba estancada en la dicotomía de civilización y barbarie, por lo que propuso una recreación de la literatura gauchesca, sumándole a esta el presente de su época a modo de paralelismo. Poesía social, sí, pero sustancial, que con y desde el lenguaje utiliza la risa y la parodia como elemento de resistencia.

Asimismo, Lamborghini, al contrario de la obra total de Guillén, consideraba a la suya un objeto inacabado siempre abierto a la experiencia; en sus palabras, reescritura o *mosaico móvil*: «suma de infinitos instantes, escenas, episodios, variaciones, cuyo hilván se diera no como unidad de las “partes” sino, más bien, como “partes” de una unidad a la manera de un mosaico que, al cabo, revelara su diseño total» (Lamborghini 2001: 12). En *Las reescrituras*, otro libro que reafirma su poética de reescritura, deja por sentado su estrategia creadora: «asumir la distorsión, / asimilarla, / y devolverla multiplicadamente» (Lamborghini 2016: 21). Reescrituras, variaciones, que sirven como crítica a la sociedad y a la literatura canónica.

También observamos que Biviana Hernández propuso leer sus reescrituras desde el concepto de intertextualidad, mientras que Lamborghini señaló su poética como una reescritura intratextual. A lo largo de su obra vemos vestigios y recreaciones de diversas fuentes literarias, discursos de todo tipo, letras de tango, anuncios publicitarios...lugar en donde aquellos textos eruditos toman mate o se gritan con lo popular del pueblo argentino, siendo el collage y el reciclaje las operaciones principales de reescritura. Finalmente, también

recordamos que Gerardo Jorge (2016) anotó dos tipos distintos de reescritura en la obra del poeta argentino: las reescrituras tangenciales, que funcionan por contraste y semejanza de cualquier elemento, ya sea un tema, un personaje o una estructura; por ejemplo, *El solicitante descolocado* es una reescritura lamborghiniana de fragmentos de la *Divina Comedia* (que también Pound y de Campos reescribieron en su momento). Y, la aportación máxima de Lamborghini, las reescrituras intrusivas, que recurren a las mismas palabras del texto a reescribir y las utilizan deliberadamente para formular otro texto independiente; por ejemplo, «Eva Perón en la hoguera» como reescritura total de la autobiografía de Eva Perón. Lamborghini, entonces, puede visto como aquel poeta *antipoeta canalla* que se ríe de la lengua.

En el caso de **Gloria Gervitz**, consideramos que su poética, con respecto de la reescritura, puede considerarse una categoría como **mecanismo compuesto**, ya que *Migraciones* presenta características compartidas con las poéticas incluidas en nuestra categorización, a la vez que desarrolla una propuesta singular que resulta única. Por ejemplo, comparte la metafísica de Juan Ramón Jiménez en donde la poesía apela a la mano del poeta para decirse. Sin embargo, Jiménez se decanta por la maestría del poeta como inventor: «Nombrar las cosas ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios: Hágase, y hágase porque yo lo digo» (Jiménez 1961: 93). Su mano le da vida a la palabra con fuerza creadora, la que expresa *el nombre exacto de las cosas*. Para lograr esa precisión de la palabra el poeta recurre a la reescritura hasta dar con ella. En cambio, en *Migraciones* la reescritura aparece *per se*, como un movimiento natural del desarrollo de la obra sin que la poeta haya pensado en ella como

proyecto poético; fue algo de naturaleza intrapoética que devino poética con el paso del tiempo.

Al contrario de la palabra nominadora de Jiménez —pero manipulada por él—, Gervitz deja hacer a la palabra. La poeta espera pacientemente a que esta venga a hablarle y de ahí nace la creación y la necesidad de una reescritura. Porque la palabra migra, se mueve, pide ir por aquí y luego allá; se expande a sus anchas susurrándole a Gervitz su voluntad: «ahora me doy cuenta que nunca tuve un plan con el poema, nació de sí mismo, se dio en la libertad de darse, he ido descubriendo el poema y me ha sorprendido, ha sido un descubrimiento de mí a través de él, el poema me impuso su tiempo y su estructura [...]» (Gervitz 2009: 23). Mientras que la palabra de Jiménez aspira espiritualmente a la eternidad —hasta alcanzar la perfección, si es que es posible—, la palabra de Gervitz es un tránsito finito entre el deseo mismo de la palabra y la vida de la poeta, también, en sus palabras, finita. En un plano más formal, otro elemento en común con Jiménez y también con Guillén es considerar su obra como un *work in progress* que, como ya hemos visto, responde a naturalezas distintas. La obra poética como un todo orgánico que se comunica.

Asimismo, Gervitz comparte con Guillén el deseo de representar su ser y estar en el mundo, de reflexionar sobre la experiencia de la vida humana; Guillén a manera de transeúnte, Gervitz con un tinte más autobiográfico. En *Migraciones*, además, la voz de la poeta aparece dentro del poema, creando y transformando las otras voces que lo habitan y que también intentan narrar su experiencia. Esto también puede ligarse a la propuesta de Biviana Hernández antes mencionada de leer a Leónidas Lamborghini desde la subjetividad y la experiencia; de ver en *parte la reescritura como un modo de*

producción de la textualidad en tanto que dispositivo de mediación entre la obra y la vida del escritor (2015). Mencionamos que, en Jiménez, por ejemplo, este aspecto en específico se da por medio de la figura del viaje y del recuerdo (de su tierra natal); en Guillén, por medio de la representación de la experiencia humana en el mundo; y en Gervitz, por medio de las voces de aquellas mujeres judías que migraron desde Europa a una tierra desconocida y, también, por medio del recuerdo autobiográfico. Finalmente, en Lamborghini, como vimos, se da desde la posición política de resistencia y la narración de su experiencia de los tiempos de dictadura en Argentina y su inevitable exilio. Ante las atrocidades del Estado, la risa y la parodia.

Para terminar, decimos que la reescritura en Gervitz es singular porque, en su caso, se dio como un resultado natural de una obra que poco a poco se fue *autogestando*, no siendo un proyecto poético desde el inicio. *Migraciones* puede considerarse también una obra abierta en el sentido de que se va construyendo con el paso del tiempo y de la experiencia de la poeta y del poema. Lamborghini, por ejemplo, consideraba su obra como un poema-objeto inacabado siempre abierto a la experiencia, pero la de Gervitz, aunque está siempre abierta a la experiencia, es una obra *cerrada* en el sentido de que ella sabía que tenía un principio y un final: «El poema ha seguido creciendo del medio, casi podría decirse que había crecido de la panza, como si se embarazara, y ahí es donde hay posibilidad de dar a luz» (Gervitz 2013: sp). Poema en ensanchamiento. Reescritura en expansión.

Por un lado, la reescritura en *Migraciones* es la obra que se va expandiendo. Un pequeño poema —*Shajarit*, publicado en 1976— vive ahora, en 2020, su tramo final, como *Migraciones*. Poema de vida. En este movimiento de ensanche incide sobre la voz del poema, la de la

poeta, sobre su experiencia y aquella de las mujeres judías que aparecen en él. Se establece un diálogo entre cada versión de *Migraciones* en el que estas voces, imágenes y palabras migran de un lugar a otro, como explicaremos en el capítulo sobre el poema. Por otro lado, la reescritura en Gervitz, como en Pound, Campos, Jiménez, Guillén y Lamborghini, procede de sus afinidades poéticas, su idiolecto, en palabras de Ruiz Casanova. Como poeta traductora que es, sus lecturas se ven reflejadas en *Migraciones*. En las versiones anteriores a 2016 aparecían epígrafes de Giorgos Seferis³⁹⁷ y Edmond Jabès, por ejemplo, fragmentos de otros poemas y ciertos ecos de San Juan de la Cruz, Clarice Lispector, Juan Rulfo y Anna Ajmátova que, como observa Tania Favela, se filtran en su poema. Después, para dejar libre interpretación al lector y no condicionarlo con epígrafes o dedicatorias, estos guiños se entretejieron en el poema como versos. Gloria Gervitz no hizo suyas otras voces poéticas para recrearlas dentro de *Migraciones*, sino que estas encuentran su lugar dentro del poema como conversaciones y recuerdos de la poeta que presta su voz a la escritura.

A manera de conclusión, debemos agregar que hay más poetas de la reescritura con los que podríamos ampliar nuestra categorización, ampliar nuestro horizonte —poetas de otras latitudes, más poetas mujeres...—, pero por cuestiones de tiempo y de espacio hemos elegido ejemplos paradigmáticos de la poesía hispano(americana), más acorde al contexto de Gloria Gervitz.

Hemos observado que, en Hispanoamérica, los poetas de la reescritura coinciden varias veces en la ruptura con aquellos elementos

³⁹⁷ El epígrafe que funcionaba como apertura de *Migraciones* antes de los cambios en la versión de 2016 era «La memoria donde se la toque duele», de Giorgos Seferis.

que «estorban» a la lectura del poema. Por ejemplo, Haroldo de Campos, Juan Ramón Jiménez, Nicanor Parra, Leónidas Lamborghini y Gloria Gervitz con el tiempo deciden deshacerse del uso de las mayúsculas, ya sea porque estas entorpecen la imagen del poema o su lectura. Algunos eliminan por completo la puntuación o la usan lo menos posible, como Gervitz y Jiménez. Y otros modifican la ortografía a su gusto, como Jiménez, quien lo hace para acercarse más a la incorrupta lengua de la madre.

Por último, pareciera que en América Latina la reescritura está ligada a las poéticas de vanguardia y neovanguardia —estas utilizan la intertextualidad de una u otra manera, a partir de múltiples operaciones: collage, montaje textual, palimpsestos...— que buscan contestar a la realidad política de su país. Por medio de la poesía se convierten en voces de la resistencia —Haroldo de Campos, Nicanor Parra, Leónidas Lamborghini, entre muchos otros—. No así es el caso de Gloria Gervitz, cuya voz se decanta por un recorrido poético más íntimo y espiritual.

y el temblor se repliega/ y la palabra acude/ y se exige/ y se padece/ en esa su
exigencia/ aunque no tenga nada más que decir (Gervitz 2020: 157)

4. EL TRADUCTOR: ACOMPAÑANTE Y CREADOR

Tzuzamenarbet
Acompañamiento

4.1 Figura del traductor como lector de poesía y creador

En este capítulo queremos abordar la figura del traductor de poesía a través de Mark Schafer, el primer traductor de *Migraciones* —al inglés— y quien, a lo largo de todos los años de creación y expansión del poema, ha permanecido como fiel compañero de travesía mediante la lectura y la traducción. En abril de 2019 el traductor estadounidense nos abrió las puertas de su casa en Roxbury, Massachussets, y nos concedió entusiastamente una pequeña conversación en español sobre su relación con *Migraciones* y con Gloria Gervitz, para poder contar con la perspectiva de uno de sus más entrañables lectores. Las palabras de Schafer nos han parecido un material invaluable para el propósito de esta tesis y por esto le dedicamos este espacio.

Mark Schafer guarda con esmero su archivo «Gloria Gervitz» en una maleta antigua repleta de documentos, manuscritos, todas las versiones de *Migraciones* y demás archivos que ha juntado a lo largo de veintinueve años. El día de la entrevista compartió aquel tesoro con nosotros y lo desplegó en la mesa con una sonrisa. Ahí se encuentra gran parte del material genético de *Migraciones*, pero también de *Migrations*, traducción cuyo viaje empezó en 1991. Ese año Schafer se encontraba viviendo en Tepoztlán, México, cuando leyó en el suplemento literario de *La Jornada* una reseña sobre *Migraciones*

maduración tanto para la poesía de Gervitz —que para ese momento tenía una nueva versión de *Migraciones* (2002) en el Fondo de Cultura Económica, una versión en Jitanjáfora (2003)³⁹⁹ y, publicado de manera independiente, *Septiembre* (2003)— como para la traducción de Schafer, *Migrations*, que finalmente apareció en 2004 bajo el sello de Junction Press⁴⁰⁰ para Estados Unidos y de Shearsman Books⁴⁰¹ para el Reino Unido. En esta versión él presentó por primera vez en una edición bilingüe español-inglés las siete partes del poema que para aquel entonces Gervitz había visualizado como un conjunto: «Shajarit», «Yiskor», «Leteo», «Pythia», «Equinoccio», «Treno» y «Septiembre».

Gloria Gervitz y Mark Schafer han recorrido juntos durante treinta años el viaje de creación y reescritura que implica *Migraciones*. En 2004 se publicó la traducción al inglés, pero la tarea de Schafer no terminó ahí, sino que, como él lo cuenta, se convirtió en uno de sus primeros grandes lectores, como Rose S. Minc y Blanca Rodríguez. Con el paso de los años Gervitz le mandaba con más frecuencia las versiones nuevas a Schafer, uno de sus mejores lectores y críticos. Traductor y creador, sí, pero también acompañante de lectura y relectura que, a la larga, llegó a influir en la misma escritura del poema, al que le da el adjetivo de «poema vivo». *Por un lado, dice, tenemos una relación de autora-traductor y digamos, de autora-lector íntimo. Y luego una relación familiar.* Gloria le enviaba sus textos antes de que salieran a la luz. *Como lector y como traductor, me pregunta a veces: «¿Qué piensas?».* Le interesaba a Gervitz la opinión de Schafer y

³⁹⁹ Esta edición es una selección de fragmentos del poema.

⁴⁰⁰ Gloria Gervitz. *Migrations / Migraciones*. Trad. Mark Schafer. San Diego: Junction Press, 2004.

⁴⁰¹ Gloria Gervitz. *Migrations/Migraciones*. Trad. Mark Schafer. Exeter: Shearsman Books in association with the European Jewish Publ. Society, 2004.

también su reacción. *Pero también me ha preguntado más que todo en las partes en inglés del poema. Qué pienso o qué puedo cambiar. No mucho pero sí en algunos momentos le sugería algunos cambios.* Y ese dinamismo y química entre ellos continúa hasta estos días.

Sobre la dinámica de traducción, Schafer anota que Gloria Gervitz es una mujer comprometida con la poesía y, al mismo tiempo, muy práctica y determinada. Para la edición de 2004, él viajó a San Diego para revisar la traducción y hacerle las últimas preguntas. *No hago lo que ella quiere, pero sí tengo en cuenta lo que piensa, sus sugerencias...* Y leían la traducción durante varios días. *Ella no me ha dado el poema. Es su poema. Además, piensa mucho en su edición para cualquier traducción, porque cada traducción sigue siendo Migraciones. Para ella todo es para el poema. Cuida mucho todos los detalles.* Agrega que *hay una diferencia entre el traductor y el lector, aunque soy la misma persona. Como traductor, soy el que representa, produce y ofrece el poema para los lectores en inglés y los traductores posibles que vayan a basar su traducción en la versión en inglés. Soy como la cara del poema en inglés. Soy el representante del poema en inglés. La relación que tengo con ella como lector tiene que ver con el proceso de escribir el poema.*

El proceso continúa por correo electrónico y, cuando es necesario, poeta y traductor hablan por teléfono para revisar el material o afinar detalles, nos indica Schafer. Sobre la traducción publicada en 2004, recuerda: *En 2003 nos reunimos —en San Diego, donde vive Gloria Gervitz— porque yo también soy un loco y quería leer la traducción de principio a fin y oír lo que ella tuviera que decir. Yo sí tengo un deseo de que la traducción sea correcta, aunque sé también que eso no existe. Después pasamos varios días trabajando juntos en la*

traducción. Él observa que tener la oportunidad de revisar la traducción con la poeta es de gran ayuda, pero que en general, y más en vivo, es un proceso como de tira y afloja. Gervitz tira de un lado de la cuerda y Schafer del otro. *Este proceso genera muchas dudas, a veces te frustras, pero es un proceso muy vivo. Es mucho más complicado que solo preguntar las dudas a la autora.* Realmente es una ventaja que los traductores puedan hacer este tipo de ejercicio con los autores; en el caso de Schafer y Gervitz hemos visto que funciona a la perfección. Obra y traducción se compaginan. Pero al mismo tiempo nos preguntamos cómo funciona este proceso en otras lenguas lejanas a la poeta, como el árabe o el noruego, por ejemplo, idiomas a los que *Migraciones* ha sido traducido. La relación con sus traductores sería muy distinta a la que tiene con su traductor estadounidense. A lo que Schafer responde: *Aunque no sepamos el idioma de los textos, se pueden hacer muchas preguntas que atinan al lado que conoces, a tu obra. Yo siento que Gloria hace eso con los traductores de las otras lenguas.*

Queremos agregar las palabras que le dedica a la poeta en su la edición de 2004 de su traducción, donde refleja en corto su relación poeta-traductor.

Finally, I want to thank Gloria for letting me accompany her through thirteen years of her writing —*ahora en 2021 han pasado muchos más años donde poema y traducción continúan acompañándose*— and for accompanying and assisting me throughout. She patiently and carefully answered all my questions, reviewed my draft translation on several occasions, and sat down with me twice to listen and comment as I read my translations aloud, first in the early 1990s and again in the early 2000s. While I take full and sole responsibility for the English translation, Gloria’s help was essential to the production of the English text you hold in your hands. Our collaboration, our relationship has changed my life. (Schafer 2004: 10)

El poema está vivo y, en este caso, también las traducciones están vivas, dice Schafer cuando le preguntamos sobre los retos más grandes a los que se ha afrontado con las dos traducciones que ha hecho de Migraciones — la primera de 2004 y la de 2021—. Un reto a nivel libro es que estoy traduciendo un texto vivo que ha cambiado mucho y que a veces me deja atrás, señala refiriéndose al hecho que desde 2004 a 2020 Migraciones seguía transformándose y, por ende, el proceso de traducción también era un work in progress que por momentos iba rezagándose debido a las nuevas ediciones del libro (2016, 2017, 2019 y 2020). A veces no sabía si quería continuar traduciendo el poema porque, mientras yo traducía, el texto me rebasaba y Gloria ya iba pensando en más y más cambios.

Otro de los retos señalados por Schafer es el de tratar de economizar el lenguaje en inglés, aunque no parezca un lenguaje que pueda economizarse por las características del poema. Por otro lado, *en los textos como «Pythia» o «Septiembre»,⁴⁰² con versos de una palabra, dos, tres, es lo contrario...No lo contrario, pero el lenguaje ya está tan economizado que escoger la palabra exactamente necesaria, adecuada, apropiada, es aún más importante, porque cada decisión te lleva por un camino...y si solo hay un camino textual muy delgado, es fácil irse por otro lado. Es un miedo, un sentido de responsabilidad, un deseo de respetar el poema... Apunta que traducir el poema cuando por momentos presenta pocas palabras es una de las dificultades grandes. Asimismo, con cosas más como a nivel frase, creo que en algunas ocasiones he llegado a no entender algo...le pregunto mucho. Mira la*

⁴⁰² «Septiembre» es una de las partes que más le ha gustado a Schafer. Dice que ahí está el final que el poema quería. Desde que aparecieron los versos de «Septiembre», esta parte se ha conservado como el final que el poema merece. *Es la afirmación de la vida. Como el «sí» del final del Ulysses.*

parte del mercado de esta nueva versión —habla de la edición de 2020 de *Migraciones* y de su traducción que estaba en proceso de publicación—, *hay una parte de los mariscos, de los pescados en donde se menciona la sierra...como los versos no llevaban puntuación, yo pensé que se refería a que en la sierra se amarraban las jaibas para el ceviche. Aunque esto no tuviera sentido alguno, no me di cuenta hasta que Gloria me corrigió. Había ciertas confusiones, partes en las que sencillamente no entendía la palabra o la frase.* Escrita con puntuación, este verso sería: «en las jaibas amarradas, en la sierra para el ceviche».

Reproducimos ese fragmento para enseñar al lector la riqueza de este lenguaje de mercado mexicano:

y el calor metiéndose en los petates
metiéndose en los chiquihuites
metiéndose en las mojarras
y en las cubetas rojas de camarones
metiéndose en las langostas
en las patas de cangrejo moro
en las jaibas amarradas en la sierra para el ceviche
y en las almejas entreabiertas y asustadísimas
en los pulpos flácidos desmayándose en su tinta
en los ostiones soñándose en el fondo del mar
en las ostras pequeñísimas como piedras de río
en los pámpanos blancos de Michoacán
en las truchas de agua dulce y de agua salada
en los esmedregales transparentes y en el robalo
y en las carpas de Morelos y en el callo de hacha
y en los charales con la cabeza rota
en los grandes huachinangos
y en las aletas de tiburón [...] (Gervitz 2020: 169)

Y también reproducimos, con permiso del traductor, el mismo fragmento de la nueva edición de la traducción (de un borrador que Mark Schafer nos compartió para esta tesis):

and the heat entering the palm mats
entering the palm baskets

entering the sea bream
and the red buckets of shrimp
entering the lobsters
and the red rock crab legs
the bundles of freshwater crabs the mackerel for ceviche
and the clams partly opened and altogether stunned
the flaccid octopuses fainting in their ink
the oysters dreaming they're at the bottom of the sea
the tiny oysters small as pebbles from the river
the white pompanos from Michoacán
the fresh and salt water trout
the translucent jack fish and the sea bass
and the carp from Morelos and the scallops
and the charales heads smashed
the large red snappers
and the shark fins [...] (Schafer 2019)

Más sobre las dificultades. Schafer explica brevemente que cuando hizo la versión bilingüe (2004) fue para que los lectores tuvieran las dos opciones de lectura, pero no como comparación; que se aproximaran al poema como poema, no como estudio, y que tuvieran la oportunidad de enfrentarse con el poema en español. Asimismo, sobre el glosario que los lectores pueden encontrar al final de *Migraciones*,⁴⁰³ Schafer señala que fue otro reto para traducirlo y que también llegó a preguntarse si era parte del poema o no. Fue difícil porque las definiciones que aparecían venían de Gervitz y no de otras fuentes y, a veces, había alguno que otro pequeño error que ella no quería corregir —se refiere, por ejemplo, a una cita de Lezama Lima que tenía una errata— argumentando que las referencias derivaban de su memoria. Lo que Gervitz construye en *Migraciones* es, incluso en el glosario final y con las intertextualidades, *una geografía de la memoria*, revela Schafer. Es un elemento fundamental del poema que lo dota de

⁴⁰³ Más que nada es un glosario que Gloria Gervitz deja al lector para acercarlo a las referencias culturales de México, la lengua náhuatl y también a las tradiciones judías, que circundan toda su obra.

sensualidad y afectividad. Cada sentido —la vista, el sonido, el gusto y el olfato—, uno más que otro, tiene su propia geografía de la memoria. Por ejemplo, todas las canciones (los boleros, las zandungas...) y sonidos forman esta geografía sonora que construye la poeta desde sus recuerdos vividos. Otras palabras de la geografía visual y olfativa que resultan de las más impresionantes del poema son «claveles rojos», pero para Schafer estas perdían su encanto en inglés y le restaban fuerza al inicio del poema —«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 2020: 9)—. *Marigolds?*, consideraba Schafer porque el equivalente a claveles rojos, «red carnations», *no sonaba bien*. Pero al final, por mucho que fuera un choque sonoro conservó «carnations», ya que era parte importante de esta geografía de la memoria de Gervitz.⁴⁰⁴

Sobre las últimas reescrituras de *Migraciones* y los cambios que han sorprendido a sus lectores —recordemos que Gervitz deja fluir el poema sin divisiones, mayúsculas, puntuación, epígrafes...etc.—, Schafer agrega: *Me di cuenta de que Gloria iba quitando muchos adjetivos, colores..., ha estado quitando lo que consideraba no era necesario para el poema. Ella dijo que se había dado cuenta de que estaba poetizando, haciendo poesía en lugar de lo que el poema era o quería. Eso me hace pensar que el poema es el poema y en cualquier momento es como es. No debemos tener una perspectiva historiográfica de nosotros mismos porque nos volvemos locos, pero cuando ella dice que estos elementos son accesorios, ella cambia*

⁴⁰⁴ En la nueva edición de la traducción al inglés que acaba de publicarse en 2021: «in the migrations of red carnations where songs burst from long-beaked birds/ and apples rot before the disaster/ where women fondle their breasts and touch their sex» (Schafer 2019) (Tomado del borrador que el traductor nos facilitó).

también con el poema. Nosotros también cambiamos. Es interesante para mí todo lo que ella ha quitado. No puedo ni como lector ni como traductor entender por qué en todo caso, cuál es el plan. No sé cómo vive ella el poema, pero es maravilloso. Ella quitó todos esos “diques”, palabra suya, de raíz. Quitó más elementos fijos y puso más palabras en movimiento. Como en unas semanas se libró de ese almacén de años. Para ella el poema siempre fue así, pero no quería reconocerlo. Tenía miedo de soltar el poema, dejarlo fluir, hasta que finalmente lo hizo en 2016. Migraciones resulta un orgasmo textual, es decir, que de repente lo dejó fluir libremente y derramó los cauces estrechos que canalizaban el texto del poema.

Después le preguntamos cuál fue su reacción cuando Gervitz le dijo que había cambiado todo para la primera edición en España de 2016: *Al principio trataba de entenderlo psicológicamente, pero luego, básicamente pensé...eres increíble Gloria. No juegas según las reglas. Hay algo que para mí y para otras personas, aunque no creamos literalmente que como en una cena de la Grecia clásica la musa de la poesía le está hablando y luego ella oye y hace lo que dice, hay algo que por lo menos en el mundo humano es impresionante y ha sido impresionante durante mucho tiempo y no sé, merece algo, respeto, no sé qué. Uno no tiene control del poema... este es un poema que forma una relación emocional con el lector; tienes una inversión emocional.*

Acerca de si *Migraciones* le ha recordado a otras lecturas, dice: *Bueno, la comparación que se me ocurre es con Leaves of Grass por el tamaño y también porque Whitman lo fue escribiendo a lo largo de su vida.*

Finalmente pasamos al tema de la recepción de su traducción (2004) y sobre quiénes han sido sus lectores. *Yo creo que es algo*

parecido a lo que ha pasado en español. Muy pocos pero apasionados lectores. Para mí el poema es algo increíble e importante, pero no parece tener esa recepción en inglés (hasta ese momento, 2019). Cuando hablo del poema la gente se fascina, pero como te dije, esperaba que hubiera una recepción más positiva de parte de las editoriales. Schafer nos contó también su lucha para publicar la nueva edición de la traducción, basada en la de 2020: En Copper Canyon, por ejemplo, lo dieron como un poema que ya se había publicado pero que no había vendido mucho. Aunque ahí se dedicaban a la poesía, era un proyecto demasiado no viable con aquellas condiciones (ya publicado y con pocas ventas). Algunas editoriales dijeron que era un proyecto importante, pero más grande que sus capacidades. Y nosotros agregamos que es lamentable que, en varias ocasiones, ya es hasta que empiezan a ganar premios importantes cuando las editoriales tratan de recuperar a estos poetas. Schafer agrega: Lo que había hecho cuando salieron mis traducciones de Alberto Ruy Sánchez y David Huerta fue organizar una serie de lecturas en varios estados...y con Gloria organicé dos giras como de 10 días, primero en el este y luego en California y pudimos leer, vender libros, darle más perfil...

Como corolario le hemos preguntado si no se ha encontrado con un lector inesperado que le haya preguntado sobre su traducción de *Migraciones*. *No, de momento no (2019). Yo sé que a Gloria le escriben sus lectores. Uno que otro me ha encontrado y quieren comunicarse con ella.* Así concluye el primer día de la conversación.

El segundo día de nuestra conversación con Mark Schafer lo dedicamos a hablar sobre su experiencia en el mundo de la traducción literaria. Nos contó que mientras estudiaba la carrera de Filosofía y Letras también estudiaba español y que la literatura en ese idioma le

encantaba, sobre todo la latinoamericana. Sobre sus primeras traducciones nos dijo que en una clase de literatura latinoamericana él y sus compañeros tenían que escribir un análisis sobre alguna obra literaria pero que él no quería hacerlo, por lo que le propuso a la profesora traducir un cuento de Virgilio Piñera en vez de analizarlo, ya que era un autor del que había quedado prendado. Ella le dijo que no en ese momento, pero cuando Schafer por fin emprendió aquel proyecto, la profesora lo animó y apoyó, porque también le interesaba ese autor y en aquel entonces no era un escritor muy conocido fuera de Cuba. Un año después, cuando tuvo que seleccionar el tema de la tesis de licenciatura, decidió traducir una colección de sus cuentos y hacer un análisis de la traducción. Con el proyecto de los cuentos de Piñera comenzó su carrera de traductor.

Al graduarse continuó traduciendo más cuentos del autor cubano y se puso en contacto con personas que lo habían conocido y que también tenía contacto con algunos editores. Gracias a ellos conoció a un editor mexicano —que radicaba en Estados Unidos y que dirigía una editorial allá dedicada a editar solo traducciones literarias— que se animó a publicar su colección de cuentos de Piñera en traducción al inglés. Tiempo después el mismo editor también le pidió una traducción de una novela del cubano. Schafer cuenta: *Traducía a un autor muy importante en Cuba y, aunque había aficionados de la literatura de Cuba y de Piñera, casi no se conocía afuera. Cuando me mudé a Nueva York tuve la suerte de que se hiciera la primera feria de literatura latinoamericana y ahí encontré en una mesa a Reinaldo Arenas. Él era discípulo de Piñera y se interesó en mi proyecto. Me puso en contacto con Cabrera Infante y también entré en contacto con Juan García Ponce, el editor mexicano del que hablaba antes.*

Después de la segunda novela que tradujo de Piñera para la editorial de García Ponce vino el primer libro de Alberto Ruy Sánchez y Schafer comenta que intentó publicar la traducción en casi veinte editoriales y que fue un proceso un poco más difícil. *Cada proyecto es distinto, casi siempre por mi cuenta. Encuentro lo que me interesa, me apasiono, me meto en ello y en algún momento encuentro, a veces temprano, a veces tarde, una editorial. A veces con dinero, sin dinero, con becas...* Estos son algunos de los retos que el traductor literario se encuentra en su camino, pero la dedicación lo es todo. *Y mucho trabajo, agrega Schafer. Es mucho trabajo encontrar a alguien que te publique.*

Otra de las preguntas que teníamos para el traductor era cómo veía el mercado de la literatura latinoamericana traducida en Estados Unidos y si se estaba ampliando. Él contestó que siempre había sido un mercado pequeño, pero que, en los últimos 20 años, tal vez, habían surgido muchas editoriales pequeñas, independientes, dedicadas a todo tipo de literatura. *Entonces creo que ahora —2019— hay muchas más que publicarán prosa y poesía latinoamericana que cuando yo comencé a hacerlo.*

¿Y cómo definiría el oficio del traductor? Porque Schafer señala que es traductor en sentido de artesano, no de academia, que casi nunca estudió la traducción como profesión. *Tomé dos cursos de traducción después de graduarme. Uno con la dueña de una casa en Tepoztlán a la que llegué a vivir en México y otro con el traductor de Cien Años de Soledad al inglés. Entonces nunca pasé por un programa de traducción. La perspectiva que yo tengo es como artista y artesano. Y en cierta forma de escritor. Como te dije, yo escribo los libros de otros. Lo veo como un trabajo artístico, artesanal, porque me fascinan los idiomas, los lenguajes, la escritura, los libros. Es una manera de*

acercarme más y adentrarme en los textos que me fascinan. Es otra manera de leerlos. Y luego, leerlos en el sentido de analizarlos, en pensar en lo que está pasando, hacer conexiones es como la segunda etapa. Pero para mí la primera atracción es la fascinación por el texto, lo que siento, lo que me atrae de él, lo que veo, lo que me provoca ese autor o autora... y quiero acercarme y adentrarme y traducirlo, pero hacerlo con el apoyo del texto. Por mi cuenta sí he escrito poesía y a veces me gusta, me ha gustado, pero más por mi cuenta hago arte visual, a veces escultórico, instalaciones y no quisiera, no tengo un impulso para escribir lo que estos textos. No quiero escribir cuentos, mucho menos una novela, sí poesía, a veces, pero es diferente. Pero puedo interaccionar, interrelacionarme con el idioma a la manera de David Huerta, Gloria Gervitz, Ruy Sánchez, el que sea.

También es interesante comentar la relación que ha tenido como traductor con los autores que ha traducido. En el caso de *Migraciones*, por ejemplo, Gervitz trabajó a su lado, pero con Virgilio Piñera, el proceso de traducción fue distinto, ya que el autor no vivía. *Piñera ha sido uno de los pocos autores con quien no he tenido una relación directa. He tenido una relación con casi todos los autores cuyos textos he traducido, los busco para preguntarles. Entonces con Piñera lo que hice fue buscar relaciones con personas que lo conocieran. Durante el tiempo en el que traducía la novela fui dos veces a La Habana y conocí al que maneja la herencia, los derechos de la obra de Piñera. Y fui a conocer a su familia, a quien encontré con la ayuda de alguien y tuve una entrevista con su hermana, una persona muy interesante, y también conocí a su hermano. Ellos me ofrecieron que me llevara la máquina de escribir de Piñera, pero no quería esa responsabilidad, y temía que me la quitaran en la aduana de Cuba o de aquí. Pero sí,*

siempre he querido tener una relación cercana con todos los autores que traduzco.

La recepción de la traducción de aquella novela de Piñera fue buena. Salió una reseña en el *New York Times* y en otros diarios. *Se vendieron muchos ejemplares, me invitaron a muchos congresos... Cuando yo fui a Cuba a fines de los 80, acababan de publicar algo de él. Pero ya digo, aquí Reinaldo Arenas era alguien vivo, con una vida muy dramática, no sé cuándo hicieron la película de una novela suya, pero estaba como en la movida. Sin embargo, Piñera era alguien histórico, pero no tenía mucho impacto; no tenía tanta atención, aquí en Estados Unidos.*

Una pregunta un tanto injusta para el traductor. *¿Qué disfruta más traducir? Bueno, lo que disfruto es la posibilidad de relacionarme con el idioma, con el español, con el lenguaje, como cuando disfrutas ver a un amigo que te gusta y dices...ah, estamos hablando, estoy con él, con ella, con el idioma. La actividad de estar trabajando con palabras, pensando en palabras, todo eso me gusta. Supongo que como escritor...a veces dicen que si has escrito poesía entonces eres poeta. Entonces soy poeta, pero realmente hace mucho tiempo que no escribo poesía. Pero también escribo prosa, no ficción. Escribo. Entonces no es que sea poeta, sino que quiero relacionarme con la poesía. Realmente es más general. Prefiero no traducir documentos, digamos técnicos, pero tendría su chiste.*

¿Qué estrategias, aunque sean obvias, cambian cuando se traduce un género u otro? Porque la relación con cada texto es distinta. No pienso en las teorías de la traducción cuando traduzco, porque como te dije, siento que soy traductor artista y artesano. Realmente creo que lo que más hago como traductor es tratar de representar, de

producir un texto que por un lado es correcto, que diga en lo posible en inglés lo que dice el texto original, o sea, el contenido, y que tenga, al mismo tiempo, el sonido, el ritmo, entre la música y el arte visual, del texto de origen. No es un marco teórico sino un marco intelectual-sensual, en el sentido de los sentidos. Veo cómo se plasma todo eso en la página. Con Gloria es central. Con Huerta o con Sabines... es una poesía digamos libre. No he traducido cosas muy experimentales en prosa. Con Piñera me di cuenta de que, por un lado, el registro, el tono, el vocabulario muy poco dramático, como si fuera casi periodístico: esto pasó y esto pasó. Dejaba que el contenido y el argumento saltara. Un lenguaje sin adornos. Por otro lado, me di cuenta poco a poco de que me era muy difícil no dramatizarlo, no agregar cosas...tenía que estar cortando, podando, reduciendo y no agregando. Con Alberto Ruy Sánchez el lenguaje era muy sensual, poético, lleno de imágenes... Con Huerta, las palabras eran como objetos, presencias que existen en el mundo, que tienen impacto.

Mark Schafer nos dice que sus proyectos duran mucho, con frecuencia diez años mínimo, y hay que tener paciencia para poder publicarlos. Nos cuenta la anécdota de cuando el poeta mexicano David Huerta se acercó a él y le sugirió que tradujera al escritor Jesús Gardea. Luego, Huerta iba a dar una lectura en San Francisco, Estados Unidos, y quería que le tradujera doce poemas suyos. *Los leí, me gustaron mucho y después de mucho tiempo, casi diez años después, se convirtió en un libro.* En aquel entonces Schafer no conocía a Gardea, pero diez años después lo conoció, tuvo correspondencia con él, ganó dos becas y publicó una traducción de sus cuentos. *Esto es una cadena, dice. Por alguien conozco a alguien y así me surgen mis proyectos de traducción.*

Sobre David Huerta también nos comenta que se enamoró de su poesía desde un principio. *En la antología que traduje están varios fragmentos de Incurable,*⁴⁰⁵ *para dar una idea del arco del poema. Hay personas que dicen que es una novela... En cierto sentido lo es, pero yo creo que apareció en un momento de su vida específico. Era como el fragmento del mercado en Migraciones, un torrente de poesía. Es un mar, es un río bravo. Tremendo. Autobiográfico, lingüístico, todo un mundo. Pero luego, después de escribirlo, no necesita volver a él. Lo que dije en un homenaje que le hicieron es que Incurable era un río en el que se atrevió a meterse y tuvimos la suerte de que pudo salir de él. La poesía de Gloria Gervitz no es comparable, porque el libro-poema de Huerta no es un proyecto de toda su vida,* responde cuando le preguntamos si encuentra una similitud entre *Migraciones* e *Incurable*.

Finalmente, Mark Schafer comparte que la mayoría de las obras que traduce son del español, pero que la vida le ha llevado a interesarse en el haitiano. *Busco que este idioma tenga más visibilidad. En mi vida es un idioma que uso, que traduzco en el ámbito doméstico, pero ni en sueños traduciría textos literarios del haitiano. Se lo dejo a expertos con fluidez.* Y para concluir la conversación nos deja unas palabras para los traductores literarios que están empezando su carrera: *Lo que recomiendo es que traduzcan desde el comienzo, no importa si el texto se va a publicar, si se puede publicar... si tienes los derechos o no, es meterte en esta actividad e intentar formar una relación con el idioma, con el texto y ver qué pasa. Y si te gusta, y si quieres seguir...si quieres*

⁴⁰⁵ *Incurable* (1987), poema largo o novela en verso, según algunos, dividido en nueve capítulos que componen 400 páginas que forman un torrente entorno a la naturaleza del lenguaje. Por la particularidad de la poesía de Huerta y su ruptura con el canon poético mexicano, se le ha relacionado con *Migraciones* de Gervitz.

ser traductor como profesión, como para ganarte la vida, la trayectoria es otra. Hay que tener pasión, interés, pero hay que formarse... hay toda una trayectoria profesional. La traducción, como cualquier escritura, suele ser una actividad de mucha soledad, uno se aísla, es una actividad individual y uno está ahí en su rincón. Sería bueno encontrar a otros traductores, a otros grupos, congresos, revistas, formar un grupo si no existe, formar una comunidad para compartir tu trabajo y no sentirte solo o sola.

La idea de compartir es muy importante, insiste. Eso era lo que hacían antes los artistas y escritores. Ahora se ha vuelto más asunto de la academia. *Pero hay otros lugares para poder hacerlo. Uno va siguiendo su trayectoria. Yo llevé una parte del borrador de la sección del mercado a mi grupo de colegas traductores —se refiere al famoso fragmento del mercado mexicano de las últimas ediciones de Migraciones— y aunque la gran mayoría no saben español o no traducen del español, sino del serbocroata, japonés, coreano, alemán, francés... el compartirlo con ellos, como te decía, leerlo en voz alta con ellos te ayuda. Luego pedirles retroalimentación. Ahí me di cuenta de que necesitaba encontrar cómo conservar más del español y del náhuatl para ese fragmento tan rico. No creo que pudiera llegar ahí por mi cuenta. Ayuda mucho estar con otras personas que tienen muchos proyectos similares.*

Dejamos un pequeño fragmento más de aquella escena del mercado de la juventud de Gervitz en voz de Schafer:

and the heat melting into the slabs of chocolate
and the guero chilies sweating and the serranos
and the poblanos for stuffing wilting
and the chard and purslane and mushrooms wilting
and the corn smut and maguey worms
and chapulines and ant larvae wilting
and the avocados and jicamas and cilantro and parsley

and peppermint and romaine lettuce and amaranth greens
 and pápalo and tomatillo and epazote wilting
 and onions rummaging for their hearts
 and tears turning red with the heat
 and the red wilting inside the red
 and women selling pinole and cocoa powder
 dozing where they sit
 and their ragamuffins dangling from their dangling breasts
 and enameled bedpans and washbasins
 and earthenware pitchers for keeping water cool
 and women from Campeche selling sandals
 and belts of snake and lizard skin
 silver needles for embroidering
 and ox horns carved with mermaids and crucifixes
 and the barber shop in the shade of a siricote tree
 and a mirror shard tied to the trunk of the siricote
 and the customers gazing at themselves
 and the gaze gazing at itself with pleasure
 and beauty real or imagined gazing at itself in delight
 and all around people helping with bags of groceries
 and old people getting up early should death arrive
 and the people who get high on toloache
 and those who get high on flower nectar
 and the vendors of beeswax to keep from hearing time
 those who peel prickly pears without feeling the thorns
 the thorns inside the dreams
 make-believe angels with make-believe wings (Schafer 2019)⁴⁰⁶

a) *Observaciones como lector de la poesía de Gervitz*

En 1995 Mark Schafer escribía en «Toward the Light: The Poetry of Gloria Gervitz»⁴⁰⁷ que en un principio *Migraciones* podría pensarse como un árbol —palabras de la poeta— cuyos anillos van expandiéndose de la oscuridad hacia la luz de la memoria (Schafer

⁴⁰⁶ Reproducimos estos fragmentos con mero carácter académico y de ilustración (2021).

⁴⁰⁷ Mark Schafer. "Toward the Light: The Poetry of Gloria Gervitz". In *The Literary Review*. 38 (Nov-Dec 1995): 385-387.

1995: 385).⁴⁰⁸ Pero conforme uno avanza con la lectura de la obra de Gervitz se alcanza a vislumbrar que el movimiento del poema no pertenece a un árbol

but rather that very particular movement of a human consciousness filled with a sense of loss. It is a consciousness that suddenly and seamlessly moves back and forth in time, a poem inhabited by three generations of women's voices at odds with each other, unable to converse; it is the momentum of self-doubt towards dispersal and oblivion. (385)

Movimiento que al mismo tiempo se encamina al lado contrario, de regreso al presente en el que lo sagrado se manifiesta en sí mismo, donde la pérdida puede ser redimida, la culpa perdonada y completamente eliminada, en palabras de Schafer (385).

La memoria, dice, es uno de los ejes de *Migraciones*. El recuerdo encamina al poema hacia el pasado para intentar recuperarlo desde el presente: «For the past appears full of the sensual details and colors of life that have been lost, in contrast to the present which seems to lack all definition and certainty.» (386) Sin embargo, este retorno a los tiempos, lugares y personas del pasado, a esos lugares donde pudiera encontrarse el perdón y la redención, es imposible, completa Schafer: «the past is as colorful as a photograph or a memory and just as silent; it can offer no forgiveness» (1995: 386). *Migraciones* se convierte así en un viaje épico en donde la poeta desciende primero a través de la memoria a una especie de olvido: «she must cross the river Lethe, the river of forgetting. And so, by the end of *Migraciones*, we are in a landscape of near death» (386). Debemos olvidar, observa Schafer, que somos los maestros del poder revelador y purificador del lenguaje, que podemos utilizar las palabras para exigir respuestas a

⁴⁰⁸ Recordemos el epígrafe con el que *Migraciones* empezaba en ediciones anteriores: «la memoria, donde se la toque, duele» (Yorgos Seferis).

nuestras preguntas, pedir perdón por nuestros pecados, certeza para reemplazar nuestra duda (387). No es el silencioso pasado donde están las respuestas: «To find — receive—the answers we seek, we must submit ourselves to the sacred language found only in the moment, to the hard ground and harsh light between which we live.» (387) Al final del viaje la poeta aguarda la respuesta del oráculo.

«Toward the light» fue de las primeras apreciaciones de Schafer como lector de la poesía de Gervitz; durante nuestra visita a Boston, desde una perspectiva más reciente, nos adelanta parte de un ensayo en el que está trabajando⁴⁰⁹ y donde plasma que este viaje épico de la poeta en *Migraciones* en realidad es un viaje a la génesis del mundo. Schafer observa que la edición del poema publicada en el Fondo de Cultura (1991 y 2002) por primera y última vez no comienza con «En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas» (Gervitz 2002: 12), sino con

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 (11)

Los elementos agua, aire y luz al final del día terminan en lenguaje. Luego, para las siguientes ediciones del poema Gervitz vuelve a darse cuenta de que el principio siempre había sido:

en las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de
aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre

⁴⁰⁹ Este ensayo todavía no ha sido publicado, por tanto, solo adelantamos un poco de su contenido con fines ilustrativos y sin ánimos de su reproducción en otros medios.

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 [...] (Gervitz 2020: 9)

El principio del poema es, dice Schafer, como Cien años de soledad, la génesis de un mundo. Su tesis en este ensayo es que se trata de una génesis, pero no la judeocristiana sino una de muchísimo antes. De un mundo matriarcal, arraigado en los principios del universo. No nada más retóricamente, sino que el mismo poema tiene ese juego que literalmente sale de la nada, del blanco. Porque visualmente los primeros versos no aparecen desde el principio de la página; las palabras aparecen después de un gran silencio, el blanco de la página. Propongo también que el poema es la profecía de una Pythia, una pitonisa que regresa a los orígenes del universo.

En 2018 —primero para la presentación de *Migraciones* editada por Mangos de Hacha en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y después en un artículo⁴¹⁰ para la revista literaria mexicana *Crítica*— el traductor del poema expresaba su *testimonio como oyente*:

Al leer el poema completo—completo en ese entonces, porque luego entendí que el poema era—es— algo vivo y sólo en momentos deja que se le fije en forma impresa—al leerlo descubrí que también me atraía la expresión poética de una nieta de inmigrantes judíos, nacida en el exilio, como yo. Pero otra cosa que me atraía al poema *Migraciones*, aún más profunda que la experiencia momentánea o la identificación étnica, era que yo me sentía ante una Pythia. Para entender eso, es importante recordar que *Migraciones*, en su versión anterior, está dividida en siete partes y que la cuarta—el centro del poema—se llama “Pythia”. (Schafer 2018: 98)

Pythia. El verbo, la palabra, la escucha, la revelación. El poema de Gervitz, analiza Schafer, nos muestra su carácter de oráculo y su origen

⁴¹⁰ Mark Schafer. “El testimonio del oyente”. *Crítica. Revista literaria* 184 (2018): 98-102.

matriarcal⁴¹¹ a través de las dudas y las profecías que se entretajan en él.

Además, explica, el inicio del poema no es el inicio —hay que observar que surge del blanco de la página y que no comienza con una mayúscula— y que desde el primer verso del poema encontramos movimiento: *en las migraciones de los claveles rojos...* Su génesis se remonta más allá de aquella judeocristiana, en la que al parecer solo hay mujeres:

Tan antes de esa Génesis que, al parecer, aquí sólo hay mujeres: “ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo”. Y el cuarto verso—“en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té”— vincula aquel mundo remoto y matriarcal con nuestros días contemporáneos. Es decir, desde los primeros versos de *Migraciones* el poema nos muestra tanto su linaje como su trayectoria. (Schafer 2018: 99)

La Pythia es quien conecta todos los tiempos del poema: «llego al lugar del principio donde comienza el comienzo / éste es el tiempo / es el tiempo de despertar» (Gervitz 2020: 18). Por eso es, señala Schafer, que el poema no comienza con el primer verso, sino que surge del silencio y de la página en blanco (100). Y continúa:

A lo largo de *Migraciones* encontramos esta alternación: entre el vacío y el texto, el silencio y la palabra, el uno llevando al otro. Este poema es radical e importante precisamente porque es la expresión de una Pythia que son muchas Pythias: la del mundo contemporáneo, la de la antigüedad, la de los matriarcados que se remontan a tiempos paleolíticos y hasta la de la fuerza generadora del vacío que dio y da lugar a la misma existencia, al texto. (100)

Schafer concluye su lectura más aguda de *Migraciones* expresando que el poema lo conduce a las profecías de un oráculo de

⁴¹¹ Schafer observa que «la objetividad, las jerarquías, el pensamiento lineal, la historia cronológica, el erotismo protagonizado por el hombre no se encuentran en *Migraciones*» (2018: 99). Las voces del poema salen de una fuerza femenina.

todos los tiempos: de tiempos más remotos y del mundo actual. Y que se encuentra ante una Pythia que da voz a generaciones de mujeres judías, las que migraron y las nacidas en México; se encuentra ante una Pythia

exiliada del templo: humana, falible, con mucho miedo y muchas dudas, que busca respuestas, pero sólo encuentra preguntas. Hasta el final del poema, donde, impulsada por la Diosa Madre—es decir la poesía, la Palabra en sí—logra transcender la duda y las limitaciones impuestas por el patriarcado para amarse a sí misma, liberarse del miedo y echarse a volar. (101)

Para terminar con el testimonio de este oyente fiel, recuperemos un par de preguntas de una conversación entre Mark Schafer y Gloria Gervitz que aparecieron en la edición de 2004 de la traducción y que siguen vigentes:

MS: Do you think my translation of “Migraciones” has in any way affected your writing of it?

GG: I don’t know. But you gave me another vision of my own poem, different nuances and meanings, another music. One can say many things about and around a poem, but translating it is something else, it’s almost like rewriting it from your own sensibility. *Traducere* means in Latin to carry from, over, to toward; it is to build a bridge, to span an abyss—and that has consequences! I also see how your translation changed over time. I remember the very first version you did of the first part. The tone of the poem— whether I like it or not, but that’s the way it is — the tone is not light! And in the first version you did, twelve, thirteen years ago, you tried to lighten it. Maybe you were afraid of that weightiness and tried to make it more colloquial, more like everyday speech.

MS: This is my last question: Do you think the reader of your poetry has any responsibility reading it? Is anything required of the reader?

GG: The book is there; it’s a closed thing, sheets of paper with words on them. And the reader is what gives it life. I think that the most important thing the poet can do is to dare to write, and for the reader, to allow himself or herself to be carried away. The book is full of questions, and I don’t think that the important thing is to have the answers. Perhaps, even more than in the anecdotal part about these Jewish women, it’s in all these questions that give way more questions that are answered by still other questions that the Jewishness of the poem lies.

Really, poetry is nothing but a mouthful of air, nothing but words. But these words transform the human heart and open you to the immensity of life. [...] (Schafer 2004: 159-60)

b) *El traductor como creador*

Varias son las aproximaciones y teorías traductológicas hacia la figura del traductor como creador. Hemos visto que Mark Schafer, por un lado, se considera representante de *Migraciones* en la lengua inglesa y al mismo tiempo un traductor artesano de la lengua, pero que evita con humildad que se le llame (re)creador del poema. Gervitz es la autora, pero Schafer es el creador de lo que el lector lee en inglés. Es el autor de la traducción de la obra de Gervitz. Por otro lado, más en aquellos poetas que también son traductores —pensemos en Octavio Paz, por mencionar un nombre, o en Baudelaire con las traducciones al francés de Poe (aunque, nuevo para su época, curiosamente él se preciaba de ser fiel al texto fuente)— hemos observado que hay otros que hacen suyos los textos al traducirlos y se consideran los autores de esta nueva escritura. Incluso Baudelaire llegó a expresar en una carta a Théophile Thoré en 1864:

Le mot pastiche n'est pas juste. M. Manet n'a jamais vu de Goya : M. Manet n'a jamais vu de Gréco ; M. Manet n'a jamais vu la galerie Pourlâlès. Gela vous paraît incroyable, mais cela est vrai.

Moi-même, j'ai admiré, avec stupéfaction, ces mystérieuses coïncidences. M. Manet, à l'époque où nous jouissions de ce merveilleux Musée espagnol que la stupide République française, dans son respect abusif de la propriété, a rendu aux princes d'Orléans, M. Manet était un enfant, et servait à bord d'un navire. On lui a tant parlé de ses pastiches de Goya que, maintenant, il cherche à voir des Goya.

Il est vrai qu'il a vu des Velasquez, je ne sais où. — Vous doutez de ce que je vous dis ? Vous doutez que de si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien ! On m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe !

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases, pensées par moi et imitées par lui vingt ans auparavant. (Baudelaire 1973 : 386)⁴¹²

Acerca del elemento creativo de la traducción, el escritor mexicano Alfonso Reyes, traductor de Mallarmé, creía que «En punto a traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores. Sería sólo oficio manual, como el trasiego del vino en vasijas» (Reyes 1944: 117).⁴¹³ José Francisco Ruiz Casanova explica en «¿Traductores-poetas o poetas-traductores?»⁴¹⁴ que a partir de la experiencia de lectura que Baudelaire tuviera de los textos de Poe «la modernidad acepta ya sin resquemores ni sospechas la figura del poeta que es, además o por dicha razón, traductor: la figura del poeta-traductor» (Ruiz Casanova 2011: 93). Es en este momento —segunda mitad el siglo XIX—, dice, cuando la traducción poética, cada vez con más insistencia, se distancia de las pautas *profesionales* y *comerciales* para responder «a las necesidades individuales de completar algo más que una lengua poética, completar —y contribuir a formar— el *idiolecto* de un poeta» (94). Esto es, como vimos en el capítulo anterior, lo que pretendían desde Ezra Pound a Leónidas Lamborghini. Tal como lo expresaba Juan Ramón Jiménez, citado por Ruiz Casanova, uno debe traducir «cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es» (94). Ya sea que se observe el asunto de

⁴¹² Charles Baudelaire. *Correspondance*, t. I et II. Paris : Gallimard, 1973.

⁴¹³ Alfonso Reyes. *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: COLMEX-FCE, 1994.

⁴¹⁴ José Francisco Ruiz Casanova. *Dos cuestiones de literatura comparadas: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra, 2011.

la *afinidad estética* desde la perspectiva de los traductores y sus obras originales, expone Ruiz Casanova, como desde sus lectores y de las traducciones, «el acto de traducir poesía por parte de los poetas contemporáneos escribe un capítulo indisoluble de la historia literaria del género, sobre todo desde el siglo XX: es éste el ámbito de la Literatura Comparada» (95).

En este capítulo podemos apreciar un estudio de seis casos de poetas-traductores de lengua castellana en su vertiente estética como teórica, «en cuanto nuevo ejemplario de las ideas sobre la traducción poética de nuestro tiempo» (96). Por orden cronológico estos poetas-traductores son: Alfonso Reyes (traductor de Mallarmé), Marià Manet (traductor de los mejores poetas de lengua inglesa), Vicente Gaos (traductor de Rimbaud y Eliot), Ángel Crespo (traductor de Dante, Petrarca y Pessoa), Jenaro Talens (traductor de Hölderlin) y Andrés Sánchez Robayna (traductor de Wallace Stevens); todos ellos también han contribuido en lo teórico para la Literatura Comparada y el estudio de la traducción (96). Para los poetas traductores existe la dificultad de «separar la práctica de la escritura de la práctica de la traducción»,⁴¹⁵ en palabras de Jenaro Talens (1998: 16); y, a su vez, «ésta del decurso propio de la lectura, cabría añadir», dice Ruiz Casanova (2011: 113).

Varias son las miradas hacia la figura del traductor de poesía y más aún hacia el *arte* de traducir poesía. El poeta peruano César Vallejo decía en 1929 lo que para muchos poetas era evidente: que no había posibilidad de traducir poesía:

La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos

⁴¹⁵ Jenaro Talens. “El poeta como traductor”. En *ABC Cultural* 357 (1 de octubre de 1998): 16.

se prestan a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error. De este mismo error participan todos los que, como Huidobro, trabajan con ideas en vez de trabajar con palabras y buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. (Vallejo 1992: 33)⁴¹⁶

Con estas palabras Vallejo quería expresar no la imposibilidad total de la traducción de la poesía, sino el hecho de que el poema traducido es un nuevo poema. Era una contestación a poetas como el chileno Vicente Huidobro, quien manifestaba en «El creacionismo» (1925) que crear imágenes, conceptos y situaciones nuevas implica su traducción y comprensión total en todas las lenguas, es decir, remitía a su idea de lenguaje poético universal: «Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas» (Huidobro 1995: 222).⁴¹⁷ Él, como poeta bilingüe, —su lengua materna era el español, pero dominaba el francés. A veces escribía los poemas en francés (se dice que *Altazor* comenzó a escribirlo en este idioma) y luego los traducía él mismo al español— reconocía que hay elementos en la poesía que no pueden permanecer intransmutables al pasar de una lengua a otra, pero los consideraba detalles lingüísticos menores, al ser un teórico más de la vista que del oído:

Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial. (222)

⁴¹⁶ César Vallejo. “Crónicas y poemas”. En *Poesía y Poética* 10 (verano 1992): 28-41.

⁴¹⁷ Vicente Huidobro. “El creacionismo”. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Ed. Hugo Verani. México: FCE, 1995.

César Vallejo reaccionaba en contra de los poetas y otros artistas que *trabajaban con objetos en lugar de trabajar con colores o palabras*. Por esta razón:

Como ya lo hemos dado a entender, lo que importa en un poema como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice. Lo que se dice es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que se dice no: el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original. Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción. (Vallejo 1992: 33)

Por otro lado, el poeta inglés W.H. Auden decía en una clase inaugural de la Universidad de Oxford en 1956 que había una combinación bendita entre el poeta y el académico, la figura del traductor (Auden 1963: 43),⁴¹⁸ acentuando de esa manera el importante papel que tiene como lector y receptor: «To read is to translate, for no two person's experiences are the same» (3). Después señalaba que el poeta es el padre de su poema y que la madre era el lenguaje (22); pues de la misma forma, el traductor es el padre de la traducción y la madre es el lenguaje. Queremos con esto recordar lo que Ruiz Casanova (2020) exponía en *Traducir la traducción*: el traductor es el escritor de la nueva escritura que deviene la traducción.⁴¹⁹

Alfonso Reyes consideraba que la traducción poética obliga a retoques constantes, porque cada lectura lleva a descubrimientos nuevos (Reyes 1932: 199).⁴²⁰ Aunque parezca evidente, a veces cae en el olvido que cada lector, desde su horizonte, percibe e interpreta la obra según sus expectativas, lecturas previas y contexto; por lo tanto, la

⁴¹⁸ W. H. Auden. *The Dyer's Hand and Other Essays*. London: Faber and Faber, 1963.

⁴¹⁹ Remitimos al apartado «d) Escritura» del segundo capítulo de este trabajo (p. 77).

⁴²⁰ Alfonso Reyes. "Mallarmé en castellano". *Revista de Occidente*. XXXVII (1932): 190-219.

supervivencia de la obra literaria y de su recepción están ligadas a las diferentes lecturas que se hagan de ella. Las traducciones forman parte de este ciclo hermenéutico. El acto de lectura es imprescindible para llegar al acto de escritura, ya que si no hay una comprensión reflexiva del texto a traducir, así como una investigación previa sobre su contexto, el resultado de la reconfiguración de lo leído, es decir, de la manera de apropiárselo, en el momento de la traducción se verá reducido a un dominio mecánico de la lengua. A propósito del acto de lectura, el teórico alemán Wolfgang Iser, en un diálogo con las ideas de Roman Ingarden, señala que el texto literario tiene dos polos, el artístico (el texto creado por el autor) y el estético (la realización del texto por parte del lector) (Iser 1990:274).⁴²¹ Y continúa:

The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader – though this in turn is acted upon the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work into existence [...]. (275)

El traductor primero responde a este polo estético de la obra como lector y luego se convierte en autor de la traducción.

En *El acto de leer: Teoría del efecto estético* (1976) Iser se basa en la fenomenología de Roman Ingarden, en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y en Paul Ricœur, así como en Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre y Karl Jaspers. Para Iser, el texto es una estructura objetiva que a su vez es sujeto de interpretación; en el proceso de lectura, el lector implícito es quien completa los espacios en blanco del texto. Y como constructor de realidad, crea su propia experiencia a partir de su horizonte de expectativas y de experiencias. De la misma forma:

⁴²¹ Wolfgang Iser. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. The John Hopkins University Press: Baltimore, 1990.

Debido a que un texto literario sólo puede desarrollar su efecto cuando se le lee, una descripción de este efecto coincide ampliamente con el análisis del proceso de la lectura. Por tanto, la lectura se sitúa en el centro de las reflexiones siguientes, pues en ella es posible contemplar los procesos que los textos literarios son capaces de producir. En la lectura tiene lugar una elaboración del texto que se realiza mediante determinadas pretensiones de la capacidad humana. Por lo tanto, no es posible captar el efecto ni exclusivamente en el texto ni tampoco exclusivamente en el hecho de la lectura; el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura. (Iser 1987:11)⁴²²

Wolfgang Iser y después Umberto Eco (influido por la Escuela de Constanza) contemplan el proceso de creación y de lectura, conectado con el fenómeno de la reescritura (y relectura). También, no olvidemos que muchas veces la poesía trata de soltarse de los brazos de cualquier acercamiento teórico y hermenéutico, ya que los espacios en blanco no pueden ser llenados. Si nos hemos preguntado cómo son los lectores de poesía, de igual forma podríamos reflexionar sobre cómo se lee un poema⁴²³ y cómo se lee la traducción. El poeta peruano Javier Sologuren pensaba que

La lectura poética con fines de traducción pertenece a otra categoría que la lectura corriente. Se pone el oído corporal y mental para captar ese “tono” peculiar del texto, a la vez que se le va escuchando en el de nuestra propia lengua, es decir, en el del habla nuestra. Lectura atenta, honda, intensa, acompañada casi siempre de la ingrata sensación de no estar definitivamente ni acá ni allá. (Sologuren 1991: 46)⁴²⁴

El acercamiento teórico-crítico a la traducción ha sido tan de carácter *pragmático*, reitera Ruiz Casanova, que no se ha reconocido o

⁴²² Wolfgang Iser. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink. [El acto de leer: Teoría del efecto estético. Trad. J.A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987].

⁴²³ Ver *Cualquier hombre es una isla* del poeta peruano Mario Montalbetti (FCE, 2014).

⁴²⁴ Javier Sologuren. “Poesía y traducción”. En *Poesía y Poética* 8 (invierno 1991): 46-52.

subrayado lo suficiente su carácter *poético*, de escritura (Ruiz Casanova 2020: 216); la teoría se ha enfocado más en los corpus ideológicos, lingüísticos y discursivos sobre la traducción. Desde donde se mire,

cabe llegar a la conclusión [...] de que si «traducción y creación son operaciones gemelas», su recepción y crítica deben ser abordarlas con los mismos códigos de análisis, no para llegar a idénticas conclusiones, sino para consolidar el estatuto de autoría del traductor, de su escritura y de su estilo, condúzcase el estudio del texto desde la perspectiva histórica, gramatical, poética, retórica o comparativa. (216)

No se ha incluido a la traducción en la Historia de la Crítica ni en la Historia de la Filología debido a un prejuicio de *originalidad* existente en la teoría, ni tampoco se ha prestado la suficiente atención a la *escritura del traductor*, argumenta el autor. El único método de estudio posible para Ruiz Casanova es que la Historia de la Traducción y todo lo que ella implica forme parte de la Historia de la Literatura, ya que no es un fenómeno aislado, sino que *forma parte del proceso cultural por el que una comunidad va conformado su lengua y su literatura* (217).

La idea principal de Ruiz Casanova que queremos subrayar finalmente es que habría que retornar a la traducción literaria su carácter de *escritura*, cuyo *escritor* es el traductor:

En el texto traducido está implícita —e implicada— **la poética del traductor como escritor**.⁴²⁵ Y ello supone la aceptación de que en el texto participan o se activan todas y cada una de las condiciones que hacen del traductor el escritor que es: sus lecturas, su formación, sus conocimientos no sólo lingüísticos o literarios, sino del mundo todo, su historia, sus experiencias, en definitiva, su vida toda. (219)

Lo que se traduce no es una recreación mecánica, lingüística, de otro texto, sino que es más bien, como insiste el autor, una nueva escritura, y el traductor, lector compañero de viaje y creador.

⁴²⁵ El subrayado es nuestro.

5. APROXIMACIONES A *MIGRACIONES*: LA POÉTICA DE GLORIA GERVITZ

Nesie

Viaje largo

5.1 Trayectoria y escritura de *Migraciones*

A poem should not mean / But be.

“ARS POETICA”, ARCHIBALD MACLEISH

Y de todo esto / ¿qué va a quedar? / y yo
pidiendo más y pidiéndole más / y más y
más / y más

MIGRACIONES, GLORIA GERVITZ

a) *Prolegómeno*

En el otoño de 1902, Franz Xaver Kappuz —joven aspirante al oficio de poeta— comenzó una correspondencia con Rainer Maria Rilke para exponerle sus inquietudes sobre cómo hallar su voz y entregarse en cuerpo y alma a la poesía. Fue así como el poeta checo nos hizo ver mediante estas cartas la misión del poeta en el mundo.⁴²⁶ Más allá de la práctica de un «oficio» de la palabra, para Rilke escribir poesía viene de la necesidad de una mirada hacia el interior de uno mismo y aparece como manifestación de un destino divino. Cuando el verdadero poeta siente la llamada, este debe atender el dictado interior y escribir el mundo con nuevos ojos y bajo cierto sentido de responsabilidad:

⁴²⁶ La postura de Rilke sobre la misión del poeta aparece en: Rilke, Rainer Maria. *Letters to a young poet*. Trad. Charlie Louth. UK: Penguin Random House, 2016.

Go into yourself. Examine the reason that bids you to write; check whether it reaches its roots into the deepest region of your heart, admit to yourself whether you would die if it should be denied you to write. This above all: ask yourself in your night's quietest hour: *must* I write? Dig down into yourself for a deep answer. And if it should be affirmative, if it is given to you to respond to this serious question with a loud and simple '*I must*', then construct your life according to this necessity; your life right into its most inconsequential and slightest hour must become a sign and witness of this urge. (Rilke, 2016: 4)

Estamos en los terrenos de la llamada *inspiración poética* y cada poeta tiene su propio viaje en el lenguaje. Para el poeta checo, dentro de su etapa más mística, el poeta llega al poema porque este lo interpela y no puede escaparse de su voz. En el poeta italiano Cesare Pavese, por ejemplo, el poema tiene un origen mítico y su creación está vinculada a los movimientos de repetición, actualización y revivificación (como un ritual): «La creazione nasce dalle innumerevoli ripetizioni di un atto, che a forza di *routine* diventa stucchevole. Poi viene un periodo di smarrimento, di tedio. Allora l'atto dimenticato per la sua banalità, risorge come miracolo, come rivelazione, ed ecco lo slancio creatore» (Pavese 1952: 162).⁴²⁷ Aunque para Rilke el poema es quien interpela al poeta y nace de la contemplación y de la paciencia,⁴²⁸ y para Pavese el milagro de su creación surge del acto de la repetición, en ambas aproximaciones la poesía es vista como el destino del poeta. Más aún, el poeta francés Pierre Reverdy la considera una necesidad de la condición humana:

La poesía no está en las cosas del modo como el color y la fragancia están en la rosa y de ella emanan. La poesía está en el hombre

⁴²⁷ Cesare Pavese. *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*. Torino: Einaudi, 1952.

⁴²⁸ Anota Federico Bermúdez-Cañete en su prólogo a la *Teoría Poética* de Rilke que para el poeta de Praga la creación artística consiste en la «captación de una esencia sutil oculta en las cosas humildes, con un sentido «religioso» de contemplación humana, donde se valora altamente la dificultad, así como la paciencia en el proceso de gestación, que se compara a la maternidad» (1987: 17). En Rilke, Rainer Maria. *Teoría Poética*. Pról., selec., y trad. de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid: Júcar, 1987.

únicamente, y es él quien la deposita en las cosas y se sirve de ellas para expresarse. Es una necesidad y una facultad; es una necesidad de la condición humana, una de las más determinantes de su destino. (Reverdy 1990: 3)⁴²⁹

Relaciono el pensamiento de estos poetas con la poética de Gloria Gervitz, ya que en ella aparece esta mística contemplación creadora en la que cree Rilke y, a su vez, esta repetición de la escritura que lleva al milagro de la revelación de la que habla Pavese. En varias de las entrevistas que la poeta ha concedido, como hemos mencionado en otros capítulos, Gervitz reconoce que detrás de *Migraciones* no hay una intención de teorizar sobre el proceso poético ni tampoco de utilizar la poesía para un propósito en concreto.⁴³⁰ Lo que Gervitz hace, dicho por ella misma, es dejar hablar al poema, dejarle hacer, que este vaya creciendo en ella como un árbol. He aquí el estado místico rilkeano:⁴³¹

Dejar completarse cada impresión y cada germen de sentimiento totalmente en sí, en lo oscuro, en lo indecible, en lo inconsciente, en lo inasequible al propio entendimiento, y esperar con profunda humildad y paciencia la hora del alumbramiento de una nueva claridad: sólo eso se llama vivir como artista, en la comprensión como en la creación.

En eso no hay medida temporal, no cuenta un año, y diez no son nada; ser artista es: no calcular ni contar; madurar como el árbol, que no apura sus savias y se está confiando, en las tormentas de primavera, sin miedo a que después pudiera no venir el verano. Viene, sin embargo. [...] (Rilke 1987: 32-33)

Parte de la génesis del poema de Gervitz tal como lo conocemos hoy —*Migraciones: Poema 1976-2020*— viene de esta espera de la luz

⁴²⁹ Pierre Reverdy. “La función poética” (trad. Hugo Gola). En *Poesía y Poética 2* (verano 1990): 3-11. [Tomado de *Cette émotion appelée poésie, écrits sur la poésie* (1932-1960)]

⁴³⁰ Rilke lo hace de manera implícita en sus cartas-ensayo, en donde habla sobre la función del poema, el papel de poeta; en sí, su obra apunta hacia una teoría poética.

⁴³¹ La mística de Rilke se desprende del cristianismo y, la de Gervitz, parte de sus raíces judías y cristianas que representa en el poema.

creadora: la voz de la poesía, en donde *no hay medida temporal*, por lo que su aliento trasciende durante más de cuarenta años. El poema le exige esas *migraciones textuales* que hacen de *Migraciones* una poética de la reescritura; no es la búsqueda de la perfección de la palabra poética lo que la lleva a seguir escribiendo el poema —como en Jorge Guillén, por ejemplo—, sino un estado *místico* en donde la palabra va revelándose por medio de la voz de la *phythia* que es la poeta (recordemos los apuntes de Mark Schafer):

Dijo:

yo soy La palabra
yo soy la que nace naciéndose de sí misma
ábrete para que te llene de mí
ábreme tu sexo ábremelo
y siente cómo penetro y te fecundo
ábrete al placer de estar preñada de lo que no puede decirse
y que ahora sabes
siéntelo
deja que te inunde
no tengas miedo
estoy aquí
aquí en ti y contigo
gózame y goza tu vida
la única y tuya y de ti y para ti
esta es la única eternidad que tendrás nunca
date a luz a ti misma
empújate hacia afuera
y nómbrame (Gervitz 2020: 256)

Pero también el estado poético del poema se consigue con la constancia de Cesare Pavese, es decir, de la repetición surge el milagro de la creación. Si bien es cierto que Gervitz habla de un poema que nace de la voz propia de la palabra, su escritura ha sido un *work in progress* y toda una vida de compromiso y dedicación: de ahí su poética de la reescritura. No solo en el sentido de creación poética sino también en un plano editorial, porque es de admirar la determinación que la poeta ha tenido para publicar durante todos estos años su obra y, además, que

lo haya conseguido tanto en el idioma en el que escribe como en sus múltiples traducciones, aunque no siempre haya sido fácil encontrar editoriales que se embarcaran en el proyecto.

Sobre el proceso de escritura de *Migraciones* y su experiencia personal, Gervitz le respondía al poeta mexicano Diego José que en las migraciones de su obra fueron transformándose tanto el poema como ella durante todos estos años. Cuando él le preguntó en una entrevista en 2019 en qué momento ella había intuido la revelación del poema único, dijo:

[...] Fuimos creciendo juntos. Creciéndonos el uno con el otro. El poema ha estado conmigo y dentro de mí, como la vida misma en que vas viviendo cosas, así también con el poema. Lo considero una parte muy esencial de mi persona. Se entiende que en esos cuarenta y dos años hubo épocas, incluso largas, en que no escribía nada. Me di cuenta [de] que en la poesía solo puedes agarrarte de la poesía misma. En esas largas temporadas sin escritura, pensé que me había secado. Muchas veces meforcé a escribir y entendí que, al hacerlo, a pesar del oficio, le faltaba alma y energía. Por eso aprendí a esperar que el poema viniera a mí. En ese sentido, nos pasaron dos cosas al poema y a mí: de mi parte, yo he estado siempre para él, esperándolo, abierta a que llegue; y el poema, más bien me ha llegado cuando él ha querido. La vida es extraña. Mi época más creativa es muy reciente, entre 2014 y 2016 escribí más poesía que en todos los años anteriores, y he seguido hasta hace unas semanas, claro, cada vez más a cuentagotas. Estuve tan conectada con el poema en esos años que tuve la suerte y la lucidez de poder corregir algunas de las cosas que había escrito hace mucho, cosas que no decían nada ya y que no le agregaban nada al poema. Me tomó tiempo poderlo ver. (Gervitz en José 2019: sp)⁴³²

La poeta y periodista española Esther Peñas, en un diálogo reciente con Gloria Gervitz,⁴³³ le dice que piensa en su poema como algo vivo y que su concepción le recuerda a *Poesía Vertical* del

⁴³² Diego José. “Gloria Gervitz y ‘Migraciones’: el poema de una vida”. Entrevista a Gloria Gervitz. México: *Milenio*, 2019.

⁴³³ Esther Peñas. “Gloria Gervitz / Poeta”. Entrevista a Gloria Gervitz. España: *Contexto y Acción*, 2021.

argentino Roberto Juarroz, a *Cántico* de Guillén o a *Plagios*, de la uruguayo-mexicana Ulalume González de León. A la vez, le pregunta si la poesía es, de alguna manera, un palimpsesto. Y la respuesta de Gervitz:

Genéricamente no sabría contestarte, quizás la buena poesía sí lo es, en tanto que cada lector la interpretará de una manera diferente y en cada lectura, de alguna forma, irá reescribiendo el poema, poema que a su vez lo cambiará el tiempo, interno y externo, de quien lo lea. Palimpsesto en tanto que estar quitando, poniendo, borrando... por lo visto mi poesía sí es un palimpsesto. (Gervitz en Peñas 2021: sp)

Finalmente, Gervitz nos revela que, para ella, escribir poesía es caer en estado de gracia:

El poema es el que te da las palabras, lo sientes físicamente así, casi. Escribir poesía es caer en estado de gracia. Es estar en la gracia dentro de la Gracia. Es un regalo que se le da al poeta con la condición de que él a su vez lo dé. El poema es un ser vivo que va modificándose a través de las lecturas y de las experiencias de vida del autor y del lector, y el lector es cómplice en este proceso. (ibidem)

Y que considera la edición de 2020 de *Migraciones* como la última y definitiva. Lo reconoce —en una charla virtual organizada por Tania Favela en octubre de 2020— al decir que da gracias por haber tenido tiempo para entregarse a él y que ahora le queda un vacío: *emptiness*, que es *an empty nest*: «Solo me queda apoyarlo por medio de las traducciones».

En los siguientes apartados mostraremos la trayectoria de escritura de *Migraciones*. Comenzaremos primero con el recorrido editorial del poema desde la primera edición de *Shajarit* en 1979 —la primera semilla de *Migraciones* y que empezó a gestarse en 1976— hasta la última de 2020 —*Migraciones: Poema 1976-2020*— y con un mapa genético de todas las publicaciones; es decir, un recorrido visual de todas las ediciones publicadas en donde puede observarse de qué textos se derivan las ediciones siguientes. Veremos que desde su

primera publicación el poema ha tenido veintitrés reescrituras, de las cuales diez responden al título de *Migraciones*. En otras palabras, la obra de Gloria Gervitz, como poema único, ha tenido diez ediciones a lo largo de cuarenta y cinco años.

En la segunda parte propondremos una categorización formal de la reescritura en el poema, y observaremos cuáles han sido los cambios que han surgido en él, mejor dicho, las operaciones textuales de reescritura. Posteriormente, en la tercera y última parte abordaremos cómo se articulan estas *migraciones* en el poema y también el diálogo originado desde *Shajarit* hasta *Migraciones: Poema 1976-2020* a través de la poética de la reescritura y nuestra lectura de este.

5.2 Recorrido editorial

Bloque I

1. *Shajarit* (1979):

- México: Publicación independiente
- Sin ilustraciones
- Poema de 15 páginas
- 270 versos en total
- Epígrafe: “...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”⁴³⁴
- Gloria Gervitz tiene 36 años

2. “Fragmentos de ventana” (1982):

- Poema publicado en: *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 18.2 (104) (marzo-abril 1982): 40
- Revista de El Colegio de México
- 28 versos en total
- Dedicado a Marta Lamas⁴³⁵

3. *Fragmento de ventana* (1986):⁴³⁶

- México: Editorial Villicaña. Colección: Caballo Verde de la Poesía 9
- Ilustraciones de Rowena Morales⁴³⁷
- Prólogo de Ramón Xirau⁴³⁸
- Incluye una breve biografía de la autora
- No sabemos el número total de versos porque falta la página 34 en las ediciones impresas.

⁴³⁴ Comentario al libro I de la *Torá*. Rabí Rashi. Lyon, siglo XX.

⁴³⁵ Antropóloga y feminista mexicana.

⁴³⁶ Antes *Shajarit*.

⁴³⁷ Artista plástica mexicana enfocada en la narrativa visual y arte feminista.

⁴³⁸ Poeta y filósofo catalano-mexicano exiliado en México.

4. *Yiskor* (1987):

- México: Esnard Editores
- Ilustraciones de Julia Giménez Cacho⁴³⁹
- Un año después de la publicación de *Fragmento de ventana*
- Epígrafe principal: "...la memoria, donde se la toque, duele".
Giorgos Seferis
- El libro se divide en:
 - **"Fragmento de ventana"** (772 versos)
 - **"Del libro de Yiskor"** (252 versos)
 - "Notas"
- 1024 versos en total
- Notas de la autora

5. "Leteo" 1 (1988):

- Poema publicado en *Vuelta* 138.12 (mayo 1988): 33-34
- Dedicado a Marie Langer⁴⁴⁰
- Dividido en cinco fragmentos (I-V)⁴⁴¹
- 49 versos en total (I: 5; II: 20; III: 8; IV: 11; V: 5)

6. "Leteo" 2 (1988):

- Poema publicado en *Hispanamérica; Revista de literatura* 51.17 (1988): 67-69
- Dedicado a Marie Langer
- Dividido en seis fragmentos que continúan el poema anterior (VI-XI)
- 47 versos en total (VI: 6; VII: 6; VIII: 6; IX: 7; X: 3; XI: 19)

7. "Leteo" 3 (1989):

- Poema publicado en *Revista de la Universidad de México* 463 (agosto 1989): 52
- Dedicado a Marie Langer
- Dividido en cinco fragmentos (VI-XI)⁴⁴²

⁴³⁹ Pintora española exiliada en México.

⁴⁴⁰ Psicoanalista austriaca-argentina que participó activamente en la vida cultural de México.

⁴⁴¹ Fragmentos a los que Gervitz llama "poemas".

⁴⁴² Revisión de la versión anterior.

- 50 versos en total (VI: 9; VII: 12; XVII: no aparece; IX: 7; X: 3; XI: 19)

8. *Migraciones 1* (1991):

- México: Fondo de Cultura Económica
- Segunda reimpresión en 1992
- Gervitz tiene 48 años
- Ilustración en la página 113 de Magali Lara⁴⁴³
- Primera vez que se publican todos los poemas anteriores como un conjunto bajo el título *Migraciones*
- Dedicatorias: “Para EDUARDO/ después de 19 años/ en amor, en amistad/ Para FAY mi mamá, / con mi amor desde siempre”⁴⁴⁴
- Dividido en:
 - **“Fragmento de ventana”** (715 versos); epígrafe: “la memoria, donde se la toque, duele”. G. Seferis
 - **“Del libro de Yiskor”** (234 versos); epígrafe: “La sangre tiene dedos y abre túneles debajo de la tierra”. Pablo Neruda
 - **“Leteo”** (231 versos); epígrafe: “Lo cotidiano es agua que se derrama; la duración la filtra. No hay eternidad sino en el olvido”. Edmond Jabès
- 1180 versos en total
- Incluye un pequeño glosario

Bloque II

9. *Pythia* (1993):

- México: Mario del Valle Editor
- Realizado gracias a la beca que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes entregó a Gervitz en el periodo de 1992-1993
- Colotipias de Luz María Mejía en donde aparece la bailarina Lola Lince
- Sin paginación

⁴⁴³ Artista plástica mexicana contemporánea. Obras plásticas audiovisuales. Durante la década de los 70 su trabajo tuvo temáticas sobre la reflexión del ser de la mujer y sus condiciones sociales.

⁴⁴⁴ La primera al que fuera su esposo por aquellos años y la segunda, a su madre.

- Dedicatoria: a Eduardo
- Epígrafe: "... ¿quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? ...". Juan Ramón Jiménez
- Dividido en cinco secciones (I: 1-46; II: 47-81; III: 82-154; IV: 155-195; V: 3 colotipias)
- 195 versos en total

10. "Equinoccio" (1996):

- Poema publicado en *Poesía y Poética* (verano 1996): 57-61
- Sin dedicatoria
- Dos epígrafes:
 - "Fires/ Burn my heart. / No smoke rises. / No one knows." Kenneth Rexroth
 - "...is the shipwreck then a harvest, does tempest carry the grain for thee?". Gerard Manley Hopkins
- 86 versos en total

11. *Migraciones (1976-1996) 2 (1996)*:

- México: Ediciones El Tucán de Virginia. Colección: Vita Nuova
- Presentación de Raúl Dorra:⁴⁴⁵ "La voz en la oscuridad" (Puebla, octubre de 1996)
- El título presenta al poema como un recorrido: *Migraciones* (1976-1996)
- Glosario final
- Sin ilustraciones
- Dividido en:
 - "**Fragmento de ventana**" (861 versos); dedicatoria: para Eduardo, para mi mamá; epígrafe: "La memoria, donde se la toque, duele". Giorgos Seferis
 - "**Del libro de Yiskor**" (288 versos); dedicatoria: a mi padre, Rosendo S. Gervitz (primera y última vez que lo menciona); epígrafe: "La sangre tiene dedos y abre túneles debajo de la tierra". Pablo Neruda

⁴⁴⁵ Escritor y académico argentino-mexicano.

- **“Leteo”** (254 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “Lo cotidiano es agua que se derrama; la duración la filtra. No hay eternidad sino en el olvido”. Edmond Jabès
 - **“Pythia”**⁴⁴⁶ (199 versos); dedicatoria: a Eduardo; epígrafe: “... ¿quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? ...”. Juan Ramón Jiménez
 - **“Equinoccio”** (86 versos); sin dedicatoria; epígrafes: “Fires/ Burn my heart. / No smoke rises. / No one knows.” Kenneth Rexroth y “...is the shipwreck then a harvest, does tempest carry the grain for thee?”. Gerard Manley Hopkins
- 1688 versos en total

Bloque III

12. *Migraciones 3* (2000):

- México: publicación independiente, con ayuda del Sistema Nacional de Creadores del CONACULTA
- Imagen de portada “Podar” (1999), de Magali Lara
- Glosario final
- Dividido en:
 - **“Shajarit”** (705 versos);⁴⁴⁷ dedicatoria: “siempre para Eduardo y para Fay, mi mamá”; epígrafe: “La memoria, donde se la toque, duele”. Giorgos Seferis
 - **“Yizkor”** (232 versos); sin dedicatoria; “La sangre tiene dedos y abre túneles debajo de la tierra”. Pablo Neruda
 - **“Leteo”** (225 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “Lo cotidiano es agua que se derrama; la duración la filtra. No hay eternidad sino en el olvido”. Edmond Jabès
 - **“Pythia”** (191 versos); dedicatoria: A Eduardo; epígrafe: “... ¿quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? ...”. Juan Ramón Jiménez
 - **“Equinoccio”** (86 versos); sin dedicatoria; epígrafes:
 - “Fires/ Burn my heart. / No smoke rises. / No one knows.” Kenneth Rexroth

⁴⁴⁶ “Pythia” y “Equinoccio” entran en esta nueva edición de *Migraciones*.

⁴⁴⁷ “Fragmento de ventana” regresa a ser “Shajarit”.

- “I moan for love / Before my birds / They also are in a cage”. Geisha Song⁴⁴⁸
- “...is the shipwreck then a harvest, does tempest carry the grain for thee?”. Gerard Manley Hopkins
- **“Treno”** (77 versos);⁴⁴⁹ dedicatoria: “para Denise, mi hija”; epígrafe: “Si crees que puedes causar daño, / entonces cree que lo puedes reparar. / Si crees que puedes herir, entonces cree que también puedes curar”. Rabí Nachman de Breslau⁴⁵⁰
- 1516 versos en total
- Gervitz tiene 57 años
- Leyenda: “Fragmentos de este libro han sido traducidos al alemán, francés, hebreo, inglés, italiano, japonés, portugués y ruso” (2000: 189)

13. *Migraciones 4* (2002):

- México: Fondo de Cultura Económica
- Primera edición 1991; segunda edición 2002; primera reimpresión 2013
- Sin ilustraciones
- Glosario final
- Dividido en:
 - **“Shajarit”** (706 versos); sin dedicatoria;⁴⁵¹ epígrafe: “La memoria, donde se la toque, duele”. Giorgos Seferis
 - **“Yizkor”** (232 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “La sangre tiene dedos y abre túneles debajo de la tierra”. Pablo Neruda
 - **“Leteo”** (226 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “Lo cotidiano es agua que se derrama; la duración la filtra. No hay eternidad sino en el olvido”. Edmond Jabès
 - **“Pythia”** (192 versos); sin dedicatoria;⁴⁵² epígrafe: “... ¿quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? ...”. Juan Ramón Jiménez

⁴⁴⁸ Nuevo epígrafe.

⁴⁴⁹ Nueva parte, como si fuera un nuevo poema dentro del poema.

⁴⁵⁰ Nuevo epígrafe.

⁴⁵¹ Quita la dedicatoria.

⁴⁵² Quita la dedicatoria.

- **“Equinoccio”** (86 versos); sin dedicatoria
 - Epígrafes: “Fires/ Burn my heart. / No smoke rises. / No one knows.” Kenneth Rexroth
 - “I moan for love / Before my birds / They also are in a cage”. Geisha Song
 - “...is the shipwreck then a harvest, does tempest carry the grain for thee?”. Gerard Manley Hopkins
- **“Treno”** (99 versos); sin dedicatoria⁴⁵³
 - Epígrafes: “Si crees que puedes causar daño, / entonces cree que lo puedes reparar. / Si crees que puedes herir, entonces cree que también puedes curar”. Rabí Nachman de Breslau
 - “Mother from off me / God damn you God damn me my / misunderstanding of you”. Charles Olson⁴⁵⁴
- 1541 versos en total
- Texto de contraportada de Raúl Dorra: “Migraciones dentro del texto: en las sucesivas ediciones, en busca de su inasible lugar, las palabras se trasladan de sección, o regresan, el blanco de la página crece aquí o allá, los versos se aprietan o se abren para que el silencio los recoja”
- Biografía de contraportada: “[...] Podría decirse que su obra consta de solo un poema largo, *Migraciones*, que ha ido escribiendo desde hace 26 años. “Pythia”, IV parte del poema, y “Treno”, VI y última entrega, fueron escritos con el apoyo del FONCA. Fragmentos de *Migraciones* se han traducido a ocho idiomas”

Bloque IV

14. *Treno* (2003):

- México: filodecaballos, CONACULTA, FONCA
- 22 Cuadernos de filodecaballos / Serie Poesía
- Versión de Roberto J. Tejada⁴⁵⁵ en colaboración con Hernán Bravo Varela⁴⁵⁶ y Gloria Gervitz

⁴⁵³ Quita la dedicatoria.

⁴⁵⁴ Nuevo epígrafe.

⁴⁵⁵ Poeta, traductor y editor estadounidense que vivió en México, donde fue editor de *Vuelta y Artes de México*.

- En la página legal: “Treno, sexta y última entrega de Migraciones, fue escrito con el apoyo del FONCA. Este libro fue publicado con el apoyo económico del FONCA, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en el año 2003”
- **Edición bilingüe** traducida por Roberto J. Tejada: *Trenody*
- Sin ilustraciones
- Mini glosario final
 - Epígrafes: “Si crees que puedes causar daño, / entonces cree que lo puedes reparar. / Si crees que puedes herir, entonces cree que también puedes curar”. Rabí Nachman de Breslau
 - “Mother from off me / God damn you God damn me my / misunderstanding of you”. Charles Olson
- La versión en español de Gloria Gervitz tiene 104 versos en total

15. *Migraciones 5* (2003):

- Morelia: Editorial Jitanjáfora
- Serie: Poesía. Los Cuarenta
- Selección y prólogo de Raúl Dorra y Blanca Alberta Rodríguez⁴⁵⁷
- Sin ilustraciones
- Dividido en:
 - **“Shajarit”** (637 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “La memoria, donde se la toque, duele”. Giorgos Seferis
 - **“Yizkor”** (232 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “La sangre tiene dedos y abre túneles debajo de la tierra”. Pablo Neruda
 - **“Leteo”** (172 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “Lo cotidiano es agua que se derrama; la duración la filtra. No hay eternidad sino en el olvido”. Edmond Jabès
 - **“Pythia”** (125 versos); sin dedicatoria; epígrafe: “... ¿quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? ...”. Juan Ramón Jiménez
 - **“Equinoccio”** (86 versos); sin dedicatoria

⁴⁵⁶ Poeta, ensayista y traductor mexicano.

⁴⁵⁷ Académica mexicana que estudió en varias ocasiones la obra de Gervitz.

- Epígrafes: “Fires/ Burn my heart. / No smoke rises. / No one knows.” Kenneth Rexroth
- “I moan for love / Before my birds / They also are in a cage”. Geisha Song
- “...is the shipwreck then a harvest, does tempest carry the grain for thee?”. Gerard Manley Hopkins
- “Treno” (86 versos); sin dedicatoria
 - Epígrafes: “Si crees que puedes causar daño, / entonces cree que lo puedes reparar. / Si crees que puedes herir, entonces cree que también puedes curar”. Rabí Nachman de Breslau
 - “Mother from off me / God damn you God damn me my / misunderstanding of you”. Charles Olson
- 1338 versos en total

Bloque V

16. “Septiembre” (2003):

- Poema publicado en *El poeta y su trabajo* 12 (verano 2003): 33-34
- También aparece la misma versión en *Blätter im Wind. Homenaje a Maya Schärer Nussberger*.⁴⁵⁸ Kassel: Edition Reichenberger, 2006, pp. 198-207
- Epígrafe: “dijo el rabino Susya poco antes de morir: “Cuando esté ante las puertas del cielo, no me van a preguntar, ¿por qué no fuiste Moisés? Sino ¿por qué no fuiste Susya?” ¿Por qué no llegaste a ser lo que sólo tú podías llegar a ser?”⁴⁵⁹
- 172 versos en total
- Lo reedita en una **edición propia**, tipo folleto, añadiéndole versos (173 en total)

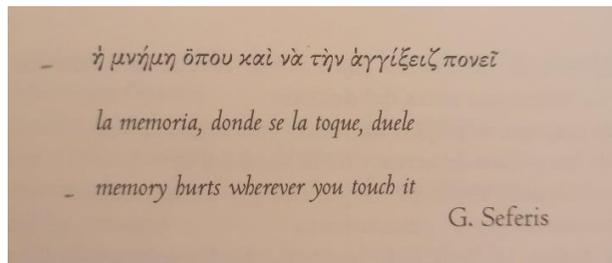
17. *Migrations / Migraciones* 6 (2004):

- San Diego: Junction Press / Great Britain: Shearsman Books
- Edición bilingüe, traducción de Mark Schafer

⁴⁵⁸ Profesora de la Universidad de Zürich, gran conocedora de la literatura latinoamericana, española y francesa.

⁴⁵⁹ Nuevo epígrafe.

- En la página legal: “An earlier version of parts of this translation were published in *Reversible Monuments: Contemporary Mexican Poetry*, edited by Mónica de la Torre and Michael Wieggers (Port Townsend: Copper Canyon Press, 2002).”
- Incluye una nota del traductor, una conversación entre el traductor y la poeta (“Afterword: A Conversation”) y un glosario
- Nota del traductor: “**This is the first publication of the complete English translation of *Migraciones*. It is also the first publication of the complete and final text of the poems in Spanish**” (2004: 9)
- Dividido en:
 - “**Shaharit / Shajarit**” (708 versos, español); sin dedicatoria
 - Epígrafe:⁴⁶⁰



- “**Yizkor**” (231 versos); sin dedicatoria
 - Epígrafe: “La sangre tiene dedos y abre túneles debajo de la tierra”. “Blood has fingers and digs tunnels beneath the earth”. Pablo Neruda
- “**Lethe / Leteo**” (231 versos); sin dedicatoria
 - Epígrafe: “Le quotidien est eau qui coule; la durée filtre. / Il n’y a d’éternité que dans l’oubli”. “Lo cotidiano es agua que se derrama; la duración la filtra. / No hay eternidad sino en el olvido”. “Daily life is flowing water, time its filter. / There is no eternity but in forgetting”. Edmond Jabès
- “**Pythia**” (191 versos); sin dedicatoria

⁴⁶⁰ Los epígrafes aparecen en su idioma original, en inglés y en español.

- Epígrafe: “... ¿quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme / a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? ...”. “...who, what man or god is, has been, will ever be able to tell me / what my life and death is and what it isn't...” Juan Ramón Jiménez
- **“Equinox / Equinoccio”** (86 versos); sin dedicatoria
 - Epígrafes: “Fires/ Burn my heart. / No smoke rises. / No one knows.” “Fuegos / Arden en mi corazón. / No hay humo. / Nadie lo sabe”. Kenneth Rexroth
 - “I moan for love / Before my birds / They are also caged”. “Gimo de amor / Ante mis pájaros / También ellos están presos”. Geisha Song
 - “...is the shipwreck then a harvest, does tempest carry the grain for thee?”. “... ¿es entices el naufragio una cosecha? / ¿acaso la tempestad lleva el grano hacia ti?” Gerard Manley Hopkins
- **“Threnody / Treno”** (116 versos); sin dedicatoria
 - Epígrafes:

אייב דו גלייבסט אז דו קענסט שלעכטס טאן
 דארפסטו טראכטן אז דו קענסט פארייכטן די אויף
 אייב דו גלייבסט אז דו קענסט וויי טאן
 דארפסטו טראכטן אז דו קענסט פארקירן די ווונד

*Si crees que puedes causar daño,
 entonces cree que lo puedes reparar.
 Si crees que puedes herir,
 entonces cree que también puedes curar.*

*If you believe you can cause damage,
 believe you can mend.
 If you believe you can injure,
 believe too that you can heal.*

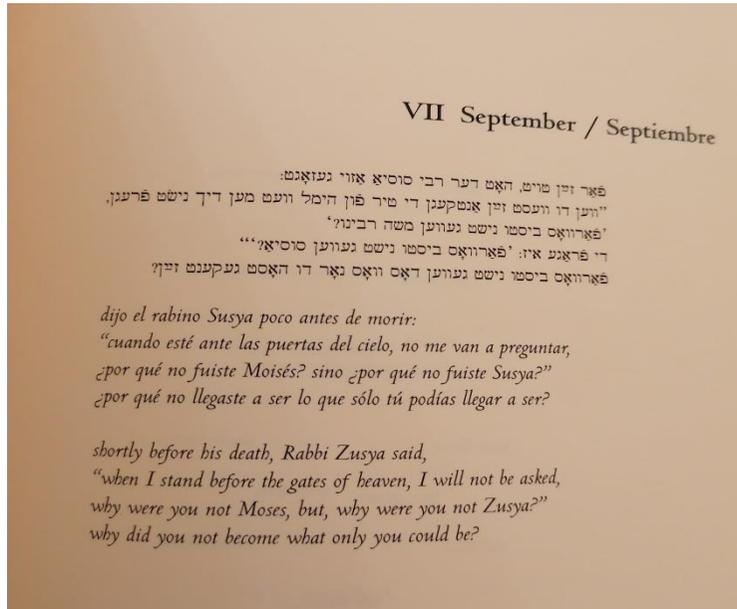
Rabbi Nachman of Breslov

*Mother from off me
 God damn you god damn me my
 misunderstanding of you*

*Madre quitate de mí
 Maldita tú maldito yo
 por mal entenderte*

Charles Olson

- “September / Septiembre” (196 versos); sin dedicatoria
 - Epígrafe:



- Esta es la última edición con divisiones temáticas dentro del poema
- 1759 versos en total

Bloque VI

18. “Just the Blues” (2009):

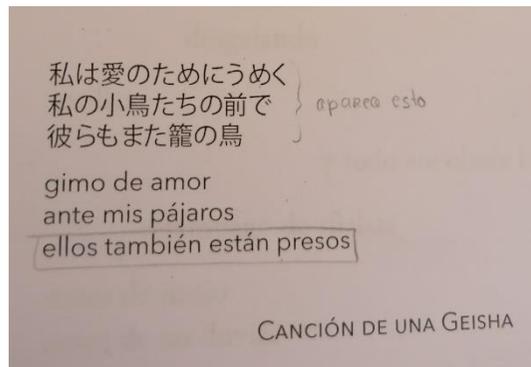
- Poema publicado en *El poeta y su trabajo* 34 (otoño 2009): 35-38
- Sin dedicatoria
- Epígrafe: “Consume my heart away, sick with desire / And fastened to a dying animal / It knows not what it is / Caught in that sensual music”. W. B. Yeats⁴⁶¹
- 49 versos en total
- Luego formará parte de *Blues*, una revisión de “Equinoccio”

⁴⁶¹ Nuevo epígrafe.

19. *Blues* (2014):

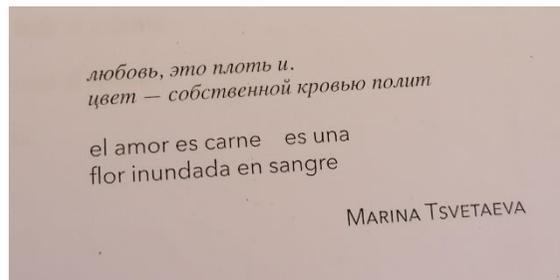
- México: Ediciones Acapulco
- Serie H (Poesía)
- Se realizó con apoyo del FONCA a través del Programa del Sistema Nacional de Creadores
- Ilustraciones de Magali Lara
- Sin paginación
- Los epígrafes están dentro del texto:
 - “M’illumino d’immenso / ... e de subito será”. “Me ilumino de inmenso / ... y en seguida anochece”. G. Ungaretti

○

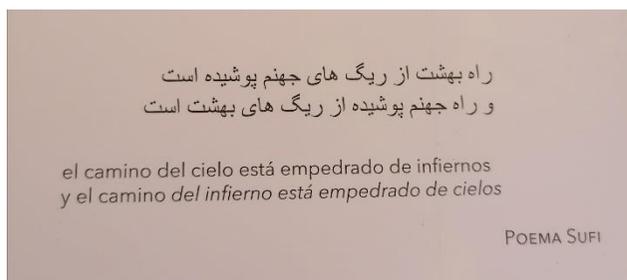


- “consume my heart away, sick with desire”. “consume mi corazón, enfermo de deseo”. W. B. Yeats

○



○



○

vårt enda rede är våra vingar
el único nido son tus alas

ERIK LINDEGREN

- 247 versos en total

20. *Migraciones: Poema 1976-2016* —7— (2016):

- Barcelona: Paso de Barca, con apoyo del CONACULTA / FONCA de México
- Primera vez que se edita fuera de México, en España
- En las guardas: **“Paso de Barca se congratula de publicar por primera vez *Migraciones* como un poema en que las partes se han disuelto en un ininterrumpido, coherente y conmovedor fluir poético. *Migraciones* está llamado a convertirse en un clásico de las letras en lengua castellana”**
- Desaparecen las divisiones dentro del texto y, como anuncian en el libro, se convierte en un fluir poético
- Sin dedicatoria y sin ilustraciones
- Glosario final
- Gervitz tiene 73 años
- 2886 versos en total

21. *Migraciones: Poema 1976-2016* —8— (2017):

- México: Mangos de Hacha, con apoyo de la Secretaría de Cultura
- Regresa un año después su edición a México
- Sin dedicatorias y sin ilustraciones, que desaparecieron por completo desde la edición anterior
- Foto de la autora y una breve biografía
- Glosario final
- Breve recorrido del texto descrito en la contraportada

- En la contraportada también se anuncia que es un “poema orgánico” y que ha sido traducido (a veces solo fragmentos) a 18 idiomas
- Incluye una conversación breve entre Gervitz y el poeta sueco Ulf Ericksson (uno de sus traductores al sueco): “Notas para una conversación poética”
- 2876 versos en total

Bloque VII

22. *Migraciones: Poema 1976-2019* —9— (2019):

- Santiago: Aparte y Cuneta
- Edición después de haber ganado el **Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019 (Chile)**
- Es la segunda vez que se edita fuera de México
- Incluye una foto de la autora y una breve biografía
- Créditos (citas) y notas incluidas
- Glosario final
- 2905 versos en total

23. *Migraciones: Poema 1976-2020* —10— (2020):

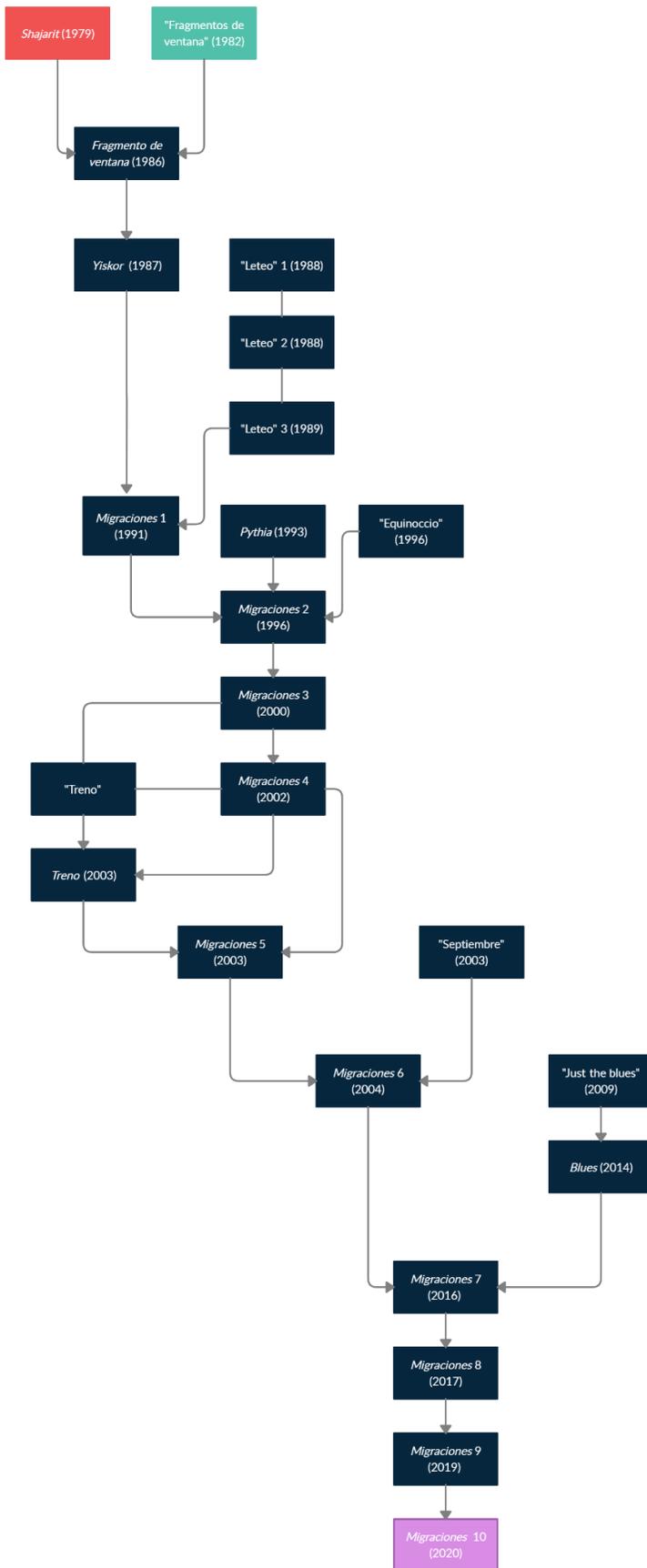
- Madrid: Libros de la Resistencia
- Tercera vez que se edita fuera de México y segunda en España
- Es la edición número 10 de *Migraciones* bajo ese título y la número 23 desde su gestación. La poeta cree que será la última edición del poema
- Gervitz tiene 77 años
- Notas (citas) y glosario final
- Contraportada de María Negroni⁴⁶² (jurado del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019)
- 2905 versos en total
- Se anuncian traducciones completas a varios idiomas

⁴⁶² Escritora, poeta y traductora argentina.

Nota:

En la sección **I** de los anexos podemos consultar la lista completa de los epígrafes-intertextualidades que aparecen en todas las versiones de *Migraciones* y sus referencias. Asimismo, en la sección **II** encontraremos una lista visual de las portadas de todas las ediciones del poema.

5.2.1 Mapa genético de las publicaciones de *Migraciones*



5.3 Categorización formal de la reescritura en *Migraciones*

En esta sección mostraremos de manera sistemática las operaciones textuales que aparecen en todas las ediciones publicadas de *Migraciones*; en otras palabras, la categorización de los cambios textuales —*migraciones* dentro del poema, como decía Tania Favela— que se articulan durante todo el crecimiento del poema. Este esquema nos sirve de aparato teórico, sin entrar todavía en el diálogo que estos cambios establecen entre todas las versiones de la obra de Gervitz y que la hacen una poética de la reescritura.

Para presentar estos cambios hemos analizado y comparado las veintitrés ediciones publicadas de *Migraciones*. Ya sea a mano y en un cuaderno —para las primeras versiones— o en copias, las hemos contrastado una por una utilizando un sistema de colores para anotar todos los cambios; es decir, la versión anterior se compara con la siguiente y así sucesivamente —teniendo siempre en cuenta para todas ellas los cambios sustanciales observados, ya que influyen en la construcción total del poema—. Asimismo, además de habernos fijado en los movimientos dentro del poema, también lo hemos hecho en las diferencias paratextuales: portadas, dedicatorias, epígrafes, prólogos, biografía y fotografía de la autora, ilustraciones, glosario final, notas, etc. A manera de ilustración de nuestro proceso, puede consultarse la sección **III** de los anexos.

En el plan de investigación habíamos indicado que para un análisis más completo era necesario reunir material adicional como paratextos, reseñas, entrevistas, ensayos, artículos, tesis, y si fuera posible, borradores, notas de la autora, entre otras intertextualidades.

Para este efecto nos habíamos basado en las ideas aportadas por la crítica genética (Vauthier y Gamba 2012),⁴⁶³ que invita al investigador literario a construir un dossier genético de las obras. En «El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo», el académico español Javier Lluch-Prats cita al crítico italiano Amos Segala y a la académica argentina Élide Lois, entre otros investigadores, para proponer la importancia de una aproximación genética:

En resumen, el texto y cuantos pre-textos lo determinen deben ser los puntos de partida del trayecto crítico para que estallen todas las posibilidades de significación de la obra: el pre-texto describe el itinerario del texto que nos ha llegado y, como señaló Segala [Segala 1992, 162], esclarece y define las riquezas de una escritura, de una ideología y de un destino literario. Y es que «la interpretación de las obras literarias [...] presupone dar cuenta de su avance y de su construcción [...] y algún dato significativo tiene que emerger de la observación de las diferencias» [Lois 2001,4]. Por consiguiente, al reconstruir el trazado creativo de un texto hay que constituir el dossier de génesis. [...] Al menos el dossier nos orientará por las sinuosas sendas de la creación y nos permitirá, además, conocer el origen y las peculiaridades de la escritura, como las variantes realizadas por supresión, adición, transformación y sustitución [Stussi 2009, 93-95]. [...] El texto “final” no es definitivo, cerrado, ni “estable”. (Lluch-Prats 2012: 102-7)⁴⁶⁴

Nuestro *dossier genético*, resumido en todo el material textual dentro y fuera de *Migraciones* que ayuda a su composición y recepción, consta de lo que Vauthier y Gamba (2012) consideran indispensable para la recepción de la obra final. Hemos dejado fuera de nuestro dossier, por cuestiones de tiempo y de logística, correspondencias entre la autora y

⁴⁶³ Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba. *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

⁴⁶⁴ Javier Lluch-Prats. “El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo”. En *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Ed. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

los editores, traductores, lectores...y las notas y borradores del proceso de escritura de la obra de Gervitz. Sería muy valioso, en otro momento, reunir todo este material para contar con un *testimonio creativo* de *Migraciones* y de Gloria Gervitz como poeta.

A continuación, la propuesta que hemos realizado sobre las operaciones textuales que se dan en el poema y su posible categorización:

- **Transmutaciones**

- Desplazamiento de versos o fragmentos⁴⁶⁵ de un lugar a otro dentro del poema en una especie de diálogo entre las versiones⁴⁶⁶
- Cambio del principio del poema y regresar a él: *El agua en su silencio de raíz / En su oscura lentitud de raíz / Se abre temblando* → *en las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas / se pudren las manzanas antes del desastre*

- **Cambios espaciales**

- Desplazamiento —fragmentación o unión— de versos
- Desplazamiento —fragmentación o unión— de fragmentos
- Desplazamiento o eliminación de silencios visuales: espacios en blanco antes de que comience el primer verso; aumento o disminución de las sangrías de los versos

⁴⁶⁵ Si nos basamos en la postura de Charles Olson y del verso proyectivo sobre la composición del poema —parte de las lecturas de poesía norteamericana e inglesa que dejan huella en la obra de Gervitz—, *Migraciones* no estaría realmente escrito en «versos (cerrados)». No obstante, para facilitar el estudio de su reescritura utilizaremos la palabra *verso* —y *fragmento* a secciones con varios versos—, pero siempre en el sentido de línea (*line*), a la que hace referencia Olson en su teoría poética del verso abierto.

⁴⁶⁶ Que migran de un verso a otro, o de un fragmento a otro, o de una división a otra o incluso de una edición a otra.

- **Adiciones**

- Textuales:
 - Adición de epígrafes
 - Adición de dedicatorias
 - Adición de versos
 - Adición de fragmentos
- Gramaticales:
 - Adición de preposiciones o locuciones preposicionales
 - Adición de adjetivaciones y descripciones
 - Adición de conjunciones
 - *Invulnerable la sequía, las bestias, el amanecer – invulnerable la sequía y las bestias y el amanecer*

- **Supresiones**

- Textuales:
 - Supresión de epígrafes
 - Supresión de dedicatorias
 - Supresión de versos
 - Supresión de fragmentos
- Gramaticales:
 - Supresión de preposiciones o locuciones preposicionales
 - Supresión de adjetivaciones y descripciones
 - *~~La mayor parte del tiempo duermo. No estoy segura si dormir es estar despierta / Me sorprende después del mediodía, las manos me estorban, no sé dónde ponerlas~~*

– *no estoy segura si dormir es estar despierta / las manos me estorban, no sé dónde ponerlas*

- Supresión de conjunciones
- **Alteraciones textuales**
 - Modificación de los epígrafes
 - *I moan for love / Before my birds / **They also are in a cage*** (Geisha Song) – *I moan for love / Before my birds / **They are also caged***
 - Modificación de las dedicatorias
 - Reformulación de los versos
 - Reformulación de los fragmentos
- **Sustituciones**
 - Léxicas:
 - Sustitución de sustantivos
 - *Las **porcelanas** recién lavadas – Los **platos** recién lavados.*
 - *En el país de los **ríos en crecimiento** – En la **crecida de los ríos***
 - Sustitución de adjetivos
 - *Me dejan dormir en un cielo **violeta** – me dejan dormir en un cielo **púrpura***
 - Sustitución de pronombres
 - *Era casi todavía joven con el miedo de ser **nada** – Era casi todavía joven con el miedo de ser **nadie***
 - Sustitución de acciones

- *De rodillas en la estera de bambú lavo mi sexo – **parada** sobre la estera de bambú lavo mi sexo*
- Sustitución de verbos
 - *y el ruido de la lluvia **manche** las paredes – y el ruido de la lluvia **atraviase** las paredes.*
 - *La piel **se contrae** – Al tacto la piel **se crispa***
- Gramaticales:
 - Sustitución de preposiciones o locuciones preposicionales
 - *La vieja nana nos mira **a través** de un haz de luz – La vieja nana nos mira **desde** un haz de luz*
 - Modificación de los tiempos verbales
 - *Mi abuela **rezando** el rosario de las cinco – Mi abuela **reza** el rosario de las cinco*
 - Uso del subjuntivo
 - *en las regiones donde las mujeres **trenzan** sus cabellos castaños – las mujeres **trenzándose** los cabellos*
 - *La noche **desova** pequeñísimas estrellas – y **desovándose** en pequeñísimas estrellas el alba*
- Discursivas:
 - Cambio de interlocutor

- *Dónde está **Dios**? en qué parte de mí puedo **inventarlo** - ¿Dónde **estás**? En qué parte de mí puedo **inventarte**?*
 - Modificación del discurso
 - *¿Estoy envejeciendo? – **Envejezco***
 - Modificación de la sintaxis para darle otro sentido
 - *y **el amor** estaba allí para ser **herido** – y **la herida** allí para ser **herida***
 - Cambio de persona
 - ***La madre** enjuaga su cabello en la palangana azul – **me enjuagan** el cabello con una jícara*
 - *Sólo respirando / **Ella** apenas respirando como en un día cualquiera – **respiro respiro** / estoy respirándome / estoy respirando*
 - Adición de preguntas
 - *¿me dejarás algún día a solas conmigo? / ¿me dejarás algún día llegar a ser lo que soy? / ¿me dejarás?*
 - Tipográficas:
 - Adición o supresión de cursivas en palabras en idiomas distintos al español, ya sea en “citas” o en epígrafes
- **Correcciones**
 - Ortografía (palabras en español derivadas de otro idioma, del náhuatl o del yiddish, por ejemplo)

- Género o número de sustantivos propios o comunes
- Erratas de edición
- Signos de puntuación
- **Transformaciones poemáticas**
 - Conversión de los epígrafes en versos del poema
 - Modificación o supresión de la puntuación: formas exclamativas o interrogativas (dejar solo el signo final), comas y puntos
 - Adición (en versiones muy anteriores) o supresión de las mayúsculas (sobre todo en las versiones 2016-2020) que inician cada verso
 - Recuperación de versos o fragmentos eliminados en versiones anteriores
 - Hacer crecer el poema con nuevos “poemas”
 - División del poema en “fragmentos temáticos” (*Shajarit*, *Yiskor*, *Leteo...*)
 - Cambio de los títulos de estas divisiones (*Shajarit* → *Fragmento de ventana* → *Shajarit*)
 - Cambio del título del poema
 - Supresión de todas las divisiones y dejar un solo poema que fluye

Finalmente, en la sección **IV** de los anexos podemos observar esquemáticamente los movimientos textuales de cada una de las versiones de *Migraciones*; una especie de trazado *gráfico-genético* del poema.

5.4 *Migraciones* en todas sus versiones

Migraciones: Poema 1976-2020, el poema en su máxima expresión, consta de 2905 versos que se hilvanan en doscientas sesenta páginas. Pero, en todos estos cuarenta y cinco años de creación, *Migraciones* comprende —y es— diez libros que en su momento fueron la edición final; y, en total, veintitrés textos que dialogan entre sí y que conforman el proyecto poético de Gloria Gervitz, comenzado en 1976 a los veintiséis años. Observar todos los cambios —textuales, visuales, editoriales— de una edición a otra, página por página, verso a verso, nos ha permitido, por un lado, proponer una categorización formal de la reescritura en el poema y, por otro, presentar la poética de Gervitz como una poética de la reescritura —en su caso, un mecanismo compuesto—⁴⁶⁷ y abrir más posibilidades de lectura, además de otras propuestas ya existentes: lo femenino, lo místico, la memoria y el recuerdo, los espacios en blanco, el cuerpo, el deseo, la fugacidad semántica, entre otras.

Tania Favela, lectora y poeta que se ha avezado en las entrañas del poema y quien hace algunos años nos presentó *Migraciones* en los seminarios de vino y poesía, sostiene que la obra de Gervitz parte de la migración política y se vuelve poética. Todas las temáticas que aparecen en *Migraciones* hacen que el poema sea, pero, a la vez, *este escapa a toda fijación*, escribe Favela en «Migraciones dentro de *Migraciones*»:⁴⁶⁸ «En principio porque en este poema orgánico todo lo anterior es pulso, intuición y ritmo, más que temas explícitos. Todo

⁴⁶⁷ Visto en el capítulo III de este trabajo, en donde presentamos varias poéticas de la reescritura y su categorización.

⁴⁶⁸ Tania Favela. *Remar a contracorriente. Cinco poéticas. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2019.

fluye a través del poema como una corriente subterránea: una voz que se filtra, una tesitura de vida: ¿quién habla?, ¿a quién?» (Favela 2019: 123).

¿quién reza? ¿yo?
¿quién me responde?
¿de dónde me vienen estas palabras?

y por mí ¿quién va a decir Kadish por mí?
(Gervitz 2020: 190)

Ya desde el título, y primer sustantivo en aparecer, la palabra *migraciones* pone en marcha el ritmo del poema y ahí es alumbrado, observa Favela:

[...] es un corte y una apertura, un despegue interior y una liberación, pero es en sí misma tránsito y viaje: un entrar y un salir constantes: desplazamientos que posibilitan descentramientos diversos. La palabra se manifiesta y habla, abre el pico y comienza a cantar, como esos cantos de aves picudas que revientan al inicio del poema. (Favela 2019: 127)

Como habíamos dicho, las reescrituras textuales, visuales, editoriales —es decir, los cambios en cada una de las versiones— y la reescritura en conjunto de toda la obra —la poética de la reescritura en Gervitz—, ambas son migraciones poéticas que han ido entablando un largo diálogo cuya desembocadura es *Migraciones: Poema 1976-2020*.

Juan Ramón Jiménez decía en una nota de 1952 al reflexionar sobre las correcciones de su obra que él corregía sin forzar nada: «[...] leo el romance de mi otro tiempo y, al irlo leyendo, se me transforma él mismo con lo que tiene en jermen. Es como un desarrollo natural de un niño en un joven, en un hombre. Es como yo, conserva todo lo que conservo de mis edades pasadas» (Jiménez en Sánchez Romeralo 1978: XIX). La poesía de Gloria Gervitz también es este *jermen* juanramoniano que nace del núcleo de la poeta y que al pasar de los

años va transfigurándose junto a ella; *conserva todo lo que conserva Gervitz de sus edades pasadas*.

Tomemos prestadas las palabras de Sánchez Romeralo —utilizadas para explicar las «correcciones» en la poética de Jiménez— para terminar de visualizar el recorrido de *Migraciones*: «Por eso la sintaxis, el léxico, la ortografía, la puntuación, buscan ahora la sencillez» (XXI), porque el mismo fenómeno sucede en la poética de Gervitz. El poema camina hacia la sencillez a la vez que se libra de las ataduras que entorpecen la lectura, con el deseo de presentar una obra liberada, desnuda, en donde la voz de la pythia llega nítida a quienes la escuchan.

Pasemos a continuación a un resumen formal de *Migraciones* en todas sus versiones publicadas:

BLOQUE I

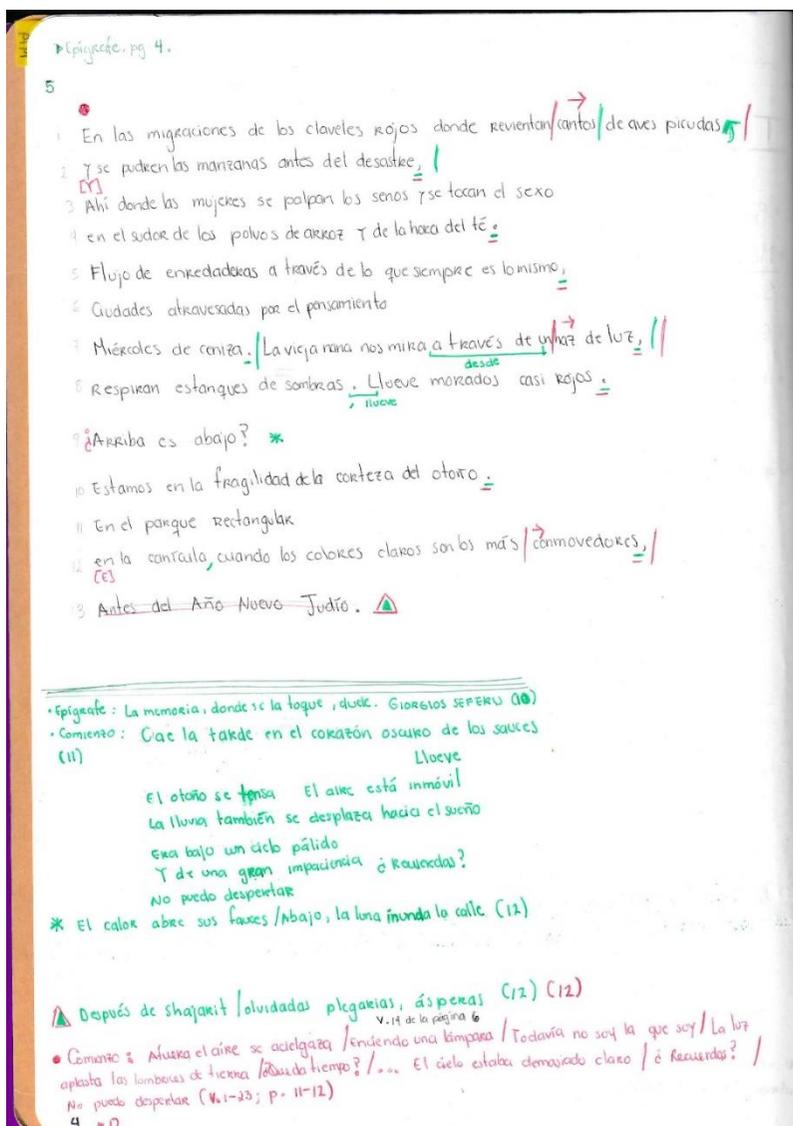
BLOQUE I

1. Shajarit (1979) • =
2. Fragmento de ventana (1986) •
3. Tiskor (1987) • FRAGMENTO DE VENTANA
• DEL LIBRO DE TISKOR
4. Leteo (1988) •
5. MIGRACIONES (1991) * •

Shajarit (1979):⁴⁶⁹ Con treinta y seis años Gervitz publica de manera independiente en la ciudad de México un poema de quince páginas, sin ilustraciones y con 270 versos en total. Es el punto de partida, la semilla, de lo que hoy conocemos como *Migraciones*. Tiene un epígrafe tomado del *Comentario al libro I de la Torá*, por el Rabi Rashi, Lyon, siglo XII. Para 1986 el poema ya ha crecido, ahora bajo el nombre de *Fragmento de ventana*, y para la tercera versión de *Migraciones*, en el año 2000, regresa a su nombre primigenio.

Primero comparamos este poema con su versión de 1986 (rojo) — *Fragmento de ventana*— y después con la de 1991(verde) —“Fragmento de ventana”—, ya integrada dentro de la primera edición de *Migraciones* como poema-libro. Incluimos la primera hoja de las observaciones que aparecen en nuestro cuaderno comparativo:

⁴⁶⁹ La oración de la mañana.



Con respecto a *Fragmento de ventana* (1986), el inicio del poema de la versión de 1979 es distinto. Empieza con los poderosos versos que todos conocemos: «En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas [...]» (1979: sp). En cambio,

y no al principio. El inicio a partir de la tercera edición de *Migraciones* (2000) será el que conocemos hasta ahora.

Siguiendo nuestra categorización expuesta en la sección anterior de este capítulo, veamos un ejemplo de las operaciones textuales que se presentan en las versiones *Fragmento de ventana* (1986) y “Fragmento de ventana” (1991) respecto a *Shajarit* (1979):

9

71 Toda mi muerte para ti

72 A quién se habla antes de morir? Dónde está Dios? / En qué parte de mí puedo inventarte? |
 [¿dónde estás?] [En] [inventarte]

73 Ejes fragmentados en países anónimos, ciudades de hilo, carreteras que llevan siempre
 [Co] [al principio]

74 al principio. | ↑

75 milagros amontonados en la calle de la iglesia de Santa Clara / En Guanguato. |
 [H] [En]

76 Flores de tinta en un hebreo lúcido, saliéndose de los rollos de la Torá. |
 [F] [lúcido] [Torá]

77 Estoy muerta idiota, soy mi propia muerte viviendo,

78 mi muerte peera babeando un día inesperado de octubre.

79 Las arañas de telas mugrientas y gacetas chupan lo que queda de mis ensueños defecando,

80 revolotándose, pesado en ambiente de patas peludas.

81 Nada se mueve. Es octubre.

82 Se me están perdiendo los días, van resbalando despacio. / Los va apretando la migración. |
 [los va apretando la migración]

83 No me encuentro. Ni siquiera tengo aires para velar. / mi muerte. |
 [mi muerte]

84 ni siquiera sé las palabras del Kaddish,
 [Kaddish]

85 Oigo el aroma cae lentamente sobre tus cabellos, casi penetra en tu oreja,

86 desvaneciéndose cuando despiertas. Ya no tengo brújula. Estoy abrazada al aire.

87 Dónde se rompen los latidos / con qué se desprende este último pedazo de sueño? |
 [con qué se desprende este último pedazo de sueño]

88 Y la casa amarrada a un diebol, amarrada a la lengua del viento rojo.
 [al viento]

89 Venimos para irnos. Se estiran las hojas atropellando la ventana. |

• (15) Quita como lo "grotesco", oscuro [77 - 80] (1979)

* Las hojas y su sombra de ópalo / Espiral de ecos / Reverberación (16)

↳ Como que transmite la misma idea pero con otras palabras. El atropello de las hojas se convierte en espiral de ecos y reverberación.

• 76: lúcido → de luz =) liberar o redimir algún tipo de tributo, impuesto o censo.
 ↳ pasar varias veces algo sobre otra cosa = frotar, lustrar, restregar
 ↳ lavar

Por ejemplo, algunas de las operaciones presentes en las versiones de 1986 (rojo) y 1991 (verde) en comparación con la de 1979 son:⁴⁷²

- Verso 72:
 - Transformaciones poemáticas:
 - Modificación o supresión de la puntuación
 - ¿A quién se habla antes de morir?
 - Sustituciones:
 - Discursivas
 - Cambio de interlocutor
 - *Dónde está Dios? en qué parte de mi puedo inventarlo? – ¿Dónde estás? En qué parte de mí puedo inventarte?*⁴⁷³
 - Cambios espaciales:
 - Desplazamiento —fragmentación— de versos
 - *A quién se habla antes de morir? Dónde está Dios? en que parte de mi puedo inventarlo? – ¿A quién se habla antes de morir? ¿Dónde estás? / ¿En qué parte de mí puedo inventarte?*
- Versos 77 a 81:
 - Supresiones:
 - Textuales
 - *~~Estoy muerta idiotas, soy mi propia muerte viviendo, / mi muerte perra babeando un día inesperado de octubre. / Las arañas de telas mugrientas y gordas chupan lo que queda de mis ensueños defecando, / revolcándose, pesado enjambre de patas peludas. / Nada se mueve. Es octubre.~~*

⁴⁷² Es decir, comparamos el texto de 1979 con los de 1986 y 1991.

⁴⁷³ Tanto en 1986 como en 1991.

En general, este poema, al ser el primer esbozo publicado de lo que sería *Migraciones* —recordemos que Gervitz comenzó a escribirlo en 1976—, conserva todavía un ritmo tímido (en comparación a la última edición), más pausado (por la puntuación más apegada a la tradición poética) y con menos experimentación espacial. La distribución de los verbos es ordenada y lo más atrevido en cuestiones visuales es la falta de algunos signos de interrogación. Asimismo, muchas de las adjetivaciones y descripciones que abundan en esta primera versión desaparecerán en ediciones posteriores, abriendo el camino a un poema más directo, como puede notarse desde la versión de 1986, si bien la máxima expresión de fluidez la alcanza a partir de la edición española de Paso de Barca en 2016. Por ejemplo, en la versión de 1986 suprime los siguientes versos descriptivos de esta edición: «~~Las arañas de telas mugrientas y gordas chupan lo que queda de mis sueños defecando, / revolcándose, pesado enjambre de patas peludas~~» (versos 79 a 80, sp). Lo grotesco y oscuro desaparece, simplemente «Nada se mueve» (verso 81). Esas tres palabras tienen más eco en el poema que la descripción de la muerte imaginada de la poeta. Finalmente, las versiones futuras irán creciendo y como sucede con todo *Migraciones*, los versos se mudarán de un lugar a otro.

“Fragmentos de ventana” (1982): Tres años después de *Shajarit* Gervitz publica en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, revista de El Colegio de México, un poema de veintiocho versos dedicado a la antropóloga mexicana Marta Lamas. “Fragmentos de ventana” es un poema suelto que se integrará después a *Fragmento de ventana* en 1986, nueva versión de *Shajarit*, como ya hemos mencionado. Los veintiocho versos están divididos en cuatro secciones que aparecerán luego en diferentes partes de *Fragmento de ventana*; de

esta manera, el primer verso «La que soy» (1982: 40) se transformará en el tercer verso de la siguiente edición: «Todavía no soy la que soy» (1986: 11), en donde podemos apreciar una modificación del discurso y un diálogo entre las versiones. Primero la voz de la poeta afirma que es la que es, pero cuatro años después ve que todavía no llega a serlo, que «La luz aplasta las lombrices de tierra» (1986: 11) y se pregunta si «¿Queda tiempo?» (11). Tras analizar la versión de 1986 hemos encontrado que hay versos de este poema que se suprimen, pero en su mayoría se integran en *Fragmento de ventana* aunque en un orden distinto para generar otras imágenes poéticas: los versos 3 a 8 (1982: 40) aparecen como los versos 464 a 469 (1986: 23); los versos 9 a 17 (40) son los versos 423 a 431 (22); los versos 18 a 21 son los versos 448 a 451 (23); y los versos 22 a 28 son los versos 380 a 387 (21).

22 Mientras, el verano comienza a pudrirse
 23 ~~Todo esto es muy lento.~~ No se puede hablar de lo que realmente importa
 24 Se arreglaba igual que cuando muchacha. Las cejas delineadas con lápiz
 25 y la boca muy roja entre las arrugas
 26 Seré yo esa mujer?
 27 Era casi todavía joven con el miedo de ser **nada**

28 ~~Ella era de día~~
 (1982)

380 Mientras
 381 El verano comienza a pudrirse
 382 No se puede hablar de lo que realmente importa
 382 Se arreglaba igual que cuando muchacha
 384 Las cejas delineadas con lápiz
 385 La boca muy roja entre las arrugas

386 ¿Seré yo esa mujer?
 387 Era casi todavía joven con el miedo de ser **nadie**
 (1986)

En este pequeño fragmento las operaciones textuales que vemos son trasmutaciones, cambios espaciales, una sustitución de pronombres

(nada a nadie), correcciones de signos de puntuación y supresiones de versos.

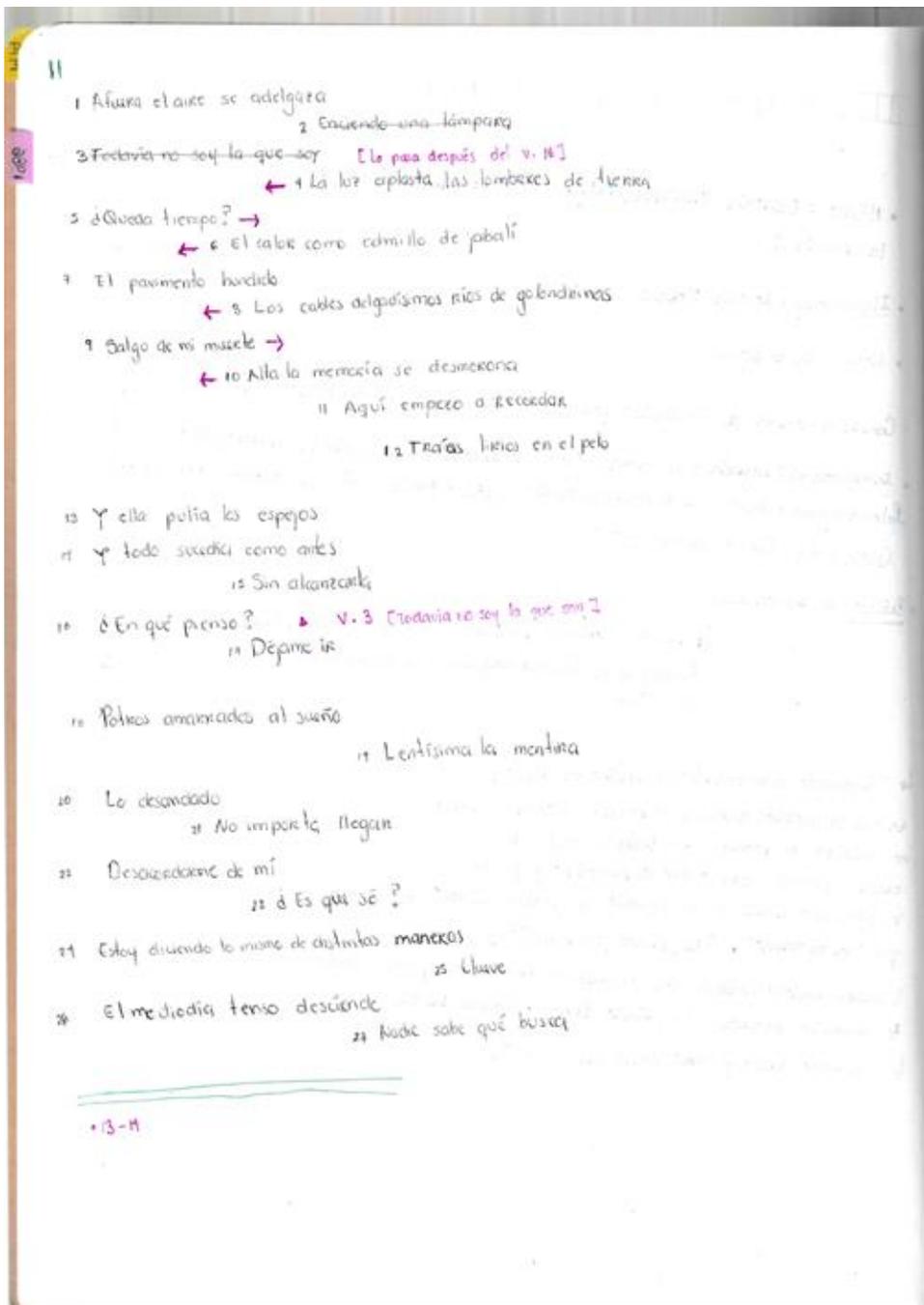
***Fragmento de ventana* (1986):** Para 1986 el poema crece y cambia nombre a *Fragmento de ventana*. Ahora es un poema un poco más extenso que *Shajarit* y lo publica la Editorial Villicaña, situada en la Ciudad de México. No sabemos el número total de versos porque falta la página 34 en las ediciones impresas, pero es un libro de cuarenta y cinco hojas con un prólogo del poeta Ramón Xirau e ilustraciones de la artista plástica Rowena Morales. También incluye una breve biografía de la autora y unas pequeñas notas aclaratorias: «Aun cuando los judíos hemos tenido una presencia de siglos en la vida y la cultura española y mexicana, muchas expresiones y palabras pueden ser desconocidas para algunos lectores. Para aclararlas, incluyo estas notas» (Gervitz 1986: sp).

Ramón Xirau se pregunta qué significa este título y expone en el prólogo que: «En una conversación acerca de su poesía, Gloria Gervitz me decía que el poema —se trata en efecto, de un extenso poema— está “lleno de preguntas” y que la ventana es “apenas un fragmento de nosotros mismos” de aquello que “nos va viviendo”» (Xirau en Gervitz 1986: 7). La ventana, completa Xirau, es

[...]una ventana abierta hacia la vida interior y hacia un mundo palpable, tangible, visible. Y esto cantadamente. Imagen, música, ritmo, ¿es otra cosa la poesía? No lo es. En Glorita Gervitz cantan los mundos exteriores y el mundo íntimo; mejor dicho, una exterioridad que es siempre interioridad, siempre tiempo vivo y vivido. (1986: 8)

Sobre la comparación entre esta versión y la siguiente —“Fragmento de ventana”, parte de Yiskor (1987)—,⁴⁷⁴ las diferencias entre una y otra no son mayores, como podemos ver en la siguiente ilustración:

⁴⁷⁴ Color morado.



Hay supresiones de versos, una que otra adición, abundantes fragmentaciones y desplazamientos de versos que cambian el ritmo del

poema y correcciones de mayúsculas a minúsculas que le dan más fluidez a la versión de 1987 (morado). La operación textual más significativa que observamos en esta comparación es la reformulación de un fragmento que suprime de *Fragmento de ventana* (1986):

540 ~~Se alisa el vestido con el mismo gesto distraído de su madre~~
541 ~~Con los años el parecido acabará por acercarlas~~
542 ~~¿Regresar?~~
543 ~~El rostro que me refleja es casi idéntico al de ella~~
544 ~~Sé que intento perderme~~
545 ~~Y me pierdo~~
546 ~~Sé que el polvo se cuele~~
547 ~~Nunca termino y todo se repite~~
548 ~~Y envejezo~~
549 ~~a pesar mío~~
550 ~~Minuciosamente envejezo~~

551 ~~Mentalmente me lleno de ocupaciones y llego puntual~~
552 ~~Los días se acortan~~
553 ~~Soy la misma~~
554 ~~Pero ahora estoy ocupada~~
555 ~~Y siempre tengo prisa~~
556 ~~Yéndome sin irme~~
557 ~~Cada vez más ocupada~~
558 ~~Más gorda~~
559 ~~Pequeño punto hacia atrás~~

560 ~~Despacio~~
561 ~~Cuidado~~
562 ~~Ella tiene miedo~~
(1986)

471 La piel se contrae

472 La falta de deseo es tan intensa como la pasión. Es un cuerpo de
473 mujer encerrado en vestidos amplios, zapatos cómodos de suela
de
474 hule. Los senos apretados en ropa interior neutra sin color. Los
475 camisones de franela hasta el cuello, largos como los que usarían
476 en algún internado. La falta de deseo de este cuerpo la hace gritar
(1987)

Si bien las palabras no son las mismas, el efecto de lo transmitido se conserva. Aparece la vejez como recuerdo —en fotografías y la

memoria que la poeta conserva de su madre enferma— y se entremezcla con la experiencia presente de la voz poética: *envejezco*. La vejez es una vivencia del ahora y *hace gritar*.

Yiskor (1987): Un año después de la publicación de *Fragmento de ventana*, Gervitz publica una nueva versión del poema en Esnard Editores y con ilustraciones de Julia Giménez Cacho. Esta edición junta una revisión y expansión de “Fragmento de ventana” (772 versos) con una nueva sección, “Del libro de Yiskor” (252 versos), siendo aquí donde se perfila con más claridad como un poema en crecimiento. El epígrafe que circunda todo el libro es una cita del poeta griego Giorgos Seferis: «...la memoria, donde se la toque, duele», que después se convertirá por muchos años en el *leitmotiv* de *Migraciones*.

Hemos comparado las dos secciones del libro con sus respectivas versiones de la primera edición de *Migraciones* de 1991, que es donde reaparecen como parte del poema. Respecto a “Fragmento de ventana”, esta es la última vez que el poema comienza con los versos «Afuera el aire se adelgaza / La luz aplasta las lombrices de tierra / ¿Queda tiempo? [...] El cielo estaba demasiado claro / ¿Recuerdas? / No puedo despertar» (1987: 13-4) —versos 1 a 32—. Sin embargo, aunque este comienzo abarca dos hojas que desaparecen en las ediciones siguientes, Gervitz recupera algunos versos para la primera edición de *Migraciones*; por ejemplo, el verso 3 «¿Queda tiempo?» (1987: 13) se convierte en el verso 380 (1991: 29), el verso 6 «Los cables delgadísimos ríos de golondrinas» (1987: 13) es el verso 366 (1991: 28) y el verso 11 «Y ella pulía los espejos» (1987: 14) pasa a ser el verso 323 (1991: 29). Además, las imágenes que aparecen en estos primeros treinta y dos versos sobre el tiempo, los lirios, soñar, recordar, seguirán siendo temas constantes en las futuras versiones del

poema. Dentro de este pequeño universo migratorio son imágenes que también están en continuo diálogo (1987):

27 Lo que es difícil es cambiar
28 Estamos haciendo los recuerdos
29 Sueño el mismo sueño
30 El cielo estaba demasiado claro
31 **¿Recuerdas?**

32 **No puedo despertar** (14)

[...]

295 Este es el tiempo
296 **Es el tiempo de despertar** (24)

[...]

318 Y olía siempre a lirios
319 **¿Qué es lo que recuerdo?** (25)

Por otro lado, hemos observado que entre 1979 y 1987 Gervitz experimenta con la cadencia —a través del espacio formal: puntuación, distribución de los versos, etc.— hasta llegar a la versión de 1991. La primera parte de “Fragmento de ventana”, respecto con la que aparece en la edición de 1991 (**verde**), no experimenta muchos desplazamientos de versos, pero sí que se eliminan algunos, se añaden muchos más y, sobre todo, vemos más mayúsculas al inicio de ellos:

16
 Flores de tinta en un hebreo lido saliendo de los rollos de la Torah
 Nada se mueve
 se me están perdiendo los días, van resbalando despacio
 los va apretando la migración
 No me encuentre. Ni siquiera tengo cirios para velar mi muerte
 ni siquiera sé las palabras del Kaddish
 Ya no tengo brújula. Estoy aborrecida el aire
 ¿Dónde se rompen los latidos?
 ¿con qué se despierta este último pedazo de sueño?
 Y la casa amarrada a un árbol, amarrada al viento
 las hojas y su sombra de ópalo / + : Espiral de ecos / Reverbekación
 Somos lo que pensamos
 Pensamiento atrás del pensamiento
 ▲
 En las ciudades al mediodía
 cuando el calor rodea la respiración ámbar de las montañas
 siempre hacia el sur, allí donde no pasa nada
 Prefiero seguir aferrada a lo que invento
 Y no entender lo que sí existe
 mejor soñar que estoy muerta
 Y no morirme de los tantos sueños que me inventan
 Tú y yo nos miramos
 no miro más que unos ojos como todos los demás
 Me vuelvo a dormir. Ya no sueño, la luz empuja los árboles
 Y el grito de los árboles en el filo del día ~~enseñe~~ se crepa en el filo del día
 La tarde sólo dice lo mismo no abre esa pausa entre lo real
 único espacio habitable, geometría momentánea
 en el frescor de un insomnio lento y cretado
 un sol de abejas rompe las olas, espesa el día
 llueve mientras mi abuela reza el rosario

• 15 - 17

▲ Por primera vez: Regresan las grullas / abren con sus alas el silencio / instantáneas flores blancas en un cielo vacío / C103

La segunda parte de esta sección presenta, entre otras operaciones textuales, más desplazamientos de versos, hacia la derecha o izquierda, desplazamientos de versos a otros fragmentos, adiciones, supresiones y

también cambio de orden de los versos dentro del mismo fragmento, como podemos observar en la siguiente ilustración:

37 TOM

29 395 Aquella música como una rosa recién cortada (4)

396 Rómpete memoria, / purifícame / (1) (2)

397 ~~Detrás~~ ⁽²⁾ ~~lacio~~ la ventana abierta (3)

398 Y las calles (2)

399 ~~Y el ruido~~

400 Y el tráfico interminable (4)

401 ¿Estoy envejeciendo? (10) [Envejecer] De pregunta pasa a afirmación

402 Una gota de agua sobre el abismo (3)

403 No me atrevo a entrar en esos cuartos sin nada dentro más que el (5)

404 Ruido de la respiración

405 * En las lilas es octubre

406 Y se amontona la leña ^(con) entre la humedad (407 Comienza a llover)

408 Una madre mece en sus brazos a una niña

409 ~~Estuve demasiado tiempo ocupada~~ (+)

410 ~~No tuve tiempo de sentir~~

411 El colchete empletado

412 Ella era un obr de vestido negro, una tofeta demasiado corta

413 Los recuerdos amontonados →

414 La ropa sin lavar en el canasto ←

415 Ahora como un perfume que hubiera envejecido en el frasco

← 416 No se parecía a nadie

417 Ni siquiera recordaba →

• 28-29

• cambios en los versos del 395 al 402 ! :

Rómpete memoria / Purifícame / Una gota de agua sobre el abismo / Aquella música como una rosa recién cortada / Los cables delgadísimo / ríos de golondrinas / Arkiba / La ventana abierta / Y las calles / Y el tráfico interminable / Envejecer (28)

▲ Y ella pulia los espejos (29) → que aparece en la pág. 14 !

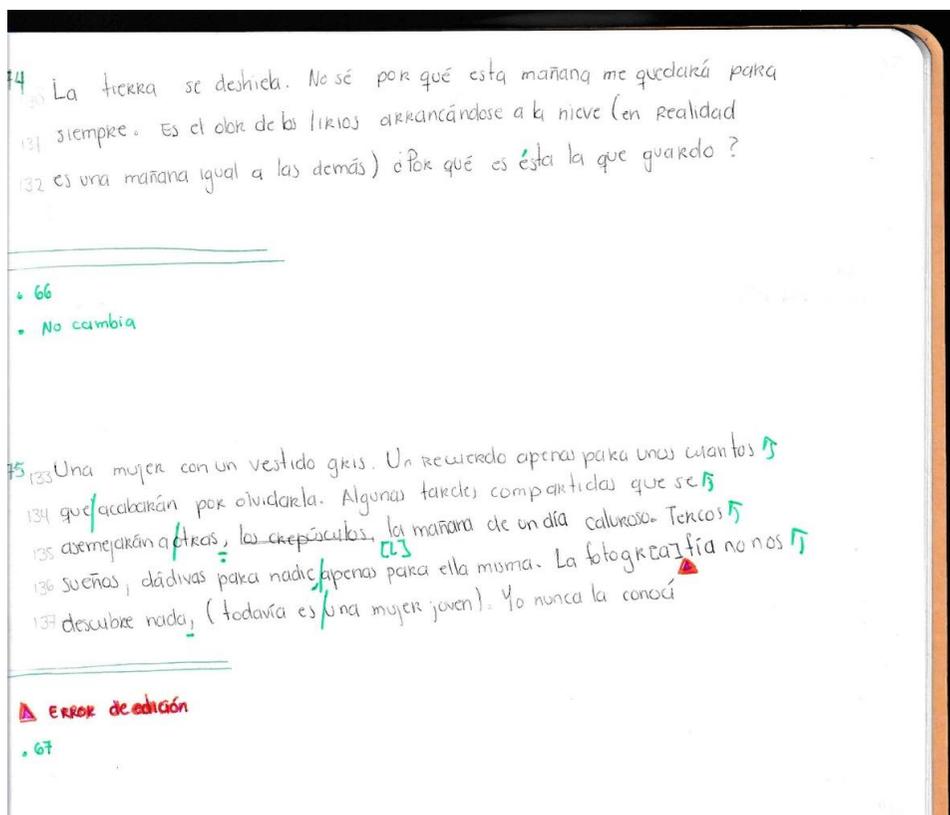
* El día se pliega metuloso / Las ramas de los sauces se doblan con el peso de la luz (29)

+ ¿Dónde tiempo? Mi vida está más pensada que vivida (29)

↳ que aparece en la página 31 !

• calles, tráfico, son temas recurrentes. También lluvia y ventanas. • Espejos

La segunda sección de *Yiskor*,⁴⁷⁵ “Del libro de Yiskor”, es una nueva adición al poema. Es una parte más fragmentada que la anterior y tiene más espacios en blanco; es decir, cada página solo contiene un fragmento con pocos versos —entre dos y diecisiete por página— y lo demás es un gran silencio. Comparándola con su versión de 1991, que es la siguiente en publicarse, “Del libro de Yiskor” sufre pocas operaciones textuales. Las más comunes son supresiones, desplazamientos y fragmentaciones de versos, correcciones de puntuación y tildes y la corrección de un error de edición. Veamos un ejemplo:



⁴⁷⁵ «Viene de la raíz hebrea *zajor* que quiere decir “recuerda” y la oración se inicia con las palabras: “Recuerda Dios el alma que pasó a la vida eterna.” Yiskor sólo se reza cuatro veces al año» (1987: 102).

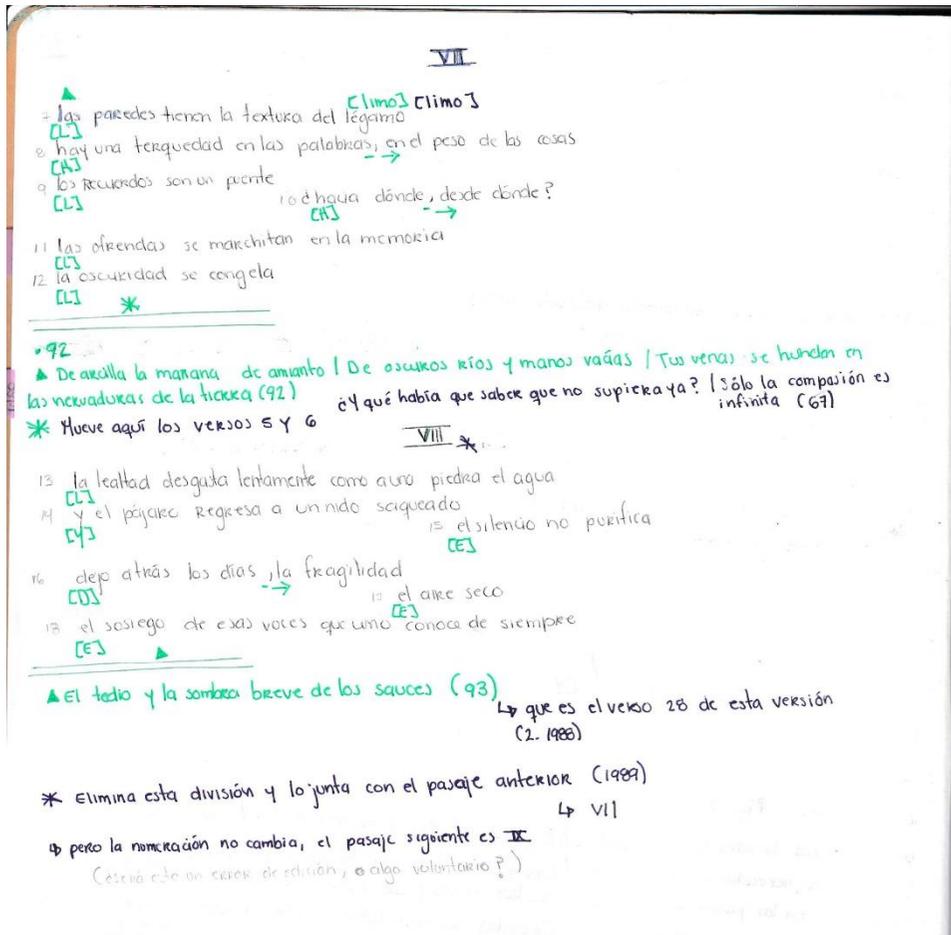
Leteo (1988-1989): En mayo de 1988, Gervitz publica en la mítica revista *Vuelta* un pequeño poema nuevo —“Leteo”—,⁴⁷⁶ dedicado a la psicoanalista Marie Langer. Se divide en cinco fragmentos (I-V) a los que Gervitz llama «poemas», con cuarenta y nueve versos en total (I: 5; II: 20; III: 8; IV: 11; V: 5). El mismo año completa la serie —seis fragmentos que continúan el poema (VI-XI)— y la publica en *Hispanamérica; Revista de literatura*; cuarenta y siete nuevos versos (VI: 6; VII: 6; VIII: 6; IX: 7; X: 3; XI: 19) dedicados también a Marie Langer. Finalmente, en agosto de 1989 publica la reescritura de la serie anterior—cinco fragmentos (VI-XI), aunque la XVII no aparece (desconocemos si es por error de edición o por decisión de la autora)— en la *Revista de la Universidad de México*. Ahora son cincuenta versos en total: VI: 9; VII: 12; XVII: no aparece; IX: 7; X: 3; XI: 19.

“Leteo” forma la tercera parte de la primera versión de *Migraciones* en 1991. El primer fragmento del poema (1988), en comparación con la de 1991, presenta varios cambios: desaparecen las divisiones y la dedicatoria a Marie Langer y también se incluye un epígrafe de Edmond Jabès. Las operaciones textuales más frecuentes son la adición de mayúsculas al inicio de cada verso, la adición y supresión de versos y fragmentos y el desplazamiento de versos a otra parte del poema.

Hemos comparado el segundo fragmento (1988) con la segunda versión de 1989 y con “Leteo” de *Migraciones* de 1991. Con respecto a la versión de 1989 (morado), la operación textual más significativa es el desplazamiento de versos hacia otras partes del poema. Veamos un

⁴⁷⁶ Relacionado con el olvido.

ejemplo de ello (el color morado corresponde a la versión de 1989 y, el verde, a la de 1991).



Finalmente, en comparación con la versión de 1991 (verde), además del uso de mayúsculas, las operaciones textuales que observamos con adición de fragmentos, supresión y desplazamiento de versos, supresión de comas y fragmentación de versos.

Migraciones 1 (1991): Esta edición corresponde a la primera versión del poema como un libro. La publicó el Fondo de Cultura Económica en 1991 y tuvo una segunda reimpresión en 1992. Cuenta

III. Leteo

Inicio (p.89):

Y las ramas secas reverdecieron durante la noche
Entonces tuve el sueño o la visitación del sueño
Como el viajero antes de llegar me siento agitada
Quiero entender o despertar
El agua centellea como una cuchilla

Era el Leteo

Final (p.112):

Y un despertar al otro lado
Y yo quería saber

Pero sólo me fue dado preguntar

El otoño se tensa como un arco el aire está inmóvil (**verso 3 FV p.11 + verso 8 LY p.51**)

La lluvia también se desplaza hacia el sueño (**verso 4 FV p.11 + verso 9 LY p.51**)

Lentamente recupera su sombra se inclina como un sauce (**verso 10 LY p.51**)

Cae (**verso 11 LY p. 51**)

El inicio es similar a la versión antecesora de 1988; en este caso, como el poema ha crecido bastante, el final es más extenso y recupera versos de “Fragmento de ventana” y “Del libro de Yiskor”. A partir de la página 95 (1991) aparecen los nuevos versos de esta parte.

De igual manera, hemos hecho la comparación de esta edición (1991) con la siguiente versión de *Migraciones 2* (1996). Resumiendo, hemos notado que la edición 2 tiene más movimiento gracias a la fragmentación y desplazamiento de los versos, operación textual que predomina; los versos de la edición 1 son más largos y con menos espacios en blanco. Por lo mismo, los pasajes son más claros gracias a la distribución visual de cada verso. Veamos una ejemplificación de esta comparación entre la versión de 1991 y la de 1996 ([azul](#)):

150 está nevando en Nueva York, entro a otro cine
 151 El presente es sólo una circunstancia
 152 Alguien me mira desde la superficie
 153 las líneas se dispersan, parten ruidos
 154 los inscriben en una lluvia alargada y desnuda apenas fría /
 155 Desciendo. Son casi las ocho de la mañana. Clarea. Es enero /
 156 Transcurrimos dentro de nosotros, cuelga una lámpara de leche /
 157 Estoy viviendo superposiciones de instantes en una perspectiva plana /
 158 Me extendiendo sobre tardes que no existen más que para mí /
 159 Afuera de las ventanas queda el tiempo de hoy
 160 Siento una libertad que abre los muros y perfora la imaginación /
 161 Este día no lo conozco, pero estoy agarrada de mis otros días /
 162 Podría vivir aquí siempre
 163 Pero todo se acaba, hasta la costumbre
 164 pequeños momentos saturados que se distienden
 165 se alcanzan en la disolución
 166 Mientras siga aquí encerrada en este cuarto, en esta ciudad /
 167 Mientras siga lloviendo
 168 y el ruido de la lluvia atraviese las paredes que me contienen /
 169 Mientras todavía pueda sentir que siento
 170 y el hambre me haga ponerme un abrigo y una bufanda sobre el camión /
 171 y salir a la calle
 172 Pero, por qué creer todo esto
 173 Al otro lado del mar a través de los encajes

18

• 32 - 3

174 florecan todo el año geranios
 175 Y los grandes baúles pesados de aromas resinosos y cálidos /
 176 se derraman en habitaciones desconocidas
 177 Y los ungüentos, los jabones de avena y de leche de cabra /
 178 los polvos de trigo, las pastas de dientes con sabor a chicle /
 179 Y aquellos enjuagues para desenredar el cabello en días largos /
 180 Persianas requemadas del sol verde de Cuernavaca
 181 Una niña púber se mira el sexo en el ardor del mediodía /
 182 espeso de insectos y lagartijas
 183 La mayor parte del tiempo duermo
 184 No estoy segura si dormir es estar despierta
 185 Me sorprendo después del mediodía
 186 las manos me estorban, no sé dónde ponerlas
 187 Lenta la lluvia casi se detiene
 188 Todo se detiene, me aprieta, pero llueve
 189 Se abren ventanas
 190 Abajo, médanos
 191 y más abajo parten los navíos como una exhalación
 192 hacia las muchachas de los frescos del palacio de Cnosos /
 193 muchachas de agua y cal
 194 La piel se desata, atrás un sol de polvo, más adentro, pájaros /
 195 Nunca llegamos más que a nosotros mismos
 196 pero todo el año allá en la memoria florecen los geranios /
 197 y las persianas verdes también están allí en esa memoria /

• 33 - 34 - 35

19

Finalmente, otras operaciones textuales observadas son un error de edición en la versión de 1996 —Sohfar (p. 28, 1996) en vez de Shofar (p. 13, 1991)—, adición de la conjunción “y”, adición de versos —por ejemplo, «La falta de deseo es tan intensa como la pasión / La falta de deseo de este cuerpo la hace gritar» (1996: 48), que los añade después del verso 434 (1991: 32) y que a su vez son los versos 472 y 476 recuperados de la versión de 1987 (32)—; también, una sustitución de un sustantivo por un pronombre: «Y **Kiev** y las casas blancas con aleros rojos» (1991: 100), por «Y **tú** y las casas blancas con aleros rojos» (1996: 118).

BLOQUE II

BLOQUE II

6. Pythia (1993).
7. Equinoccio (1996).
8. MIGRACIONES (1996).

***Pythia* (1993):**⁴⁷⁷ A los cincuenta años Gloria Gervitz publica un nuevo libro, *Pythia* (1993), ahora con el sello de Mario del Valle Editor y dedicado “a Eduardo”. Se indica que «*Pythia* fue hecho gracias a la beca que, en el género de poesía, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a la autora en el periodo 1992-1993». También, contiene algunas colotipias de Luz María Mejía en donde se retrata a la bailarina Lola Lince. No tiene paginación, está dividido en cinco secciones (la quinta comprende las colotipias de Luz María Mejía) y tiene 195 versos en total (I: 1-46; II: 47-81; III: 82-154; IV: 155-195; V: 3 colotipias). El epígrafe de este libro son unos versos del poema “Espacio” de Juan Ramón Jiménez.

En comparación con la siguiente versión de “*Pythia*” incluida en *Migraciones 2* de 1996, hay muy pocos cambios y también se conservan tanto la dedicatoria como el epígrafe. Las operaciones textuales presentes son: eliminación de las divisiones, un cambio de mayúscula, cambio de orden de los versos y finalmente, supresión, adición y unión de versos. A manera de ejemplo incluimos el fragmento en donde aparecen más operaciones:

~~103 ¿dónde?~~

104 ¿qué?

105 esbozos para la exuberancia del olvido

106 trazos ilegibles

107 oscurísimas rosas germinando en la memoria

~~108 apenas una raya en el paisaje del pensamiento~~

~~109 algo parecido a un canto~~

~~110 ¿o es un sollozo?~~

(1993)

⁴⁷⁷ Sacerdotisa del Oráculo de Delfos.

oscurísimas rosas germinando en la memoria (**verso 107, 1993**)
trazos ilegibles (**verso 106**)
esbozos para la exuberancia del olvido (**verso 105**)

la vieja lluvia floreciendo entre las piedras
el deseo siempre de otras cosas
que no sé qué son

(1996)

“Equinoccio” (1996): Se publica como poema en la revista mexicana *Poesía y Poética* 22 (1996) de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y dirigida por el poeta Hugo Gola. Sin dedicatoria, tiene dos epígrafes; unos versos de Kenneth Rexroth y de Gerard Manley Hopkins. Son 86 versos en total. Se incluye en la siguiente edición de *Migraciones* 2 (1996) y no existe ninguna modificación entre estas dos versiones.

Migraciones (1976-1996) 2 (1996): Esta es la segunda edición de *Migraciones* y se indica en el título que es una compilación entre los años 1976 y 1996. Se publica en Ediciones El Tucán de Virginia, en la colección Vita Nuova. Incluye una presentación de Raúl Dorra titulada «La voz en la oscuridad» (Puebla, octubre de 1996). Esta edición no está ilustrada y tiene un glosario final. Se divide en: “Fragmento de ventana” (861 versos); “Del libro de Yiskor” (288 versos); “Leteo” (254 versos); “Pythia” (199 versos); y “Equinoccio” (86 versos). Son 1688 versos en total.

Hemos comparado esta edición con la siguiente versión de *Migraciones* (la tercera) del año 2000. Primero, podemos anotar que los primeros versos de la edición de 2000 son los versos 160-166 de “Leteo” de la edición de 1996 (p.123):

- 1 El agua en su silencio de raíz
- 2 En su oscura lentitud de raíz
- 3 Se abre temblando

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

7 Quedan las palabras
(“Shajarit” 2000: 15)

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

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

166 Quedan las palabras ~~secas como semillas en la tierra~~

(“Leteo” 1996: 123)

Asimismo, es la última edición de *Migraciones* en la que “Fragmento de ventana” se llama así. En la siguiente de 2000 regresa a ser “Shajarit”, como en un inicio; y en esta versión se cambian y recuperan más versos de ediciones anteriores. También, “Del libro de Yiskor” para la siguiente edición cambia su nombre a “Yizkor” y es un poema menos fragmentado que su versión de 1996.⁴⁷⁸ Sobre “Pythia”, añade los versos 103 a 113 al poema, que suprime de nuevo en la edición de 2000 (en este momento de “Pythia” es donde Gervitz hace varios cambios a lo largo de todas las versiones):

⁴⁷⁸ Tengamos en cuenta, nota para todas las versiones, que cada edición cuenta con una tipografía y tamaño de página distintos y que esto influye en el aspecto visual y lectura del poema.

103 el dolor resbala como una gota de agua

~~104 enséñame el camino~~

~~105 dispón el encuentro~~

~~106 nadie ha entrado en esta carne~~

~~107 nadie la ha mirado~~

~~108 abre el tablero de los sueños para que ocurran~~

~~109 para que olvides lo que has olvidado~~

110 y dijo

~~111 esto es lo que precede al desastre~~

~~112 a la llaga~~

~~113 a la intoxicación~~

114 oscurísimas rosas germinando en la memoria

115 trazos ilegibles

116 esbozos para la exuberancia del olvido

(“Pythia” 1996: 150-1)

103 hablo para ti

104 hablo desde ti

105 el dolor resbala como una gota de agua

106 oscurísimas rosas germinando en la memoria

107 trazos ilegibles

108 esbozos para la exuberancia del olvido

(“Pythia” 2000: 140-1)

Finalmente, ya hemos visto que en “Equinoccio” no cambia nada ni de su versión anterior ni de la siguiente. En conclusión, las operaciones textuales que aparecen en la comparación de la edición de 1996 con la de 2000 son: supresión y adición de versos, desplazamiento, fragmentación y unión de versos, algunos cambios de mayúscula, una corrección de edición —Sohfar (1996: 28) por Shofar (2000)—, agrega comas y puntos en algunos versos, agrega

descripciones y cambia el orden de los versos, como en el siguiente caso:

- 325 ~~Besas mis muslos~~
326 Apenas nos movemos
327 Pero aparta **tus ojos de mí.**
328 Alba desaguada de otros diluvios
329 Querida, lejana
330 La complicidad de la voz
(1996: 37)
- 231 Apenas nos movemos
232 Pero aparta **de mí tus ojos. Son terriblemente bellos**
233 Todavía me arde, me toco, estoy sola
234 Alba desaguada. **De** otros diluvios
235 Querida, lejana
236 Quiero llegar otra vez al lugar donde duermo
237 La complicidad de la voz
(2000: 23)

También hay varios desplazamientos de fragmentos a otras partes del poema (pasa mucho en “Fragmento de ventana” / “Shajarit”), se elimina la dedicatoria que hace en “Del libro de Yiskor” a su padre (que solo se incluye en esta edición de 1996) y se sustituye un adjetivo —«La luz se llena de polvo se amarilla / **Desollada**» (1996: 122) - «La luz se llena de polvo se amarilla / **Desolada**» (2000: 110)—.

BLOQUE III

BLOQUE III

9. MIGRACIONES (2000) •

10. MIGRACIONES (2002) •

Migraciones 3 (2000): Tercera edición de *Migraciones*, publicada de manera independiente con ayuda del Sistema Nacional de Creadores del CONACULTA. La imagen de la portada es “Podar” (1999), de la artista Magali Lara y quien ya le había ilustrado la edición de 1991. Se divide en: “Shajarit” (705 versos; recupera su nombre original); “Yizkor” (232 versos); “Leteo” (225 versos); “Pythia” (191 versos); “Equinoccio” (86 versos); y la nueva sección, “Treno” (77 versos). Son en total 1516 versos.

Esta edición la hemos comparado con la siguiente de 2002 y son muy pocos los cambios entre estas dos versiones. En esta edición de 2000 Gervitz incluye un nuevo epígrafe para “Equinoccio”, se añaden algunos versos y la parte nueva es “Treno”, la cual extiende en la edición de 2002. Continuando con la comparación, las operaciones textuales en “Shajarit” son muy pocas. Gervitz elimina la dedicatoria a su pareja de aquel entonces y a su madre; hay varios saltos de página en la versión de 2002, ya que la distribución espacial es distinta a esta; y se sustituye un verbo: «Me han **lavado** con nardos / y albahaca» (2000: 26) - «Me han **ungido** con nardos / y albahaca» (2002: 26). En “Yizkor” solo aparecen pequeños desplazamientos de versos hacia la derecha, es decir, un poco más de espacios en blanco y ninguna otra operación. En “Leteo” solo hay unos saltos de página por lo mismo de la distribución del espacio de ambas ediciones (2000 y 2002). En “Pythia” se elimina en la edición de 2002 la dedicatoria y no cambia nada más, e igual pasa en “Equinoccio”, donde hay un nuevo epígrafe (Geisha Song) a partir de esta edición de 2000 y ya. La parte nueva en esta edición de 2000 es “Treno” y las operaciones textuales observadas en la comparación con la de 2002 son: se elimina la dedicatoria («para Denise, mi hija»), se añade como epígrafe unos versos de Charles

Olson y el poema crece mucho más. Finalmente, en esta edición de 2000 “Treno” recupera versos de otras versiones del poema:

llueve

el aire está inmóvil (**verso 228 L 1991: 112; verso 8 LY 1991: 51**)

la lluvia también se desplaza hacia el sueño (**verso 229 L 1991: 112; verso 9 LY 1991: 51**)

era bajo un cielo pálido (**verso 30 FV 1987: 14**)

y de una gran impaciencia

¿recuerdas? (**verso 31 FV 1987: 14**)

no puedo despertar

(2000: 175)

Además, todo este fragmento es el inicio de “Fragmento de ventana” (versos 2-8) de *Migraciones 1* (1991).

***Migraciones 4* (2002):** El Fondo de Cultura Económica vuelve a publicar *Migraciones* en su cuarta versión; para esta editorial la primera edición salió en 1991, esta segunda edición de 2002 y en 2013 tuvo una primera reimpresión. No tiene ilustraciones, pero como en todas las ediciones, sí un glosario final. Se divide en: “Shajarit” (706 versos); “Yizkor” (232 versos); “Leteo” (226 versos); “Pythia” (192 versos); “Equinoccio” (86 versos); y “Treno” (99 versos). En total son 1541 versos.

Hemos hecho su comparación con la siguiente versión del poema publicada un año después (2003), aunque realmente esta es una selección y no el poema completo. Sin embargo, hay algunas diferencias entre una y otra, sobre todo en los espacios en blanco. Al compararlas observamos que las operaciones textuales que más abundan son la fragmentación y el desplazamiento de los versos (aspecto visual) y también hay una que otra mayúscula que baja a minúscula o viceversa.

BLOQUE IV

BLOQUE IV

- 11. Treno (2003) •
- 12. MIGRACIONES (2003) •

Treno (2003):⁴⁷⁹ Se trata de una versión bilingüe inglés-español realizada por Roberto J. Tejada —*Trenody*— en colaboración con Hernán Bravo Varela y Gloria Gervitz. Se publicó en la editorial filodecaballos con la ayuda del CONACULTA/FONCA. La versión en español de Gloria Gervitz tiene 104 versos en total.

En esta ocasión comparamos esta versión con su antecesora, publicada por primera vez en la edición de *Migraciones* de 2002. Las operaciones textuales que aparecen en la comparación son: Una sustitución de sustantivo: «todos mis **sentimientos** son de ti / todas las palabras me conducen a ti» (2002: 174) - «todos mis **pensamientos** son de ti / todas las palabras me conducen hacia ti» (2003: 8). También, Gervitz añade otro fragmento en inglés, idioma recurrente en “Treno”: «summer opens up / nothing to do / you sit and let life pass by / agapanthus clenched to the sun / blue / you listen to yourself / decode old forgotten selves / remorse from tar away / leaps like a leopard / words –meaning suddenly gone- / leap / dreams soar / then fade / slow homecoming / night falls / o mother if only I could forgive you / o mother if only you could forgive me» (2003: 22).

Migraciones 5 (2003): El libro fue editado en la ciudad de Morelia por Editorial Jitanjáfora y se trata de una selección realizada por Raúl Dorra y Blanca Alberta Rodríguez —dos grandes lectores de la poesía de Gervitz—, quienes incluyen un prólogo en el que plasman sus apreciaciones del poema. Se divide en: “Shajarit” (637 versos); “Yizkor” (232 versos); “Leteo” (172 versos); “Pythia” (125 versos); “Equinoccio” (86 versos); “Treno” (86 versos). Tiene un total de 1338 versos.

⁴⁷⁹ La palabra treno se deriva del griego y significa lamento. Canto fúnebre por alguna calamidad o desgracia (se explica en el glosario).

Aunque se trata de una selección y no del poema completo, presenta nuevos movimientos respecto a la versión anterior (2002) y la siguiente (2004). Hemos comparado esta edición con la versión en español de Gervitz publicada en la edición bilingüe traducida al inglés por Mark Schafer en 2004 bajo el sello de Junction Press San Diego. Si bien lo que aparece son fragmentos largos y seleccionados por Raúl Dorra y Blanca Alberta, vemos que hay varias operaciones textuales entre esta versión y la siguiente. Los epígrafes ahora se mostrarán en español, su idioma original y en inglés, por ejemplo, y el cambio más importante es que en la publicación de 2004 Gervitz regresa al principio único del poema que todos conocemos de los claveles rojos y de las aves picudas. Luego, las operaciones más comunes son el desplazamiento y la fragmentación de versos —podría ser por las características físicas del libro; es decir, recordemos que estas operaciones también responderían al formato de edición del texto—. Asimismo, con la fragmentación de los versos viene uno que otro cambio de minúscula a mayúscula, también hay una corrección de un verbo —«Los hombres **deben** cerveza» (2003: 41) - «Los hombres **beben** cerveza» (2004: 58)—, la supresión de un verso —«~~Y las ramas reverdecieron durante la noche~~ / Entonces tuve el sueño o la visitación del sueño» (2003: 61)—, la corrección de algunos epígrafes —por ejemplo, «I moan for love / Before my birds / They also are **in a cage**» (Geisha Song; 2003: 96) - «I moan fore love / Before my birds / They are also **caged**» (Geisha Song; 2004: 105) y, finalmente, la corrección de unas preposiciones —«this flow is pure joy / though joy is always sad **in** its roots / it is delivered like death without your knowing / it is this not knowing that flows / it enters **like** a body enters love / with all its flesh» (2003: 113) - «this flow is pure joy / though joy is always sad

at its roots / it is delivered like death without your knowing / it is this
not knowing that flows / it enters **as** a body enters love / with all its
flesh» (2004: 121).

BLOQUE V

BLOQUE V

• 13. SEPTIEMBRE (2003) •

• 14. MIGRACIONES / MIGRATIONS (2004) •

Septiembre (2003): A sus sesenta años, Gloria Gervitz publica el poema «Septiembre» en el doceavo número de la revista *El poeta y su trabajo* 12. No tiene dedicatoria y sí un pequeño epígrafe sobre el rabino Susya. Son 172 versos en total. Lo reedita en una edición propia, tipo folleto, en el mismo año. No hay cambios, salvo que fragmenta un verso y por eso resultan 173 versos en total en esta versión.

Hemos comparado este poema con su versión de 2004 incluida por vez primera en la edición bilingüe de *Migraciones* traducida por Mark Schafer. Las operaciones textuales aquí son más bien pocas. Hay un desplazamiento de versos, la fragmentación de uno y, lo más sustancial, es la aparición de veintitrés nuevos versos:

131 la claridad

~~132 de~~jo

133 ¿quién es esa

134 que me hace ser

135 la que

136 soy (2003: 41)

132 la claridad

133 como si se le acabara

134 el corazón

135 se está así en Dios

136 -en lo que llamamos

137 Dios-

138 y yo ahí

139 como quien mira

140 como quien oye

141 yo la intrusa

142 la de ti presentida

143 espera
144 y tiembla

145 el humano temblor

146 de ante ti

147 y falta el aire

148 ah esperada

149 en tu gozo
150 reclamo
151 lo que colmado

152 colma

152 más en otro día

154 ella

155 la sola

156 ¿quién es ésa
157 que me hace ser
158 la que
159 soy (2004: 138-140)

Migrations / Migraciones 6 (2004): Se trata de una edición bilingüe inglés / español, traducida al inglés por Mark Schafer; se publicó en Estados Unidos en Junction Press y en Reino Unido en Shearsman Books. Incluye una pequeña nota del traductor, una conversación entre él y la poeta y un glosario. La nota dice que esta es la primera publicación completa de la traducción inglesa de *Migraciones* y que también es la primera edición completa y final del poema en español (por aquel entonces). Se divide en: “Shaharit/Shajarit” (708 versos en español); “Yiskor” (231 versos); “Lethe/Leteo” (231 versos); “Pythia” (191 versos); “Equinox/Equinoccio” (86 versos); “Threnody / Treno” (116 versos);

“September / Septiembre” (196 versos). Esta es la última edición con divisiones dentro del poema y en tiene 1759 versos en total.

Hemos comparado esta versión del poema con la siguiente de 2016 para observar las operaciones textuales que aparecen. Entre ellas, el epígrafe central de Giorgos Seferis («la memoria, donde se la toque, duele») se integra en 2016 —edición en la que se eliminan divisiones y epígrafes— como parte del texto del poema (2016: 130). Recordemos que a partir de 2016 *Migraciones* da un giro y se vuelve un poema más atrevido, sin nada que entorpezca su lectura; por lo mismo, las operaciones textuales que veremos en la comparación son bastantes e importantes; sobre todo, la migración de versos dentro del poema. Ya no aparecerán mayúsculas al inicio, se eliminarán muchas comas y puntos, se suprimirán muchos versos y se añadirán muchos otros, se fragmentarán más versos, se reformularán algunos de ellos y también muchos migrarán de un lado a otro del poema. Veamos un ejemplo:

III + : tumbada sobre la potkana de nimbos frente al espejo en las rixanas abiertas / complácese ella en su cuerpo / (23)
↳ v. 600-604 (4-1)

+ : séquien es esa ella que desde mí se derrama apogándose en sí misma? / y yo no me canso de oír una y otra vez las canciones de Bola de Nieve (23)

+ : y lo aquí después de las misas de amareciendo y de las enredaderas de lluvia / como si nada hiciera sociedad (23)
+ p. 28 v. 303-305 ↳ v. 301-305 (26)

253 Llego al lugar del principio donde comienza el comienzo	I come to the place of
254 Este es el tiempo	It is time
255 Es el tiempo de despertar	Time to wake up
256 La abuela enciende las velas sabáticas desde su muerte y me mira	From her death Grandmother
257 Se extiende el sábado hasta nunca, hasta después, hasta antes	The Sabbath lengthens
258 Mi abuela que murió de sueños mece interminablemente el sueño que la inventa /	My grandmother who
259 que yo invento. Una niña loca me mira desde adentro /	which I invent. A wild girl
260 Estoy intacta	I am intact
→ Pasa aquí los versos p. 42-44 v. 566-589 + p. 28 v. 293-299	
261 Y hubiera quizás valido la pena	And it might have been
262 detenerse en las pulsaciones de aquel dolor de cabeza	to pause in the pulsing
263 Detenerse	Pause
264 Forzar el lugar del polvo, las palabras	Storm that place
265 apretar el miedo, romper la orilla	grip fear, smash its edge
266 Regresar al día de hoy	
267 Ella era una mujer que comía aprensiva en un restorán	She was a woman eating
268 Vivía más lentamente	
269 Era como estar lejos sin cambiar de lugar	She seemed far away and
270 Estoy llena de paredes y la música abismándose	I am full of walls
271 Fotografías guardadas en una caja de habanos y las fotografías en cajas de habanos	Photographs stored in a
272 Es lunes	
273 Llevaba un peinado que le cubría las orejas	She wore her hair so that
274 Y oía siempre a lirios	And she always smelled
275 ¿Qué es lo que recuerdo?	
276 ¿Para qué pensarme?	Why think of myself?
277 También esto pasará	This too shall pass
278 Recomienzo	I begin
279 No es en la oscuridad de la fe	Not in the obscurity of
280 Es en la duda	But in doubt
281 ¿Por qué no llueve? (p. 24)	
282 Jamás regresaré	I will never return
283 Y lo aquí vivido se perderá para siempre	And what I lived here will
284 Afuera el aire se adelgaza	Outside the air grows thin
285 El verano comienza a pudrirse	

• 18
+ y la música abismándose / y las fotografías en cajas de habanos / (22)
• pg. 30 v. 344. los cables delgasimos rios de goiondares / el calor como colmitillo de pabais (30)
+ del sol hundióndose en la canícula / y ella con un ramo de alcatrazes desembarcando en el Puerto de Veracruz (22)
↳ p. 30 v. 339-341

Las operaciones textuales que aparecen son la migración, supresión, adición y reformulación de versos.

BLOQUE VI

BLOQUE VI

- 15. JUST THE BLUES (2009) •
- 16. BLUES (2014) •
- 17. MIGRACIONES 1976-2016 (2016) •
- 18. MIGRACIONES 1976-2016 (2017) •

Just the Blues (2009): Poema publicado en *El poeta y su trabajo* 34. Sin dedicatoria y con un epígrafe de W. B. Yeats. Son en total 49 versos. Luego formará parte de *Blues* (2014), una revisión de “Equinoccio”, donde el texto se amplifica.

Al comparar este poema con el texto de 2014, vemos que las operaciones textuales son pocas; el cambio fundamental se da en *Just de Blues*, al ser una revisión de un fragmento anterior de *Migraciones*. Hay pocos desplazamientos de versos que les dan más espacio en blanco, también una fragmentación y una supresión de un verso. Como ejemplo:

44 no tengo palabras
45 y el corazón cae en el corazón del mismísimo Dios
46 y yo me tiemblo ante ti
47 en el deseo de ti
48 de ser en ti
49 como de Dios (2009: 38)

127 no tengo palabras
128 y el corazón cae
129 en el corazón del mismísimo Dios
130 y yo me tiemblo ante ti
131 en el deseo de ti
132 de ser en ti
133 como de Dios (2016: 14)

Blues (2014): Gervitz publica esta revisión de “Equinoccio” como un texto independiente en Ediciones Acapulco y con apoyo del FONCA. También cuenta con las ilustraciones de Magali Lara y epígrafes de Ungaretti, de la canción de una Geisha, de W. B. Yeats, de Marina Tsvetaeva, de un poema sufí y de Erik Lindegren. No tiene paginación. Son en total 247 versos.

Hemos comparado esta versión con el fragmento de *Migraciones* (2016) que le corresponde (porque ya no hay divisiones). Entre las operaciones textuales observadas están: se suprimen los epígrafes de Ungaretti, los versos de la canción de una Geisha, los de Marina Tsvetaeva y de Erik Lindegren; en cambio, conserva los versos de Yeats y del poema sufí como parte del poema. También, hay supresiones, desplazamientos y adición de versos. Observemos la siguiente transformación:

42 **como una mancha se extiende**
 43 como un puño levantado

44 ardiéndose hasta lo más huérfano
 45 gimiéndose
 46 **como una ceiba desgajada**

47 la dolorosa pasión (2014: 6)⁴⁸⁰

1627 un puro sí este sí mismo

1628 **extendiéndose como una mancha**

1629 como un puño levantado

1630 **desgajándose como una ceiba**

1631 gimiéndose

1632 y las caricias se hacen más rápidas

1633 y más dulces

1634 y más abruptas (2016: 155)

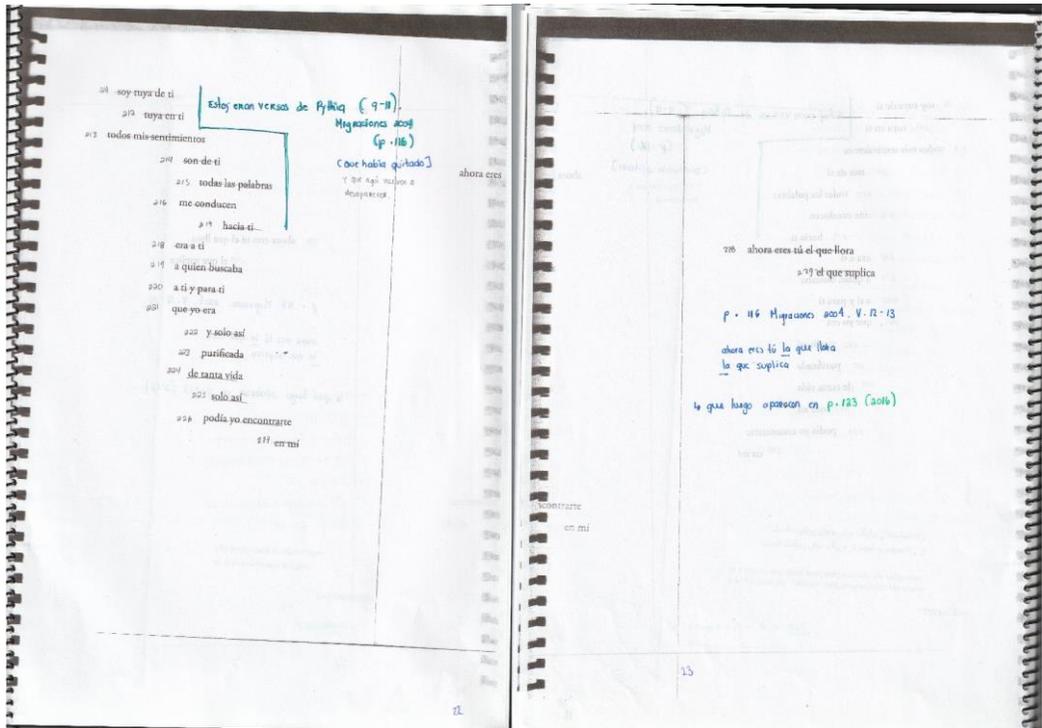
También hay versos de ediciones anteriores que ahora migran a otras partes del poema, sustituciones de sustantivos —«súplica /

⁴⁸⁰ Paginación propia, ya que esta edición no viene paginada.

dislocamiento» (2014: 8) - «súplica / **tajo**»⁴⁸¹ (2016: 152)—; sustituciones de verbos —«el placer **viene** en oleadas / ~~inunda~~ el ~~llanto~~» (2014: 16) - «y el placer **llega** en oleadas / y se **vuelca**»— (2016: 154); una sustitución de género —«más adentro / más en sí misma / más sí misma / un puro sí este sí misma / y el llanto era de **niña**» (2014: 16) - «más adentro / más en sí mismo / más sí mismo / un puro sí este sí mismo / extendiéndose como una mancha» (2016: 154-55)—; y finalmente, una adición de cursivas —«aní ledodí vedodí li / aní ledodí / aní ledodí» (2014: 20) - «*aní ledodí vedodí li / aní ledodí / aní ledodí*» (2016: 164)⁴⁸²—. Para terminar, hemos observado también que en esta edición de 2014 Gervitz recupera versos de “Pythia” de la edición de 2004 (y que en la versión de 2016 desaparecerán de nuevo):

⁴⁸¹ Que recupera de la versión de *Migraciones* (2004).

⁴⁸² Gervitz comenta en el glosario de la edición de 2016 que la traducción sería «yo soy de mi amado y mi amado es mío»; palabras del «Cantar de los Cantares» que sigue diciendo hasta el día de hoy la novia en la ceremonia de matrimonio judío (2016: 271).



Migraciones: Poema 1976-2016 —7— (2016): Primera vez que Gervitz publica *Migraciones* fuera de México; esta vez es en Barcelona bajo el sello de Paso de Barca, con apoyo del CONACULTA / FONCA de México. En las guardas del libro se anuncia que este es *un poema en que las partes se han disuelto en un ininterrumpido, coherente y conmovedor fluir poético*. Tampoco tiene dedicatorias, epígrafes o ilustraciones; pero sí un glosario final. Son en total 2886 versos.

Ya se ha mencionado que en esta edición Gloria Gervitz le da un giro completo a su poema y, por tanto, las operaciones textuales con respecto a las versiones anteriores son mayores. En otras palabras, es en la que se presentan todas las operaciones textuales que hemos

propuesto en nuestra categorización, comparándola con sus antecesoras. Ahora bien, si la contrastamos con las tres versiones posteriores veremos que hay menos transformaciones entre ellas o que no son radicales. En su comparación con *Migraciones* (2017) encontramos supresiones de versos —«ya casi en el olvido ~~la misma cara entre las manos / ella la misma muchacha / aunque apenas si todavía una muchacha~~» (2016: 29)—; supresiones de la conjunción «y»; supresiones de cursivas —«*Adonai Eloheinu Adonai Ejad*» (2016: 30)⁴⁸³—; y desplazamientos y fragmentaciones de versos.

También, una sustitución de un pronombre relativo por un adverbio relativo—«**que son** un monólogo desde ti hacia ti» (2016: 71) - «**como** un monólogo desde ti hacia ti» (2017: 69)—; se suprimen unas preguntas que en algún momento del crecimiento del poema eran esenciales —«no me dejes / ~~¿qué me vas a decir? / ¿qué más me vas a decir?~~» (2016: 80)—; adiciones de versos —«a harpooned whale / sinking» (2016: 117) - «a harpooned whale / sinking **into herself / into her rage / pledged with love**» (2017: 115)—. Asimismo, revisión de versos que conllevan varias operaciones —«*Si crees que puedes causar daño, / entonces cree que lo puedes reparar. / Si crees que puedes herir, entonces cree que también puedes curar.*» (2016: 129)⁴⁸⁴ - «si crees que puedes causar daño / entonces cree que lo puedes reparar / si crees que puedes herir / entonces cree que también puedes curar» (2017: 127)—; y la adición de un verso (2017) que refuerza el discurso de los versos anteriores (2016):

⁴⁸³ Anota Gervitz en el glosario: «(*El Señor es nuestro Dios, el Señor es uno...*): fragmento de la plegaria más importante de la religión judía» (2016: 271).

⁴⁸⁴ Versos que salen de una cita que hace Gervitz de Rabbi Nachman de Breslau y que hace suyos para el poema. Este es un ejemplo de la apropiación en el poema de otros intertextos y de cómo todavía en la versión de 2016 conservan cursivas y puntuación, dejando ver así su referencialidad.

amanece

la ventana
se llena de luz

y el día
irrevocable
en la humanísima
mañana
se abre

y yo despierto (2017: 145)

Aparecen también sustituciones verbales —«y el placer **llega en oleadas**» (2016: 154) - «y el placer **se vuelca**» (2017: 152)—; la *corrección* (¿error?) de un sustantivo —«hojas de **sábila**» (2016: 170) - «hojas de **sávila**» (2017: 168)—; y cambios de puntuación o acentuación. En el famoso escenario del mercado mexicano hay pequeños cambios: «las playeras con el águila y el nopal que dicen **Viva México**» (2016: 169) - «las playeras con el águila y el nopal que dicen ‘Viva México’» (2017: 167), por ejemplo, entre otros (sobre todo, corrección de la ortografía de algunos sustantivos). Gervitz hace que las voces o canciones que se escuchan en ese pasaje colorido salten a los oídos de los lectores, pero en la versión de 2016 lo hace por medio de cursivas, como acabamos de ver, y en el 2017 añade comillas:⁴⁸⁵

*¡ay Zandunga!
¡qué Zandunga, mamá por Dios!
¡Zandunga que por ti lloro
prenda de mi corazón!* (2016: 171)⁴⁸⁶

‘¡ay Zandunga!
¡qué Zandunga, mamá por Dios!
¡Zandunga que por ti lloro

⁴⁸⁵ Nos atrevemos a decir que sucede lo mismo que con las citas a otros poemas o referencialidades; Gervitz hace suyas estas voces y las integra a la propia voz del poema.

⁴⁸⁶ Canción tradicional mexicana del istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

prenda de mi corazón!’ (2017: 169)

Finalmente, del mercado también cabe mencionar que es la primera vez que aparece el nombre de la nana de la poeta, quien desde *Shajarit* formó parte del recorrido del poema: «me compra una nieve de limón / y se me pasa el berrinche / mi nana Lupe habla poco / es de Oaxaca y no sabe bien español» (2016: 177).

Migraciones: Poema 1976-2016 —8— (2017): Un año después se publica *Migraciones* de nuevo, pero ahora en la editorial mexicana Mangos de Hacha. El poema regresa a México. Sin dedicatorias y sin ilustraciones, con una foto de la autora y una breve biografía. Incluye también un glosario final, un breve recorrido del texto descrito en la contraportada y también una pequeña conversación entre Gervitz y el poeta sueco Ulf Ericksson. Son en total 2876 versos.

Hemos comparado esta versión con la siguiente edición de 2019. Si bien se asoman varias operaciones textuales derivadas de esta comparación, estas no abundan. Tampoco habrá muchas diferencias entre la versión de 2019 con la de 2020. Veamos algunas operaciones de esta comparación: supresiones de verbos y sustantivos; supresiones y adiciones de versos:

mientras todavía pueda sentir que siento ~~y el hambre~~
~~me obligue a salir a la calle~~
pero por qué creer esto si al otro lado del mar
florean todo el año geranios (2016: 12)

mientras todavía pueda sentir que siento
mientras todavía me obligue a seguir sintiendo
y el miedo me obligue a salir del miedo
y yo me obligue a salirme de mí
pero por qué creer esto si al otro lado del mar
florean todo el año geranios (2019: 14)

Asimismo, queremos subrayar los siguientes versos añadidos en la versión de 2019:

no puedo atravesar el aire
comienzo a vivir de brisa
en las regiones donde las mujeres trenzan sus cabellos castaños
y perfuman sus axilas
en esas regiones donde el olor del sexo madura y oprime las tardes
(2016: 14)

no puedo atravesar el aire
comienzo a vivir de brisa
quisiera rezar y no sé rezar
ni siquiera sé qué es lo que quiero decir
todo está anegándose
no hay bordes
hay apaciguamiento
hay lo que no entiendo
**y es que yo no inventé a esa muchacha
ella forzó su existencia dentro de mí**
oscurísimas rosas germinándose en la memoria
las mujeres trenzándose los cabellos perfumándose las axilas
el olor del sexo madurándose (2019: 16-7)

En estos nuevos versos hay más ambigüedad, sombra e inseguridad en la voz poética; sobre todo, más humildad. Hay lo que la poeta no entiende; *ella no inventó a esa muchacha, sino que ella forzó su existencia en el poema*. En esos dos pequeños versos, la voz femenina que inició el recorrido de *Migraciones* desde sus inicios muestra la germinación del poema a lo largo de todos estos años de escritura.

También, entre otras operaciones textuales encontramos supresiones de la conjunción «y», la adición de una hoja entera de versos,⁴⁸⁷ reformulación de versos, tildes en el pronombre «mí»,

⁴⁸⁷ «יזכר אלהים נשמת אמי מורתי שהלכה לעולמה» / como Jonás en el vientre de la ballena / como la sibila dentro de las paredes húmedas / sin saber qué decir sin nada para decir [...]» (2016: 36-7) - «יזכר אלהים נשמת אמי מורתי שהלכה לעולמה» / **uno se va a morir a solas a solas en lo oscuro / lejos de lo que uno fue o creyó ser / uno se muere entre los sentimientos más simples / en la sorpresa enorme de estarse muriendo / uno se hace un hueco en la oscuridad / y se echa ahí como un animal** / como Jonás en

sustituciones de sustantivos —«el diagrama de la lluvia el **movimiento** de los sueños» (2016: 56) - «el diagrama de la lluvia el **hundimiento** de los sueños»— (2019: 59); fragmentaciones de versos, desplazamientos de versos y fragmentos que dan más espacios en blanco y correcciones ortográficas. Por otro lado, recordemos la escena del mercado que mencionamos en la versión anterior; que las voces y sonidos entremezcladas con los colores, olores y recuerdos se presentaban al lector de distinta manera: por cursivas (2016) o por apóstrofes (2017); ahora bien, en la versión de 2019 Gervitz regresa a las cursivas del 2016 para el mismo efecto sonoro (2019: 170, 171, 172). Para terminar, seguimos observando la supresión de algunas comas y de signos de exclamación.

el vientre de la ballena / como la sibila dentro de las paredes húmedas / sin saber qué decir sin nada para decir [...]» (2019: 38-40).

BLOQUE VII

BLOQUE VII

19. MIGRACIONES - POEMA 1976 - 2019 (2019) •

20. MIGRACIONES - POEMA 1976 - 2020 (20.02.20) •

(cambios respecto a la de 2019) *

Migraciones: Poema 1976-2019 —9— (2019): Se trata de la edición publicada en Santiago de Chile por Aparte y Cuneta tras haber sido Gervitz galardonada con el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019. Es la segunda vez que el poema se edita en otro país de habla hispana (primero en España en 2016 y ahora en Chile). Incluye una foto de la autora y una breve biografía. También, las referencias a las intertextualidades que permean el poema, algunas notas y un glosario final. Son en total 2905 versos.

Esta edición y la de 2020 tienen la misma tipografía y paginación —comparten también la tipografía con la edición de Mangos de Hacha de 2017; podría ser decisión visual de la autora— y también tienen el mismo número de versos. No obstante, aunque pocas, observamos las siguientes operaciones textuales mediante su comparación: primero, Gervitz regresa de nuevo a la formalidad de las intertextualidades; es decir, ya en la edición de 2017 había quitado las marcas de referencialidad —cursivas, mayúsculas y puntuación— que le indicaban al lector que eran fragmentos de otros autores. Ahora, en 2019 las retoma —aunque en 2020 las suprime de nuevo—; por ejemplo:

ἡ μνήμη ὅπου καὶ νὰ τὴν ἀγγίξειζ πονεῖ
la memoria, donde se la toque, duele (2019: 131)

ἡ μνήμη ὅπου καὶ νὰ τὴν ἀγγίξειζ πονεῖ
la memoria donde se la toque duele (2020: 131)

Asimismo, va despojando el siguiente fragmento de los signos de exclamación —en la versión de 2016 conserva los signos, pero suprime los acentos en «qué»; en 2017 conserva los acentos, pero suprime el signo de apertura; la versión de 2019 es igual a la anterior; finalmente,

en 2020 suprime los dos signos y además les da más espacialidad:

y crecen rosas
rosas como arterias
rosas echando sangre
qué estoy herida madre!
qué me heriste madre!
qué me saqueaste madre!
qué me dañaste madre!
déjame salir de ti!
déjame salir! (2019: 226)

y crecen rosas
rosas como arterias
rosas echando sangre
qué estoy herida madre
qué me heriste madre
qué me saqueaste madre
qué me dañaste madre
déjame salir de ti
déjame salir (2020: 226)

Otras operaciones textuales son las correcciones ortográficas —«**tránsito** de yo misma» (2019: 88) - «**transito** yo misma» (2020: 88); «así se **sumerje**» (2019: 132) - «así se **sumerge**» (2020: 132), entre más ejemplos—; también, la modificación de la sintaxis de un verso —«y **el amor estaba ahí** para ser herido» (2019: 185) - «y **la herida allí** para ser herida» (2020: 185)—, «Kadosh / Kadosh / Kadosh»⁴⁸⁸ (2019: 121) en cursivas (2020: 121) y la supresión de mayúsculas —«*Bashert Bashert / es iz Bashert / es iz Bashert / es iz Bashert*»⁴⁸⁹ (2019: 234)—. Para terminar, hay cambios mínimos en el glosario y en las notas entre la versión de 2019 y 2020.

Migraciones: Poema 1976-2020 —10— (2020): Gervitz lleva de nuevo su poema a España, ahora a Madrid bajo el sello de Libros de la Resistencia. Esta edición, en ojos de la poeta, concluye el ciclo de reescritura de *Migraciones*, también como un poema que editorialmente terminó emigrando. Es la edición número 10 de *Migraciones* bajo ese título y la número 23 desde su gestación. La contraportada incluye

⁴⁸⁸ «Santo Santo Santo. Parte del Sanctus en la Misa Católica y palabras de la Keddushah, plegaria judía» (2020: 274).

⁴⁸⁹ «[...]» palabra en idish que significa destino: *es is bashert*: así tenía que ser, así estaba predestinado» (2020: 271).

palabras de María Negroni (jurado del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019). Son en total 2905 versos, igual que en la anterior. Después de ella se publican más traducciones del poema completo que se basan en esta edición (polaco, noruego, árabe, griego, inglés, y en 2022 aparecerán las versiones en ruso e italiano).

*

Con esto hemos concluido el andar reescritural de *Migraciones* (1976-2020). Primero hemos expuesto las características editoriales de cada edición y el mapa genético de las publicaciones de *Migraciones*; seguidamente, la categorización formal de la reescritura en el poema y, finalmente, las operaciones textuales de reescritura en cada una de las ediciones publicadas. Esto nos permite tener un panorama completo del proceso de escritura de *Migraciones*, desde su gestación hasta su posible culmen, que no solo muestra el aspecto editorial, sino también el crecimiento del propio poema y de su larga relación con Gloria Gervitz —poeta, lectora y persona—.

CONCLUSIONES

y yo / que un día moriré / estoy aquí / en
este instante / que es todos los instantes /
estoy viva

MIGRACIONES, GLORIA GERVITZ

El poeta argentino Edgar Bayley creía que la poesía alcanzaba su plenitud con la presencia del lector, porque *todo poema supone y descansa sobre su lectura*. Para la construcción de *Migraciones* la lectura es uno de sus mecanismos cardinales de crecimiento, ya que prepara el terreno para una nueva escritura: la reescritura. Durante cuarenta y cuatro años Gervitz fue lectora de su poema, lo cual permitió, en el proceso que la palabra explorara a sus anchas sus posibilidades poemáticas, lo que convierte a *Migraciones* en una obra de vida y en una poética de la reescritura.

Para entender mejor tal proceso de creación de largo aliento, en esta tesis se aporta un marco teórico descriptivo de la(s) poética(s) de la reescritura, horizonte desde el cual se ha leído la obra de Gervitz. En otros términos, la evolución de los libros y la complejidad del poema nos han llevado a observar y exponer la poética de la reescritura desde tres frentes. En primer lugar, el marco descriptivo ya mencionado para leer las poéticas de la reescritura; es decir, la categorización de la reescritura en poesía. En segundo lugar, la categorización de las operaciones textuales que conforman la poética de la reescritura en *Migraciones*. En tercer lugar, el mapa y el trazado «gráfico-genético» del poema, que ilustran de manera visual su crecimiento a lo largo de cuarenta y cuatro años de escritura. A continuación se desglosan estos

planteamientos desarrollados a lo largo de los cinco capítulos de la tesis, mostrando los aspectos principales de cada uno.

En el primer capítulo se aborda el contexto de la generación de poetas a la que pertenece Gervitz —los nacidos en los años cuarenta en México— y, a la vez, un breve panorama de la poesía mexicana desde el siglo XIX, para comprender por qué la obra de Gervitz es única en su tiempo y espacio y también por qué la poeta se ha mantenido al margen de los grandes premios y reconocimientos nacionales (como pertenecer a las antologías de la época), destacando más hasta hace pocos años en sus lenguas traducidas (no latinas) que en español. No obstante, es ahora, en el cierre del poema (1976-2020), cuando Gervitz y su poesía están más vivas que nunca en el panorama hispanoamericano. Acompañado de lo anterior, nos adentramos finalmente el objeto de estudio principal de la tesis: *Migraciones. Poema 1976-2020*; su recorrido editorial, las lecturas y la recepción que ha tenido.

Luego, en el segundo capítulo se hace referencia a los conceptos que circundan el fenómeno de la reescritura como una poética: a) Primero, el de la reescritura entendido como el transvase de otras obras y textos a un estilo propio o de una lengua a otra, relacionado con las aproximaciones de Lefevere y Bassnett. b) El segundo, el de la intertextualidad, con un recorrido por las teorías de Mijaíl Bajtin, Julia Kristeva y Roland Barthes. En este apartado sobre la intertextualidad se concluye que a veces se le considera a la reescritura su sinónimo, o también se la asocia indistintamente con alguna de sus subcategorías, como puede ser el pastiche, el plagio y la apropiación, lo que nos indica que es un concepto con múltiples interpretaciones y usos, y que plantea un problema para su categorización en materia poética e inclusive en narrativa. c) Finalmente, el de la escritura. Se parte de la definición de

Geneviève Michel sobre la reescritura, quien dice que esta constituye una práctica constante de la creación literaria y que, básicamente es el principio del mismo acto de escritura, cuya conciencia nutre el acto de lectura. Después, con el apoyo del texto «La escritura del traductor» de José Francisco Ruiz Casanova, se recupera la idea de que la reescritura vista como poética (a la que responde *Migraciones*) es en sí misma una nueva escritura y no *una recreación de un texto original*. Los conceptos de reescritura, intertextualidad y escritura permiten comprender la poética de la reescritura, expuesta como marco teórico en el capítulo siguiente.

Seguidamente, en el tercer capítulo se proponen cinco categorías potenciales para observar la poética de la reescritura.⁴⁹⁰ Es decir, cinco poéticas distintas que ayudan a definir el fenómeno de la poética de la reescritura. a) La primera categoría sería la reescritura como recreación, en la que figuran la poética de Ezra Pound y de Haroldo de Campos, al ser precursores de la poesía americana gracias a los conceptos de *make it new* y de *transcreación*. Ambos poetas recurrieron al juego entre lenguas y a la traducción para hacer de la poesía un «arma» de recreación y de introducir nuevos paradigmas a la poesía americana, un poco encorsetada. b) La segunda categoría propuesta es la reescritura como corrección del poema, de la que Juan Ramón Jiménez con *Leyenda* (1896-1956) es su mejor exponente. La obra de este poeta español fue un *work in progress*: su obra en marcha, de lo que se desprende su afán de corrección. En resumidas palabras, volver al mismo lugar transformado, sin decir lo mismo, porque la palabra siempre está en movimiento: «Yo llevo siempre conmigo todo

⁴⁹⁰ En la tesis se presentan poéticas de horizontes latinoamericanos, españoles y estadounidenses, pero podría ampliarse a la poesía europea, que no hemos incluido (como Francis Ponge, por ejemplo) por cuestiones de tiempo y espacio.

lo que he escrito, como llevo mi propia vida, y rectifico vida y escritura constantemente». La vida está en movimiento, por ende, la escritura de uno también acompaña la marcha. c) La tercera categoría es la reescritura como continuación, donde *Cántico* (1928-1950) de Jorge Guillén es un claro ejemplo. Como Jiménez, él también creía en que la vida y sus saltos acompañaba a la obra, pero no reescribía para corregir sino para reafirmar y sostener su obra en construcción mediante la adición y continuación de nuevos poemas y la búsqueda de una forma orgánica que renovara su lenguaje a petición del poema: constructividad como modelo creador. d) La cuarta categoría corresponde a la reescritura como intertextualidad —«mosaico móvil», en palabras Leónidas Lamborghini—, a la que pertenece Lamborghini y varias de sus obras (*carroña última forma*, por ejemplo). El poeta argentino se dedicó a escribir su obra desde la postura ideológica de resistencia y de la risa y parodia como arma. De nuevo, experiencia de vida y experiencia poética se intercalan, por lo que Biviana Hernández comenta que su obra es «reescritura como un modo de producción de la textualidad en tanto que dispositivo de mediación entre la obra y la vida del escritor» (Hernández 2015: 127). Lamborghini recurrió a otras voces (cantos populares argentinos) y a otros textos (la *Biblia*) para crear un discurso propio, paródico, demoledor de su contexto. De tal forma, la parodia y la reescritura están hermanadas en la poética lamborghiniiana; ambas son la base de su escritura. e) La última categoría que se presenta es la reescritura como mecanismo compuesto, en la que se ha situado a Gloria Gervitz con *Migraciones. Poema 1976-2020*, poema en donde con el tiempo se da un proceso generativo; es decir, un (re)nacimiento gracias a la (re)lectura y (re)escritura durante cuarenta y cuatro años. La reescritura del poema está constituida por una escritura anterior y quien

escribe se vuelve lector de la primera escritura: el poeta-reescritor. En el caso de la reescritura en la obra de Gervitz es un mecanismo compuesto, ya que comprende algunas características representativas de las poéticas que ya se han mencionado, como la de aquellos poetas que reescriben su obra intencionalmente, la de quienes reescriben otros textos para hacerlos suyos y la de quienes participan activamente en ambos movimientos. Las reescrituras que aparecen en la poesía de Gervitz son en parte un diálogo entre todos sus textos y, en parte, un diálogo continuo con otras aproximaciones poéticas que marcaron su lectura, como la de Octavio Paz, Edmond Jabès, Lorine Niedecker, Juan Ramón Jiménez, Anna Ajmátova, entre muchas otras, además de la mística judeocristiana y las voces populares mexicanas.

Después, en el cuarto capítulo se señala la importancia que tiene la figura del traductor para la poética de la reescritura: acompañante y creador. En este marco se incluye una entrevista realizada a Mark Schafer, quien ha acompañado el crecimiento de *Migraciones* con sus lecturas y traducciones al inglés durante más de veinte años —dice, *tenemos una relación de autora-traductor y digamos, de autora-lector íntimo*—. Schafer ha hecho el viaje junto a Gervitz y sus reescrituras. Gervitz es la autora, pero Schafer es el creador de lo que el lector lee en inglés. Es el autor de la traducción de la obra de Gervitz. Se concluye en este capítulo que traducir no es una recreación mecánica, lingüística, de otro texto, sino que es más bien, como insiste Ruiz Casanova, una nueva escritura, y el traductor, lector compañero de viaje y creador.

Por último, el quinto capítulo consiste en aportar el análisis de los mecanismos de reescritura en todas las versiones publicadas de *Migraciones*. Estos mecanismos se traducen en la categorización de las operaciones textuales que conforman la poética de la reescritura en

Gervitz. Es decir, cómo se articula formalmente el diálogo entre versión y versión. Por ello, se ha comparado entre ellas cada una de las versiones y así observar qué cambios se producen a lo largo de estos cuarenta y cuatro años de poema. Asimismo, se hace un recorrido editorial de *Migraciones*, en donde se anotan las editoriales que lo han publicado y todas las características formales de cada versión (extensión, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones, portadas...) y, sobre todo, su mapa genético (el crecimiento de *Migraciones* de manera visual). En la parte de anexos, y como corolario a este capítulo, se integra un trazado «gráfico-genético» del poema.

Para cerrar, las aportaciones más significativas de esta tesis dedicada a la obra de la magnífica poeta mexicana Gloria Gervitz y a la poética de la reescritura son tres. La primera, el marco descriptivo para leer las poéticas de la reescritura (de momento, hispanoamericana)—la categorización de la reescritura en poesía—, con la posibilidad de ampliar esta propuesta y de estudiar las poéticas que responden a este fenómeno en otras latitudes y lenguas. También, cabe mencionar que sería importante investigar e incluir en esta categorización a más poetas mujeres presentes en la poesía hispanoamericana, pero que por cuestiones de tiempo este asunto no entró en consideración. La siguiente aportación es la categorización de las operaciones textuales que conforman la poética de la reescritura en *Migraciones*, que bien podrían utilizarse para observar este fenómeno y sus mecanismos escriturales en la obra de más poetas. Y, finalmente, el mapa y el trazado «gráfico-genético» del poema, que ilustran de manera visual su crecimiento a lo largo de cuarenta y cuatro años de escritura.

No sería sorprendente que Gloria Gervitz y *Migraciones* nos asombrara con una próxima reescritura. Mientras la poeta y la palabra

tengan aliento, todo es posible. Entre tanto, corresponde a los lectores y traductores seguir creando las ramas de este árbol.

*deja que te inunde
no tengas miedo
estoy aquí
aquí en ti y contigo
gózame y goza tu vida*

(Gervitz 2020: 256)

CONCLUSIONS

y yo / que un día moriré / estoy aquí / en
este instante / que es todos los instantes /
estoy viva

MIGRACIONES, GLORIA GERVITZ

The Argentine poet Edgar Bayley believed that poetry reached its fullness with the presence of the reader because *every poem signifies and rests on its reading*. For the construction of *Migraciones*, reading is one of its essential growth mechanisms since it prepares the ground for new writing: rewriting. For over forty-four years Gervitz was a reader of her poem, allowing herself to be immersed in the poetic word to explore its possibilities to the fullest, which makes *Migraciones* a work of life and a poetics of rewriting.

To better understand this long-term creative process, this dissertation provides a descriptive theoretical framework of the poetics of rewriting, the horizon from which Gervitz's work has been read. In other words, the evolution of the books and the complexity of the poem motivated us to observe and define the poetics of rewriting on three key fronts: a) the descriptive theoretical framework that can be useful for reading the poetics of rewriting: the categorization of rewriting in poetry; b) the categorization of the textual operations that form the poetics of rewriting in *Migraciones*; c) the map and 'graphic-genetic' layout of the poem, which visually illustrate its growth over forty-four years of writing. These approaches, developed throughout the five chapters of the dissertation, are detailed below, showing their main aspects.

The first chapter presents the context of the generation of poets to which Gervitz belongs – those born in the 1940s in Mexico – and, at the same time, a brief overview of Mexican poetry since the 19th century. This background is presented to help us readers understand why Gervitz's work is unique in its time and space and to help us realize why the poet has remained outside the great national awards and recognitions (such as belonging to the anthologies of the time) but has instead stood out more in her translated languages (not the Latin ones) than in Spanish, until recently. However, it is in the closing of the poem (1976–2020) that Gervitz and her poetry are more alive than ever in the Hispanic American scene. Moreover, we delve into the main object of study of the dissertation: *Migraciones. Poema 1976–2020*, its editorial journey, the readings, and the reception it has had.

In the second chapter, reference is made to the concepts that surround the phenomenon of rewriting as poetics: a) First, rewriting as the transfer of other works and texts to an own style or from one language to another, related to the Lefevre and Bassnett approximations. b) Second, intertextuality, with a tour of the theories of Mijaíl Bajtin, Julia Kristeva and Roland Barthes. In this section on intertextuality, it is concluded that sometimes rewriting is considered its synonym, or it is also associated indistinctly with any of its subcategories, such as pastiche, plagiarism and, appropriation, which indicates that it is a concept with multiple interpretations and uses that poses a problem for its categorization in poetic and even narrative matters. c) The final concept is writing. We start from the (re)conceptualization of rewriting by Geneviève Michel, who says that rewriting constitutes a constant practice of literary creation and that, above all, it is the beginning of the act of writing itself, whose consciousness nourishes the act of reading. Later, in ‘The translator's

writing'⁴⁹¹ José Francisco Ruiz Casanova helps us to recover the idea that rewriting, seen as poetics, to which *Migraciones* acts in response, is in itself new writing and not a recreation of an original text. These three concepts (rewriting, intertextuality, and writing) allow us to understand the poetics of rewriting, which is understood as a theoretical framework in the next chapter.

In the third chapter, five potential categories are proposed to observe the poetics of rewriting.⁴⁹² In other words, five different poetics that help to explain the phenomenon of the poetics of rewriting. a) The first category would be 'rewriting as recreation', which includes the poetics of Ezra Pound and Haroldo de Campos, as they are the precursors of American poetry thanks to the concepts of *make it new* and *transcreation*. Both poets used the exchange between languages and translation to make poetry a 'weapon' of recreation and to introduce new paradigms to the *corseted* American poetry. b) The second category is 'rewriting as a correction of the poem', of which Juan Ramón Jiménez with *Leyenda* (1896–1956) is its best exponent. The work of this Spanish poet was a *work in progress*: his *obra en marcha*, from which his desire for correction comes. In short, there is a constant return to the same place, without saying the same, because the word is always in motion: 'I always carry with me everything I have written, as I lead my own life, and I constantly rectify life and writing.'⁴⁹³ In other words, life is in motion; therefore, our writing also keeps us company. c) The third category is 'rewriting as a continuation', of which *Cántico* (1928-1950) by Jorge Guillén is a clear

⁴⁹¹ "La escritura del traductor".

⁴⁹² The dissertation presents poetics from Latin American, Spanish, and American horizons, but it could be extended to European poetry, which we have not included (like Francis Ponge, for example) for reasons of time and space.

⁴⁹³ The translation is ours.

example. Like Jiménez, he also believed that life and its leaps accompanied the work; however, he did not rewrite to correct but to reaffirm and sustain his work under construction by adding and continuing new poems and the search for an organic form that would renew his language at the request of the poem: *constructivity* as a creative model. d) The fourth category corresponds to ‘rewriting as intertextuality’ – ‘mobile mosaic’, in Leonidas Lamborghini’s words – to which Lamborghini and several of his works belong (*carroña última forma*, for example). The Argentine poet dedicated himself to writing his work from the ideological position of resistance and laughter and parody as a weapon. Again, life experience and poetic experience are interspersed, so Biviana Hernández comments that his work is ‘rewriting as a mode of production of textuality as a mediating device between the work and the life of the writer’ (Hernández 2015: 127).⁴⁹⁴ Lamborghini resorted to other voices (Argentine popular songs) and other texts (the *Bible*) to create his own parodic discourse, shattering his context. In such a way, parody and rewriting are twinned in Lamborghinian poetics; both are the basis of his writing. e) The last category is ‘rewriting as a complex mechanism’, in which Gloria Gervitz has been placed with *Migraciones. Poema 1976–2020*, a poem in which a generative process occurs over time; that is, a (re)birth takes place thanks to (re)reading and (re)writing for over forty-four years. The rewriting of the poem is constituted by previous writing and whoever writes becomes a reader of the first writing: the poet-rewriter. Rewriting in the case of Gervitz’s work is a complex mechanism since it includes some representative characteristics of the poetics that were mentioned, such as those poets who intentionally rewrite their work,

⁴⁹⁴ The translation is ours.

those who rewrite other texts to own them, and those who actively participate in both movements. The rewritings that appear in Gervitz's poetry are, on the one hand, a dialogue between all her texts and, on the other, a continuous dialogue with other poetic approaches that influenced her reading, such as the poetry of Octavio Paz, Edmond Jabès, Lorine Niedecker, Juan Ramón Jiménez, Anna Ajmátova, among many others, in addition to Judeo-Christian mysticism and popular Mexican voices.

Moreover, in the fourth chapter, the importance of the figure of the translator for the poetics of rewriting is pointed out: the translator as a companion and creator. This framework includes an interview with Mark Schafer, who has accompanied the growth of *Migraciones* with his readings and translations into English for more than twenty years. According to him, 'We have an author-translator relationship and, let's say, an intimate author-reader relationship'. Schafer has made the journey with Gervitz and his rewrites. Gervitz is the author, but Schafer is the creator of what the reader reads in English. He is the author of the translation of Gervitz's work. This chapter concludes that translating is not a mechanical, linguistic recreation of another text, but rather, as Ruiz Casanova insists, new writing, and the translator, a fellow traveller, reader, and creator.

Finally, the fifth chapter provides the analysis of the rewriting mechanisms in all the published versions of *Migraciones*. These mechanisms are translated into the categorization of the textual operations that form the poetics of rewriting in Gervitz. That is to say, how the dialogue between one version and the other is formally articulated. For this reason, each of the versions has been compared with each other to observe what changes have occurred throughout

these forty-four years of the poem. Moreover, an editorial journey of *Migraciones* is offered in this chapter, where the publisher of each version is displayed, along with all their formal characteristics, such as extension, epigraphs, dedications, illustrations, covers, etc., as well as their genetic map, the visual growth of the poem. In the part of the annexes, and as a corollary to this chapter, a ‘graphic-genetic’ layout of the poem is integrated.

To conclude, there are three most significant contributions of this dissertation dedicated to the work of the magnificent Mexican poet Gloria Gervitz and the poetics of rewriting. First, the descriptive framework for reading the poetics of rewriting (Hispanic American, for the moment) – the categorization of rewriting into poetry – with the possibility of expanding this proposal and studying the poetics that respond to this phenomenon in other latitudes and languages. Also, it is worth mentioning that it would be important to investigate and include in this categorization more female poets in Latin American poetry who, due to time constraints, were not included in this work. The next contribution is the categorization of the textual operations that form the poetics of rewriting in *Migraciones*, which could well be used to observe this phenomenon and its writerly mechanisms in the work of other poets. The final contribution is the map and the ‘graphic-genetic’ layout of the poem, which visually illustrate its growth over forty-four years of writing.

It would not be surprising if Gloria Gervitz and *Migraciones* astound us with an upcoming rewrite. If the poet and the word have breath, anything is possible. Meanwhile, it is up to readers and translators to continue (recreating the branches of this tree).

feel it
let it flood you
don't be afraid
I'm here
here in you and with you
*rejoice in me and in your life*⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Translation of Mark Schafer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obra de Gloria Gervitz

GERVITZ, Gloria. *Shajarit*. México: edición de autor, 1979.

_____ “Fragmentos de ventana”. En *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*. 18.2 (104) (1982): 40.

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

_____ *Yiskor*. Il. Julia Giménez Cacho. México: Esnard, 1987.

_____ “Leteo”. En *Vuelta* 138.12 (mayo 1988): 33-34.

_____ “Leteo”. En *Hispanamérica: Revista de literatura* 51.17 (1988): 67-69.

_____ “Leteo”. En *Revista de la Universidad de México* 463 (agosto 1989): 52.

_____ *Migraciones*. 1ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. (2ª reimpresión 1992)

_____ *Pythia*. México: Mario del Valle Editor, 1993.

_____ “Equinoccio”. En *Poesía y Poética* 22 (verano 1996): 57-62.

_____ *Migraciones (1976-1996)*. Pról. Raúl Dorra. México: El Tucán de Virginia, 1996.

_____ *Migraciones*. Il. Magali Lara. México: edición de autor, 2000.

- _____ *Migraciones*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. (1ª reimpresión 2013)
- _____ *Treno*. Versión de Roberto J. Tejada en colaboración con Hernán Bravo Varela y la autora. México: CONACULTA-FONCA/ Filodecaballos, 2003.
- _____ *Migraciones*. Selec. y pról. Raúl Dorra y Blanca Alberta Rodríguez. Michoacán: Jitanjáfora Morelia editorial/ Red Utopía A.C., 2003.
- _____ “Septiembre”. En *El poeta y su trabajo* 12 (verano 2003): 33-34.
- _____ *Septiembre*. México: edición de autor, 2003.
- _____ *Migrations / Migraciones*. Trad. Mark Schafer. San Diego: Junction Press, 2004.
- _____ “Just the Blues”. En *El poeta y su trabajo* 34 (otoño 2009): 35-38.
- _____ *Blues*. II. Magali Lara. México: Ediciones Acapulco, 2014.
- _____ *Migraciones. Poema 1976-2016*. Barcelona: Paso de Barca, 2016.
- _____ *Migraciones. Poema 1976-2016*. México: Mangos de Hacha, 2017.
- _____ *Migraciones. Poema 1976-2019*. Santiago: Aparte / Cuneta, 2019.
- _____ *Migraciones. Poema 1976-2020*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2020.

Traducciones de *Migraciones*

Inglés

“Shajarit” (fragmentos). “Yizkor” (fragmentos). Trad. Stephen Tapscott.

En: *Mouth to Mouth: Poems by Twelve Contemporary Mexican Women*. Ed. Forrest Gander. Minneapolis: Milkweed Editions, 1993.

“Pythia”. Trad. Deborah Owen and Raffel Burton. *The Literary Review* 38.3 (1995): 33.

“Migrations (excerpt)”. Trad. Mark Schafer. En: *Reversible Monuments: Contemporary Mexican Poetry*. Ed. Mónica de la Torre y Michael Wieggers. Port Tonsed: Copper Canyon Press, 2002.

Migrations/Migraciones. Trad. Mark Schafer. Exeter: Shearsman Books in association with the European Jewish Publ. Society, 2004.

Migrations/Migraciones. Trad. Mark Schafer. San Diego: Junction Press, 2004.

Migrations. Poem, 1976-2020. Trad. Mark Schafer. New York: New York Review Books, 2021.

Alemán

Ein Erwachen auf der anderen Seite: Gedichte / Migraciones: poemas.

Trad. Rita Catrina Imboden. Zürich: Teamart, 2003.

Sueco

Migrationer. Trad. Ulf Eriksson, Magnus William-Olsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009. / *Johanneshov*: TPB, 2010.

Migrationer 1976-2018. Trad. Hanna Nordenhök. Malmö: Råmus Förlag, 2018.

Árabe

هجرات Trad. Jasim Mohamed. Emiratos Árabes Unidos: Dar Noun,
2013. (Traducido del sueco)

هجرات Trad. Jasim Mohamed. Amán: Dar Khotot, 2020.

Esloveno

Jutranja molitev. Trad. Janina Kos. Ljubljana: Beletrina, 2016.

Noruego

Migrasjonar 1976-2020. Trad. Helene Hovden Hareide. Oslo:
Samlaget, 2020.

Polaco

Migracje 1976-2019. Trad. Anna Topczewska. Cracovia: Lokator,
2020.

Griego

Μεταναστεύσεις. Ποίημα 1976-2020. Trad. Luna Simatou. Atenas:
BookLab, 2021.

Italiano (próximamente)

Ruso (próximamente)

Bibliografía sobre Gloria Gervitz

- ALAMEDA, Irene Zoe. "Entrevista a Gloria Gervitz". *Youtube*. Septiembre 2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=YtE5f5VSRqM>>
- BARANDA, María. "Migraciones, de Gloria Gervitz. Escribir una patria". *Letras Libres*. México, 31 de mayo de 2001.
<<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/migraciones-gloria-gervitz>>
- BROUGHAM, Rose Marie. "Mother, do you hear me? Daughters forming subjectivities in Spanish-American Poetry". Tesis de doctorado de la Universidad de Colorado (Boulder), 2006.
_____ "Yoga en 'Septiembre': una meditación por Gloria Gervitz". *Confluencia* 29.2 (Spring 2014): 70-80.
- CROSS, Elsa. *Acuario: Artículos y ensayos sobre creación poética*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2015.
- DIEGO, José. "Gloria Gervitz y 'Migraciones': el poema de una vida". Entrevista a Gloria Gervitz. México: *Milenio*, 2019.
- DORRA, Raúl. "Nota introductoria". En "Gloria Gervitz". *Material de lectura* [Universidad Autónoma de México] 176 (1992): 3-5.
_____ "La voz en la oscuridad". Pról. a: *Migraciones*. México: El Tucán de Virginia, 1996.
- FAVELA, Tania. "Migraciones dentro de *Migraciones* / o un decir que se dice". *Tierra adentro* 221 (marzo-abril 2017): 28-30.
_____ "Migraciones dentro de *Migraciones*". *Remar a contracorriente. Cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdéz, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2019.

- FLORES, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y “la generación del desencanto”*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2010.
«<http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/325-176-gloria-gervitz?showall=1>»
- GERVITZ, Gloria. “Algo sobre el poema *Migraciones*”. *El poeta y su trabajo* 34 (otoño 2009): 23-34.
- “GLORIA GERVITZ”. *Mouth to Mouth: Poems by Twelve Contemporary Mexican Women*. Ed. Forrest Gander. Minneapolis: Milkweed Editions, 1993.
- HORNO DELGADO, Asunción. “La buena poesía es siempre más sabia que su autor”. Entrevista a Gloria Gervitz. *Diversa de ti misma: Poetas de México al habla*. México: El Tucán de Virginia, 1997.
- IMBODEN SPESCHA, Rita Catrina. “La memoria desde la imaginación en la poesía de Gloria Gervitz”. *Escritos* 24 (julio-diciembre 2001): 179-193.
- JIMÉNEZ BUERÓN, Ana Karen y Fernando Palma Bahona. “Entrevista a Gloria Gervitz”. *Youtube*. Semana de Letras 2018, Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
«<https://www.youtube.com/watch?v=97QvCAFLwyA>»
- LINDE, Ida y Gloria Gervitz. “Krönika över exil och glömska”. *Litffest2017*. *Youtube*. Marzo 2017.
- MILÁN, Eduardo. “Migraciones de Glorita Gervitz”. *Revista Siempre!* XXX (1992): 52.
- _____ (selección y prólogo). *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-965)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2007.

- MINC, Rose. “‘Fragmento de ventana’: hacia una hagiografía de las olvidadas”. *Folio* 17(Sept. 1987):119-127.
- _____ “Gloria Gervitz”. *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary*. Ed. Darrel B. Lockhart. New York: Routledge, 2016.
- MOSCONA, Myriam. “«Gloria Gervitz». *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*”. *Animal Sospechoso* 1 (primavera 2002): 53-68.
- PEÑAS, Esther. “Gloria Gervitz / Poeta”. Entrevista a Gloria Gervitz. España: *Contexto y Acción*, 2021.
- RODRÍGUEZ, Blanca Alberta. “La construcción de la página en *Migraciones* de Gloria Gervitz”. Tesis de maestría de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- _____ “El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz”. *Tópicos del seminario* 16 (julio-diciembre 2006): 93-117.
- «<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/125/10>»
- ROMERO CHUMACERO, Leticia. “Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”. *Valenciana* 8.16 (2015): 7-35.
- SCHAFFER, Mark. “Afterword: A Conversation”. En Gervitz, Gloria. *Migrations/Migraciones*. Trad. Mark Schaffer. San Diego: Junction Press, 2004.
- _____ “Toward the Light: The Poetry of Gloria Gervitz.” *The Literary Review* [Fairleigh Dickinson University] 38.3 (1995): 385-87.

- _____ “El testimonio del oyente”. *Crítica. Revista literaria* 184 (2018): 98-102.
- SEFAMÍ, Jacobo. “De México y en México”. Reseña de *Diversa de ti misma: Poetas de México al habla*, Ed. Asunción Horno Delgado. En *Confluencia*. 15.2 (2000): 218-19.
- _____ “La herida y el milagro en las *Migraciones* de Gloria Gervitz”. *Confluencia* 20.2 (2005): 13-24.
- VERGARA, Gloria. “En otra memoria una lámpara encendida. Acercamiento a la poesía de Gloria Gervitz”. *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- VERNON, Holly. “El placer de la fugacidad semántica en la poesía de *Migraciones*”. Tesis de maestría de la Universidad Estatal de San Diego, 2019.
- XIRAU, Ramón. “La oración y el tiempo”. *El Seminario Cultural de Novedades* 259 (5 de abril de 1987): 10.

Antologías

- VV.AA. *Poesía Mexicana 1950-1960*. Sel. Max Aub. México: Aguilar, 1960.
- VV.AA. *Poesía en movimiento: México 1915-1966*. Sel. Homero Aridjis, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Octavio Paz. México: Siglo XXI Editores, 1966.
- VV.AA. *Poesía mexicana del siglo XX*. Sel. Carlos Monsiváis. México: Empresas Editoriales, 1966.
- VV.AA. *Poesía Joven de México*. Sel. Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño. México: Siglo XXI Editores, 1967.
- VV.AA. *Ómnibus de poesía mexicana*. Sel. Gabriel Zaid. México: Siglo XXI Editores, 1971.
- VV.AA. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Sel. Gabriel Zaid. México: Siglo XXI Editores, 1980.
- VV.AA. *Palabra nueva: dos décadas de poesía en México*. Comp. Sandro Cohen. México: Premià, 1981.
- VV.AA. *República de poetas*. Sel. Sergio Mondragón. México: Martín Casillas Editores, 1985.
- VV.AA. *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*. 1ª ed. Sel. Juan Gil-Albert, Octavio Paz, Emilio Prados y Xavier Villaurrutia. México: Séneca, 1941. / 2ª ed. México: Trillas, 1986.
- VV.AA. *La sirena en el espejo: antología de poesía 1972-1989*. Sel. Víctor Mendiola, José María Espinasa y Manuel Ulacia. México: UNAM, El Tucán de Virginia, CONACULTA, Fundación Enrique Gutman, 1990.

- VV.AA. *Light from nearby window. Contemporary Mexican Poetry.*
Sel. Juvenal Acosta. San Francisco: City Lights Books, 1993.
- VV.AA. *Mouth to Mouth: Poems by Twelve Contemporary Mexican Women.* Ed. Forrest Gander. Minneapolis: Milkweed Editions, 1993.
- VV.AA. *Ellas, voces, poemas.* Sel. Ana Belén López. México: Artes de México: 1996.
- VV. AA. *De la vigilia fértil: antología de poetisas mexicanas contemporáneas.*
Julian Panlley y Aralia López González (cords). México: UNAM; Irvine: University of California, 1996.
- VV.AA. *Prístina y última piedra: antología de poesía hispanoamericana presente.* Eduardo Milán y Ernesto Lumbreras (cords). México: Editorial Aldus, 1999.
- VV.AA. *Reversible Monuments: Contemporary Mexican Poetry.* Eds. Mónica de la Torre y Michael Wieggers. Port Townsend: Copper Canyon Press, 2002.
- VV.AA. *A Chorus for Peace: A Global Anthology of Poetry by Women.*
Marilyn Arnold, Bonnie Ballif-Spanvill y Kristen Tracy (cords). Iowa: University of Iowa Press, 2002.
- VV.AA. *El salmo fugitivo: una antología de poesía religiosa latinoamericana del siglo XX.* Sel. Leopoldo Cervantes-Ortiz. México: Aldus, 2004.
- VV.AA. *Un orbe más ancho: 40 poetisas (1971-1983).* Sel. Carmina Estrada. México: Punto de Partida, 2005.
- VV.AA. *Tigre la sed: antología de poesía mexicana contemporánea. 1959-2005.* Sel. Miguel Gomes, Víctor Manuel Mendiola, Miguel Ángel Zapata. Madrid: Ediciones Hiperión, 2006.

- VV.AA. *La luz que va dando nombre: 20 años de la poesía última en México 1965-1985*. Sel. Alí Calderón, Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís. Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 2007.
- VV.AA. *99 poemas a la madre*. Sel. José Manuel Mateo. México: Grijalbo, Random House Mondadori, 2007.
- VV.AA. *Mujeres poetas de México: antología poética (1940-1965)*. México: Atemporia, 2008.
- VV.AA. *Divino tesoro: muestra de nueva poesía mexicana*. Sel. Luis Felipe Fabre. México: Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2008.
- VV.AA. *Vientos de Siglo. Poetas mexicanos 1950-1982*. Sel. Luis Jorge Boone, Margarito Cuéllar, Mijail Lamas y Mario Meléndez. México: UNAM, 2011.
- VV.AA. *La poesía del siglo XX en México*. Sel. Marco Antonio Campos y Luis García Montero. Madrid: Visor de Poesía, 2011.
- VV.AA. *Antología general de la poesía mexicana: de la época prehispánica a nuestros días*. Sel. Juan Domingo Argüelles. México: Océano, 2012.
- VV.AA. *Jewish Writers of Latin America: A Dictionary*. Ed. Darrel B. Lockhart. New York: Routledge, 2016.

Bibliografía general

- ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA. “Esbozo histórico de la Academia Mexicana de la Lengua”. <<https://www.academia.org.mx/inicio/historia>>
- ALBORNOZ DE, Aurora. “Juan Ramón Jiménez o la poesía en sucesión”. En Jiménez, Juan Ramón. *Nueva antología*. Barcelona: Nexos, 1986, pp. 7-90.
- AMADOR, Edgar. “Ezra Pound: libra por libra, el mejor orfebre”. *Círculo de Poesía*. Puebla, 30 de octubre de 2013.
- ANDERSON, David. *Pound's Cavalcanti. An Edition of the Translation, Notes and Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- ANGENOT, Marc. “La “intertextualidad”: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nacional” (1983). En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 36-52.
- AUDEN, W.H. *The Dyer's Hand and Other Essays*. London: Faber and Faber, 1963.
- BAKHTIN, Mijhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. Caryl Emerson. Intr. Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BARBIERI, Vicente. *Anillo de sal*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1946.
- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris : Tel Quel, 1966.
- _____ “Texte (théorie du)”. En *Encyclopedia Universalis*, t. XV. Paris : 1968, pp. 1013-1017.

- _____ “The Death of the Author”. *Image – Music – Text*.
Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977, pp. 142-8.
- _____ “From Work to Text”. En Harari, Josué V. *Textual
Strategies, Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. London:
Methuen, 1980, pp. 73-81.
- BARY DE, Theodore. *The Great Civilized Conversation: Education for a
World Community*. New York: Columbia University Press,
2014.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen. (Rev. edition:
London: Routledge, 1988).
- BASSNETT, Susan and André Lefevere (eds). *Translation, History, and
Culture*. London: Printer, 1990.
- _____ *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*.
Clevedon: Multilingual Matters, 1998. Topics in Translation 11.
- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, t. I et II. Paris : Gallimard,
1973.
- _____ *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont, 1980.
- BAYLEY, Edgar. “Presencia de la poesía”. *Poesía y Poética* 16 (verano
1994): 48-56.
- BEASLEY, Rebecca. *Theorists of Modernist Poetry. T. S. Eliot, T.E.
Hulme, Ezra Pound*. New York, Oxon: Routledge, 2007.
- BENAJMIN, Walter. “La tarea del traductor”. *Teorías de la Traducción.
Antología de textos*. Ed. Dámaso López García. Trad. A.
Agudelo (et al.). Cuenca: Servicio de Publicaciones de la
Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier. *La poética de Juan Ramón Jiménez.
Desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de
Salamanca, 1981.

- BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote". *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- BUCCELATO, Laura. "Acentos y reseñas de los 90". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993): 382-387.
- CALVINO, Italo. *¿Por qué leer los clásicos?* Trad. Aurora Bernárdez. México: Tusquets, 1994.
- CAMPOS DE, Augusto. "Pontos – Periferia – Poesia Concreta". "Poesia Concreta". En Campos de, Augusto, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos y manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____ *Verso, Reverso, Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____ *Viva vaia. Poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- CAMPOS DE, Augusto y Haroldo de Campos. *Traduzir & Trovar*. São Paulo: Payrus, 1968.
- CAMPOS DE, Augusto, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos y manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____ et al. *Galaxia Concreta*. México: Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1999.
- CAMPOS DE, Haroldo. "A obra de arte aberta". "Poesia e paraíso perdido". En Campos, Augusto, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos y manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- _____ *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____ *Deus e o Diabolo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- _____ *Transideraciones. Transiderações.* Recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia. México: El Tucán de Virginia, 1987.
- _____ (org.) *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 (1ª edición 1994).
- _____ *Hagoromo de Zeami: O Charme Sutil.* São Paulo: Estação Liberdade, 1994.
- _____ “Transluciferación”. Trad. Ricardo Ibarlucía. *Diario de Poesía* 45 (otoño 1998): 7.
- _____ “De la traducción como creación y como crítica”. *De la razón antropofágica y otros ensayos.* Selección y traducción de Rodolfo Mata. México: Siglo XXI, 2000.
- _____ “Da tradução como criação e como crítica.” *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____ *Novas. Selected Writings.* Eds. Antonio Bessa Sergio and Odile Cisneros. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- _____ *Galaxias / Galáxias.* Trad. Reynaldo Jiménez. Prol. Roberto Echavarren. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010.
- _____ *Transcrição.* Eds. Marcelo Tápia y Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____ “De la transcreación: poética y semiótica de la operación traductora”. Trad. Reynaldo Jiménez. *Poesía* 6 (2019), sp.
- _____ y Octavio Paz. *Transblanco (en torno a Blanco).* Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

- CAMPOS, Marco Antonio. *La Academia de Letrán*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de la literatura mexicana. Paseos I*. México: Vuelta, 1993.
- CEREZO TEJEIRO, Mari. “Ser y palabra en Cántico de Jorge Guillén”. *Parole* 2 (1989): 153-160.
- CERNUDA, Luis. *Obra completa*. II. Eds. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1994. 3 vols.
- CERTEAU DE, Michel. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: UIA, 1993.
- CERVANTES DE, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Instituto Cervantes / Crítica. Barcelona: 1998.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Bronwyn*. Madrid: Siruela, 1999.
- COUFFON, Claude. *Dos encuentros con Jorge Guillén*. París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963.
- CRESPO, Ángel y Pilar Gómez Bedate. “Situación de la poesía concreta”. *Revista de Cultura Brasileña* 5. II (junio 1963): 89-130.
- CUÉLLAR, Margarito. “La poesía mexicana ante el siglo XXI. Poetas nacidos en los años cuarenta: inventario de voces”. *Animal Sospechoso* 1(2002): 25-48.
- DE MAN, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press. [*Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche y Proust*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990].
- DEBICKI, Andrew Peter. *La Poesía de Jorge Guillén*. Madrid: Gredos, 1973.

- _____ “La poesía de Jorge Guillén; apogeo y desvanecimiento de la modernidad”. *Jorge Guillén, el hombre y la obra: Actas del I Symposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 383-394.
- DEHENNIN, Elsa. *Cántico de Jorge Guillén : Une poésie de la clarté*. Bruselas: Presses Universitaires de Bruxelles, 1969.
- _____ “Continuidad y evolución en la obra poética de Jorge Guillén: los campos semánticos en *Cántico y Clamor*”. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Bordeaux: Universidad de Bordeaux III: 1974, pp. 319-334.
- _____ “La poética de Jorge Guillén vista desde *El poeta ante su obra* (1975)”. *Jorge Guillén. El hombre y la obra: Actas del I Symposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 67-79.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco Javier. “Las “variaciones” de Jorge Guillén”. *La traducción de lo inefable*. Eds. A. Bueno, M. Ramiro y J.M. Zarandona. Colegio Universitario de Soria-Universidad de Valladolid, 1994: 135-158.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. “Primer *Final* para la obra de Jorge Guillén”. *Monteagudo* 78 (1982): 49-52.
- _____ *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- DUREY, Jill Felicity. “The State of Play and Interplay in Intertextuality”. *Style* 25 (1991): 616-635.
- ECHAVARRÍA, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

ELIOT, T.S. "Introduction". En Pound, Ezra. *Selected Poems*. London: Faber & Gwyer, 1928.

_____ *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie Eliot. San Diego: Harcourt Brace, 1974.

_____ *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen, 1976.

_____ *To Criticize the Critic and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1978.

ESPINASA, José María. "Recuento de las últimas décadas de la poesía mexicana". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 24 (1995): 11-23.

_____ *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México, 2015.

FAVELA, Tania. "El lugar es el poema: Aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe". Tesis de doctorado de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

FENOLLOSA, Ernest F. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights, 2001.

FLINT, Frank Stewart. "Imagisme". *Poetry* 1.6 (March 1913): 198-200. *Jstor*.

FONDEBRIDER, Jorge. "Las pretensiones son enormes, los resultados deformes" (reportaje a Leónidas Lamborghini). *Diario de Poesía* 13 (1989): 183-212.

FONTANET VILLA, Hernán Jaime. "Poéticas del exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester". Tesis doctoral dirigida por Selena Millares. Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

- FOUCAULT, Michel. "What is an Author". En Lodge, David and Nigel Wood. *Modern Criticism and Theory. A reader*. New York: Routledge, 2013, pp. 280-293.
- FREDMAN, Stephen. *The Grounding of American Poetry. Charles Olson and the Emersonian Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- FREIDEMBERG, Daniel. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". En Noé Jitrik (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 183-212.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *La construcción imaginaria de "Cántico" de Jorge Guillén*. Limoges: Universidad de Limoges, 1985.
- GÉFIN, Lazlo K. *Ideogram: History of a Poetic Method*. Texas: University of Texas Press, 1982.
- GEIST, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, 1980.
- GENETTE, Gérard. "L'intertexte inconnu". *Littérature* 41 (1981) : 4-5.
 _____ *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
 _____ *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GERARDO, Jorge. "La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la traducción "posesiva" en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX". *Caracol* 5 (2013): 140-178.
 _____ "20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras". En Lamborghini, Leónidas. *El genio de nuestra raza: Las reescrituras*. Ed. Gerardo Jorge. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

- GICOVATE, Bernardo. *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*. Barcelona: Ariel, 1973.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”. *Obras. Poesía y prosa*. Ed. Nicanor Vélez. Intr. James Valender. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020, pp. 791-803.
- GODZICH, Wlad. *The culture of literacy*. Cambridge: Harvard University Press. [*Teoría literaria y crítica de la cultura*. Trad. Josep-Vicent Gavalrà. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia, 1998].
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. Francisco Pelayo Briz. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- _____ *Poesía y Verdad*. Trad. y selec. de Rosa Salas. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- GONTIJO FLORES, Guilherme. “Da Tradução em sua Crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”. *Circuladô. Tradução com criação e crítica* 5. IV (setembro 2016): 9-25.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. *Antologías poéticas en México*. México: Editorial Praxis, 1996.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín. *La realidad y Jorge Guillén*. Madrid: Ínsula, 1962.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (ed.). “Prólogo”. En Jiménez, Juan Ramón. *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*. II. Eduardo Arroyo. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- GORDON, Samuel. *Poéticas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana / Ediciones Eón, 2004.
- GOYTISOLO, Juan. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.
- _____ *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

- _____ *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1969b.
- _____ *Selección de poemas*. Madrid: Gredos, 1979.
- _____ *Antología. Aire Nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje*. Barcelona: Plaza & Janés, 1980.
- _____ *El poeta ante su obra*. Eds. Reginald Gibbons y Anthony L. Geist. Madrid: Hiperión, 1980.
- _____ *Aire nuestro. V: Final*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____ “El Argumento de la Obra Final”. *Poesía. Revista ilustrada de información poética* 17 (1983): 33-44.
- _____ *Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- _____ *El argumento de la obra*. Ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Taurus, 1985.
- _____ *Cántico (1936)*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- GULLÓN, Ricardo y José Manuel Blecua. *La poesía de Jorge Guillén. Dos ensayos*. Zaragoza: Estudios Literarios, 1949.
- GULLÓN, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Vol. I. Madrid: Taurus, 1958.
- _____ *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”. *Signa* 3 (1992): 139-156.
- GUTIÉRREZ POZO, Antonio. “Poesía y silencio en Juan Ramón Jiménez. (Aproximación al decir poético)”. *Fragmentos de filosofía* 3 (1993): 61-70.
- HALL, Donald. “Ezra Pound: An Interview”. *Paris Review* 28 (Summer-Fall 1962): 22-51.

- HAYNOT, Eric. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel quell*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires: Ed. Del 80, 1985.
- HERNÁNDEZ, Biviana. “Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini”. *La palabra* 27 (julio-diciembre 2015): 127-146.
- _____ “Un breve recorrido por las Partitas de Leónidas Lamborghini”. *Revista Laboratorio* 12 (2015b): 1-25.
- _____ “Notas para una poética de apropiación: Donde comienza el aire de Soledad Fariña”. *Acta Literaria* 57 (2018): 93-118.
- HOBBSAWM, Eric. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [Naciones y nacionalismo desde 1780. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica, 1992].
- HUIDOBRO, Vicente. “El creacionismo”. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Ed. Hugo Verani. México: FCE, 1995.
- _____ “Non serviam”. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ed. Jorge Schwartz. México: FCE, 2002.
- HULME, T.E. *Selected Writings*. Ed. Patrick McGuinness. New York: Routledge, 2003.
- IBÁÑEZ LLUCH, Santiago. *Poética*. Trad. Santiago Ibáñez Lluch. Valencia: Ediciones Tilde, 1999.
- ILLADES, Carlos. “Lo nacional-popular en el romanticismo mexicano”. *Casa del Tiempo* 5.58 (noviembre 2003): 11-19.

- JAKOBSON, Roman. *Questions du poétique*. Ed. Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, cop. 1977.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. “La razón heroica”. *Realidad. Revista de ideas* 4.II (Septiembre-Octubre 1948): 129-149.
- _____ “Credo estético de Juan Ramón Jiménez”. *Brecha* 2.10 (junio de 1958): 13.
- _____ “Poesía cerrada y poesía abierta”. *El trabajo gustoso*. Ed. Francisco Garfias. México: Aguilar, 1961.
- _____ *Poesías últimas escojidas (1918-1958)*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Aguilar, 1961.
- _____ *Estética y ética estética*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1962.
- _____ *Libros de poesía de J.R.J.* Pról. Agustín Caballero. Madrid: Aguilar, 1967.
- _____ *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Taurus, 1971.
- _____ *El andarín en su órbita*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Novelas y cuentos, 1974.
- _____ *Leyenda (1896-1956)*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.
- _____ *Espacio*. Ed. Aurora de Albornoz. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- _____ *Poesía y Prosa*. Sel. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____ *Nueva Antología*. Barcelona: Nexos, 1986.
- _____ *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*. Ed. Soledad González Ródenas. II. Eduardo Arroyo. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

- _____ *Leyenda (1896-1956)*. Eds. Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Arretche. Madrid: Visor, 2006.
- JOHNSON, Randal. "Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature". *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London and Boston: Faber and Faber, 1987: 41-59.
- JONAS, Hans. *Pensar sobre Dios y otros ensayos*. Trad. Ángela Ackermann. Barcelona: Herder, 2012.
- JOY RASHKIN, Elissa. "Allá en el horizonte: El Estridentismo en perspectiva regional". *Liminar* 13.1 (2015): 90-101.
- KAMPFF LAGES, Susana. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
- _____ "More on the Seven Lake Cantos". *Paideuma* 2.1 (1973): 43-46.
- KERN, Robert. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.
- KRISTEVA, Julia. "Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239 (1967) : 438-65.
- _____ *Semiotiké : recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- LAMBORGHINI, Leónidas. "Epístola a los adictos". *El Barrilete* 12 (agosto-septiembre 1966): 12-16.
- _____ *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor, 1972.
- _____ *Circus*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986.
- _____ "Reportaje: *El solicitante Descolocado*": *La Danza del Ratón* 8 (1987): 4-8.

- _____ *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989.
- _____ “Digresiones 1976-1993”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993): 498-502.
- _____ *Tragedias y parodias*. Vol. I. México: Libros de Tierra Firme, 1994.
- _____ “El poder de la parodia”. *La historia y la política en la ficción argentina*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- _____ *carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- _____ “El gaucho como arte bufo”. *Historia crítica de la literatura argentina (T.II): La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- _____ *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires: Paradiso, 2004.
- _____ *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____ “Entrevista a Leónidas Lamborghini”. *Lamás Médula*. Noviembre de 2008.
- _____ *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- _____ *El genio de nuestra raza: Las reescrituras*. Ed. Gerardo Jorge. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- LANZ, Juan José. *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*. Barcelona: Anthropos, 2017.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. “Jorge Guillén: El fin de la poesía pura (de Cántico a Clamor)”. En *Jorge Guillén. El hombre y la obra*:

- Actas del I Symposium Internacional sobre Jorge Guillén.*
Universidad de Valladolid, 1995, pp. 161-177.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame.* Londres: Routledge, 1992.
- LEÓN LIQUETE, Carlos. “Mi pena negra. Revivencia, corrección, versiones y variantes”. *Reviviscencia: JRJ.* Eds. Antonio Martín y Almudena Cueva. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2009.
- LETRÁN, Javier. *La poesía postmoderna de Luis Alberto Cuenca.* Sevilla: Renacimiento, 2005.
- LEVERTOV, Denise. *The Poet in the World.* New York: New Direction Books, 1973.
- _____ “Sobre la función del verso”. *Poesía y Poética* 7 (Otoño 1991): 41-59.
- _____ *New & Selected Essays.* New York: New Direction Books, 1992.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie. “Historique du concept d’intertextualité”. En Miguet-Ollagnier, Marie et Nathalie Limat-Letellier. *L’intertextualité.* Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, pp. 17-64.
- LLEDO, Emilio. “Consciencia y luz en Jorge Guillén”. En *Jorge Guillén. El hombre y la obra: Actas del I Symposium Internacional sobre Jorge Guillén.* Universidad de Valladolid, 1995, pp.181-193.
- LLUCH-PRATS, Javier. “El obrador del escritor y la edición filológica del texto literario contemporáneo”. En *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una*

- «poética de transición entre estados». Ed. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- MACRÍ, Oreste. “Y otros poemas de Jorge Guillén: el componente elemental”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24.2 (1975): 481-503.
- _____ *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona: Ariel, 1976.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Ed. Bertrand Marchal. Vol. II. Paris : Gallimard, 1998.
- MANTERO, Manuel. “La poesía de Jorge Guillén”. En Guillén, Jorge. *Antología. Aire Nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje*. Barcelona: Plaza & Janés, 1980.
- MARROCCO-MAFFEI, Gloria. “De la traducción como sistema de reescritura”. *Actas de los V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Ed. Rafael Martín Gaitero. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MATA, Rodolfo. “Haroldo de Campos, Premio Octavio Paz”. *Letras Libres* 4 (Abril 1999), sp.
- MCDUGAL, Stuart. *Ezra Pound and the Troubadour Tradition*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- MENDONÇA, Julio. “Poética tradutória e poesia experimental”. *Circuladô. Tradução como criação e crítica* 5. IV (setembro 2016): 34-43.
- MICHEL, Geneviève. “Paul Nougé : la réécriture comme éthique de l'écriture”. Tesis doctoral dirigida por Ricard Ripoll i Villanueva. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

- MIYAKE, Akiko. "Contemplation East and West: A Defence of Fenollosa's Synthetic Language and its Influence on Ezra Pound". *Paideuma* 10.3 (1981): 533-570.
- MOLINA ROBLES, José Luis. "Poetics in Translation: «Make It New» by Ezra Pound and «Transcreation» by Haroldo de Campos". Tesis doctoral dirigida por M. Christoph Reinfandt. Perpignan: Université Perpignan, 2017.
- MOLLE, Fernando. "La reescritura permanente". En Lamborghini, Leónidas. *carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Prólogo". *Poesía mexicana II. 1915-1979*. México: Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
- _____ "Memoria". *El arte de la fuga*. México: Era, 2006.
- _____ *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: Colegio de México, 2011.
- MONTALBETTI, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: FCE, 2014.
- MOTSCH, Monika. *Ezra Pound und China*. Heidelberg: Carl Winter Universitätverlag, 1976.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London: Routledge, 2008.
- NAGY DE, N. Christoph. *The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagist Stage*. Basel: Francke Verlag Bern, 1960.
- NARBONA, Rafael. "Espacio: Juan Ramón Jiménez y lo eterno (y II)". *El Cultural*. 10 de enero de 2017, sp.
- NAVARRO, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. Desiderio

- Navarro. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- PALAU DE NEMES, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. Madrid: Gredos, 1974.
- PAVESE, Cesare. *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*. Torino: Einaudi, 1952.
- PAZ, Octavio. “Razón de ser”. *Taller 2* (abril 1939): 32-33.
- _____ “Horas situadas de Jorge Guillén”. *Puertas al campo*. México: UNAM, 1967.
- _____ *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- _____ “Poesía e historia: Laurel y nosotros”. *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1983, pp. 47-93.
- _____ “Estela de José Juan Tablada”. *México en la obra de Octavio Paz. Escritores y letras de México 2. Modernistas y modernos*. T.II, vol. 2. Eds. Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1989.
- _____ *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____ *El arco y la lira*. México: FCE, 1992.
- _____ “Variaciones chinas”. *Obras completas*. T. II. México: FCE, 1994.
- _____ “Traducción: Literatura y literalidad”. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Ed. Dámaso López García. Murcia: Universidad Castilla-La Mancha, 1996.
- _____ *Obras completas. I: La casa de la presencia: Poesía e historia (El arco y la lira, Los hijos del limo, La otra voz)*. México: FCE, 2002.
- _____ *Corriente alterna*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

- PELLETTIERI, Osvaldo. "Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993): 313-322.
- PÉREZ, Joaquín. "Prólogo". Confucio Mencio. *Los Cuatro Libros*. Trad. Joaquín Pérez. Madrid: Alfaguara, 1982.
- PERICLES, Lewis. *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- PERLOFF, Marjorie. *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1985.
- _____ *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1986.
- _____ "The Invention of Concrete Prose: Haroldo de Campos's *Galaxias* and After." *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.
- _____ "Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde". *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 17 (2007), sp.
- PIEDRA, Antonio y Javier Blasco Pascual (eds.). *Jorge Guillén, el hombre y la obra: Actas del I Symposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.
- POE, Edgar Allan. *Ensayos críticos*. Madrid: Alianza, 1987.
- PONGE, Francis. *Le Savon*. Domont : Gallimard, 2015. L'Imaginaire.
- PORRÚA, Ana. "'Como el que sin voz estudia canto'. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini". *Estudios* 18.36 (enero-junio 2011): 11-32.

- POUND, Ezra. "In a Station of the Metro". *Poetry: A Magazine of Verse* 1.2 (1913): 12. *Jstor*.
- _____ "A Few Don'ts by and Imagiste". *Poetry* 1.6 (March 1913): 200-1. *Jstor*.
- _____ "Vortex". *Blast* 1 (1914): 154.
- _____ *Make it New*. London: Faber and Faber, 1934.
- _____ *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1950.
- _____ *El arte de la poesía*. Versión de José Vázquez Amaral. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970.
- _____ *Guide to Kulchur. An Iconoclastic Revision of Culture*. New York: New Directions Publishing, 1970.
- _____ *Selected Prose*. Ed. W. Cookson. London: Faber, 1973.
- _____ *The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1975.
- PUJANTE SÁNCHEZ, José David. "Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta: Apuntes para una poética". *Epos* 6 (1990): 263-278.
- QUEVEDO, Amalia. *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudillard*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.
- QUINTANA DOCIO, Francisco. "El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)". *Investigaciones semióticas IV (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica)*, I, 205-214. Madrid: Visor, 1992.

- RABELL, Carmen R. "Cervantes y Borges. Relaciones intertextuales en "Pierre Menard, autor del Quijote"". *Revista chilena de literatura* 42 (1993): 201-207.
- RAIMONDI, Sergio. "Como leés, escribís: Entrevista a Leónidas Lamborghini". *Cuadernos del Sur, Letras* [online] 34 (2004): 217-230.
- REIJA MELCHOR, Francisco Javier. "Un ejemplo de "reescritura" en la poesía de Antonio Gamoneda". En: *CAMPUS Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Coords. Mónica Domínguez Pérez et al. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- REVERDY, Pierre. "La función poética" (trad. Hugo Gola). *Poesía y Poética* 2 (verano 1990): 3-11. [Tomado de *Cette émotion appelée poésie, écrits sur la poésie* (1932-1960)]
- REYES CANO, Rogelio. "La "callada palabra" de Juan Ramón: análisis e interpretación de un proceso textual". Edición digital a partir de *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*. Tomo II. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 469-483.
- _____ "El Diario de un poeta recién casado, de Juan Ramón Jiménez, como libro de viaje". *De Blanco White a la generación del 27. Estudios de literatura española contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva, 2000.
- REYES, Alfonso. "Mallarmé en castellano". *Revista de Occidente*. XXXVII (1932): 190-219.
- _____ *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- _____ *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: COLMEX-FCE, 1994.

- RIBEIRO PIRES VIEIRA, Else. "Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campo's Poetics on Transcreation." *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Susan Bassnett and Harry Trivedi ed. London and New York: Routledge, 1999.
- RIFFATERRE, Michael. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979.
- _____ "L'intertexte inconnu". *Littérature* 41 (1981): 4-5 [En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 170-2].
- RILKE, Rainer Maria. *Teoría Poética*. Pról., selec., y trad. de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid: Júcar, 1987.
- _____ *Letters to a young poet*. Trad. Charlie Louth. UK: Penguin Random House, 2016.
- RIOSECO, Marcelo. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- ROBERTS, Michael. *T.E. Hulme*. London: Faber and Faber, 1938.
- ROUBAUD, Jacques. *Poésie, etcetera : ménage*. Paris : Stock, 1995.
- ROWE, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____ *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía, exilio y traducción*. Madrid: Cátedra, 2011.
- _____ *Manual de principios elementales para el estudio de la literatura española*. Madrid: Cátedra, 2013.

- _____ *Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua) española del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2016.
- _____ *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra, 2018.
- _____ *Traducir la traducción*. Madrid: Cátedra, 2020.
- RUPRECHT, Hans-Georg. “Intertextualidad” (1983). En Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 25-35.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “Una micrología de la elusión (La poesía de Haroldo de Campos)”. *La Luz Negra. Ensayos y notas, 1974-1984*. Madrid. Ediciones Júcar, 1985a, pp. 93-109.
- _____ “Juan Ramón Jiménez en el otro costado”. *La Luz Negra. Ensayos y notas, 1974-1984*. Madrid: Ediciones Júcar, 1985b, pp. 45-56.
- _____ “Jorge Guillén”. *La Luz Negra. Ensayos y notas, 1974-1984*. Madrid: Ediciones Júcar, 1985c, pp. 57-60.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. “Prólogo-Epílogo”. En Jiménez, Juan Ramón. *Leyenda (1886-1956)*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.
- _____ “*Leyenda (1896-1956)*: testamento poético de Juan Ramón Jiménez”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Toronto: University of Toronto, 1980: pp. 667-670.
- SÁNCHEZ-VEGA, Rosaura. “La reescritura como centro de relaciones en cinco relatos venezolanos”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 12 (2010): 183-204.

- SCHNEIDAN, Herbert. *Ezra Pound: The Image and the Real*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1993.
- _____ “Pórtico: la poesía de Ramón López Velarde”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*. México: Tusquets, 2002.
- SOLOGUREN, Javier. “Poesía y traducción”. *Poesía y Poética* 8 (invierno 1991): 46-52.
- STEINER, George. *On Difficulty and other essays*. Oxford University Press. [*Sobre la dificultad y otros ensayos*. Trad. Adriana Margarita Díaz Enciso. México: FCE, 2001].
- SULLIVAN, J.P. “The Poet as Translator. Ezra Pound and Sextus Propertius.” *The Kenyon Review* 23.3 (1961): 462-481.
- _____ *Ezra Pound and Sextus Propertius*. Austin: University of Texas Press, 1964.
- TALENS, Jenaro. “El poema “Espacio”: final e inicio de una poética”. *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*. Tomo II. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1983: 553-557.
- _____ “El poeta como traductor”. *ABC Cultural* 357 (1 de octubre 1998): 16.
- _____ *El sujeto vacío: Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra, 2000.
- TEARLE, Oliver. *T.E. Hulme and Modernism*. London, New York: Bloomsbury, 2013.

- TORRE DE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros, 2001.
- TORRES GARCÍA, Odilia. “Fernando Benítez y la edición de los primeros suplementos culturales de México en el siglo XX”. *Ciencia Nicolatia* 72 (Diciembre 2017): 54-74.
- TRUJILLO MONTÓN, Patricia. “Influencia literaria. La obra poética y crítica de Luis Cernuda, Jorge Guillén, José Lezama Lima, Octavio Paz, Fernando Charry Lara y Jaime Gil de Biedma”. Tesis doctoral dirigida por Helena Usandizaga Leonart. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.
- VACCARI, Oreste y Enko Elisa Vaccari. *Pictorial Chinese-Japanese Characters: A New and Fascinating Method to Learn Japanese Ideographs*. Tokyo: Vaccari’s Language Institute, 1970.
- VALENTE, José Ángel. *Poesía completa*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.
- VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.
- VALLEJO, César. “Crónicas y poemas”. *Poesía y Poética* 10 (verano 1992): 28-41.
- VAUTHIER, Bénédicte y Jimena Gamba (eds.). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge, 1998.
- VERA BARROS, Tomás. “Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco”. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa* 8 (2008-2009): 211-227.

- VIGIL, José María (ant.). *Poetisas mexicanas: siglos, XVI-XVII, XVIII y XIX*. Reed. facsimilar, con estudio preliminar de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez. México: UNAM, 1977.
- VILLORO, Juan. "El Quijote, una lectura fronteriza". *Letras Libres* 51 (2005): sp.
- VIVANCO, Luis Felipe. *Introducción a la poesía española contemporánea*. Vol. I. Madrid: Guadarrama, 1971.
- VOLEK, Emil (ed.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992.
- WILLIAMS, John R. "Modernist Scandals: Ezra Pound's Translations of 'the' Chinese Poem". *Orient and Orientalisms in US-American Poetry and Poetics*. Eds. Sabine Sielke and Christian Kloeckner. New York: Peter Lang, 2009.
- WORTON, Michael J. "Michael Tournier and the Masterful Art of Rewriting". *PN Review* 11.3 (January 1984): 24-25.
- XIE, Ming. *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation, and Imaginism*. New York: Garland Publishing, 1999.
- _____. "Pound as Translator." *The Cambridge Companion*. Ed. Ira B. Nadel. New York: Cambridge University Press, 1999.
- YIP, Wai-lim. *Ezra Pound's Cathay*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- YOUNG, Howard T. "Génesis y forma de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez". *Revista Hispánica Moderna* 1-2 (enero-abril 1968): 462-470.
- _____. "Texts and Intertexts in Jorge Guillén's *Homenaje*". *Comparative Literature* 43.4 (1991): 370-382.

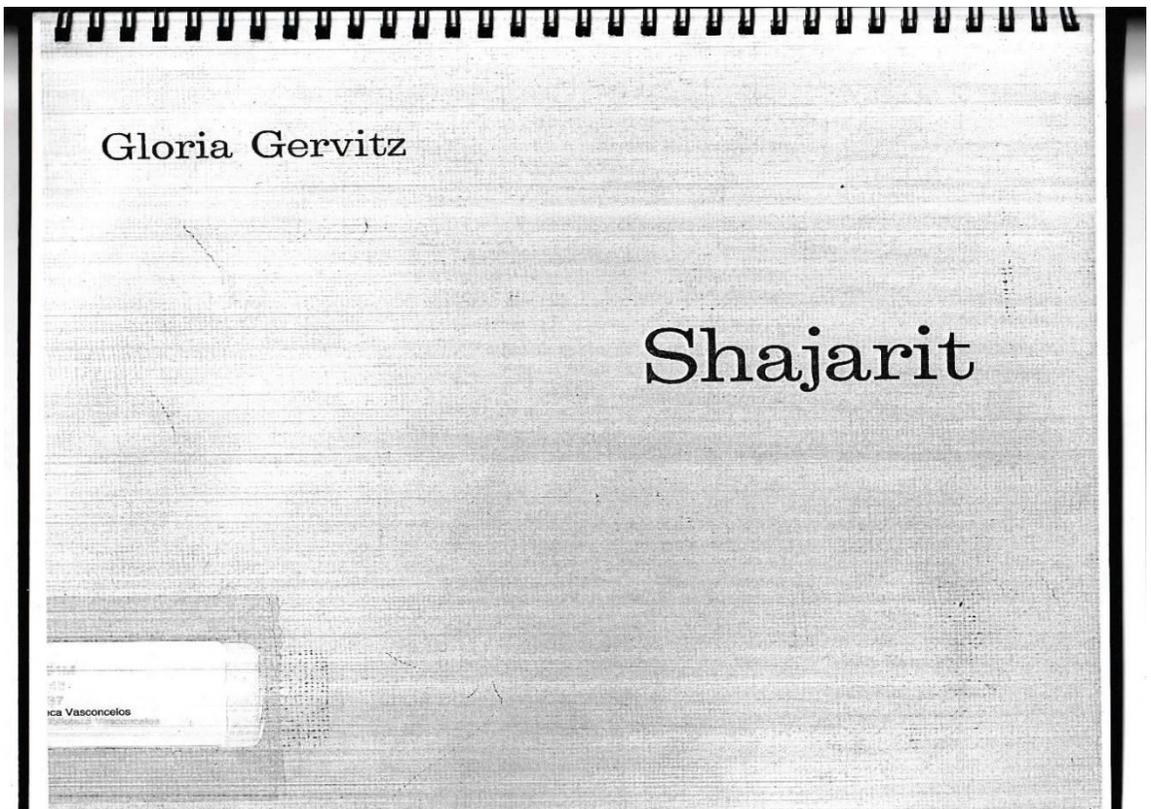
ZOID, Gabriel. *Leer poesía*. México: Océano, 1999.

ZAPATA, Miguel Ángel y Leónidas Lamborghini. “Leónidas Lamborghini:
Entre la reescritura y la parodia”. *Jornal de Poesia* (s.f.).

ANEXOS

I. Portadas de *Migraciones*

Shajarit 1979



“Fragmentos de ventana” 1982

diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas. Vol. 18, No 2 (101), marzo-diciembre 1982

Gloria
Gervitz

Fragmentos de ventana

• F.V. C 1986

28 VERSOS

Para María Lamas [antropóloga mexicana. Teminata reconciliada]

VB (P-11) La que soy

Sin dioses

[tendencia de ser la que soy]

2 Reconciliada

3 Con blusa blanca y la falda de aquel otro recuerdo

4 Complácese ella en su cuerpo

v. 461 - 469 (23)

5 Lejos del oráculo

6 ensoñecida

7 Agarrada de la profundidad de las violetas

8 ah, muchacha celosa

9 Soy un cuerpo en la oscuridad. Una mujer en lo oscuro
10 de sí. Entonces subía cautelosa los pies y cerraba los ojos
11 fuertemente hasta que la luz negra me disuelve. Ni
12 siquiera sé qué es lo que quiero decir. Todo está anegado,
13 la ropa húmeda, las enredaderas rompiendo la piel.
14 Gorda bajo el vestido de tablones, con la cara demasiado
15 desnuda. las orejas descubiertas sin aretes. No hay
16 bordes, hay apaciguamiento, lejanías. Hay lo que no
17 entiendo.

v. 473 - 481 (22)

Lejanías

18 Y las calles y el ruido y el tráfico interminable }
19 ¿Es que estoy envejeciendo? } v. 448 - 451 (23)

20 Pero uno está siempre allá al otro lado y desde fuera que se siente

21 En lo más secreto de mí, como una urna recién sellada aquellos lirios

22 Mientras, el verano comienza a pudrirse

23 Todo esto es muy lento. No se puede hablar de lo que realmente importa

24 Se arreglaba igual que cuando muchacha. Las cejas delineadas con lápiz

25 y la boca muy roja entre las arrugas

26 ¿Seré yo esa mujer?

v. 386 - 387 (21)

27 Era casi todavía joven con el miedo de ser nada

28 Ella era de día

Fragmento de ventana 1986



Yiskor 1987

GLORIA GERVITZ

YISKOR

ILUSTRACIONES

JULIA GIMÉNEZ CACHO

M 01.4
C 87y



“Leteo” 1 (1988)

GLORIA GERVITZ

LETEO

A LA MEMORIA DE MARIE LANGER

I

entonces tuve el sueño o la visitación del sueño
como el viajero antes de llegar a su destino me siento agitada
quiero entender o despertar
el agua centellea como una cuchilla
era el Leteo

II

como si tuviera nostalgia de lo que estoy siendo
nostalgia de mí
como si pudiese comenzar de nuevo
como si me mudara a otra casa
me obstino en desbastar sueños
viejos y repetidos sueños como plegarias
como quien repite palabras que son mantras
que son un monólogo desde ti hacia ti
como quien oye llover
como si fuese yo la que ha comenzado a morir y no tú
como si el miedo y el polvo fuesen uno
anochece
no me canso y barro una y otra vez
el polvo se enrosca como un animal
ella se fue lejos a otra casa
como si regresara
como si nunca se hubiese ido
dime ¿qué se sueña cerca de la muerte?
y todos te cuidan como a una niña para que sólo tengas miedo
de la noche y no de la oscuridad

"Leteo" 3 (1989)

En: Revista de la Universidad de México, N. 463 agosto (1989) p. 52

el peine que tu amada caprichosa tiró
se vuelve un zarzal inextricable,
espigas que partirán tus brazos.
El espejo en que tu madre contempló su desencanto,
se convierte en un lago de agitadas aguas que cruzará tu barca.
La espada que abandonó tu padre
abrió al caer de tajo un precipicio que librarán tus pasos.
Desde el alcázar en que tejo las redes del insomnio
te prevengo de las trampas de tu destino.

LETEO

Gloria Gervitz

A la memoria de Marie Langer

VI

entre las ruinas
la noche
potranca
la luna se cuega de las ramas del pirul
ah las ciudades del pensamiento
las disonancias, los residuos, las meditaciones y el deseo
inalterables sedimentos bajo mi piel
¿y qué había que saber que no supiera ya?
sólo la compasión es infinita

VII

las paredes tienen la textura del limo
hay una terquedad en las palabras, en el peso de las cosas
los recuerdos son un puente
¿hacia dónde, desde dónde?
las ofrendas se marchitan en la memoria
la oscuridad se congela
la lealtad desgasta lentamente como a una piedra el agua
el pájaro regresa a un nido saqueado
el silencio no purifica
el aire seco
el sosiego de esas voces que uno conoce de siempre

IX

las palabras están secas
la piel está reseca
ardida
el pulso es desacompañado y quema
es la tarde o el comienzo de la tarde
yo quería vivir más tiempo
yo quería vivir otra vida, yo querría volver a tener voz

X

el paisaje se inmoviliza en la desmesura
arriba están las configuraciones del polvo, la luz
el tedio y la sombra breve de los sauces

XI

estoy aquí a solas con mis viejas obsesiones, mis viejas
manos
mi viejo corazón
las palabras se curvan, se tocan, se oscurecen
alguien afuera abre una puerta, alguien toca el piano
no sé qué siento, quizá nada, quizá es el miedo
las palabras se olvidan y se guardan
no te debo nada, tiempo, enseguida anochece
sigo el movimiento del sueño, sus huellas pequeñísimas
sigo el movimiento del río, su peso, sus partículas, su
silencio
sus larvas, sus laberintos, las estrellas que flotan como
cáscaras

quedan los fresnos, la pared llena de fotografías
la mañana
la de después, la espesa, la más temida
la mañana para no ser vista, la mañana para llorar
la larga, la indefinible, la quieta mañana

el aire se arquea con el peso de las acacias

POEMA

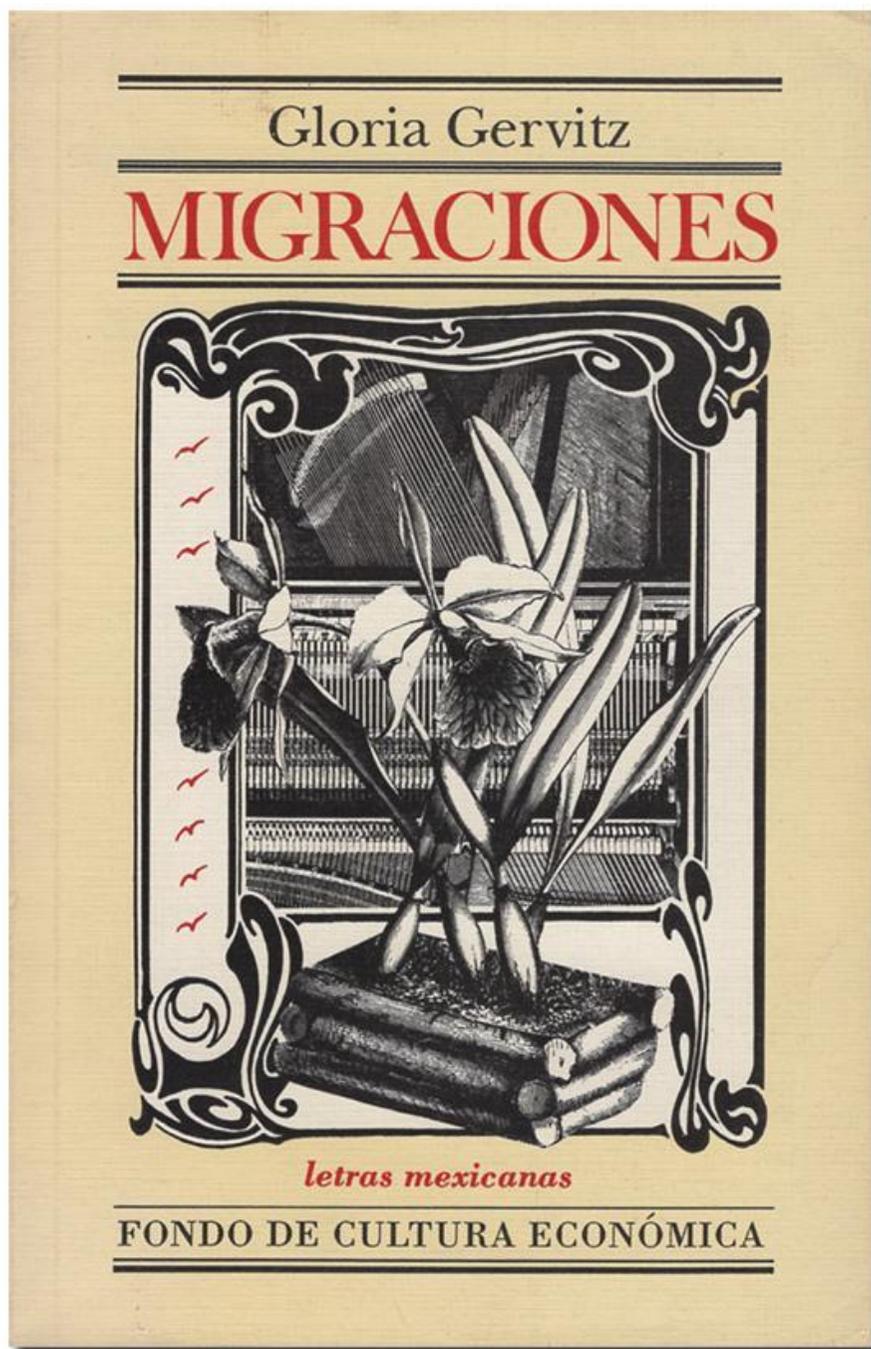
Myriam Moscona

(Fragmento)

Las señales de humo
no alcanzan a darte aviso.
Indisoluble,
tu presencia granulosa
se adhiere a mi casa,
a mis hábitos, a mi lugar.
Por ti me he perdido.
Tu benéfica sombra lo alarga todo:
me proyecta estilizada y grande sobre mi ciudad.
Oh, mi dirigente,
construye un dique capaz de parar esta vorágine,
sostén los años que están por pasar,
haz una muralla con tu cuerpo.
Mi sombra parece dividirse.
¿En cuál de esas proyecciones góticas está tu nombre?

Levanta una ciudad.
Elévame a sus torres,
abre un horno en lo alto de las casas:
ardan los humores.
Más arriba, ahí,
donde sólo los depredadores vuelan
nombraré a solas este aliento
y nadie podrá pasar:
sólo tu espejismo.

Migraciones 1 (1991)



Pythia 1993

GLORIA GERVITZ

P Y T H I A

Colotipias
Luz María Mejía

MARIO DEL VALLE
EDITOR

MÉXICO 1993

“Equinoccio” 1996

Equinoccio

Gloria Gervitz

Fires
Burn in my heart.
No smoke rises.
No one knows.
Kenneth Rexroth

... is the shipwreck then a harvest, does
tempest carry the grain for thee?
Gerard Manley Hopkins

¿desde qué desprendimiento la ofrenda?

pétalos de agua
monótonos

aleteos
desgajando

astillas

y todo ese oleaje bajo la piel

relámpago de sílabas

antes de junio
antes de las lluvias

saudades

Migraciones (1976-1996) 2 (1996)

NT: 192713

861M G48 M44



Adq: 453679, Vol.1, Ej: 5, General
MIGRACIONES : 1976-1996 / GLORIA GERVITZ, PROL. D
GERVITZ, GLORIA, 1943-
Biblioteca Vasconcelos

Migraciones

Gloria Gervitz

MIGRACIONES • GLORIA GERVITZ

NT: 192713
Adq: 453679
Vol: 1
Ej: 5
General

861M
G48
M44

Biblioteca Vasconcelos

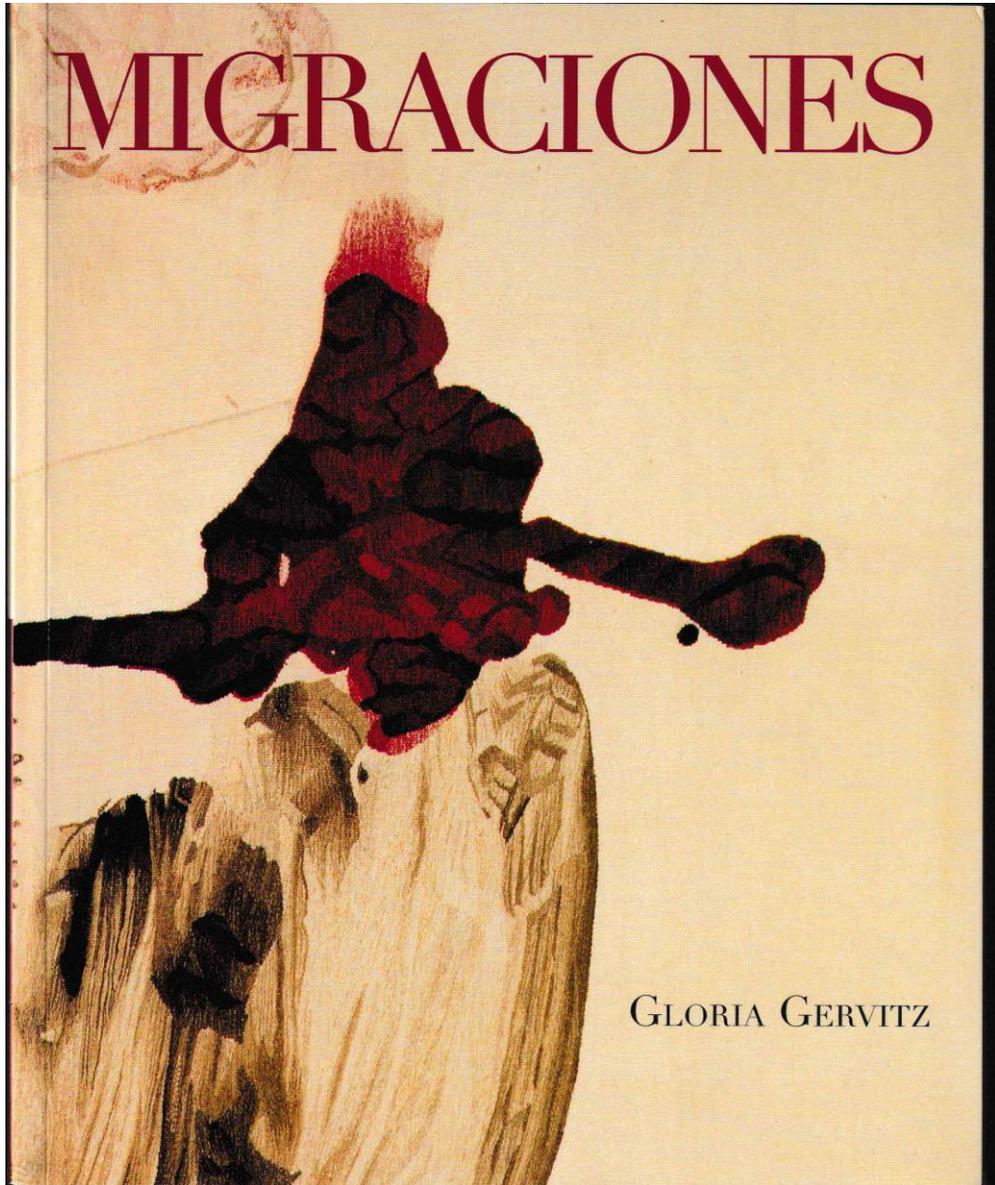
8

1996

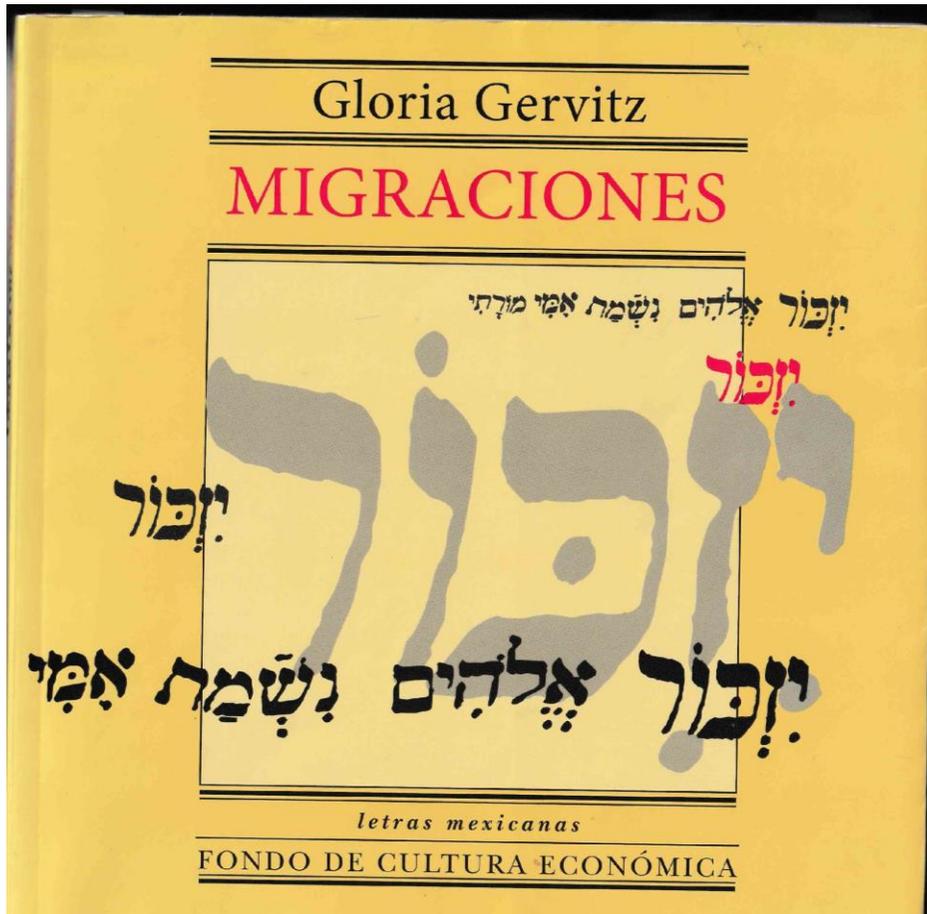


EDICIONES
EL TUCAN
DE VIRGINIA

Migraciones 3 (2000)



Migraciones 4 (2002)



Treno 2003

GLORIA GERVITZ

TRENO

Versión de Roberto J. Tejada
en colaboración con Hernán Bravo Varela y la autora

22

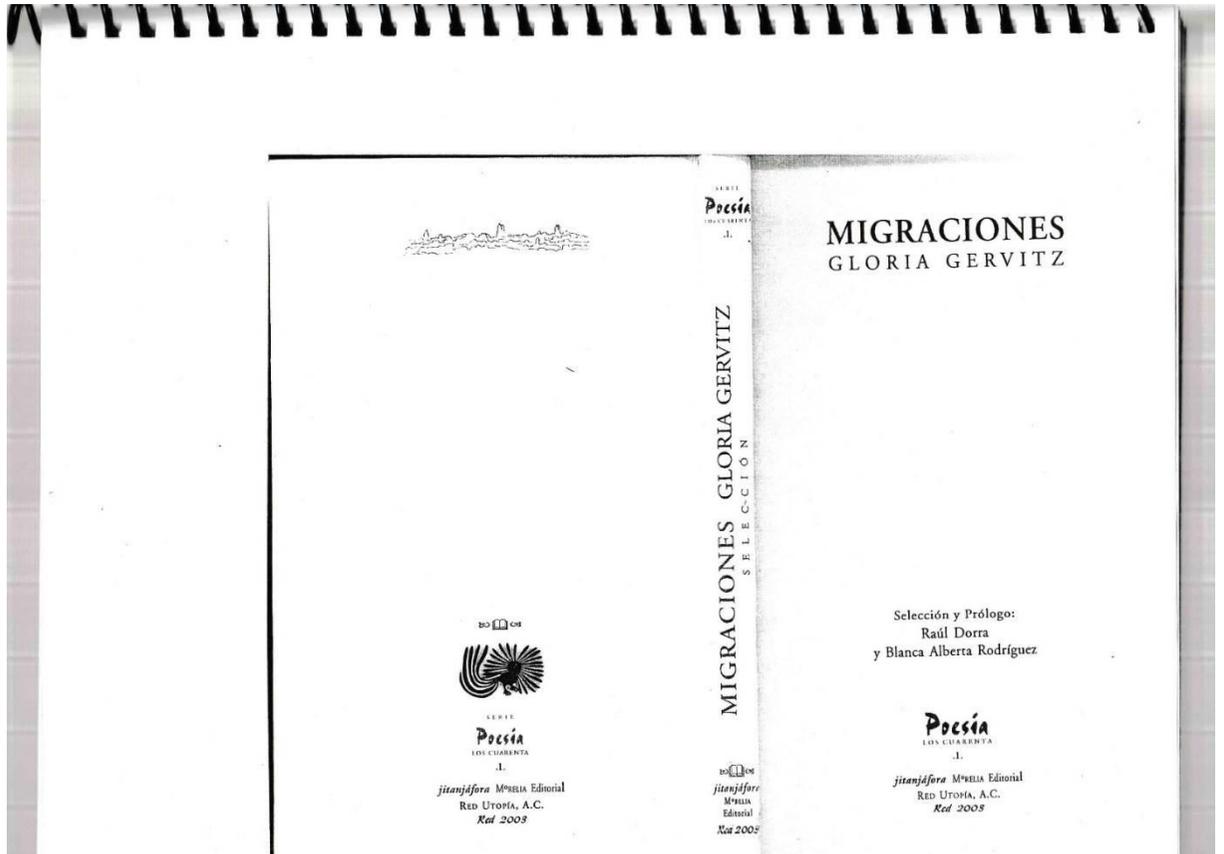
Cuadernos de *filodcaballos*
serie Poesía

filodcaballos, editores · CONACULTA FONCA

11

2003

Migraciones 5 (2003)



SERIE
Poesía
LOS CUARENTA
I.
jitanjáfora MIRELLA Editorial
RED UTOPIA, A.C.
Mar 2003

SERIE
Poesía
LOS CUARENTA
I.

MIGRACIONES GLORIA GERVITZ
SELECCION

jitanjáfora MIRELLA Editorial
RED UTOPIA, A.C.
Mar 2003

MIGRACIONES
GLORIA GERVITZ

Selección y Prólogo:
Raúl Dorra
y Blanca Alberta Rodríguez



jitanjáfora MIRELLA Editorial
RED UTOPIA, A.C.
Mar 2003

“Septiembre” (2003)

Gervitz, Gloria. "Septiembre". *El poeta y su trabajo* 12 (2003), p. 33 - 44

SEPTIEMBRE
Gloria Gervitz

*dijo el rabino Saaja poco antes de morir: "Cuando
esté ante las puertas del cielo, no me van a pregun-
tar: ¿por qué no fuiste Masiché? sino: ¿por qué no
fuiste Saaja?" ¿Por qué no llegaste a ser lo que tal-
ta podías llegar a ser?*

13

2003

Septiembre 2003

SEPTIEMBRE

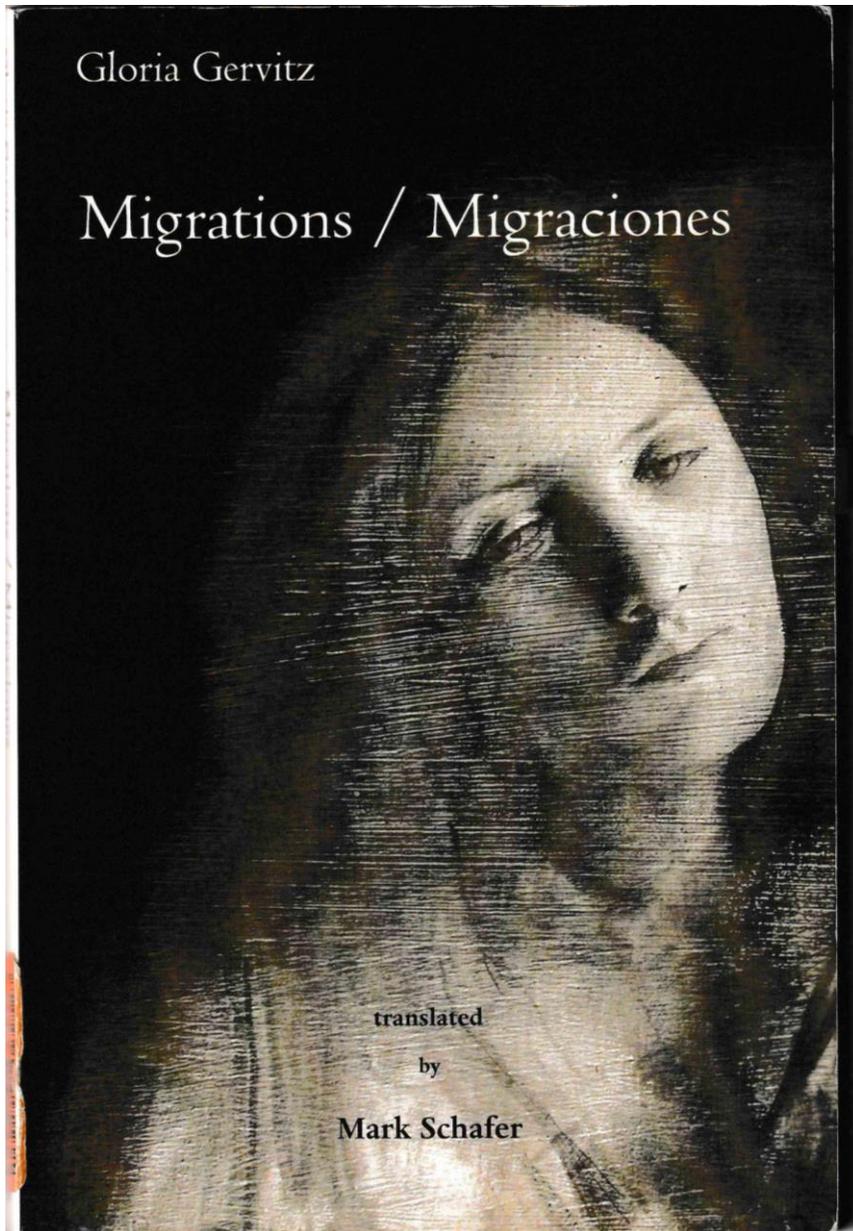
GLORIA GERVITZ



13.1

2003

Migrations / Migraciones 6 (2004)



“Just the Blues” 2009

JUST THE BLUES *Gloria Gervitz*

Consume my heart away, sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is
Caught in that sensual music
W. B Yeats

solo siente

siente

el cuerpo siente

y ella está ahí

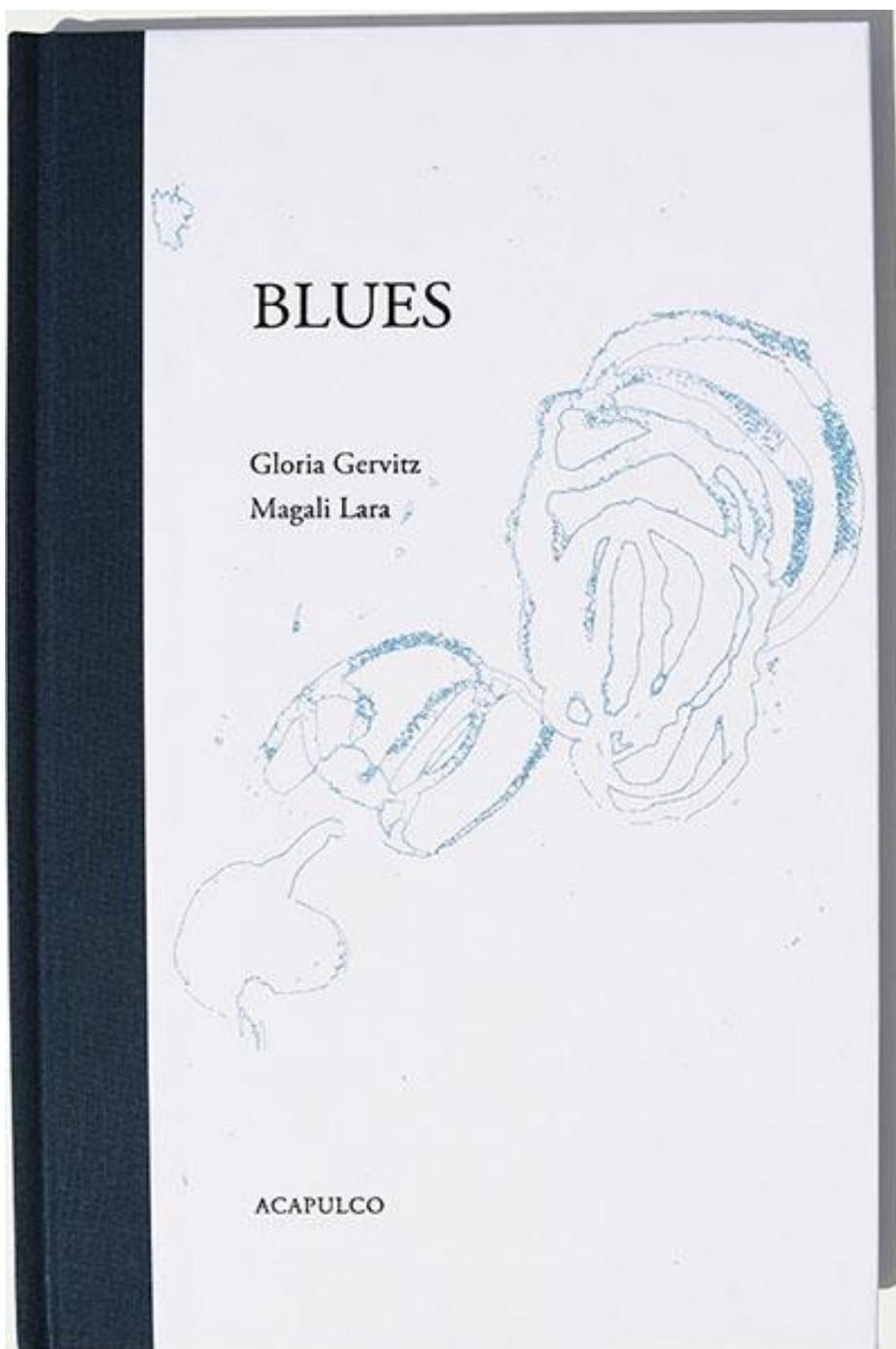
inmersa

sintiendo

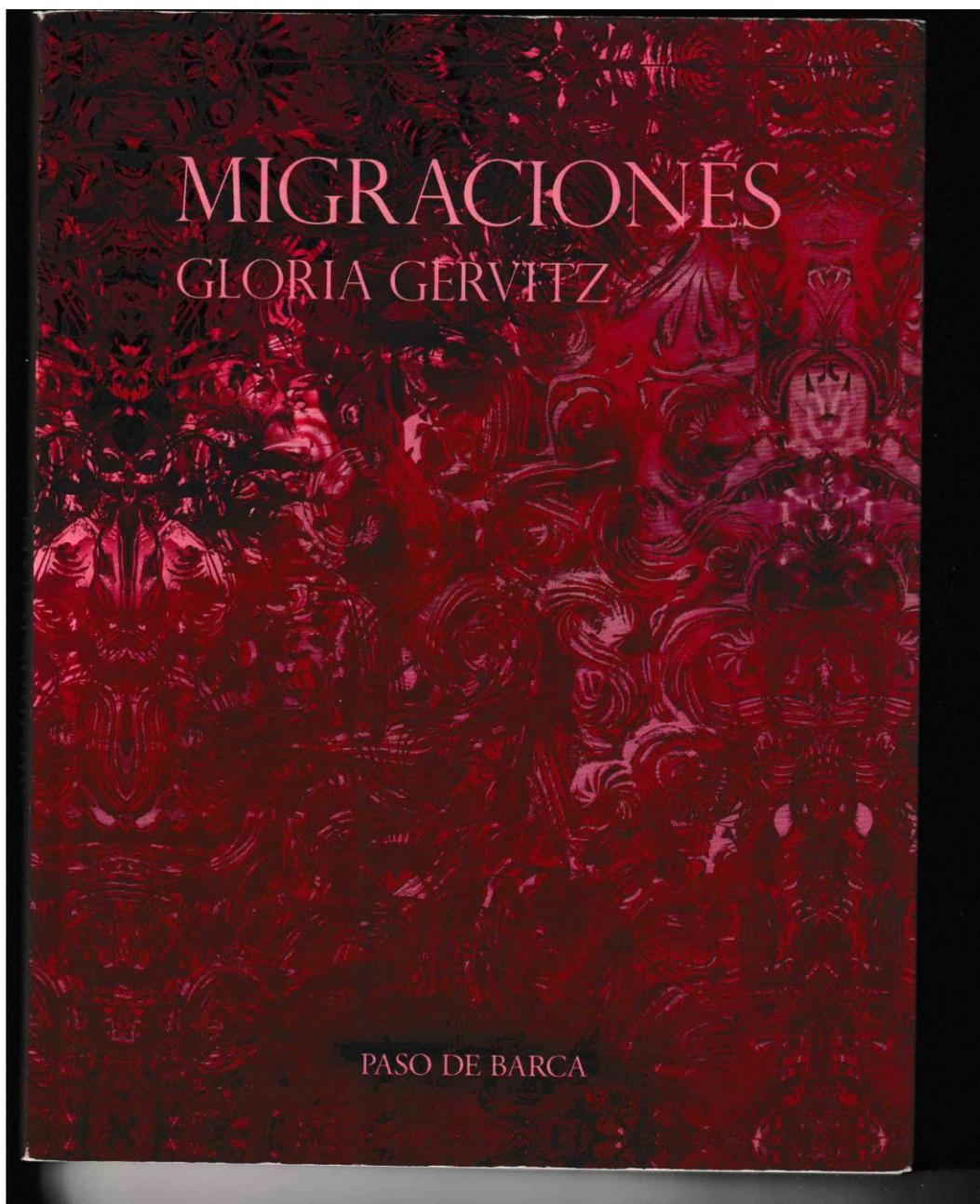
dice que tiene miedo

dice su miedo

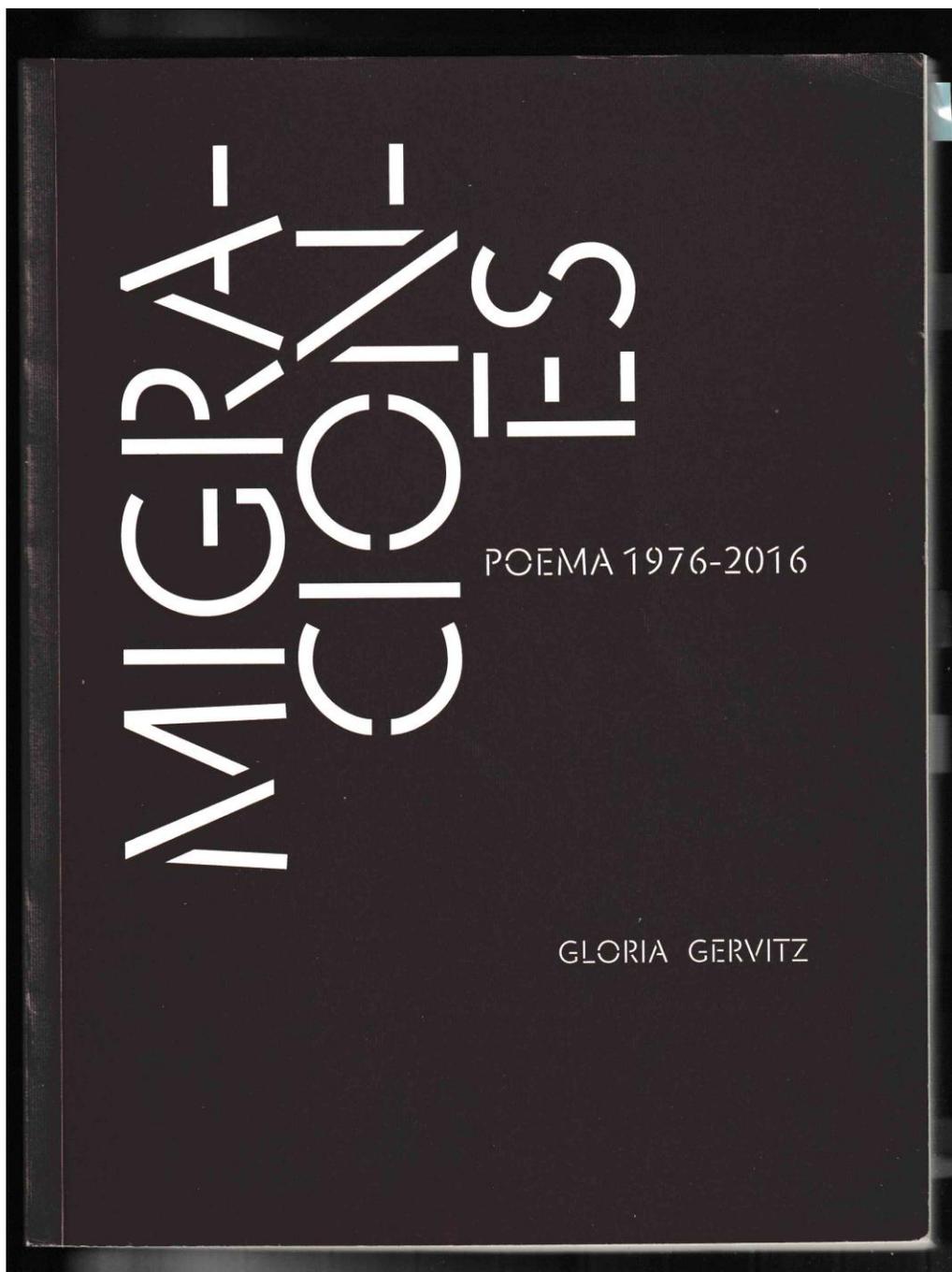
está ahí en ese cuerpo



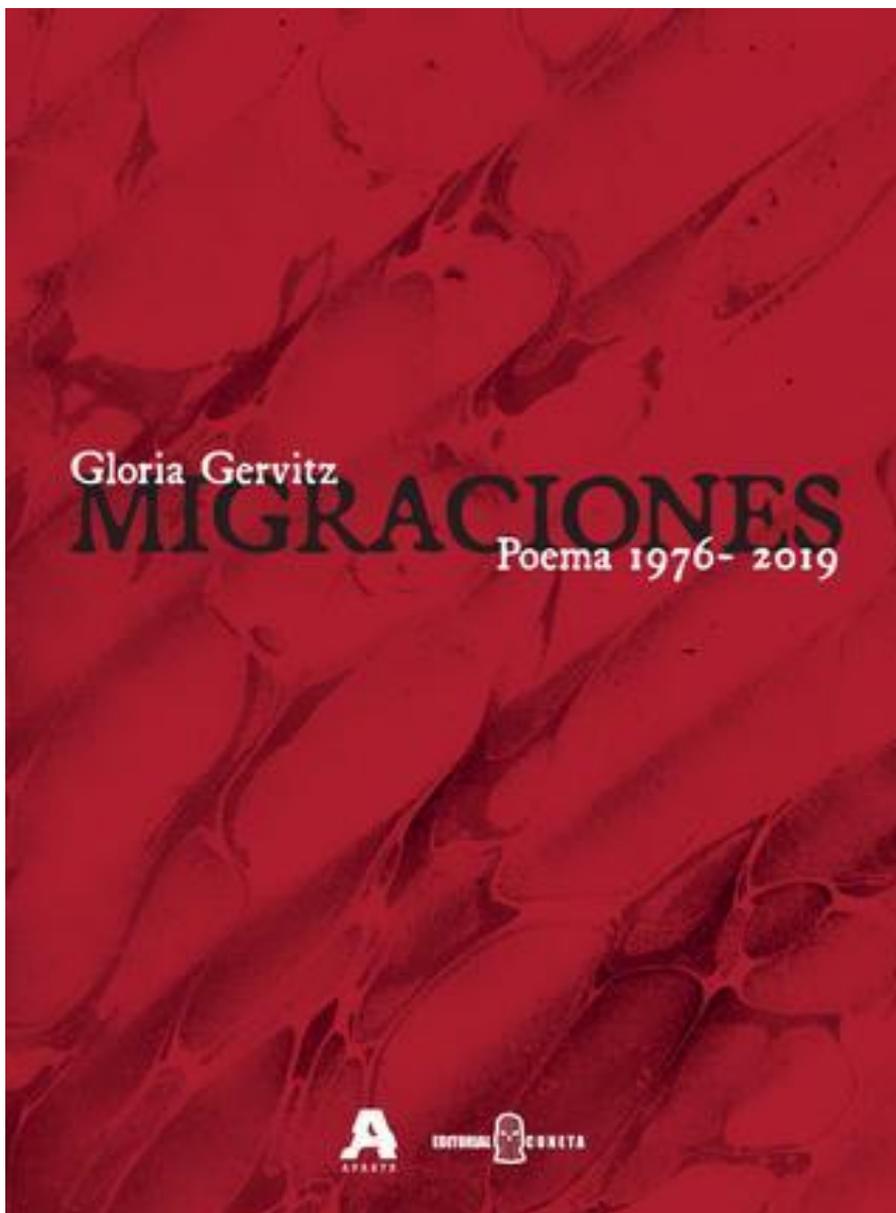
Migraciones: Poema 1976-2016 —7— (2016)



Migraciones: Poema 1976-2016 —8— (2017)



Migraciones: Poema 1976-2019 —9— (2019)



GLORIA GERVITZ
MIGRACIONES
POEMA 1976-2020



libros de la resistencia

II. Lista de epígrafes

- “...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”. RABÍ RASHI⁴⁹⁶
- “...la memoria, donde se la toque, duele”. GIORGOS SEFERIS⁴⁹⁷
- “La sangre tiene dedos y abre túneles debajo de la tierra”. PABLO NERUDA⁴⁹⁸
- “Lo cotidiano es agua que se derrama; la duración la filtra. No hay eternidad sino en el olvido”. EDMOND JABÈS⁴⁹⁹
- “... ¿quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? ...”. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ⁵⁰⁰
- “Fires/ Burn my heart. / No smoke rises. / No one knows.” KENNETH REXROTH⁵⁰¹
- “...is the shipwreck then a harvest, does tempest carry the grain for thee?”. GERARD MANLEY HOPKINS⁵⁰²
- “I moan for love / Before my birds / They also are in a cage”. GEISHA SONG⁵⁰³
- “Si crees que puedes causar daño, / entonces cree que lo puedes reparar. / Si crees que puedes herir, entonces cree que también puedes curar”. RABBI NACHMAN DE BRESLAU⁵⁰⁴

⁴⁹⁶ Comentario al libro I de la *Torá*. Rabí Rashi. Lyon, siglo XX.

⁴⁹⁷ Del poema “Memoria I” en *Diario de abordo III* (escrito en cuatro fases entre 1940 y 1955). Giorgos Seferis (1900-1971), poeta griego que ganó el Premio Nobel en 1963, que también fue un migrante y cuyas influencias fueron Ezra Pound y Kavafis.

⁴⁹⁸ Poema “Maternidad” en *Residencia en la tierra II* (1925-1935).

⁴⁹⁹ En *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha* (1982).

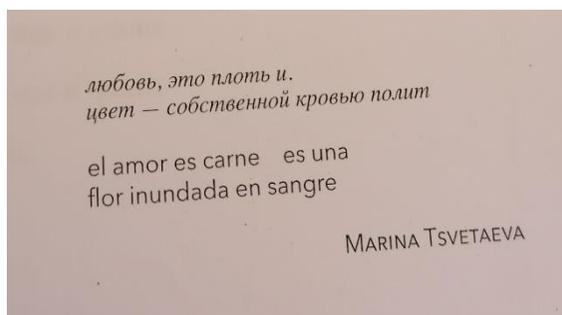
⁵⁰⁰ En el fragmento primero de “Espacio” (1941-1942, 1954).

⁵⁰¹ Section XVIII of “The Love Poems of Marichiko”. Traducciones del poeta estadounidense Kenneth Rexroth (1905-1982) de varias poetas chinas y japonesas. Marichiko es creación suya.

⁵⁰² En *The Wreck of the Deutschland* (1875) del poeta victoriano Gerard Manley Hopkins (1844-1889): “To the happy memory of five Franciscan Nuns, exiles by the Falk Laws, drowned between midnight and morning of Dec. 7th, 1875”.

⁵⁰³ “81. Before my Birds” en *Comrade Loves of the Samurai and Songs of the Geisha*, del poeta japonés Ihara Saikaku (1642-1693), del period Edo. Traducido al inglés de la versión francesa.

- “Mother from off me / God damn you God damn me my / misunderstanding of you”. CHARLES OLSON⁵⁰⁵
- dijo el rabino Susya poco antes de morir: “Cuando esté ante las puertas del cielo, no me van a preguntar, ¿por qué no fuiste Moisés? Sino ¿por qué no fuiste Susya?” ¿Por qué no llegaste a ser lo que sólo tú podías llegar a ser?”⁵⁰⁶
- “Consume my heart away, sick with desire / And fastened to a dying animal / It knows not what it is / Caught in that sensual music”. W. B. YEATS⁵⁰⁷
- “M’illumino d’immenso / ... e de subito será”. “Me ilumino de inmenso / ... y en seguida anochece”. GIUSEPPE UNGARETTI⁵⁰⁸
- MARINA TSVETAEVA⁵⁰⁹



⁵⁰⁴ Rabino ucraniano (1772-1810) perteneciente al movimiento jasídico (interpretación religiosa ortodoxa y mística). Adepto a la Cábala y Torá. Famoso por sus aforismos.

⁵⁰⁵ En “Moonset, Gloucester, December 1, 1957, 1:58 a.m.”. Elegía del poeta estadounidense a su madre muerta.

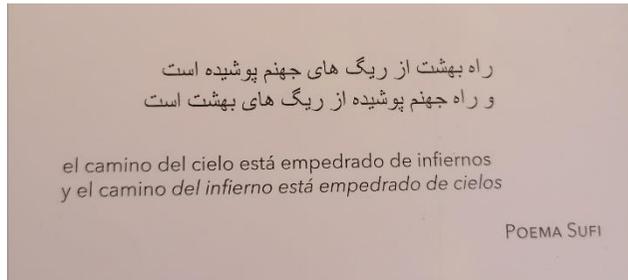
⁵⁰⁶ Rabbi Zusya de Hanipol (1718-1800). Rabino polaco y gran exponente del movimiento jasídico. Varias de sus historias pueden encontrarse en: Martin Buber, *Tales of the Hasidim. Early Masters*. NY: Schocken Books, 1947.

⁵⁰⁷ En “Sailing to Byzantium” (1928). Cambia de lugar el último verso —*Caught in that sensual music*—, que en el poema de Yeats aparece mucho antes: “Consume my heart away; sick with desire / And fastened to a dying animal / It knows not what it is; **and gather me / Into the artifice of eternity.**”

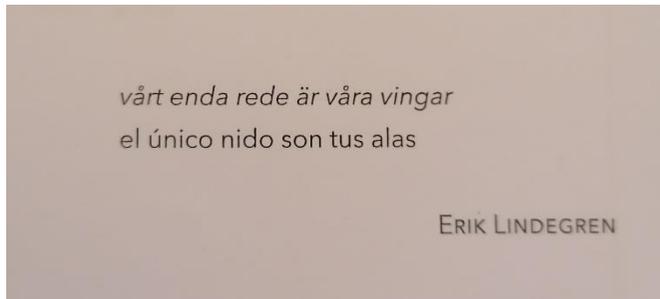
⁵⁰⁸ En “Mattina”, poema recogido en la antología *Allegria*. Poema escrito en 1917, en el frente del Carso durante la Primera Guerra Mundial. Se dice que este poema es la lírica más representativa de la corriente del *Ermetismo* italiano.

⁵⁰⁹ Rusia (1892-1941), poeta perteneciente al simbolismo ruso. En *The Poem of the End* (1924): escrito en Praga, narra el intenso amor entre Tsvetaeva y el militar Konstantin Boeslavovich Rozdevitch.

- POEMA SUFI⁵¹⁰



- ERICK LINDEGREN⁵¹¹



⁵¹⁰ Poema encontrado en una antología; poeta anónimo. Mencionado por Gloria Gervitz.

⁵¹¹ Suecia (1910-1968), poeta modernista y traductor. “Nuestro único nido son las alas” aparece como cita en el artículo de Octavio Paz “La línea central”, publicado en La Imprenta Universitaria de la Universidad de México. Se cita ese fragmento, pero la traducción no es la misma; tampoco aparece el nombre del traductor. “Porque nuestro único nido son nuestras alas / en un aire como aciano y en un mar rumoroso sonoro [...]”, poema sin nombre que aparece publicado en la revista mexicana *Norte* 321 (1984), que a su vez fue tomado de *Litoral* 106-108.

III. Ilustración del proceso comparativo entre las ediciones de *Migraciones*

ESCOLOFI



Bloque 1
1979 - 1991



ESCOLOFI



BLOQUE 7
2019 - 2020

Bloque 6
(2009) 2014 - 2017

Bloque 5
2003 - 2004

Bloque 4
2003

Bloque 3
2000 - 2002

Bloque 2
1993 - 1996

Bloque 1
1979 - 1991

②

BLOQUE I

1. Shajarit (1979) ● =
2. Fragmento de ventana (1986) ●
3. Tiskor (1987) ● FRAGMENTO DE VENTANA
● DEL LIBRO DE TISKOR
4. Leteo (1988) ●
5. MIGRACIONES (1991) * ●

DEL LIBRO DE YISKOR

(Recuerda)

Inicio (81)

- 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
- Parati siempre para ti
- Esta fidelidad debe haber sido a mí misma
- Viejos sentimientos cuidadosamente olvidados rompen el olvido
- Y sabes que te hablo a ti sólo a ti para siempre a ti

El aire está inmóvil Se llena de flores VERSO 3 FV ¶ (p. 11) Leteo
La lluvia también se desplaza hacia el sueño VERSO 4 FV ¶ verso 229 Leteo
Lentamente recupera su sombra se inclina como un sauce VERSO 230 Leteo ¶
"Cae" VERSO 231 Leteo ¶
(p. 112)

Final (85)

- La lluvia cesó. Queda su sombra
- Casi se filtran las voces
233 ó las mismas?
- No lo sé

- Mismo inicio y final que 1987
- En FV cae la lluvia, al igual que al principio de LY, pero en el final, cesa (verso 255, pg. 85)
- Recupera el verbo caer y el sustantivo sauce que aparecen en FV, y luego también en Leteo

• 2019, 2020

161 y los altos altísimos pájaros deteniéndose en su vuelo
rasgándose entre las nubes
y las llovidas nubes llenándose de alas
en la amplitud del sueño
despierto y casi es noche
entro a un cine
está nevando en Nueva York
entro a otro cine
el presente es sólo una circunstancia

170 desciendo
son casi las ocho de la mañana
clarea y es enero
transcurrimos dentro de nosotros
estoy viviendo superposiciones de instantes en una perspectiva plana
me extendo sobre tardes que no existen más que para mí
afuera de las ventanas queda el tiempo de hoy
este día no lo conozco
estoy agarrada de mis otros días
estoy agarrada de mí

• 170 aferrándome a mí *versión 2019, 2020 → estoy aferrándome a mí*

y aún así aún así todo se acaba
hasta lo de para siempre se acaba
hasta las costumbres de siempre acaban acabándose
pequeños momentos saturados que se distienden
se alcanzan en la disolución
mientras siga encerrada en este cuarto
mientras siga lloviendo

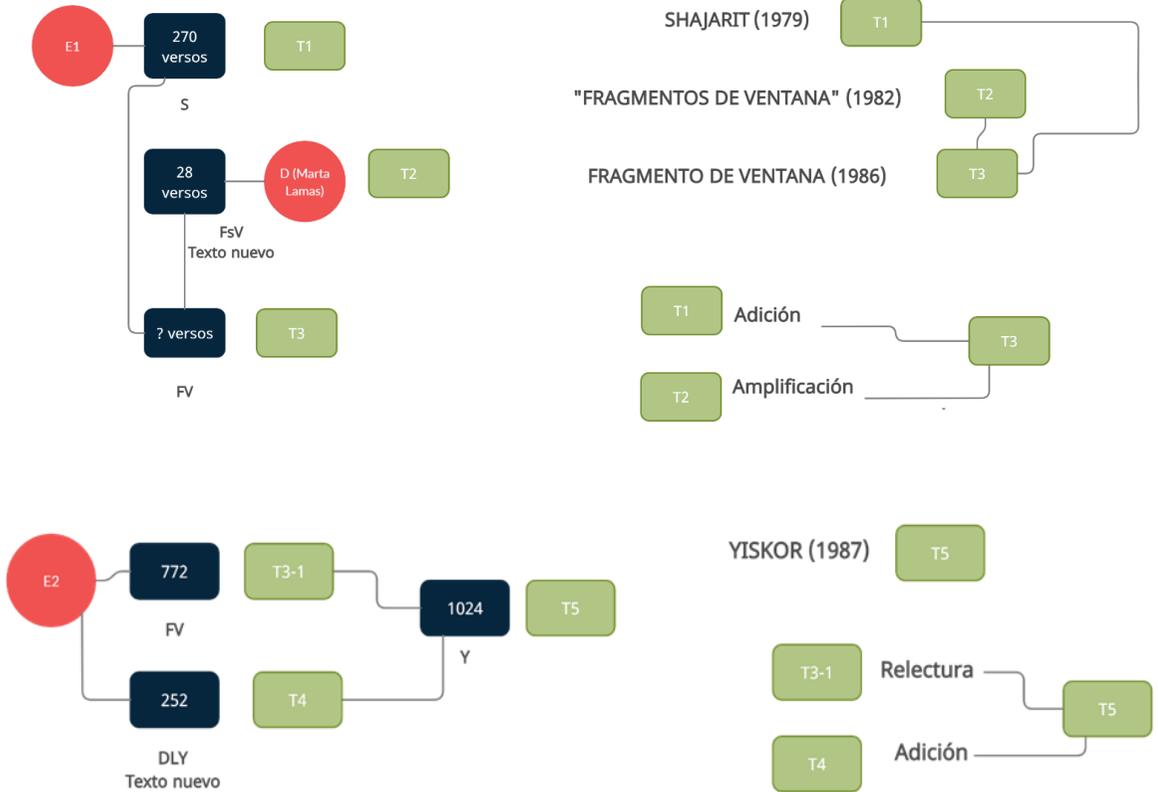
• mientras todavía pueda sentir que siento y el hambre *(2019, 2020)*
me obligue salir a la calle *mientras todavía me obligue a seguir sintiendo **

190 pero por qué creer esto si al otro lado del mar
florean todo el año geranios
y los grandes baúles pesados de aromas resinosos y cálidos
se derraman en habitaciones desconocidas
194 y los ungüentos y los jabones de avena y de leche de cabra

14
• sin cambios

**+ : y el miedo me obligue a salir del miedo
y yo me obligue a salir de mí*

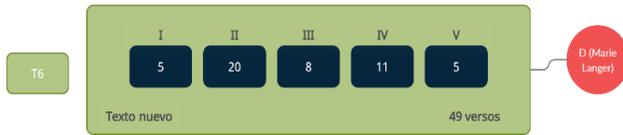
Trazado «gráfico-genético» de *Migraciones*^{512,513}



⁵¹² Claves de lectura:

- E-epígrafe
- D-dedicatoria
- T-texto
- S-Shajarit
- FsV-Fragmentos de ventana
- FV-Fragmento de ventana
- DLY-Del libro de Yiskor
- Y-Yiskor

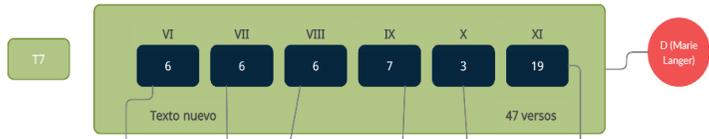
⁵¹³ No hay publicaciones que contengan un trazado «gráfico-genético» de *Migraciones*. No obstante, Mark Schafer incluye una «Bibliographic Genealogy of *Migraciones*» en los comentarios a su traducción de *Migraciones (1976-2020)*, que está próxima a publicarse (2021).



L1



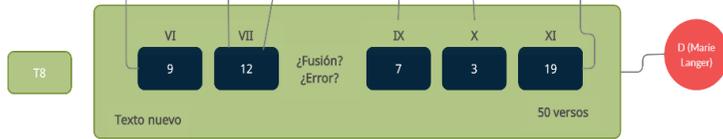
LETEO 1 (1988)



L2



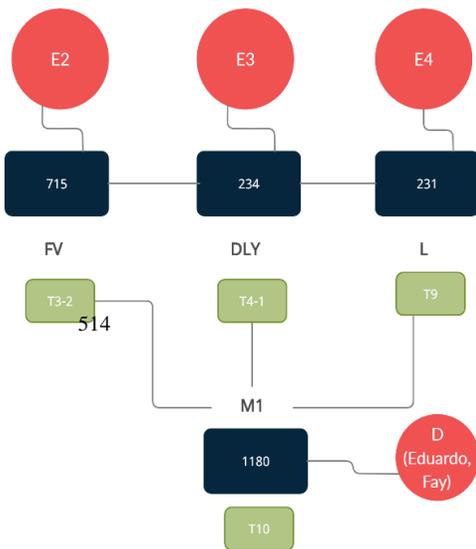
LETEO 2 (1988)



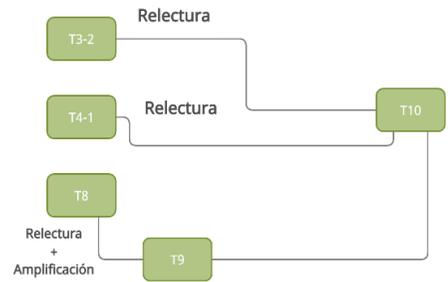
L3



LETEO 3 (1989)

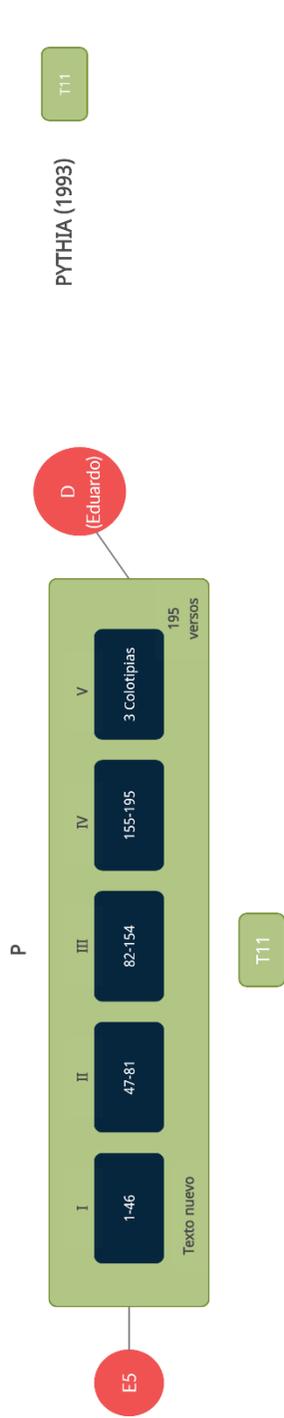


MIGRACIONES 1 (1991)



⁵¹⁴ Claves de lectura:

- L1-Leteo 1
- L2-Leteo 2
- L3-Leteo 3
- L-Leteo
- M1-Migraciones 1

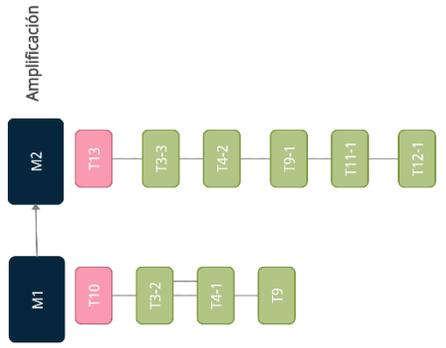
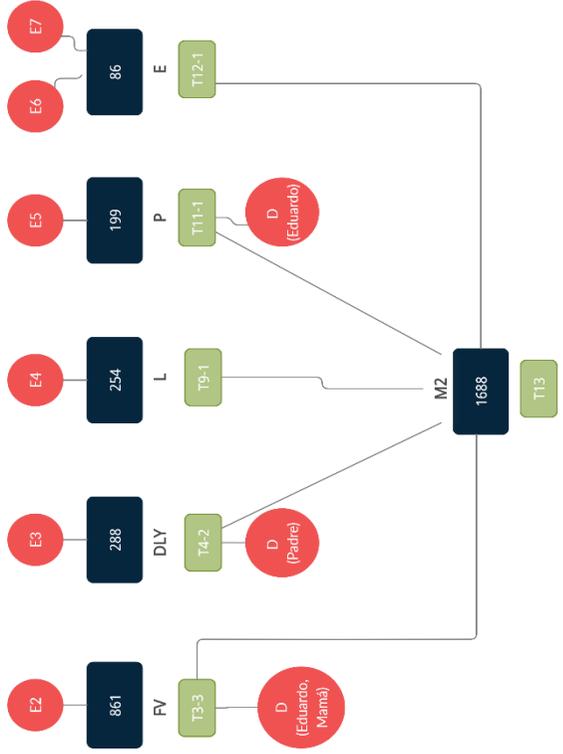
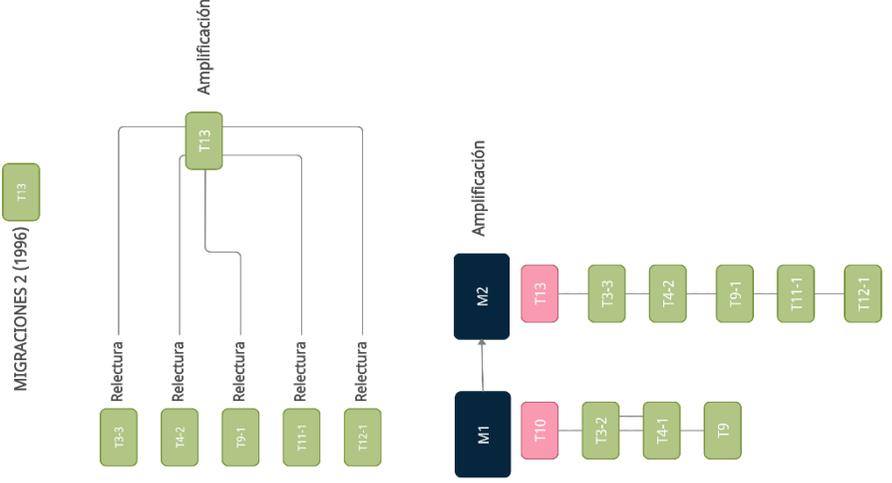


PYTHIA (1993) T11



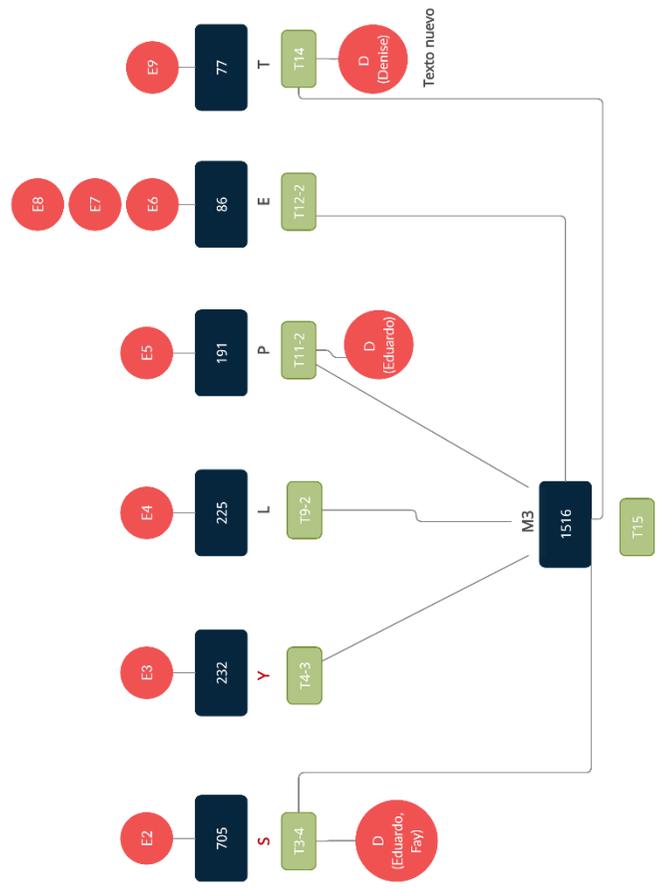
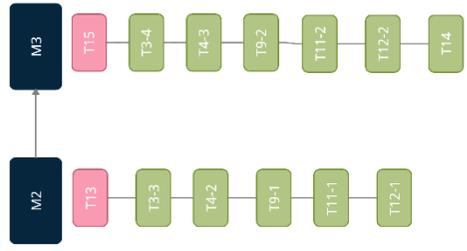
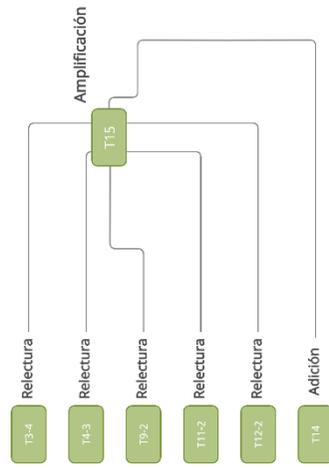
"EQUINOCICIO" (1996) T12

⁵¹⁵ Claves de lectura:
 • P-Pythia
 • E-Equinoccio



MIGRACIONES 3 (2000)

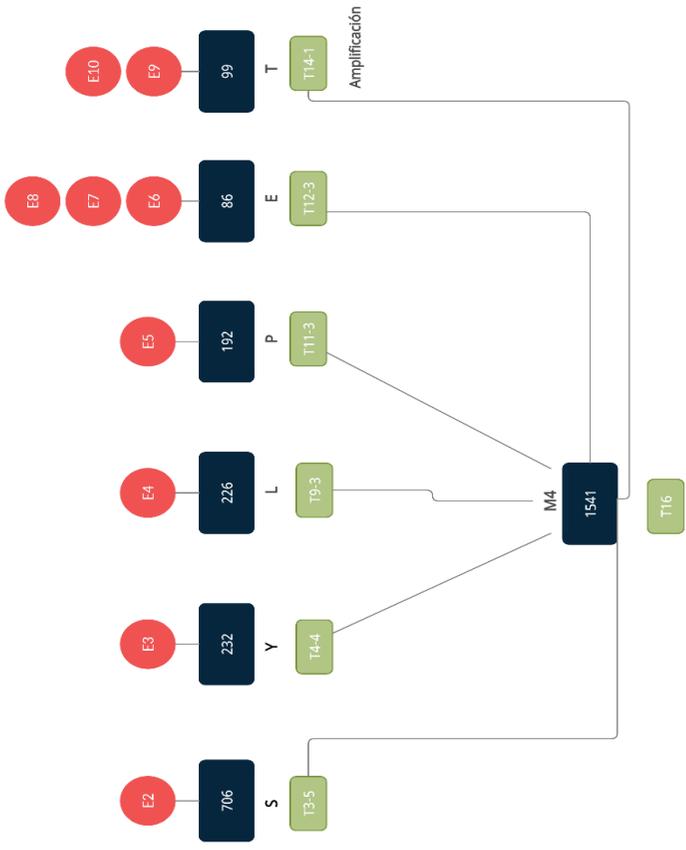
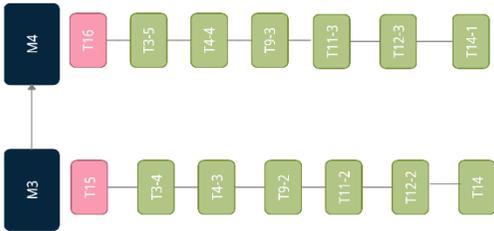
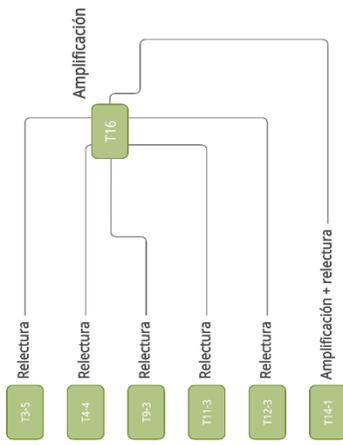
T15

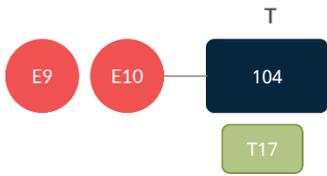


Texto nuevo

MIGRACIONES 4 (2002)

T16

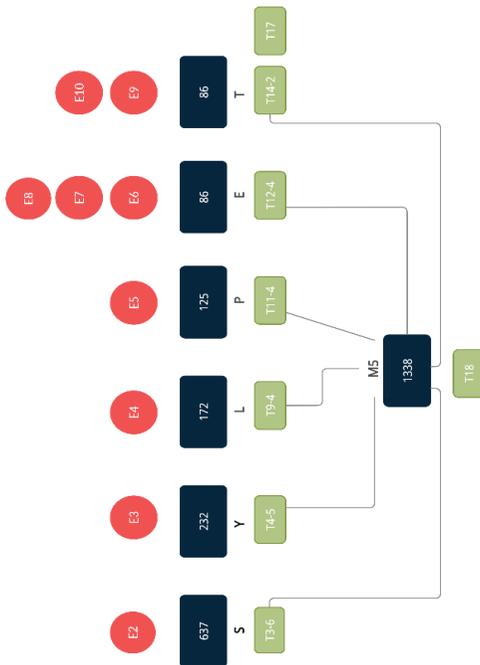
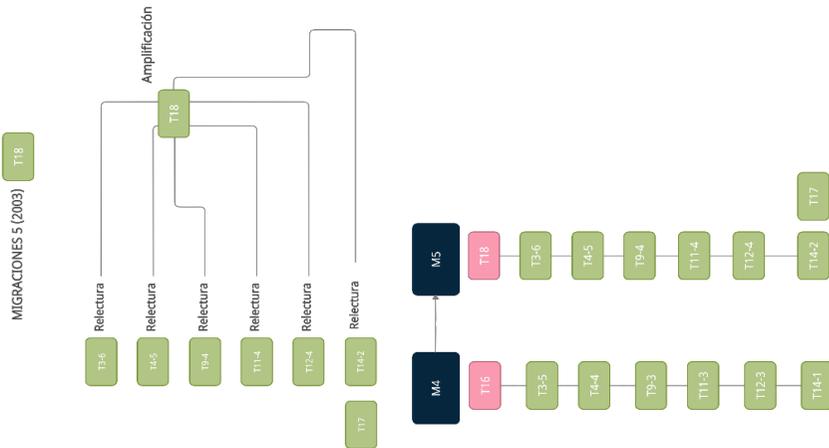


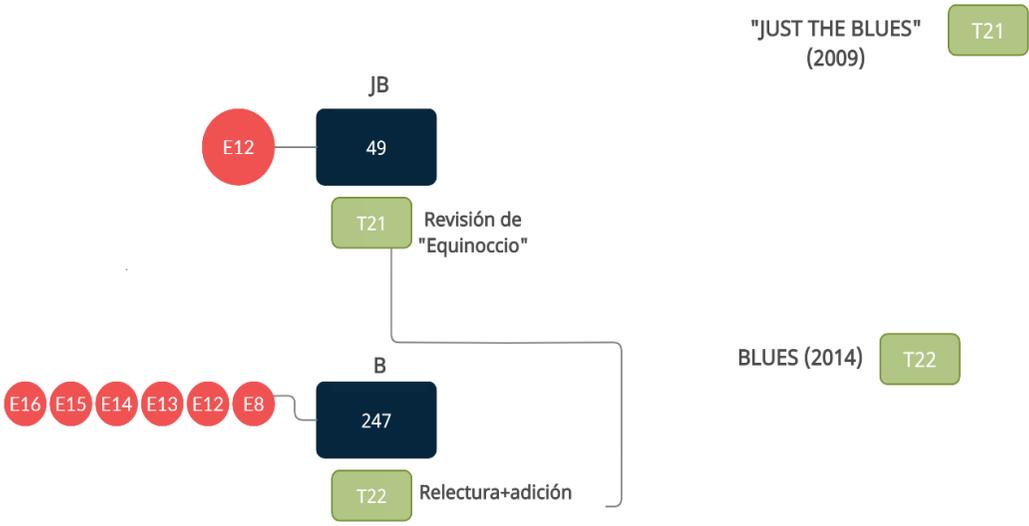


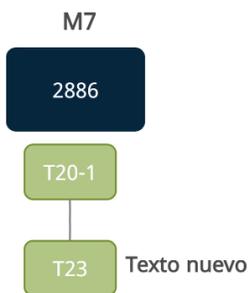
Relectura (del T14-1)
+Versión bilingüe

TRENO (2003) T17

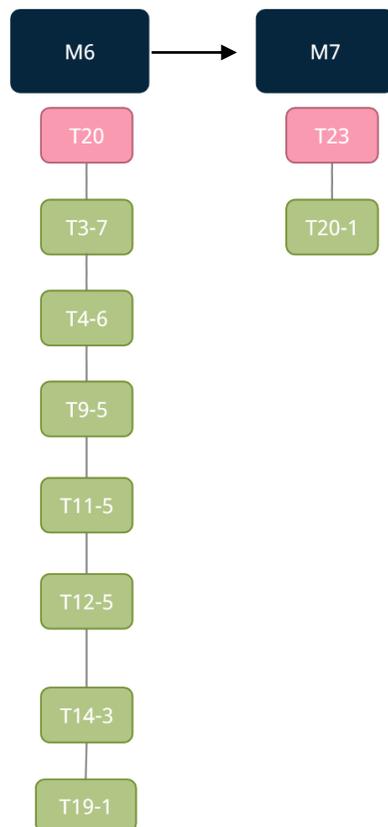
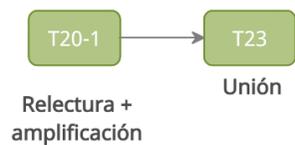
Relectura (del T14-1) +Traducción





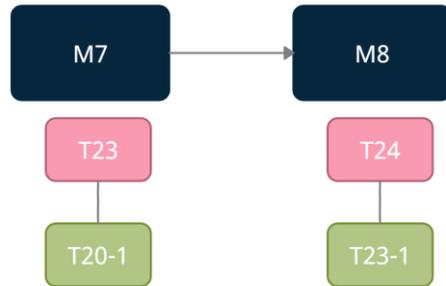
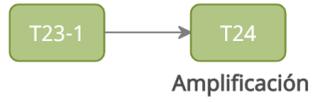


MIGRACIONES 7 (2016) T23

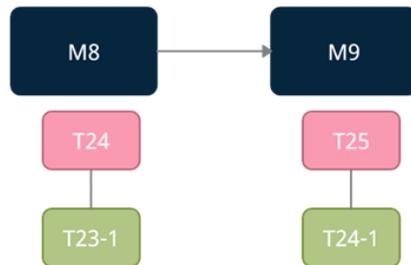
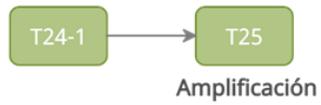




MIGRACIONES 8 (2017) T24



MIGRACIONES 9 (2019) T25





MIGRACIONES 10 (2020) T26

