



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ses@siu.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México

Rodríguez, Blanca Alberta

El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz
Tópicos del Seminario, núm. 16, julio-diciembre, 2006, pp. 93-117

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401604>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**El cuerpo de la escritura.
Una mirada a la obra de Gloria Gervitz**

Blanca Alberta Rodríguez
Instituto de Educación Media Superior del DF, México

1. Entrada

Este artículo propone un acercamiento a la obra *Migraciones* de Gloria Gervitz (México, 1943), cuya poesía se presenta como una deriva que va de una escritura del cuerpo al cuerpo mismo de la escritura. El cuerpo es no sólo un tema recurrente de esta poesía sino que la propia página que la alberga está configurada como un cuerpo —el cuerpo de la escritura— que acompaña a aquél en sus inflexiones.¹ El cuerpo exige, pues, ser tratado como superficie de inscripción, como página: “de este silencio / ábreme

¹ En tanto escrito, el poema tiene una dimensión plástica, lo que Viviana Cárdenas llama la zona visuográfica del sistema de escritura, que cuenta con determinados recursos visuales, tales como el blanco, las variaciones tipográficas (tamaño, grosor, color) y signos de puntuación. Pero, además, habría que agregar la *dis-posición* misma de las grafías, puesto que la página se definiría como un cuerpo textual en el sentido de forma organizada o, para decirlo con Paul Claudel: “una cierta proporción entre el bloque impreso o justificación, y el blanco o margen” (*apud* Zilberberg, 1999: 14). Tales recursos se emplean en el trabajo de puesta en página, que consiste en la presentación y organización interior y exterior del texto. Al respecto, véase Blanca Alberta Rodríguez, “La construcción de la página en *Migraciones* de Gloria Gervitz”, Tesis de Maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

como un surco” (Gervitz, 2000: 160). En cambio, la hoja de papel en blanco —objeto preñado—, antes de la ejecución del trazo, se vuelve, a su vez, esa capa superficial del cuerpo, piel que se ofrece simultáneamente al ojo y a la mano de quien escribe: “la mano se hunde en lo mirado / y el cuerpo cede” (Gervitz, 2000: 162) quedando herido por la incisión que supone toda escritura. Si bien estos últimos versos o *líneas poéticas*² se refieren metafóricamente al acto de escritura, cabe la posibilidad de pensarlas en función del acto de lectura, toda vez que el lector de este poema es incitado a recorrer la página con la mirada —pero también con la mano, pues difícilmente puede soslayar la dimensión táctil de las ediciones—, en cuyo recorrido la mirada toca y rasga, abre surcos, hiere nuevamente la página.

Migraciones es un libro compuesto por siete secciones, escritas y publicadas en diferentes momentos: “Shajarit”, “Yizkor”, “Leteo”, “Pythia”, “Equinoccio”, “Treno” y “Septiembre”. Puede considerarse un único y extenso poema que se *despliega* más en el espacio que en el tiempo, pues cada (re)edición del conjunto es una versión corregida y aumentada;³ la corrección consiste, principalmente, en eliminar o desplazar una línea o grupo de líneas poéticas de una sección a otra. El efecto que resulta de estas *migraciones* internas es el de un plegar, replegar y desplegar continuo del texto, permitiendo así que el poema sea recorrido como una superficie.

Una revisión diacrónica de estos continuos desplazamientos deja ver que ellos inciden no sólo en la fisonomía del poema, sino también en su significación. Esto es así porque, cualquiera que sea su modalidad, la escritura implica la modificación de

² Francisco López Estrada ha propuesto el término *línea poética*, en lugar del tradicional “verso”, para referirse a la poesía que ya no tiene regularidad métrica; nosotros lo hemos retomado por ésta y por otra razón, porque pone de relieve un aspecto visual-espacial que es el centro de atención en este artículo, mientras que “verso” sólo alude al ámbito sonoro.

³ En la bibliografía se incluyen todas las (re)ediciones que *Migraciones* ha tenido a lo largo de veintisiete años.

una superficie. La acción de la mano sobre el soporte material, la manipulación de lo que podemos llamar materia gráfica, convierte en lugar lo que hasta entonces era una simple extensión. Ese lugar es la página. La inscripción de la letra en la superficie revela en ésta una potencia significativa. Como el cuerpo, la página es un escenario de tensiones donde, apunta Noé Jitrik: “El blanco pugna por no ceder a la inscripción que, al producirse, crea un ritmo específico y, en lo que subsiste, pone en evidencia que no es tan sólo el sitio pasivo en el que se realiza la inscripción sino un ‘fondo’ que le permite constituirse” (Jitrik, 2001: 17-18). El poema, por lo tanto, no se agota en lo que las palabras dicen, pues el lugar desde donde lo hacen contribuye al sentido. El espacio, entonces, no se limita a su condición de soporte material porque, configurado en página, constituye ahora un espacio ya no sólo visible sino también legible. Es en este momento de la inscripción que la voz del poema deviene cuerpo visible, cuerpo figurado. Y entenderemos *figura* en el sentido aristotélico de forma, forma exterior —perfil, contorno— pero también como forma estructural, pues hemos dicho que la página es una organización, una proporción entre el bloque impreso y el blanco (configuración).⁴

De modo que la disposición espacial de las líneas poéticas es, en sí misma, significativa en tanto implica, en los textos de Gloria Gervitz, una proyección figurativa que percibimos visualmente. A partir de una primera percepción de la mancha gráfica el lector comenzará a organizarla, lo que puede llevarlo a reconocer en ese perfil alguna figura.

Expectantes, espectadores, de la página, asistimos a ella como quien asiste a una escena teatral: una mirada que husmea, que abre el horizonte, una mirada penetrando el escenario, atisbos, esperas: un primer gesto, el silencio, y desde el fondo viene,

⁴ Sabemos que el concepto *forma* ha recibido variadas significaciones, aquí tomamos la de Aristóteles para quien “la forma es, en realidad, la determinación de la cosa, por lo cual no hay que entender precisamente su condición necesaria, sino más bien su perfil, la estructura que la cosa presenta cuando se actualiza su materia” (Ferrater, 1951: 377).

adviene lento el perfil de una presencia: un cuerpo develándose y una mirada derramándose sobre él. Un puro mirar, una pura entrega: “la mano se hunde en lo mirado / y el cuerpo cede”. Un puro mirar hemos dicho, porque *eso* que se ha instalado en mi campo perceptivo ha exigido ser visto; pero mi cuerpo como totalidad no ha podido dejar de entregarse, ha adoptado una cierta disposición, se ha inclinado sobre la página como quien se recoge para defender alguna intimidad, los dedos han captado la rugosidad escondida de sus bordes y el oído ha sido abierto al murmullo del roce. En la lectura se involucra una sensorialidad que va más allá de lo visual-auditivo; una sensorialidad compleja, y aun cabría decir una erótica, porque *Migraciones*, en tanto figura visual, invita al lector a tocarla con la mirada y a que la mano se hunda en lo mirado. Pero la mirada, al tiempo que toca, inevitablemente es también tocada.

Extendamos, pues, la mirada sobre las figuras del cuerpo del poema, y no sólo el ojo, puesto que no puede haber una captación “objetiva”, limitada al ámbito fisiológico de la visión, sino que siempre hay en ella también una intencionalidad, se define un punto de vista para una lectura, que será nuestra lectura. Porque el espectador tanto es afectado por una forma como hacedor de ella: esa primera mancha-inscripción, percibida visualmente, comienza pronto a ser organizada y reconocida como una *figura*.⁵

Procederemos a semejanza del *test* de Rorschach que consiste en “encontrar” una figura en una simple mancha de tinta sobre el papel —en nuestro caso, sin ningún fin psicológico sino puramente *imaginativo*, en el sentido de crear imágenes—, a la vez

⁵ Aquí, por supuesto, no nos referimos ni a una figura retórica ni a una figura del mundo natural en sentido estricto, sino más bien al reconocimiento de una forma, un contorno, el perfil del cuerpo del poema en tanto escritura; lo que la teoría *gestáltica* llamaría «la figura que destaca sobre un fondo». Como apunta José Ferrater Mora, siguiendo a Aristóteles: “forma es el término utilizado para traducir, según los casos, la especie o el perfil ofrecido por una cosa, el resultado de su *delimitación*, determinación o definición” (Ferrater, 1951: 377; cursivas nuestras).

que iremos poniendo en evidencia el estrecho vínculo que hay, en la poesía de Gervitz, entre la escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura.

2. Figuras del cuerpo

2.1. *Cuerpo del desbordamiento*

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

Figura 1

La primera organización de cualquier espacio textual está fundada sobre una tensión visual, un contraste elemental con que se instaura el campo perceptivo: la identificación de una figura —en el sentido arriba expuesto— que se destaca sobre un fondo.

Según la proporción guardada entre la mancha gráfica y el blanco —figura y fondo, respectivamente— en la primera fase de “Shajarit”,⁶ podemos asociar el cuerpo de la escritura —el espacio textual— con un cuerpo que se desborda (figura 1), no en un sentido icónico, sino como desbordamiento, por la continuidad y la extensión misma de las líneas poéticas, cuya medida, en algunos casos, llega hasta las veinticinco sílabas. Con el predominio de la mancha gráfica sobre los espacios en blanco, la página consigue un efecto de saturación.

Pero este cuerpo desbordado aun guarda un cierto equilibrio porque dominan el eje horizontal, con las líneas de la escritura y la zona inferior de la página, y el eje vertical, con el margen izquierdo al que se ajusta el texto. La sensación de estabilidad que nos procura esta composición se debe a que responde a nuestra expectativa de lectura; precisando un poco más, para el actual hábito de lectura en las culturas occidentales.

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

⁶ Este tipo de escritura que llamamos “cuerpo del desbordamiento” corresponde *grosso modo* a la primera parte de la sección “Shajarit” en la edición de *Migraciones* de 2000, empezando con “En las migraciones...” y llegando hasta “Estoy intacta” (pp. 16-24). Coincide, aparte de las correcciones introducidas más tarde, con la edición de *Shajarit* de 1979. En cambio, la segunda parte de la sección “Shajarit” (pp. 25-48 en la edición de *Migraciones*, 2000) es de creación posterior: fue publicada por primera vez —y junto con lo que fue *Shajarit*— bajo el título de *Fragmento de ventana*, en 1986. Un año más tarde, en 1987, se publica *Yiskor*, que integra “Fragmento de ventana” y “Del libro de Yiskor”. Dado que en esta fase de 1986-1997 están temporalmente muy cercanas la segunda parte de “Shajarit” y “Yizkor”, las abordaremos juntas; además, guardan también una afinidad estilística y visuográfica.

importante:

Es [...] notable que haya una constante que parece ser común a todos los escritos y que debe de haberse desarrollado independientemente en diversas culturas, y con ello me refiero al dispositivo crucial de la línea. Cualquiera que sea la dirección en la que los tipos estén distribuidos [...], todo texto formal facilita la captación de símbolos secuenciales. [La predilección por la línea] permite al ojo captar con el menor esfuerzo las pequeñas desviaciones desde la regularidad que constituyen los rasgos distintivos de caracteres, puntuación y párrafos (Gombrich, 1999: 146).

Se recordará que Saussure había distinguido tres propiedades del signo lingüístico: arbitrariedad, inmutabilidad y linealidad; una linealidad que deriva de su carácter vocal, puesto que los sonidos verbales se suceden en el tiempo. En el caso de la escritura, el establecimiento de la linealidad horizontal de la cadena gráfica parece atender más bien a las coordenadas naturales del cuerpo humano al desplazarse por el espacio, al llamado *eje sentido*: vertical-horizontal, donde la verticalidad corresponde a la posición erguida del cuerpo y la horizontalidad al plano en que se apoya.⁷

Nuestro cuerpo se desliza en dirección horizontal, lo que le concede un campo amplio para el despliegue de la mirada. Por otro lado, es una orientación asociada con el equilibrio, pues los pies descansan sobre la superficie terrestre, y ésta sirve de soporte y de fundamento al cuerpo. Este modo natural que tiene el cuerpo de articular el espacio, explicaría, así, el sentimiento de relativa estabilidad que experimentamos frente a la figura perfilada en las páginas de “Shajarit”. En cambio, la confección *plástica* de la página se hará más evidente en la segunda parte de “Shajarit”, cuya

⁷ El eje visual vertical-horizontal, también llamado *eje sentido* lo empleamos para medir la estabilidad de los objetos que vemos. Refiriéndose a los mensajes visuales, Dondis anota que ponemos en acción un proceso de estabilización que “impone a todas las cosas vistas y planeadas un ‘eje’ vertical con un referente secundario horizontal; entre los dos establecen los factores estructurales que miden el equilibrio” (Dondis, 2002: 37).

génesis coincide con la de “Yizkor”. Y es justamente a partir de ahí que en la escritura de Gervitz comienza a revelarse la potencia expresiva del blanco para representar visualmente la tensión entre lo decible y lo indecible, entre la palabra y el silencio.

Si bien hemos reconocido una tensión visual mínima en esta página sacada de la primera parte de “Shajarit” (figura 1), ella no debe traducirse automáticamente como “repose”, pues se trata de un aparente equilibrio puesto en riesgo siempre por el continuo avance de la mirada del lector sobre las líneas poéticas que reflejan el flujo de una respiración urgida, desenfrenada, sostenida. A esto habrá que agregar la descripción, en el nivel del contenido, de una atmósfera profusa y la espesura de una sensualidad del cuerpo, que también se desborda:

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas

y se pudren las manzanas antes del desastre

Ahí donde las mujeres se palpan lo senos y se tocan el sexo

en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té

[...]

Incienso de gladiolos, barcas

Y tus dedos como moluscos tibios se pierden adentro de mí

(Gervitz, 2000: 16).

Con el avance continuo de las líneas poéticas que saturan la página en esta primera parte de “Shajarit” se impone un *tempo* de lectura acelerado. Tal efecto de aceleración se opone al efecto durativo que predominará en los demás poemas de *Migraciones*.

2.2. *Cuerpo de la fractura*

Y hubiera quizás valido la pena
detenerse en las pulsaciones de aquel dolor de cabeza
Detenerse
Forzar el lugar del polvo, las palabras
apretar el miedo, romper la osilla
Regresar al día de hoy
Ella era una mujer que comía aprehensiva en un restorán
Vivía más lentamente
Era como estar lejos sin cambiar de lugar
Estoy llena de paredes
Fotografías guardadas en una caja de habanos
Es hines
Llevaba un peinado que le cubría las orejas
Y olía siempre a linios
¿Qué es lo que recuerdo?
¿Para qué pensarme?
También esto pasará

Figura 2⁵

A partir de la segunda parte de “Shajarit” (figura 2), se observa una mayor agudización de la tensión visual en la composición de la página. Dejando ver acaso la profundidad de su herida, el cuerpo del poema —su escritura— se fractura, del mismo modo que, en el nivel del contenido, la voz poética personificada en una mujer joven (hija) pierde su unidad identitaria destejiéndose en otras voces de otras mujeres (la madre y la abuela) en quienes se mira y se recuerda. En este juego de espejos, la voz se desplaza y la memoria es la vía para reconstruir la identidad en la otredad. Este continuo desplazamiento de la voz y el esfuerzo de la memoria por recuperar una historia de origen (la de la abuela que junto con otras mujeres emigró de Rusia hacia América en la década de 1920), marcarán este período de escritura de Gervitz. Pareciera como si el flujo ininterrumpido de la voz que hasta entonces había predominado, tuviese ahora que enfrentarse cada tanto a algún escollo. Zigzagueante, la línea gráfica muestra titubeos, desequilibrios, fracturas. Esto provoca justamente que nuestra mirada, acostumbrada a la lectura continua, lo advierta de inmediato.

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

Si en la primera parte de “Shajarit” habíamos percibido una relativa estabilidad en la composición de la página, en la segunda parte de éste y, sobre todo en “Yizkor”, la configuración del cuerpo del poema se modificará significativamente, dando mayor amplitud e intensidad al blanco que a las propias palabras; sucede, entonces, como si el blanco, altamente activo, fuese abriendo surcos entre las palabras, diseminándolas en la extensión de la página y obligándonos con ello a mirarla (figura 2).

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

En el caso de esta segunda parte de “Shajarit”, la diagonal produce un efecto visual descendente, tirando hacia abajo —orientación acentuada por la direccionalidad de la lectura—, las palabras se despeñan hacia una interioridad, acaso hacia su centro, tal como lo sugiere el uso frecuente y característico en la poesía de Gervitz de la preposición “en” y de las frases “en su” y “en sí” que indican precisamente una cavidad, un interior: “Soy un cuerpo *en* la oscuridad. Una mujer *en* lo oscuro de *sí*” (Gervitz, 2000: 29, cursivas nuestras).

2.3. *Cuerpo de la quiebra*

Si bien la composición de la página en “Equinoccio” —el quinto poema en *Migraciones*— guarda afinidad con la figura anterior, merece una mención especial porque en él es donde quizá se visualiza mejor la correspondencia entre el plano del contenido y el plano de la expresión (figura 3). Tanto el cuerpo tematizado como el cuerpo de la escritura trazan un mismo movimiento. Se trata de dos cuerpos cimbrados en su estructura, unidos en la misma quiebra, dos cuerpos que comparten el desprendimiento, “la caída rápida / en desbandada” (Gervitz, 2000: 158), escenificado en la página; de ahí que lo nombremos *cuerpo de la quiebra*.

Desde luego, se percibe una erotización del cuerpo, pero se trata de una sensualidad que deviene gesto sacrificial. De modo más incisivo, el cuerpo va siendo despojado por la presencia de lo extraño, la presencia de lo otro que llega como una voz: “y dijo / oscuras son mis ropas / y tú más oscuro que nunca / me desbordas

/ pero soy yo la que cruza los límites” (Gervitz, 2000: 159).

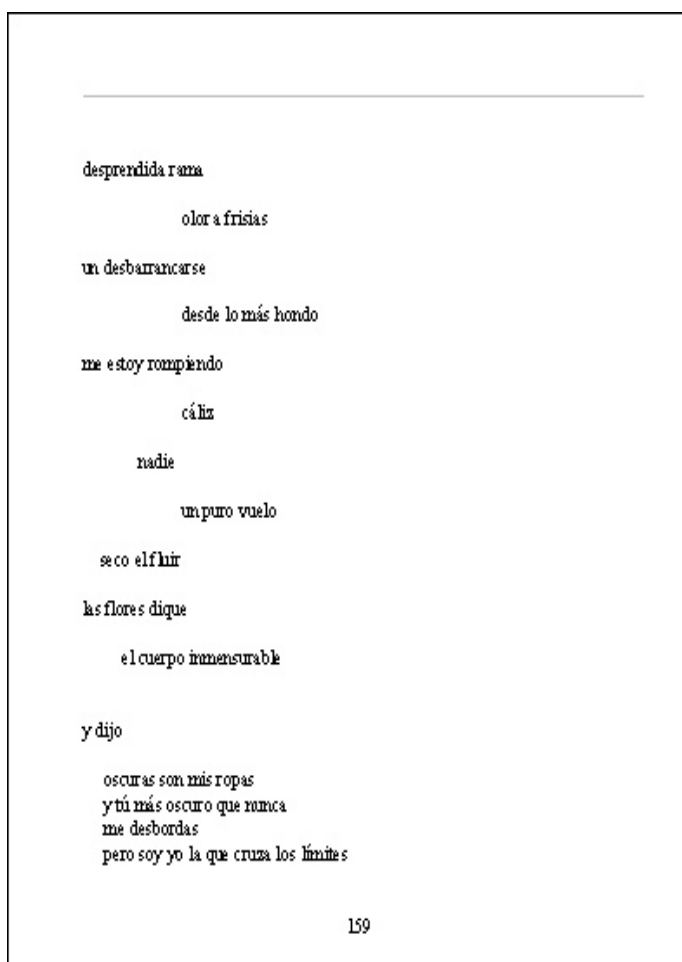


Figura 3

Esta voz que habla a instancias del sujeto de enunciación no ha dejado de llamar la atención de la crítica, pues es la primera y única vez en todo *Migraciones* que aparentemente se alude a un tú masculino: “y tú más oscuro que nunca”. Al respecto, en la nota introductoria a la edición de 1996, Raúl Dorra se preguntaba si no habríamos de pensar la frase “y tú más oscuro” no como un “tú *oscuro*” masculino, sino como “lo oscuro” de lo femenino. Esta hipótesis es bastante probable si pensamos en una figura omnipresente en la poesía de Gervitz: La Palabra. Ésta actúa como un poder oculto que vuelve al cuerpo de esa otra voz que solicita, dolorosa, atiende a su llamado, en una oquedad en la que penetra. Así, entenderíamos que ese “oscuro” es el cuerpo femenino —y no un tú masculino— de quien espera, de quien temblorosa se ofrece, se abre y se desborda para vaciarse, cavando el lugar de La Palabra que vendrá a colmar el hueco, a sanar la herida; porque sólo La Palabra es capaz de cruzar los límites del cuerpo y de sacarla del silencio, pues al momento de revelarse, La Palabra da *las palabras*. De modo que quien dice: “oscuras son mis ropas / y tú más oscuro que nunca me desbordas” es La Palabra, y se lo dice a esa mujer que ofrenda su cuerpo para ser penetrado por Ella para salir del silencio, para obtener las palabras. Esto se confirma con otras frases, pertenecientes a “Pythia”⁸ —el cuarto poema de *Migraciones*—, donde al inicio hay, por parte del personaje femenino (que podemos asimilar al de la hija), una invocación de las palabras: “ah si pudieras tatuarme / si te quedaras ahí / si tan sólo te quedaras / como una perra ciega amamantando / quédate / dame las palabras” (Gervitz, 2000: 138). Y al final del mismo poema, leemos: “aquí adentro la luz se derrama / y la palabra cruza el umbral / y me llené la boca de tierra / para callar a las palabras” (Gervitz, 2000: 151). Quizá por eso el cuerpo de esa mujer, “ávido / no se atreve a renunciar” (Gervitz, 200: 162).

De la misma manera que el cuerpo se ofrenda, el poema vi-

⁸ El título hace referencia a la *pythia*, sacerdotisa de Apolo, que dictaba el oráculo y que *prestaba* su cuerpo para revelar *la palabra* del dios griego.

sualmente adelgaza sus contornos, se repliega en las orillas verticales izquierdas de la página, pierde su armazón. La disposición de las líneas semeja, en efecto, un “puro relámpago de sílabas” (Gervitz, 2000: 157).

Las líneas, en su quebrarse, dibujan la fragilidad de un cuerpo, como un árbol que se desgaja, que se rompe; siguiendo el curso de su desprendimiento, la mirada declina entre línea y línea, no puede ser más que testigo de esa “dolorosa pasión” (Gervitz, 2000: 160).

2.4. *Cuerpo contenido*

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

¿Yo? ¿Esa mujer soy yo?

Figura 4

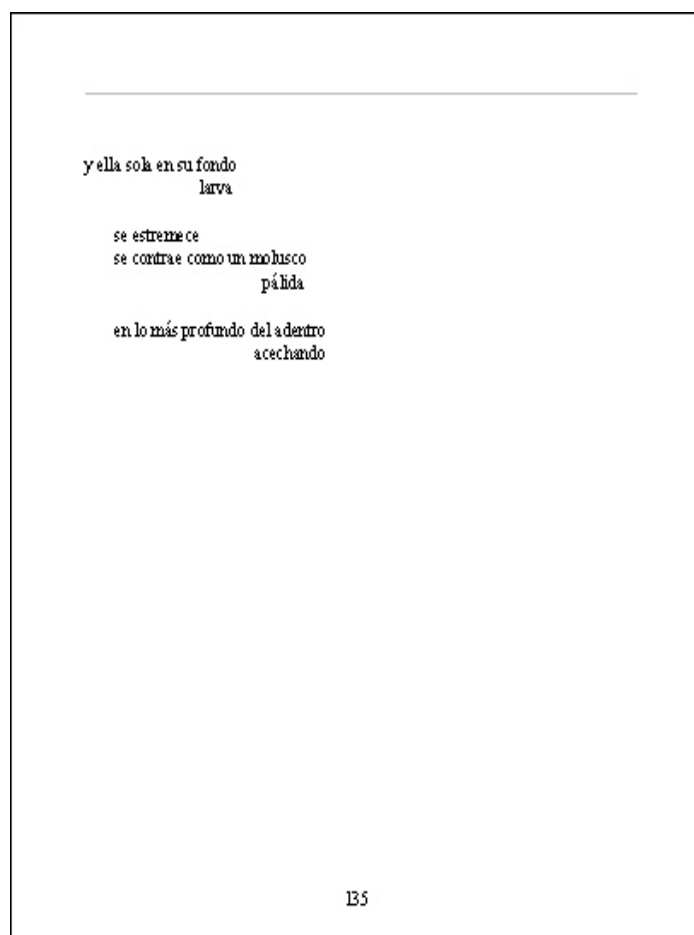


Figura 5

En “Yizkor” (figura 4) la presencia del blanco se extiende con tal amplitud e intensidad sobre la página, que repliega las palabras ora hacia el margen superior, ora hacia el inferior. Aquí la tensión visual va, poco a poco, agudizándose hasta mostrarnos un cuerpo en permanente contención o, diríamos, un *cuerpo contenido*, recogido en sí mismo, que alcanzará su forma más desnuda en “Pythia” (figura 5).

Esas vastas zonas de silencio que el blanco crea y en las que, al igual que las palabras, la mirada del lector parece abismarse, acentúan el aspecto espacial del poema. En consecuencia, también aumenta el efecto de duración temporal; el tiempo se dilata, por lo que el *tempo* sufre una desaceleración. En el sentido de una paulatina ralentización del ritmo de lectura y de la figura de un cuerpo contenido en sí mismo perfilado por la composición de la página, se asemejan a “Yizkor” las formas de los poemas “Leteo”, “Pythia” y “Treno”, aunque, progresivamente, la medida de las líneas poéticas irá decreciendo de manera significativa; esto, sin duda, indica un cambio en el tono de la voz y en el ritmo de la respiración.

A diferencia de la primera parte de “Shajarit”, donde lo que desborda al poema es la profusión sensual de sus imágenes y la premura, la urgencia del decir como si fuese un caudal, un anchuroso caudal sin freno, lo que prevalece en “Yizkor”, es un parsimonioso y pausado tono descriptivo, más que “narrativo”, muy cercano al habla. Ya Gili Gaya había hecho notar que la poesía contemporánea no se rige más por la sílaba ni el pie, sino que su unidad rítmica es la frase o *grupo fónico* que “tanto en verso como en prosa, moldea y enmarca la palabra humana” (Gili Gaya, 1993: 95).⁹ Al no guiarse por una organización regular de los acentos, esta otra unidad rítmica nos conduce a percibir, en este poema, ciertas características de la prosa.

⁹ El *grupo fónico* es una unidad rítmica de entonación delimitada por dos pausas; en español, el grupo fónico medio oscila entre las ocho y las once sílabas.

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

La mujer enmarcada en su propio paisaje, apoyada en la borda. Las olas en esa / inmovilidad aparente fijan su sueño. Necesidad de decir, de pensar. Bruscamente / las palabras irrumpen. Vértigo. No habría de regresar. El niño duerme tranquilo / a su lado. El calor la aísla. Los hombres beben cerveza. La tarde se vuelca. En la / borda la figura de ella (reverberación del vestido gris). La luz es ahora compacta. / No veo nada (Gervitz, 2000: 64).

Una mujer con vestido gris. Un recuerdo apenas para unos cuantos que acabarán / por olvidarla. Algunas tardes compartidas que se asemejarán otras. La mañana / de un día caluroso. Tercos sueños, dádivas para nadie, apenas para ella misma. / La fotografía no nos descubre nada (todavía es una mujer joven) / Yo nunca la conocí (Gervitz, 2000: 71).

Parece como si el tono mismo hubiera obligado a que las líneas se dispusieran de esta manera —a renglón seguido—, como si trataran de seguir el hilo de una narración. Sin embargo, no lo es en sentido estricto, ya que el texto carece de la estructura lógica que soporta una verdadera narración. Ésta se distingue por su desarrollo sobre el eje de la sucesión temporal, mientras que el discurso descriptivo, que es el que predomina en “Yizkor”, siempre nos instalará frente a una forma temporal diferente: la duración, que la presencia sensible simultánea del objeto descrito impone.

En la primera de las dos citas, la simultaneidad se advierte en el tiempo presente de los verbos: “fijan”, “duerme”, “aísla”, “beben”, “es ahora”. La descripción atiende no a un orden cronológico sino espacial, dado que la mirada explora y ordena los aspectos del objeto que se ofrece al descriptor, en función de observador, como un espectáculo.¹⁰ Su sintaxis, pues, establecerá las relaciones de proximidad o lejanía en el espacio. Observamos en los fragmentos citados un fino entramado de voces y miradas. Se trata de dos descripciones de una misma escena vista desde diferentes ángulos y en la que el centro de atención es siempre esa “mujer enmarcada en su propio paisaje”.

La voz aparece, en un inicio, como despersonalizada, tanto al emplearse la tercera persona “Ella” como a la distancia que el observador tiene respecto de la escena; esta distancia corresponde a la de un mero espectador. Pero si suponemos que esta voz y esta mirada no pertenecen a un mismo personaje sino que son diferentes figuras enunciativas, ¿quién dice “Necesidad de decir, de pensar” y “No habría de regresar”? y ¿de quién es el “Vértigo”? Tratemos, pues, de distinguir funciones y personajes.

Atendiendo a las tres dimensiones —pragmática, cognitiva y tímica— que constituyen el nivel de la enunciación que sostiene todo discurso, podemos identificar, en la dimensión pragmática, la figura de un enunciador-descriptor que enuncia “La mujer

¹⁰ Es necesario recordar que también en la descripción se distingue el nivel del enunciado del nivel de la enunciación. Entonces, si la descripción consiste en la enumeración de las cualidades sensibles de un objeto, esto implica la presencia de lo que Lausberg llama “testigo ocular” y la semiótica “observador”, instalado en el nivel de la enunciación. Sin embargo, el observador sólo ordena los aspectos sensibles del objeto descrito y quien se encarga de enunciarlos propiamente es el descriptor. Como apunta Filinich: “en el caso de la descripción, el *descriptor* delega en un *observador* la facultad de realizar un recorrido del objeto por obra del cual puede situarse en un tiempo concomitante con aquello que percibe” (Filinich, 2003: 20). En este sentido, cabe la distinción entre voz y mirada, pues la voz la detenta el descriptor en tanto sujeto de enunciación, mientras que el observador es el lugar desde donde se mira el objeto descrito. La presencia del observador en el enunciado puede abarcar desde un grado cero —un simple foco de mira— hasta la de un asistente-participante.

enmarcada...”. Este sujeto descriptor, para realizar su actividad descriptora, debe adoptar un punto de vista desde el cual dará cuenta del objeto, esto es, ejercerá una actividad cognitiva. En este caso es la actividad de un observador que se muestra aparentemente distante de la escena y que, desde esta distancia, organiza el espacio: coloca, en primer plano, a la mujer en la borda, luego el fondo sobre el cual ella se inscribe —el oleaje marino—, después las figuras secundarias que son el niño y los hombres.

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

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

2.5. *Cuerpo del fluir*

En esta larga y lenta travesía por los espacios de la memoria, el cuerpo, la página y la palabra que es *Migraciones*, “Shajarit” y “Septiembre” —el primero y el último poema— se dibujan como los extremos de una serie de transformaciones graduales de la voz poética. Punto de partida y punto de llegada, estos poemas representan dos estados o posiciones del sujeto que, en el fon-

do, son el mismo lugar, *el lugar* donde todo comienza: “porque siempre es la primera vez, porque hemos nacido muchas veces / y siempre regresamos” (Gervitz, 2000: 20).

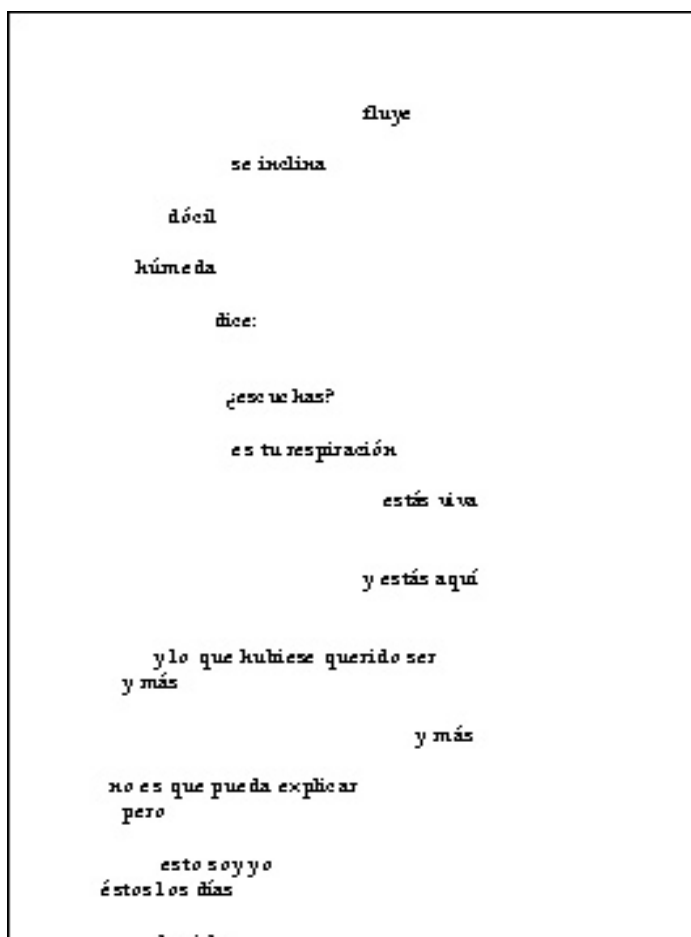


Figura 6

“Septiembre” (figura 6) no es un desbordamiento excesivo como “Shajarit”, sino un fluir cadencioso, una plenitud que se expresa con brevísimos versos a modo de pulsaciones que fluyen armoniosamente sobre la limpidez silenciosa de la página.

Es evidente que ha habido, de “Shajarit” a “Septiembre”, un cambio en el ritmo tanto sonoro como visual. Las líneas en “Septiembre”, en su mayoría breves, van deslizándose con sinuosos movimientos. Este cuerpo está delineado por la curva, una clase de línea que crea la sensación de movimientos suaves, gráciles, ligeros. Su claro perfil es el de una espiral muy parecida a esos pergaminos giratorios de papel cuyo anverso y reverso reflejan alternadamente la luz, dando el efecto de ascensión. Y es justamente esta dirección ascendente hacia la que tiende el cuerpo del poema, contrariando el sentido de la lectura de las grafías, y no el descenso, la inmersión hacia una profundidad extraña y desconocida, como en el caso de la segunda parte de “Shajarit” (figura 2). Es una elevación, un emerger hacia la claridad, y por ello creemos que hay en “Septiembre” un gesto redentor: “y yo / que un día moriré / estoy aquí / en este instante / que es todos los instantes / estoy viva”.¹¹

El ritmo ahora es menos grave, pues los tonos agudos van alternándose con los llanos —también con esdrújulos— evocando así el ritmo de la respiración, como golpes de timbal: “dice: / toca / ¿sientes? [...] es tú misma / tú / en ti [...] no es la luz / es tú / tú en la luz / el corazón en luz”. Es notorio, asimismo, la insistencia en el fonema /i/ que es muy agudo, imprimiéndole una mayor intensidad sonora, ligada al movimiento ascendente que hemos descrito: “mí”, “aquí”, “ahí”, “vida”, “alegría”, etcétera.

¹¹ Esta vez, y sin abandonar nunca su fuerza apelativa, la voz, en la edición de 2000 todavía no contiene este séptimo y último poema de *Migraciones*. Las citas, incluida la figura 8, pertenecen a la edición independiente de “Septiembre” (2003), cuyas páginas no están numeradas. Si hemos elegido citar esta edición (y no la edición bilingüe español-inglés de *Migraciones*, coeditada por Shearsman Book y The European Jewish Publication Society, 2004, que incluye “Septiembre”), es porque el formato ha sido deliberadamente elegido para acoger la figura del poema.

un gesto conciliatorio, reunifica lo propio y lo extraño, el pasado con el presente, lo lejano con el aquí. De hecho, es sumamente marcado el uso de los deícticos que nos señalan una *presencia*, tanto en el sentido de deixis corporal como de un tiempo presente: “y yo / que siempre soy otra / y la misma / aquí / en este año de mi edad / que son todos los años”. Estas afirmaciones de la voz traducen una suerte de goce —aunque en esencia siempre sea indecible— de quien ha llegado a ser el que es. Será por eso que “Septiembre” irradia una extraña luminosidad vital, diríamos, celebratoria. Parece como si, después de todo, “nunca llegamos más que a nosotros mismos” (Gervitz, 2000: 21).

Han quedado atrás los largos fraseos, los cabellos húmedos para cepillarse en tardes lentas; atrás el vapor del sueño, la respiración cargada de las sombras y los cuerpos, el acecho de la muerte. Pero *atrás* es un decir, puesto que la memoria no deja de reunirnos en lo que hemos sido y lo que queremos ser: “Y me tomó el tiempo de vivir para despertar” (Gervitz, 2000: 116).

Quizá bajo este nuevo cielo de “Septiembre” se comprendan antiguas preguntas sembradas desde “Shajarit”: “¿A dónde iría si pudiera llegar? ¿Qué sería si yo fuera?” (Gervitz, 2000: 28). Quizá “Septiembre” no sea toda la respuesta pero sí el alumbramiento del camino hacia ella: “esto soy yo / estos los días / la vida”; “y yo con ella / en ella / en esto que soy / y en eso otro / que también / soy / y que no sé qué es”.

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

3. Salida

A partir de la descripción de las diversas *figuras* del poema, hemos observado cómo la página se convierte en el escenario donde se representan —en el sentido teatral— tensiones e inflexiones del sujeto y de su cuerpo como el desbordamiento, la fractura, la quiebra, la contención, el fluir. Estas figuras-cuerpos siguen

una deriva, una trayectoria que comenzó —en la primera parte de “Shajarit”— con un ritmo incesante que se desborda, no ajeno a la sensualidad y una agudización de los sentidos hasta llegar a donde “desembocan las palabras, la saliva, los insomnios”, donde se percibe el rumor de la piel. Este desbordamiento parece dirigirse siempre hacia una interioridad. En un segundo paso —en “Yizkor” y en “Equinoccio”—, este cuerpo de la escritura sufre una fractura que rompe el equilibrio del poema; las palabras, o se repliegan en los márgenes de la página, (“Yizkor”) o caen desperdigadas (“Equinoccio”), acaso hacia algún insondable abismo del cual habría de emerger, en un gesto redentor, la voz (“Septiembre”). Tenemos, por lo tanto, una trayectoria en tres movimientos —descenso, fractura, ascenso— cuyos extremos quedan representados con el primero y el último poema de *Migraciones*, “Shajarit” y “Septiembre”.

La poesía de Gervitz pasa, invariablemente, de la *escritura del cuerpo* al *cuerpo de la escritura*, cuando la mano, movida por el deseo y la necesidad, ejecuta el trazo sobre una superficie, convirtiendo el *espacio* en *lugar*, un lugar signifiante toda vez que el rasgo —la rasgadura— permanece como la huella de un sujeto cuya voz y gesto se han puesto en escena para ofrecerse a la mirada del otro.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques (1992 [1990]), *La imagen*, Trad. Antonio López Ruiz, Barcelona: Paidós Comunicación, núm. 48.
- CÁRDENAS, Viviana (2001) “Lingüística y escritura: la zona visuográfica”, *Tópicos del seminario*, núm. 6, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 93-141.
- CASASCO, Guillermina (2001) “Lazos en la escritura”, *Tópicos del seminario*, núm. 6, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 35-55.
- DONDIS, D. A. (2002), 15ª ed., *Sintaxis de la imagen. Introducción al*

alfabeto visual, Trad. Justo G. Beramendi, México: Ediciones G. Gili.

DORRA, Raúl (2002), *La retórica como arte de la mirada*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Plaza y Valdés.

FERRATER MORA, José (1951), *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

FILINICH, María Isabel (2003), *Descripción*, Buenos Aires: Eudeba, (col. Enciclopedia Semiológica).

_____ (1999), *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba, (col. Enciclopedia Semiológica).

GERVITZ, Gloria (1979), *Shajarit*, México: edición de autor.

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

_____ (1987), *Yiskor*, (Ils. Julia Giménez Cacho), México: Esnard Editores.

_____ (1991), 1ª reimp., *Migraciones*, México, FCE, (col. Letras Mexicanas).

_____ (1992), 2ª reimp., *Migraciones*, México, FCE, (col. Letras Mexicanas).

_____ (1993), *Pythia*, (colotipias Luz María Mejía), México: Mario del Valle editor.

_____ (1996), *Migraciones*, México: El Tucán de Virginia.

_____ (2000), *Migraciones*, México: edición de autor.

_____ (2002), *Migraciones*, 2ª ed., México: FCE, (col. Letras Mexicanas).

_____ (2003), *Treno*, (ed. bilingüe, trad. de Roberto J. Tejedo en colaboración con Hernán Bravo Varela y la autora), México: CONACULTA/FONCA, (col. Cuadernos de filodecaballos, núm. 22, serie Poesía).

_____ (2003), *Migraciones - Ein Erwachen auf der anderen Seite*,

- (ed. bilingüe, selec. y trad. al alemán Rita Catrina Imboden), Zürich: Teamart.
- _____ (2003), *Migraciones*, (selec. y pról. Raúl Dorra y Blanca Alberta Rodríguez), Michoacán: Jitanjáfora Morelia editorial/Red Utopía A. C., (col. Poesía los Cuarenta, núm. 1).
- _____ (2003), *Septiembre*, México: edición de autor.
- _____ (2004), *Migrations*, (ed. bilingüe, trad. al inglés Mark Schaffer), United Kingdom: Shearsman Book/The European Jewish Publication Society.
- _____ (2004), *Migrations*, (ed. bilingüe, trad. al inglés Mark Schaffer), San Diego: Junction Press.
- GILI GAYA, Samuel (1993), *Estudios sobre el ritmo*, (comp. y notas Isabel Paraíso), Madrid: Istmo.
- GOMBRICH, E. H. (1999 [1979]), *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Trad. Esteve Rimbau i Saurí, Madrid: Debate.
- JITRIK, Noé (2001), “La figura que reside en el poema”, *Tópicos del seminario*, núm. 6 Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 13-33.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1969), *Métrica española del siglo XX*, Madrid: Gredos.