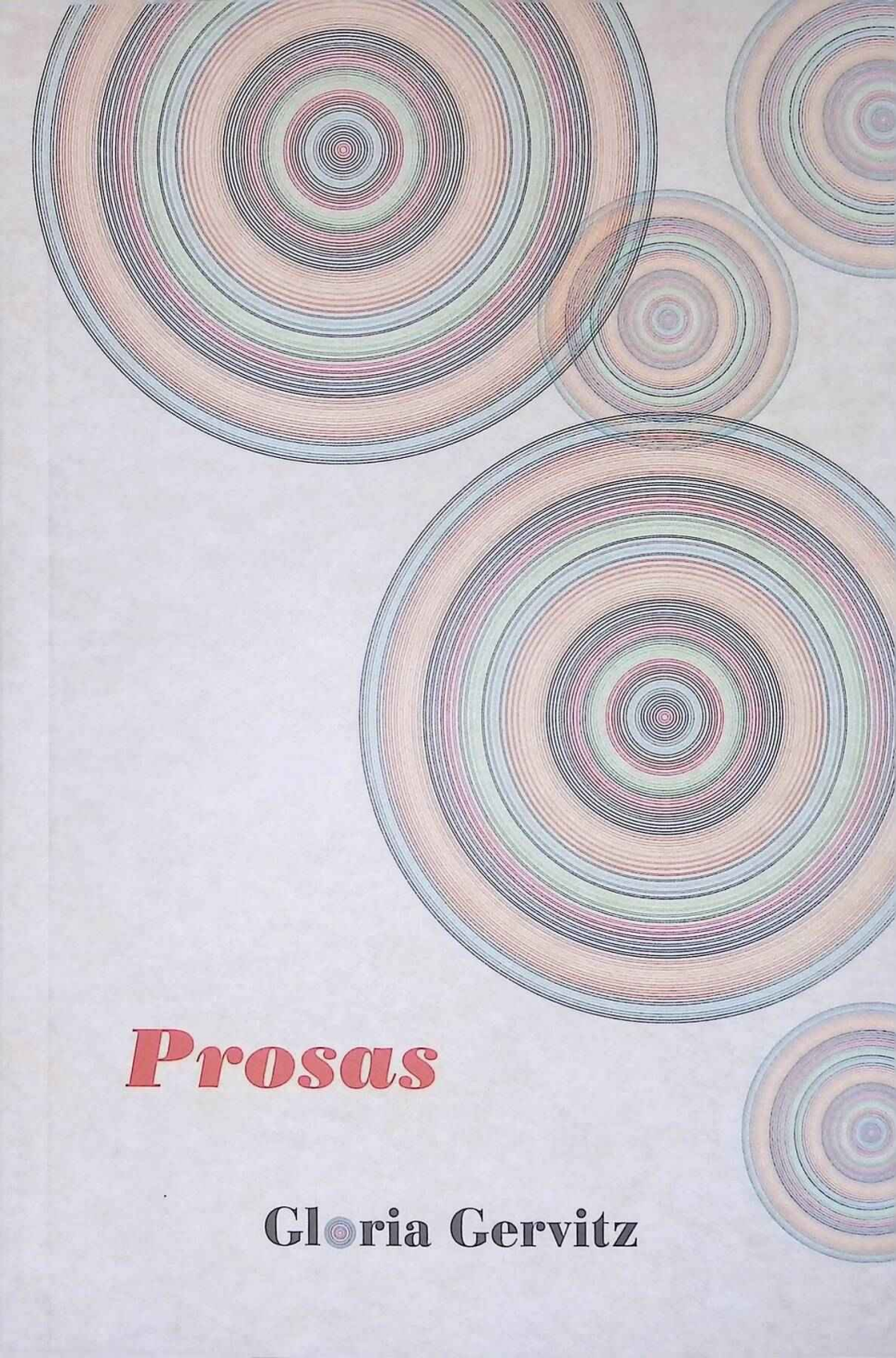


The background of the entire page is a light cream color. It is decorated with several large, overlapping circles. Each circle is composed of many thin, concentric rings in a variety of colors, including shades of pink, light green, light blue, and pale yellow. The circles are arranged in a way that some are partially obscured by others, creating a layered, organic effect.

Prosas

Gloria Gervitz

Prosas

LC: **PQ 7298.17.E755 P76.2025**

Dewey: **M861.64 G47.2025p**

Gervitz, Gloria, 1943-2022

Prosas / Gloria Gervitz.

1. Literatura mexicana. 2. Literatura mexicana – Siglo XXI. I. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras. II. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección de Literatura

Prosas

Primera edición: agosto de 2025

D.R. © Tania Favela, albacea del Archivo Gloria Gervitz

D.R. © Hernán Bravo Varela, por su nota editorial

D.R. © Myriam Moscona, por su prólogo y semblanza de Gloria Gervitz

D.R. © Marco Antonio Campos, por el texto de su conversación

D.R. © Marta Eloy Cichocka, por el texto de su conversación

D.R. © Blanca Alberta Rodríguez, por el texto de su conversación

D.R. © Tania Favela, por su epílogo

D.R. © 2025, Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán

C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © 2025, Universidad Iberoamericana, A. C.

Prol. Paseo de la Reforma 880

Col. Lomas de Santa Fe

Ciudad de México

01219

publica@ibero.mx

Diseño original: Mónica Zacarías Najjar

Formación y diseño de portada: Elia Pérez Neri

ISBN Universidad Nacional Autónoma de México: 978-607-587-549-1

ISBN Universidad Iberoamericana: 978-607-2644-46-5

Todos los Derechos Reservados.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso en México / Printed in Mexico



Prosas

Gloria Gervitz

Prólogo

Viví para estar con el poema, para esperarlo,
para recibirlo cuando llegara

En una cercanía llena de ecos y remembranzas, no imaginé que alguna vez escribiría sobre los textos en prosa de esta cercanísima amiga a quien, casi podría decir, sólo había leído como poeta. Hay una razón: ella no hablaba de otros escritos que no fueran los de sus libros de poesía que, con los años y sólo con los años, se convirtieron, como se sabe, en una única obra: *Migraciones*.

Gloria solía acumular libretas y libretas con sus diarios personales. Alguna vez abrió un mueble y me mostró, en perfecto orden, quizá unas cien libretas colmadas durante décadas, con la misma letra Palmer, llena de ganchos como herrajes y sin cambios en el tiempo. Después de cerrar la puerta del mueble me comentó: “Seguramente contienen líneas que podría rescatar para mi poesía, pero me da enorme flojera consultarlas y creo que nunca lo voy a hacer”. Antes de su muerte dispuso con su habitual sabiduría que fueran destruidas. Su segundo esposo, Abraham, siguió la instrucción y en vez de destruirlas por fuego, lo hizo por agua. [Llama la atención que *Shajarit* (edición de autor, México, 1979), su primer libro, se abra con un epígrafe cuyas dos primeras palabras son “Y Abraham...”.]

En los archivos de la poeta quedaron vivos apuntes, reflexiones y meditaciones sobre distintos temas: la mujer, la poesía y, en primer lugar, su propio trabajo. Quien trató a Gloria Gervitz fue testigo de su grado de obsesión que muchas veces la llevaba a repetir y repetir —como a veces ocurre en estos textos— la misma idea incluso sin importarle si su interlocutor era o no del gremio. Era su conversación más reiterada.

Al ver reunidos los textos de este conjunto he sentido la sombra de Gloria picándome la espalda; la capto con su voz, con sus reiteraciones, insistiendo sobre un mismo punto, pero también he percibido o, dicho con mayor precisión, he vuelto a percibir a qué grado la poesía acaba por imponérsele en todas sus expresiones. Hay varios ejemplos en esta obra construida, digámoslo así, en forma de caleidoscopio. Piezas de distintos tamaños y expresiones. Quisiera mostrar esa transformación, ese paso del discurso narrativo al discurso, inevitable (no buscado), de la poesía. Y subrayo la palabra *inevitable*.

Tomemos este caso.

En el tercer texto llamado “Con la ventana abierta”, la poeta ensaya sobre la mujer en la literatura, un tema que también la obsesionó. Su albacea literaria, la poeta e investigadora Tania Favela, lo publicó en una plaqueta con el mismo nombre, editada en 2024, y que ahora forma parte de este volumen. En el citado escrito, sus reflexiones están documentadas en Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Katherine Anne Porter, Simone de Beauvoir y varias y varios más. Pese a que sus líneas argumentativas están expresadas con solidez, el ensayo, como aquellos ríos caudalosos que se bifurcan del cuerpo principal hacia otras ramas de su recorrido y crean vida propia, transforma sus ideas en imágenes que pasan a otro estadio. Veamos algunos ejemplos investigados por Gloria

Gervitz para apoyar el núcleo argumentativo de su exposición (el orden de aparición no sigue el del texto):

"En tanto que tenga que luchar para convertirse en un ser humano, la mujer no podrá ser creadora" (Simone de Beauvoir).

"Hoy es el cumpleaños de papá. Cumpliría precisamente 96; sí, 96 [...]. Si él todavía estuviese aquí, su vida hubiese aplastado la mía. ¿Qué hubiera ocurrido?, yo no hubiera podido escribir" (Virginia Woolf).

"Mario nunca participa en el funcionamiento de la casa. Está demasiado metido en su trabajo. Lo veo tan ajeno a estas cosas domésticas, que ni siquiera se me ocurriría pedirle que hiciera algo" (Patricia Llosa, mujer de Mario Vargas Llosa.).

"Estoy escribiendo y luego tú me gritas: son las cinco, ¿dónde está mi té?" (Katherine Mansfield sobre su esposo, John Middleton Murry).

"Tienes que escoger entre el arte o tu realización como mujer, entre la música y la vida en familia" (dicho por el terapeuta psicoanalítico a Elizabeth Mann Borghese, hija de Thomas Mann. Aspiraba, en ese momento, a convertirse en compositora).

Hay otros ejemplos que el lector podrá localizar. Con frecuencia Gervitz amplía o comenta esta condición compleja, pero algo le ocurre. Su mente habituada a la poesía, a crear imágenes, a responderse con preguntas, se desplaza hacia lo que sería la envidia del gremio porque sus palabras se alquimizan y van a dar a otra forma de respiración tan propia de la poesía o dicho aún mejor: de su poesía. Y así va del discurso argumentativo al poema donde cae en forma involuntaria.

Veamos si no. Aquí está todavía expresando sus ideas que se agregan al ensayo:

"Y los hombres y las mujeres estamos llenos de un miedo enorme.

Y la vida se nos va en preparativos que acaban por ser más importantes que la vida misma”.

De pronto, en la siguiente línea, la ensayista se disipa hacia la voz de la poesía que parece imponerse.

“Y ella es un vacío como un mediodía cayéndose. Un larguísimo exilio. Habitamos los días desde afuera. [...] Los cabellos cortados a veces simplemente recogidos con una cinta. ¿Habremos continuado sin haber estado? ¿A quién contarle todo esto? Y las calles y el ruido y el tráfico interminable. ¿Es que estoy envejeciendo?”

Estas figuras, este fraseo, esas preguntas, nos parecen arrancados de sus *Migraciones*. Cualquier lector expuesto a su poesía lo sabría reconocer. Hacia el final del ensayo hay una glosa y una imagen calcada de su segundo libro, *Shajarit*:

“Ella, apretando contra su pecho un ramo de alcatraces”. (*Fragmento de ventana*, 1986, p. 22). Y en otro momento:

“Y ella que vino desde Kiev/ Ramo de flores apretado contra el pecho/ Vida para ser vivida en un tiempo más largo” (p. 29).

Mientras reviso mi propio ejemplar, *Fragmento de ventana*, dedicado por la autora tan pronto se editó, sonrío al ver sus obsesiones. Ella misma, con su inconfundible letra, se encargó de tachar y añadir, de pasar unos versos a otra página, como si se tratara de un manuscrito, de intervenir el texto con añadiduras y supresiones. Sospecho que no sólo mi ejemplar tiene tales particularidades. Hechos como éste se ven reflejados tanto en sus propias meditaciones como en las entrevistas reunidas en la última sección de este volumen.

En el conjunto de sus prosas encontramos también un texto dedicado a su padre y a su abuela Spreña, “a quien nunca conocí”. En su poesía reunida, en cambio, no quedó una sola dedicatoria. Esto puede constatarse en las últimas dos ediciones, consideradas como definitivas, de *Migraciones: Poema 1976-2020* (libros de la resistencia, Madrid, 2020) y aquella

segunda, con idéntico título (Universidad Iberoamericana/ Mangos de Hacha, México, 2024). Los epígrafes de sus libros anteriores también desaparecieron y figuran integrados al cuerpo del poema.

Nota aparte merece la reiterada convicción de la autora de haber cerrado *Migraciones* para, al poco tiempo, reabrirlo con nuevos fragmentos. De cierta forma volvía locos a sus traductores. Podemos leer en este volumen: “No puedo saber si está terminado, creo que ‘Leteo’ cierra un ciclo dentro del poema, pero quizá sentí lo mismo cuando terminé ‘Del libro de Yiskor’”. Quedarme fuera del poema es un poco como estar exiliada de mí misma” (p. 26).

Puedo decir que soy testigo del día, incluso del momento, en que la poeta supo que todo lo que había escrito pertenecía a un solo, a un mismo cuerpo. Cuando encontró la palabra “migraciones” *algo* se reveló para ella misma y, con el tiempo, para el desarrollo de su trabajo futuro. En la presente obra podrán constatarse reiteradas alusiones a esta condición de su poema.

El lector de este compendio de prosas también encontrará dos textos separados del resto de las meditaciones. El de Juan Rulfo, conferencia dictada en su primera visita a Chihuahua como lo especifica ella misma, y el de Clarice Lispector, texto introductorio para la colección Material de Lectura, serie Cuento Contemporáneo, número 90 (UNAM, 2011). La atención a estos narradores obedece, sin duda, a la dimensión de la poesía de sus propuestas. Su devoción por ellos no se disimula.

El ensayo sobre Lispector podría ser una autodescripción de la poesía de Gervitz:

El tema obsesivo de Clarice Lispector es la mirada, la propia mirada. Importa mucho menos qué es lo que se mira que la manera de mirar. Literatura de la percepción, podría ser el subtítulo de toda su obra. Desde su interioridad, observa la

interioridad ajena de una maneja implacable. Clarice Lispector escribe como mira, es decir, sin adornos (p. 64).

¿Cuántas veces escuché a Gloria hablar sobre la importancia de una poesía desnuda y sin adornos? Ésa era su aspiración, su confianza en la fuerza del lenguaje y de su ritmo, en el poder de la imagen. Como quería Montaigne, un lenguaje succulento y nervioso, conciso y apretado. ¿Quiénes como Juan Rulfo y la Lispector para escenificar tal condición? Estos dos textos, si no son una rareza, sí constituyen de los pocos que escribió sobre autores o autoras que la apasionaron.

Diríase que sobre autores mexicanos, a no ser para la presentación de un libro, publicó muy poco o casi nada. Para “corresponderla”, México casi la ignoró. No recibió ningún reconocimiento importante. Ni el Carlos Pellicer para Obra Publicada, ni el Premio de Poesía Aguascalientes, ni el Xavier Villaurrutia. Sí tuvo el reconocimiento de sus pares, como puede constatarse en la última sección de este volumen conformada por tres entrevistas y una semblanza. Magnífica la entrevista de Marco Antonio Campos, parte de su libro *El poeta en un poema* (UNAM, 1998), en donde la autora habla en primera persona, provocada por los temas sugeridos por Campos, borrando la frontera entre preguntas y respuestas y convirtiéndola, en el contexto de este libro, en otra de las piezas del caleidoscopio.

El único premio importante a la obra de Gervitz en los 44 años de su camino con la poesía lo recibió a sus 78: el Premio Pablo Neruda otorgado en Chile. Este volumen contiene el texto de recepción, “El largo camino hacia mí”: “Viví para estar en el poema, para esperarlo, para recibirlo cuando llegara”. Poco después fue diagnosticada con el cáncer que acabó con su vida y que, tras la cercanía y hermandad que tuvimos durante 30 años (e interrumpida durante una década), nos reunió en sus días finales. En su pequeña casa en San Diego se amontonaban

las decenas de traducciones a distintas lenguas de *Migraciones* mientras que en México estaba ya presente como poeta de culto, aunque no era fácil conseguir sus títulos ya de tiempo atrás. La entrevista que cierra este volumen pertenece a Blanca Alberta Rodríguez, a quien Gloria apreciaba y de quien recibió una atención crítica en distintas publicaciones y lecturas públicas. A Blanca Alberta le confía: “Yo fui transformando el poema y él a mí. Fuimos creciendo y aprendiendo juntos” (p. 111).

Una de las últimas entrevistas que dio antes de morir también está recogida en este volumen. Es de Marta Eloy Cichocka, poeta y fotógrafa polaca quien se encargó de la edición de *Migraciones* en Polonia, traducida por Anna Topczewska y lanzada en 2020.

A ella le refiere la última transformación de su poesía.

Ocurrió en 2016, cuando preparaba la edición en español de *Migraciones*, que a esas alturas ya tenía nueve partes separadas. La maqueta estaba básicamente lista. Me tocó la última revisión para comprobarlo, y de repente me di cuenta de que este texto debía tener un aspecto completamente diferente, porque era un todo. Me di cuenta de que no podía dividir el poema en partes porque su flujo no debía ser interrumpido, y las partes individuales eran como diques que bloqueaban el flujo de energía. También me pareció que debía eliminar la mayoría de las mayúsculas y la mayor parte de los signos de puntuación, salvo quizá algunos signos de interrogación. Esto supuso un verdadero avance en mi visión de *Migraciones*. Escribí a la editorial, que se horrorizó por el sobre coste de la nueva maqueta, pero fui implacable, porque entendí que el poema me lo exigía y que tenía que hacerlo a toda costa (p. 96-97).

Puedo imaginar perfectamente la determinación de Gloria y no podía existir batalla más perdida que la de quien intentara someterla. En efecto, se modificó todo el poema, amén de que los nuevos fragmentos fueran integrados a su poema río.

Unas palabras sobre la semblanza que publiqué primero en *La Jornada Semanal*, suplemento dirigido entonces por Roger Bartra, y más adelante en el libro *De frente y de perfil* (Departamento del Distrito Federal, 1996). De las 70 semblanzas publicadas, la de Gloria fue la primera, la que inauguraba la columna que mantuve durante años. Como dice el dicho, con ella me persigné. Es la única de las 75 semblanzas que escribí sin recurrir al poeta. Todo lo dicho allí lo sabía y no tuve que consultarle nada.

En el momento de aquel texto, reproducido en estas *Prosas*, Gloria había publicado tres libros y siempre pensó que sería muy longeva. Desde muy joven habló de la vejez. Quizá la asustaba, pero tuvo una mirada que no suele tener la juventud hacia los viejos y, en particular, hacia las viejas. En la semblanza se menciona su visita a un hotel venido a menos en la calle 57 de Nueva York: "Ahí la impresionan las viejas que hablan solas en los elevadores y las sombras solitarias que deambulan en sus pasillos" (p. 83).

Así como se cuenta que los judíos de Toledo se llevaron las llaves de sus casas con el sueño de volver a ellas tras ser expulsados de España en 1492, así recibí de vuelta la llave de sus manos. "El cerrojo está oxidado —me había escrito— pero la llave sigue viva". Y cuando entré a su casa y la encontré ovillada como algunas mujeres de su poema, estiró un brazo y me ofreció una llave. La conservo para abrir una casa que, como las de Toledo, se perdió; pero existen en la imaginación de una colectividad. En el caso de Gervitz, nuevas preguntas, nuevas lecturas, nuevas reconciliaciones, me

vincularán a ella en un diálogo que se mantendrá vivo mientras yo siga en este plano de la Tierra.

Myriam Moscona, febrero de 2025

Nota editorial

El *Periódico de Poesía* ha publicado, desde 2014, una serie de volúmenes que reúne lo mejor del pensamiento poético vivo de Iberoamérica. Para su más reciente entrega, la Dirección de Literatura y Fomento a la Lectura de la UNAM y la Universidad Iberoamericana propusieron este fascinante e inesperado libro: las *Prosas* de Gloria Gervitz (1943-2022). Un volumen que, en su primera parte, reúne siete textos (ensayos, notas, apuntes y un discurso) que la autora de *Migraciones* dejó inéditos o dispersos en revistas. Como complemento, el segundo apartado ofrece una semblanza y tres conversaciones con colegas y estudiosos. Se trata de una muestra —que no una antología— en la que, pese al aire común de las respuestas, se aprecian los flancos más variados de la personalidad lírica y lectora de Gervitz. [Dejo constancia de una charla no incluida aquí, realizada por la española Esther Peñas y reproducida en el volumen *Ardiente balbuceo. Conversaciones en torno a la poesía* (libros de la resistencia, Madrid, 2024). En ella se advierte no sólo un aire, sino una expresión, común respecto a numerosos temas y obsesiones de Gervitz.]

“Con la ventana abierta” es el único texto original publicado anteriormente y en forma aislada (México, Salto de Mata, 2024). Su composición exhibe las singularidades de la prosa

de Gervitz: una reflexión que muta en creación, con párrafos y argumentos que devienen versos y revelaciones; un habla exterior —la ensayista que analiza a la poeta— que se carea con un habla interior —la poeta que interroga al lenguaje—; un sistema de referencias lejos del rigor bibliográfico y cerca del espíritu de Montaigne, para quien las citas eran ecos y extensiones de la opinión personal. Se han respetado dichas singularidades y suprimido las reiteraciones —casi siempre anecdóticas— no sólo entre esos textos sino, también, entre ambas secciones de *Prosas*.

Bien mirado, los ensayos y charlas son retratos de las épocas creativas de Gervitz. De ahí que buena parte de ellos aluda a *Migraciones* en sus distintas etapas: primero, en la década de 1980, bajo la apariencia de libros autónomos (*Shajarit*, *Yizkor* o *Fragmento de ventana*); después, en la de 1990 y hasta la primera del siglo XXI, como título general de un compendio abierto (que va de “Shajarit”, convertido en un poema más, a “Septiembre”); y al final, en los últimos años, como una sola obra dividida en fragmentos sin nombre. Esas marcas no sólo ayudarán a leer *Migraciones* con nuevos ojos sino, también, a seguir la progresión del pensamiento y la escritura de la propia Gervitz.

Vaya nuestra gratitud a Tania Favela, albacea de la poeta, y a la Universidad Iberoamericana, cuya Biblioteca Francisco Xavier Clavigero hospeda hoy el archivo de Gervitz; la edición de estas *Prosas* no hubiese sido posible sin su apoyo y acervo.

Gracias también a la Mtra. Julia Santibáñez, directora de Literatura y Fomento a la Lectura de la UNAM; a Julieta García González y Xitlailt Rodríguez Mendoza; a Carmina Estrada, Víctor Cabrera y Fabián Espejel. Sin su labor, este libro migrante tampoco habría llegado a su destino.

Hernán Bravo Varela
Editor, *Periódico de Poesía*

Una intuición inexplicable

Lo que una es

Nací en la Ciudad de México el 29 de marzo de 1943. Mi padre, judío ruso, emigró a México a los siete años de edad. Mi madre, mexicana, es hija de un judío, ruso también, que se casó con una muchacha poblana, católica, muy hermosa. Estudié en colegios yidis. Me gustaba ir a la escuela. En aquella época mis maestros yidis del Nuevo Colegio Israelita eran bundistas, es decir, socialistas, y tenían un gran amor por la cultura de la diáspora, por ese mundo de judíos de Europa central aniquilado por el nazismo. Creo que me transmitieron esta profunda nostalgia de lo que ya no es más. Las clases de Talmud y de literatura yidis me hacían soñar, pero cuando estaba en la escuela lo que más deseaba era regresar a mi casa, parafraseando a João Guimarães Rosa: yo llegaba a casa, abría el cancel, llegaba a la casa, tiraba la mochila, llegaba *en* casa. La felicidad era una Coca fría y mamá que me esperaba. También fui deportista. Fui campeona nacional de natación a los 14 años en mi categoría y representé a México en la V Macabiada en Israel, en 1958; quedé en penúltimo lugar.

En mi familia no hay una tradición de escritores; es más, a la literatura no se le concedía ningún valor. Pero desde que

guardo memoria recuerdo que leía con pasión, con la pasión de esos niños sin demasiado contacto con el mundo que leen todos los libros que caen en sus manos. Gloria era una niña introvertida que leía; aún hay una parte de mí así.

Durante su viaje por tren de Kiev a Ámsterdam para embarcarse rumbo a México, mis abuelos atravesaron Alemania y mi abuela quiso quedarse. Sus razones eran que así no estarían tan lejos de sus padres y que en Alemania los judíos vivían bien; por poquito convence a mi abuelo, pero él, con ese sentido práctico del dinero que se les atribuye a los judíos y del cual hasta chistes se hacen, dijo que había pagado para ir hasta México y que a México iban a llegar; ya desquitado el pasaje, se vería. Sobra decir lo que hubiese ocurrido si se quedan en Alemania. Estoy hablando del año de 1929. Soy entonces, de alguna manera, como todos los judíos, una sobreviviente.

Darse una oportunidad

A los 12 o 13 años escribí una novela rosa con el título de *Emma* —ya te imaginarás—. Mentiría si dijera que entonces descubrí mi vocación de escritora. A esa edad estás, por lo general, condicionada a una serie de actividades y conductas que son precisamente las que se esperan de ti, mientras que todavía no descubres o asumes aquellas otras que quizá sean más lo que tú eres. De hecho, puede tomar toda la vida ir descubriéndolas. Yo amaba la literatura desde niña, sí, pero me tomó mucho tiempo darme cuenta de que no era sólo una parte de mi vida, sino mi vida entera. A los 18 años me casé por primera vez. Era lo que se esperaba de mí. Me casé con un *nice Jewish boy* y el asunto no duró más de cinco años. Es una época de mi vida de la que casi no guardo recuerdos porque no hay mucho que recordar, aunque, como siempre, en este tipo de relaciones en las que no pasa nada ocurren cosas muy

terribles. Así, a los 18 años dejé de estudiar y comencé mi vida de joven adulta. De ese matrimonio tengo una hija. Cuando me divorcié a los 23 comencé no una búsqueda —porque no creo en eso de buscarse a uno mismo—, sino a construir y a luchar por esa persona que yo quería ser. Me di la oportunidad, entonces, de darle un cauce a muchas de las inquietudes que traía desde niña, pero que no me atrevía siquiera a reconocer. Empecé por regresar a la universidad y estudié la carrera de Historia del Arte en la Ibero.

Los veintes altos

Comencé a escribir en mis veintes altos. En febrero de 1971 llegué por azar al taller de poesía de la UNAM, que habían fundado en 1967, entre otros, David Huerta, Marco Antonio Campos, Víctor Manuel Toledo y Eduardo Santos, con quien acabé casándome. Todos ellos eran más jóvenes que yo, estaban muy leídos, apasionados por la poesía y eran críticos feroces. El taller lo coordinaba en aquel entonces Juan Bañuelos. Llegué con unos poemas muy malos que hicieron pedazos. Sólo asistí a un par de sesiones. La razón más importante por la cual dejé de ir fue mi relación con Eduardo, que se inició en esa época, y el hecho de que el grupo de poetas que había fundado el taller comenzaba a dispersarse. Y fue en ese año que mi vida dio un vuelco. Como suele ocurrir con lo verdaderamente importante, no me di cuenta entonces, sino hasta muchos años después. Durante el resto de aquel 1971 no me atreví a escribir una sola línea, pero leí como nunca antes, me adentré en un mundo de lecturas inagotable y maravilloso en el que Eduardo fue mi guía. Tenía yo 27 años cuando leí por primera vez a Saint-John Perse, T. S. Eliot, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Juan Rulfo, al propio Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Marguerite Yourcenar, Yorgos Seferis y otros que desde entonces me acompañan.

Libertad bajo palabra

Fue, pues, a partir de mi encuentro con Eduardo que comencé realmente a leer poesía. Sin embargo, los primeros poemas que leí en mi vida fueron los de *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz. Esta lectura me transformó: por primera vez me vi ante este fenómeno misterioso y mágico que es la revelación poética. Quedé transida. No sé cómo explicarlo, pero así fue. Ese encuentro tremendo con la poesía es uno de los acontecimientos más importantes que me han ocurrido.

Una intuición inexplicable

La buena poesía es más sabia que su autor. Estoy tratando de explicar algo que no puedo explicar, ese misterio de la poesía —no tengo otra palabra—, esa intuición, es inexplicable, como de alguna manera lo es el hecho de estar vivos, como lo es la muerte, el amor. Ese estar en la poesía es una disponibilidad constante, una disciplina. Creo que fue Bachelard el que dijo que la poesía tiene una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre.

Sí creo en la inspiración. A veces interviene; otras, no. Hay poemas que son escritos en un estado parecido al de la experiencia mística. Así escribió Rilke las *Elegías de Duino*, así siento que fueron escritos algunos de los poemas de *Residencia en la Tierra*, mientras que otros proceden de la emoción recordada en la serenidad. Seferis decía que hay que tener paciencia para dejar secar la leña, y Anna Ajmátova trabajó su largo “Poema sin héroe” durante 20 años. Y no importa si ha habido una experiencia o no. Lo que le pasa al poeta como individuo no es lo más importante para la poesía, lo importante es lo que hace con su experiencia y con la de los demás.

Poema-árbol

Hago mía esa frase de Yeats: es a mí misma a quien corrijo al corregir mis textos. El proceso de escritura de *Migraciones* ha sido muy lento. El tiempo de la poesía y el tiempo personal responden a urgencias distintas. Tuve que aprender la paciencia, dejar que los poemas crecieran sin prisa con el riesgo de no encontrar nada o con el riesgo aún mayor de encontrar algo. Tardé varios años en darme cuenta de que estaba escribiendo desde siempre el mismo poema, como si fuese un árbol al que le creciesen nuevas ramas, se le secasen otras que hay que cortar o cayesen solas; el tronco es el mismo, quizá sólo las raíces se hacen más profundas.

Voces

En la elección hay siempre algo oscuro y misterioso, y es que, más que elegir, el poema nos elige. A veces nos habita durante años sin que tengamos conciencia de que está ahí creciendo, alimentándose de nuestra sustancia. Las voces de mujeres dentro del poema han estado ahí desde siempre, pero me tomó años construir un silencio interior para poder oír las, para dejarlas salir.

Influencias

Puedo decir qué libros me deslumbran, qué autores me acompañan desde siempre, pero si han influido en mi obra, no sabría decirlo. En realidad, no sabemos qué nos marca. Uno puede estar influenciado por autores que detesta. Además, todo cuenta: el paisaje, lo que sabemos, lo que ignoramos, los amigos que escoges, ya sea que estén vivos o hayan muerto hace dos mil años, los objetos de los que te rodeas. A mí me gusta mucho el silencio y casi la única música que escucho

son boleros y ópera, pero trato de no oírla muy seguido, porque me ocurre lo que les pasaba a los cubanos a principios de los sesenta con el *flin*. Me pongo “enferma”. Tania Libertad cantando boleros me embriaga, me intoxica, tanto como las óperas de Puccini.

Las tardes

Los poemas nacen, me han nacido en circunstancias muy diversas. Hay un sentimiento de expansión de mí misma, de dilatación de la conciencia, como si nacieran de una especie de contemplación del silencio en el que las palabras adquieren transparencia y densidad.

Escribo casi siempre por las tardes; es la parte del día que más me gusta. Escribo a mano y en cuadernos grandes de pasta dura, después lo paso en limpio en la computadora. He escrito poemas en la exaltación, poemas a los que casi no tuve que hacer ninguna corrección, que prácticamente me fueron dictados, mientras que otros me han costado muchísimo trabajo. Estoy consciente de que haber dedicado tanto esfuerzo y años a este libro no garantiza que mi obra perdure o sea buena. También sé que puede ocurrir que un día no tenga ya más nada para decir —que los dioses no lo permitan—, pero si así fuese, ojalá tenga la humildad de quedarme callada.

No puedo saber si *Migraciones* está terminado. Creo que “Le-teo” cierra un ciclo dentro del poema, pero quizá sentí lo mismo cuando terminé “Del libro de Yiskor”. Quedarme fuera del poema es un poco como estar exiliada de mí misma. Hace unas semanas escribí los siguientes versos:

Todavía estoy dentro de la luz
Pero eres tú la que ha de decirme
Tú la palabra vacía la que guarda el nombre

Desbordada luz
en la confluencia de los sueños
anegándose en el corazón

Absuelta luz
en la extensión del instante

Luz sola sin más
Desasida
Mínima en su raíz

Quebrada luz áspera
Detenida en su grito
Temblando entre las manos

Quizá esa luz que me queda temblando entre las manos es
aún el poema y yo siga dentro del territorio de *Migraciones*.

(Texto inédito)

Sobre Juan Rulfo

A mí me tocó —o más bien yo escogí— platicar con ustedes sobre la estructura de *Pedro Páramo*. Y aquí, hoy, en este sueño bien real de estar en Chihuahua por primera vez, abro la puerta y me encuentro con un cocodrilo o con el público para recorrer esa geografía de Rulfo, que es la del sueño. Damos un paso, abrimos una página y ya estamos del otro lado, en la otra orilla.

A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.

¿Dónde comienza el sueño del que relata y dónde el de nosotros, que leemos o nos soñamos leyendo?

El trabajo de Rulfo parte de un ir suprimiendo todo aquello que pueda dispersar, diluir el relato. Todo el andamiaje, mientras se iba formando la novela, queda fuera. De allí la aparente dificultad de su lectura. Los instantes se fijan en este recorrido hacia *¿dónde?* ¿Cuál es ese tiempo de ecos apriados entre las grietas, el calor y la cal de esa tierra calien-

te que suda lodo, olvidada de la mano de Dios; esa Comala donde muchos de los que allí mueren regresan por su cobija al llegar al infierno?

Pedro Páramo es un ejercicio de eliminación. La estructura está construida a base de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, pues todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un *no tiempo*. Allí todos están muertos.

A mí me remite a la pintura cubista con sus planos superpuestos. Y su estructura también semeja el montaje cinematográfico en el que las escenas se suceden sin un orden cronológico. Me recuerda la película *Espejo* del realizador soviético Andréi Tarkovski, y algo también al cine japonés, tan lleno de poesía; pienso en *El último crisantemo*, de Kenji Mizoguchi.

Viene al caso mencionar el amor que Rulfo le tiene a la literatura brasileña. Y no es para menos; si alguien se puede equiparar en su clasicismo y vitalidad es la novela *Gran Sertón: Veredas* de Guimarães Rosa. Las palabras, más que oídas, se sienten. Blanco sobre blanco.

Pedro Páramo es “un rencor vivo”. Una memoria. Está hecho de fragmentos que se van fijando, aparentemente aislados, pero que en realidad van abriendo la percepción del lector, fluyendo ininterrumpidamente como el fluir de la conciencia, pero aquí ésta se vuelca sobre sí misma, se mira, y así detiene el instante.

En esta novela no hay una secuencia lineal, un argumento definido; hay las muchas voces que traspasan la mañana de ensueño: después de todo, “vamos a estar mucho tiempo enterrados”; voces a las que les salen raíces espinudas humedecidas en las puntas, otras, las de más arriba, polvosas, carcomidas.

La estructura del sueño: donde hay un presente, donde todo parece fundirse en una especie de eternidad estancada, lodosa. Las ánimas en pena atraviesan el aire y el ruido sor-

do del calor va abriendo las palabras que, como brasas, van quemando las hojas del que escribe este sueño que nos sueña y donde deambulamos en tardes largas o en mañanas verdes de grillos o en noches anchas y tediosas con la luna hundida en la mitad.

¿Y por qué esa obsesión de la muerte? En una conversación con Fernando Benítez, Rulfo dio la siguiente explicación:

Mi abuelo murió cuando yo tenía cuatro años, tenía seis cuando asesinaron a mi padre, mi madre murió cuatro años después. Entretanto mataron a dos hermanos de mi padre. Luego casi en seguida murió mi abuelo paterno, murió de tristeza porque al que más quería era a mi padre, su hijo mayor. Otro tío murió ahogado en un naufragio, y así de 1922 a 1930 sólo conocí la muerte.

¿Quién es Juan Rulfo? Es un hombre a quien no le importa la fama, o más bien, no sabe qué hacer con ella; que se sienta compungido y serio en las distintas cenas en su honor. Cuentan que, en una de ellas, una admiradora se acercó para preguntarle:

—Señor Rulfo, ¿y qué siente usted cuando escribe?

Y casi sin levantar los ojos, Rulfo gruñó:

—Remordimientos.

En otra, lo instaron:

—Señor Rulfo, está por terminarse la cena y no hemos escuchado su voz.

—¿Saben ustedes? Allá en Comala están desenterrando los cadáveres de los caballos — dijo entonces Rulfo pausadamente.

Casi no concede entrevistas. No le gusta hablar en público de su obra.

Es uno de los grandes novelistas en español de este siglo, de los pocos que publican ediciones de cien mil ejemplares y merecen cada año más notas y estudios críticos. Hoy trabaja

en el Instituto Indigenista, edita libros, corrige el estilo de los antropólogos, viaja a coloquios y juntas de escritores, escucha música cinco o seis horas diarias, y cuando recorría el país en otros años tomaba fotos que nos recuerdan el paisaje de sus relatos.

Cuenta:

Mis padres eran hacendados, uno tenía una hacienda, San Pedro Toxin, y otro Apulco, que era donde pasábamos las vacaciones. A nuestra hacienda de San Pedro la quemaron como cuatro veces cuando todavía vivía mi papá. Era mucha violencia y todos morían a los 33 años, como Cristo. Soy hijo de gente adinerada que todo lo perdió en la Revolución. Mi mamá me tapaba los ojos cuando pasaban los cristeros para que no se me quedaran grabados los ahorcados, pero yo veía por entre las rendijas de sus dedos. [...] Mi abuela, María Rulfo Navarro, no hablaba con nadie. [...] Yo tampoco. No me interesaba comunicarme, lo que quiero es entenderme; esto de platicar es una moda, en mi casa nadie hablaba más que lo indispensable. Mi abuela sólo leía su devocionario, bueno, no lo leía, se lo sabía de memoria. Y cuando no lo leía, se iba a la iglesia. Aunque mi abuela no era propiamente cristera, no salía de la iglesia.

A Rulfo no le interesa idealizar a sus personajes: muestra al hombre del pueblo en su intolerable postración. Comala trasciende, pero también representa el lugar común de los pueblos abandonados a su suerte, con curas cuya debilidad termina arrastrándolos a la guerrilla reaccionaria, con parejas incestuosas que desafían a la reprobación, con locas que arrullan al hijo jamás nacido:

¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que

no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reojo, como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido a mi niño. [...] porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpitir de su corazón.

Detrás de la segunda combinación de poesía y realismo de *Pedro Páramo*, está la descripción de una comunidad formada y deformada por un cacique, hecha a su imagen y semejanza y cuya inmejorable descripción es el relato de las acumulaciones tajantes, la posesión de tierras y cuerpos, la autoridad que se expresa por medio de violaciones, asesinatos, humillaciones.

Pedro Páramo no tiene claves. No esconde la realidad, sino que la hace más evidente por su misterio. Aquí, el hablar mexicano cumple con la función de hacer de la historia de Pedro Páramo un hecho reconocible. No embellece ni crea un mundo arcádico. Es la recuperación del tedio y la desesperanza. Rezuma tristeza, como los sueños en que la realidad se nos muestra implacable, como la vida de la gran mayoría de mexicanos, a quienes la existencia les ha impuesto sus reglas del juego y de las cuales Pedro Páramo también es preso. Imposiciones de un sistema que se desmorona, todos están encerrados en ese juego terrible de la vida.

Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero

no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. [...] hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.

Por más que hagan, a sus personajes sólo les queda un camino: el exilio. Y ni aun así, porque todos regresamos.

Juan Preciado vuelve a buscar sus raíces y sólo se encuentra una raíz podrida, una realidad dominada por la desesperanza. "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo". Es la desesperanza del habitante de los pueblos pequeños de Jalisco, como la de todos los pueblos del país, donde transcurrir apenas se ve señalado por la muerte o por sucesos ocurridos en lugares lejanos, por odios que se heredan y, sobre todo, por la vivencia de una cotidianidad aplastante y mezquina. Pero no es que la realidad de la provincia sea mezquina de por sí, es el resultado de una condición histórica.

La violencia en *Pedro Páramo* es algo consustancial, inherente a este sistema en decadencia; la de la Revolución mexicana apenas se aparece como un algo purificador, es más que toda la cotidianidad. No tiene características mortales como en las novelas de la Revolución mexicana, "es un rencor vivo"; es "apenas, lacónico suceso", como dijo César Vallejo.

Este sueño de la novela, esta realidad intensificada no es más que el espanto ante la lucidez. La imposibilidad de salir de pobres, y si se sale de la pobreza se pasa a la otra pobreza: la del poder de Pedro Páramo.

En el cuento "Luvina" hace aún más brutal el desamparo en que viven los mexicanos pobres. Nadie los cuida, nadie se hace cargo de ellos. El padre avienta a los hijos, el gobierno se deshace de ellos, y entre más pronto, mejor.

—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?

Les dije que sí.

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.

Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Palearon sus dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.

Para Rulfo, la desesperanza lo es casi todo. Parte del conocimiento perfecto de una región, de sus leyendas, hábitos, costumbres, ideas del honor.

Rulfo le da al español hablado de México una intensidad, una exactitud entrañable que se compara, como señala Carlos Monsiváis, a la conseguida por Ramón López Velarde.

El idioma de Rulfo marca tonos y épocas, regiones y costumbres culturales.

Es imprescindible la comparación con López Velarde:

Suave Patria, vendedora de chía:
quiero raptarte en la cuaresma opaca,
sobre un garañón, y con matraca,
y entre los tiros de la policía.
[...]
y nuestra juventud, llorando, oculta
dentro de ti, el cadáver hecho poma
de aves que hablan nuestro mismo idioma.

Volvemos a la orilla, a ésta de aquí, de ahora; nos miramos. No, no somos ánimas en pena, pero andamos arrastrando en este dormir despiertos la ilusión igual que Pedro Páramo, a veces gastada como cobija vieja, a veces nuevecita y fresca como un día de sentirse contento.

¿Dónde comienza el sueño del que relata y dónde el de nosotros que leemos o nos soñamos leyendo?

(Conferencia inédita, leída en el marco del Homenaje a Juan Rulfo, en el programa fronterizo Torreón-Chihuahua-Ciudad Cuauhtémoc-Ciudad Juárez-Nuevo Casas Grandes. Noviembre de 1980)

Con la ventana abierta

Hay tantas formas de destruir el talento: no usándolo, traicionándose a uno mismo y a lo que uno cree, no tomando en serio lo que acaba por ser verdaderamente serio en la vida; la flojera, la desidia, el esnobismo, esa necesidad de buscar la aprobación o desaprobación cambiando vitalidad por seguridad o por valores que nada tienen que ver con lo que realmente enriquece a los seres humanos. El deseo, la necesidad de crear, de decir algo, pueden estar allí, pero cuántas veces esta necesidad se bloquea, y en algunos casos para siempre. Resulta falsa la idea de que es imposible destruir el talento. La gente, las personas, podemos ser destruidas, podemos torcernos y quedar inválidas emocionalmente a pesar de toda la poesía y la filosofía que han dicho lo contrario.

Ezra Pound decía que los artistas son las antenas de la raza. ¿Cómo es que casi todas estas antenas hasta ahora han sido fállicas? Y las antenas femeninas, ¿dónde han quedado?, ¿en la casa con los niños? ¿Por qué las escritoras de un solo libro, los años y años entre uno y otro, los muchos que se necesitaron para terminar una sola obra? ¿Por qué tantas mujeres comienzan publicando apenas a los 40, 50 años? ¿Hasta dónde la presión social? Las limitaciones que se le

imponen y las que ella misma se impone (limitaciones que suelen estar tan introyectadas que raras veces se perciben). ¿Las mujeres tienen menos de qué hablar? ¿Sus vivencias, su percepción del mundo, son tan distintas, menos valiosas que las de la otra mitad del género humano? ¿Por qué la falta de profesionalismo? ¿Es la multiplicidad de roles que desempeña lo que ha impedido la obra?

No afirmo; en realidad estoy llena de preguntas y pregunto también. No tengo las respuestas, sólo las preguntas. Aquí no hay verdades sacrosantas. Parto de una reflexión, estoy llena de dudas y contradicciones; no juzgo, trato de entender.

El trabajo creativo, escribir, necesita tiempo. La mayor parte de las grandes obras surge de vidas que han podido dedicarse a ello *full time*. Pound decía que la maestría en cualquier arte es obra de toda una vida, y los hábitos no se rompen fácilmente, aun cuando las circunstancias, en apariencia, lo permitan después; hábitos de años, ese estar siempre disponible para los otros te marca, se convierte en ti. No nada más somos seres buscando cambiar, cambiando; también somos lo que nuestro pasado ha hecho de nosotros. El precio de esta discontinuidad —los próximos años tengo que sacar adelante a los niños, tengo que ayudar, apoyar a mi marido, que se va a especializar en... o que tiene mejores oportunidades de trabajo aquí o allá; pero después, después escribiré, después terminaré la carrera, haré la tesis, trabajaré—. “Detrás de todo gran hombre hay una gran mujer”: a veces son las madres, sólo por nombrar a dos de ellas, la de José Lezama Lima, la de Jorge Luis Borges. Pero, generalmente, atrás de ese “gran hombre” hay una esposa. La mujer de William Carlos Williams en una entrevista:

—¿Escribía mucho cuando apenas se conocieron?

—No, sólo muy de vez en cuando me mandaba un poema, estaba ocupado tratando de crearse una clientela. Des-

pués, cuando nos casamos, comenzó a escribir más, mucho más. Me he encargado de que pueda tener todo el tiempo disponible.

Patricia Llosa dice:

Yo me encargo de todas las cosas prácticas. Mario nunca participa en el funcionamiento de la casa. Está demasiado metido en su trabajo. Lo veo tan ajeno a estas cosas domésticas, que ni siquiera se me ocurriría pedirle que hiciera algo. También me ocupo de archivar sus cartas, sus traducciones y sus papeles. Me siento orgullosa de haber podido crear alrededor de él un clima de tranquilidad y ayudado en todas esas minucias para que él haya podido ser lo que quiso. Aunque procuro leer, mi obra es mi matrimonio. Además, a Mario no le gustaría que yo trabajara, y ya trabajo bastante en su biblioteca, en su escritorio, alejando a las personas que a veces no le dejan trabajar. Paso mi tiempo defendiendo su tiempo.

El trabajo que se interrumpe, que se deja para otro momento, otra época, otra etapa de la vida (cuando esté menos ocupada, cuando pueda tener más tiempo para mí), acaba bloqueándose. Las capacidades que no usamos acaban por atrofiarse. Todo esto pesa tanto que lo que debería tomar semanas toma meses, lo que toma meses acaba por tomar años.

Oigamos a Katherine Mansfield al principio de su relación con John Middleton Murry, cuando los dos soñaban en convertirse en grandes escritores:

La casa me quita tanto tiempo. Quiero decir, cuando tengo que limpiar dos veces, o lavar cosas innecesarias, me impaciento, quisiera estar escribiendo, y es tan frecuente que tú y algún amigo estén platicando mientras yo lavo los platos.

Bueno, alguien tiene que lavar los platos y comprar la comida. Si no: —¿Cómo? ¿No hay nada en la casa más que huevos para comer? O luego estoy escribiendo y tú me gritas: —Son las cinco, ¿dónde está mi té?

Clarice Lispector escribía con sus hijos jugando e interrumpiéndola; no quería que sus niños la sintieran distinta de cualquier otra mamá.

No es fácil ser escritor. En realidad, cualquier actividad o vocación asumidas libremente implican, además de dedicación y trabajo, estar internamente convencidos de la importancia de lo que uno está haciendo, del derecho a hacerlo. Se necesita fuerza de voluntad, confianza en uno mismo para lograrlo. Se necesita disciplina, un esfuerzo sostenido y perseverante, necesario para adquirir una técnica sólida. Difícil para cualquier hombre no nacido dentro de un contexto que le dé esta confianza, casi imposible para una muchacha, una mujer. Se nos pide identificarnos con la experiencia masculina, presentada como la “humana”, y nos falta seguridad en la validez de las propias percepciones y experiencias. La actitud que prevalece es que las jóvenes se casarán (actitud que no se aplica a los muchachos, que lo harán también). Escribir, entonces, acaba por ser parte de la dote, un *hobby*, un adorno que se tiene siempre y cuando no entre en contradicción o quite tiempo a la verdadera vocación: marido-hogar-familia. Todavía nos cuesta mucho tomarnos en serio más allá de la relación con el “hombre”, y hay un miedo secreto, en casi todas, de perder algo así como la identidad si anteponeamos una carrera, convicciones políticas, una vocación a la relación esposa-amante-madre-ama de casa. Son frecuentes comentarios como los siguientes: “ella es una escritora, pero también es toda una mujer”; nos sorprendería mucho oír expresiones como “fulano es escritor y hombre al mismo tiempo”, y así, es tan fácil ser sólo una diletante.

Para realizar grandes cosas se necesita olvidarse de uno mismo, pero para olvidarse es necesario estar antes convencido de que ya se ha encontrado. Y las mujeres están aún demasiado ocupadas en buscarse.

Vivir en forma distinta a nuestras madres y abuelas, romper con destinos prefabricados, dudar, cuestionar, cambiar es mucho más difícil y riesgoso que asumirse dentro de lo programado. Sabemos que así no queremos ser, pero no estamos seguras cómo es ser de otra manera. Estamos confundidas. Lo que no sabíamos es que sí duele romper las mentiras de siempre, la memoria de los sueños. Hemos tenido que aprender a nacer ya adultas; comenzar una y otra vez a los veintitantos, 35, 40, 50 años.

Una ruptura no se logra sin un gran gasto de energía, sin desgarramientos interiores que, aunque puedan ser fértiles y hasta necesarios para crecer, al menos mientras se padecen disminuyen la capacidad de concentración, dispersan y limitan posibilidades. Cualquier cambio es necesariamente lento. Los seres humanos somos menos maleables de lo que quisiéramos creer. No siempre buscamos la libertad (aun cuando digamos lo contrario). La libertad es una exigencia, implica riesgos y da mucho miedo. La mayoría busca la seguridad y la adaptación. Ser aceptado. Formar parte de. Somos complejos y frágiles, nos dejamos atrapar por abstracciones en lugar de realidades. Nos asusta la irregularidad misma de nuestra estructura; queremos meterla en moldes, en camisas de fuerza, en esquemas sociales y políticos prefabricados. Pocas personas tienen la libertad y confianza, la imaginación, el talento y la oportunidad de producir formas de vida, obras, más allá de los clichés. Las mujeres en especial caen con mucha facilidad en la autocomplacencia. Además, admitámoslo, está de moda hoy día ser mujer, y esto sirve para que muchas se escuden en un ideologismo feminista, descalificando así toda crítica. Nos aferramos a fórmulas vacías pero seguras; repetimos, copia-

mos más que lanzarnos a descubrir esos nuevos mundos (ésos de los que hablaba Rimbaud). Preferimos la certidumbre del orden establecido al verdadero orden de la creación. No nos parecen necesarios ni la fiebre ni el tumulto. Se busca que la realidad se apegue a la teoría. Es mejor, por lo menos más seguro, escribir *a la manera de* que tomarse el trabajo de pensar, preguntar, cuestionar; mejor la aceptación al riesgo de descubrimiento. Tenemos mucho miedo a tomarnos en serio, a oírnos, y nos tomamos demasiado en serio a veces en lo que, en última instancia, ni vale la pena. Para la mayoría, escribir bien o desempeñar bien, comprometidamente, un trabajo “fuera” no es el verdadero compromiso, y sigue siendo un robarle horas a lo otro: marido-hijos-hogar. Hay la tendencia a que no nos valoren con base en el trabajo de una, sino por otras razones (todas sabemos cuáles son), pero también nos hemos aprovechado de ese camino para colocarnos, y, por desgracia, la crítica a los libros escritos por mujeres se basa la mayor parte de las veces en eso precisamente, y no en la calidad o en el contenido, con las consecuencias malas interpretaciones.

Y además está el miedo. Aquellas que son dependientes en lo económico tienen fuertes razones para temer, pero aun con independencia económica, aun con “cuarto propio”, el miedo. Una especie de memoria ancestral permanece. Cómo podría ser de otra manera si una también es una mujer. El MIEDO —la necesidad de agradar, de sentirse segura—, un miedo fundado. El poder sigue en las manos de los hombres. El poder real, el de afuera. Palpable. Poder sobre la validez o no de lo que se ha escrito, poder de las casas editoriales, de las publicaciones, de los reconocimientos, etcétera, y el viejo miedo de la mujer a ser rechazada. Esa inseguridad casi visceral la predispone a buscar el “éxito” rápido, el aplauso; a la falta de rigor y de autocrítica en su trabajo, a ver en “el otro” no al compañero, al amigo, sino al maestro, impidiendo así un verdadero diálogo

y aprendizaje. Se nos ha enseñado a obedecer y a respetar sin cuestionar a la autoridad.

A veces la presión familiar es tan fuerte que, por razones obvias, suele pesar más a la mujer que al hombre; es así que muchas mujeres de talento sólo han podido sentirse libres a la muerte de los seres más cercanos. Cito a Virginia Woolf:

Hoy es el cumpleaños de papá. Cumpliría precisamente hoy 96 años; sí, 96; y conozco algunos hombres que han llegado a esta edad. Si él todavía estuviese aquí, su vida hubiera aplastado la mía. ¿Qué hubiera ocurrido?, yo no hubiera podido escribir. Así de simple, así de terrible.

Recordemos que Proust sólo pudo escribir *En busca del tiempo perdido* después de la muerte de su madre y de su abuela.

Y cuántas se han ocultado detrás de un nombre masculino o de iniciales neutras para que sus obras fueran tomadas en serio y leídas sin la condescendencia ni los prejuicios que suelen tenerse hacia obra escrita por mujeres. Sólo por dar algunos ejemplos: George Sand, George Eliot, Henry Handel Richardson, Isak Dinesen.

La hija de Thomas Mann, Elizabeth Mann Borghese, a los 18 años estuvo en una terapia psicoanalítica para tratar de superar un fracaso amoroso. Esta terapia reveló una gran ambición de Elizabeth por componer música.

“Las mujeres no pueden ser grandes músicos; tienes que escoger entre el arte o tu realización como mujer —le dijo el analista—; entre la música y la vida de familia”. “Por qué —preguntó ella—, por qué tengo que escoger. Nadie le dijo a Toscanini, a Bach o a mi padre que tenían que escoger entre el arte o su vida personal, entre una familia y la aspiración a realizarse como hombres”.

Y Lillian Hellman llegó a decir, orgullosamente, que Hemingway le había dicho en una ocasión que ella tenía *güevos*.

La mayoría de las mujeres viven situaciones infantiles durante toda su vida adulta. Niñas perennes. Lo trivial: ser parásitas, “cállate, tú no entiendes esto”; “cállate, sólo eres una niña”.

Y está la culpa. La CULPA, así, con mayúsculas, paralizante, absurda; nunca ha servido para nada más que para bloquear. Parece ser que ésta es una de las constantes en la vida de la gran mayoría de las mujeres en todo el mundo. Una amiga mía, mujer inteligente y sensible, me decía no hace mucho que mejor ya ni se preocupaba si lo estaba haciendo bien o no en su trabajo y con su hijo: “de todos modos, siempre tengo yo la culpa de algo”. Ese conocido y profundo sentimiento de culpa, ya sea porque, de alguna manera, ella falla en sus deberes fundamentales como ama de casa-esposa-madre-hija-etétera, ya porque se siente presa, enajenada, encerrada en ese su “destino”, ya porque se ha asumido como una mujer independiente, liberada, que asegura que a ella no le importa la soledad —mejor sola que mal acompañada, sola no me debo a nadie más que a mí misma; puedo hacer lo que quiera, realizarme, etcétera—; pero ante estas opciones excluyentes hay un vacío y casi siempre la terrible verdad de estarse perdiendo de algo, de estar al margen, de ser inútil, de estar afuera, de ser imagen de una imagen, un sueño o una cotidianidad enajenante, casi nunca ella misma.

Katherine Anne Porter decía:

¿No te has dado cuenta de que el ser mujer representa para ti como artista ciertos problemas especiales? Se educa a la mujer para que ésta se disperse; la práctica de cualquier actividad creadora demanda una concentración que pocas mujeres están capacitadas a dar. Se nos educa con la curiosa idea de que la feminidad es estar disponible, ver siempre por

los demás; si no te adaptas a esto, acabas por considerarte a ti misma una egoísta, una irresponsable, como si el ser responsable fuera ser para los otros. Me imagino que por eso me tomó 20 años escribir una novela, que fue interrumpida por cualquiera que en un momento dado se aparecía en mi camino.

“Hay mujeres locas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura de talento que se llama genio. En tanto que tenga que luchar para convertirse en un ser humano, la mujer no podrá ser una creadora” (Simone de Beauvoir).

Definitivamente, aún hoy, a pesar de las muchas más oportunidades que tenemos en todos los sentidos, la muchacha inquieta pierde confianza en sí misma. La lucha constante por afirmarse como persona la va drenando. Como carece (más que sus compañeros) de un proyecto de vida propio, pierde su dimensión. No hay parámetros. Todo puede volverse el centro cuando no hay un centro; una visita, el día del mercado, subir unos dobladillos, llevar y recoger a los niños, etcétera. Días iguales indiferentes. Me muevo sólo por hábito. Pierdo intensidad. ¡Ah, qué miedo ser vieja sin haber tenido tiempo de madurar! Ojos fijos en el vacío como cuando esperas en un consultorio. Me aburro. Me disperso. Regreso. Todavía el vestido floreado, ¿esperar qué?, ¿qué esperan de ella? La rutina se cierra. Quedo dentro todavía, engordada, igual a mí misma. Estaba cansada, pero no podría pensar en otra cosa. Los días, pequeños movimientos convulsos, ¿para qué?; finalmente, ¿de qué se trata?, ¿de nada?, ¿qué estoy esperando?

“Creo que sólo he podido emplear un diez por ciento de mis energías en escribir; el otro noventa por ciento lo he usado para poder mantener mi cabeza fuera del agua” (Katherine Anne Porter).

Y los hombres y las mujeres estamos llenos de un miedo enorme.

Y la vida se nos va en preparativos que acaban por ser más importantes que la vida misma.

Y ella es un vacío como un mediodía cayéndose. Un larguísimo exilio. Habitamos los días desde afuera, desde innumerables actividades que no terminan, y el exilio se vuelve cotidiano. No hay orilla. Siempre en la duda. Los cabellos cortados o a veces simplemente recogidos con una cinta. ¿Habríamos continuado sin haber estado? ¿A quién contarle todo esto? Y las calles y el ruido y el tráfico interminable. ¿Es que estoy envejeciendo?

Derramar el agua de colonia que usaba mi madre. Desprenderme. Pero yo siento esto, otras deben sentirlo también. Podrían escoger. Todavía puedo escoger. ¿Dónde fue que me detuve?

¿Que qué quiero?

Quiero la identidad.

Escribir es una búsqueda, rescatarnos. Quizá me atrevería a decir que tiene mucho que ver con una afirmación de libertad. Pero hasta no saber lo que somos, no podremos ser lo que queremos ser. Hemos vivido fragmentadas. Necesitamos tiempo para alcanzarnos. Sarah Orne Jewett le dijo hace más de 70 años a la entonces joven escritora estadounidense Willa Cather:

Si no tienes el tiempo para madurar tu trabajo, escribirás siempre más o menos igual, no habrá progreso; y cuando quieras expresar la fuerza probablemente te quedarás en lo crudo; lo que podría ser *insight* será sólo una observación de la superficie. Escribirás acerca de la vida, pero nunca de la vida misma.

Insistimos en seguir denunciando lo obvio. Y no es que esta denuncia, esta toma de conciencia de nuestra marginación no tenga validez, pero creo que nos hemos quedado instaladas

allí; después de todo, puede llegar a ser una posición bastante cómoda y hasta aceptable. Pienso que Rosario Castellanos tuvo toda la razón cuando, a principios de los años 70, dijo acerca de la situación de la mujer mexicana, que, más que víctimas, somos parásitos, y que esto no deja de tener sus encantos (hablo de la clase media para arriba, por supuesto).

Y cuántas mujeres podrían definir su existencia con aquel verso de Rimbaud que dice “por delicadeza perdí mi vida”.

Y todos esos años y años que se pasaron, y mi vida, vieja película en blanco y negro, palabras en *off*, frases sin terminar, insomnios, ropa limpia apilada en cajones, frascos alineados impecables en alacenas, olor a cerrado, a humedad, como todo lo que nos atañe. Son cosas de mujeres. Oscuras, atrás, al margen, anónimas: la señora de tal, ella, la mujer de fulano, ella que nació —que murió—, que tuvo tantos hijos. Y la energía, esa energía del lenguaje, de la obra (que no pude hacer), ¿quedó pensada en la cotidianidad? Se desgastó en los días iguales todos. Un día largo, interminable. Sólo que estoy más vieja cada vez. Y la verdad sobre mí misma, ¿cuál es la verdad?, ¿cuál? ¿Cómo decirla, cómo saberla, si piensan en mí, si me han dicho de siempre lo que tengo que sentir y decir, y lo que me han dicho, enseñado, es lo que me define, pero y yo, ¿dónde estoy?

¿Hacia dónde avanzo con el pie sobre el corazón?

Se borran las huellas.

Estaba oscura y cerrada. Más parecida a ella misma que nunca.

Latiendo. Meciéndome a mí misma.

Ah, salir y respirar.

Ahora el instante se extiende. El miedo como un caballo desbocado, porque basta vivirme y lo único que queda es la duda. Y ella se arrullaba como una niña y se encogía en lo incomprendible de sí, y todo esto es muy pausado, lento, y es áspero y la imagen, borrosa y mal hecha. Se alisa el vestido con

el mismo gesto distraído de su madre. Con los años, el parecido acabará por acercarlas. ¿Regresar? El rostro que me refleja es casi idéntico al de mi madre. Sé que intento perderme (y me pierdo), sé que el polvo se cuele (nunca acabo y todo se repite) y que envejezco, a pesar mío, minuciosamente envejezco. Sé que habito un largo sueño demasiadas veces soñado. Mentalmente me lleno de ocupaciones y llego puntual. Los días se acortan. Soy la misma, pero ahora estoy ocupada y siempre tengo prisa. Yéndome sinirme. Difusa, gorda, cada vez más gorda, pequeño punto hacia atrás, casi en el principio. No me moví. Fui la que soy. Toda esa confusión, ah, tantas dudas. Esta mujer tan la misma. Así de simple. La misma. Despacio. Cuidado. Ella tiene miedo. ¿A dóndeirme? Sin poder salirse tan cerca. No puedo, tengo miedo. La misma. La misma. La misma. Ah, qué fiasco.

En lo más profundo, aferrada a sus latidos sin poder moverse. Hacia atrás.

Aquella música que se arquea, se triza, cuelga como una rosa recién cortada.

Si pudiera oírse

subir a la superficie.

Romper el dique.

Desprenderse para siempre de la confusión de estar viva. Más hondamente.

¿Por qué no vienen las palabras?

Afuera el ruido de los camiones,
los anuncios en el radio.

Una rutina, lo que después de todo no importa.

Pero que dura desde el comienzo de cualquier vida.

Ah, desprenderme y fluir. Sólo poder fluir libre.

Basta de mentir. Empiezo. Voy de un cuarto a otro. Un poco detenidamente. Yo no he vivido. Ella se dejó vivir. Pequeños pasos enloquecidos. Las ventanas sin cortinas. Polvo. ¿Cómo salir?

¿A qué, adónde? ¿Cuál es el propósito?
Lo más importante es la puntualidad.
Llegar, aunque sea a ningún lado.
Casi inmóvil o tan inerte.
¿Quién puede negarse a vivir su propia vida?
¿Atreverme?
Rómpete, memoria, rómpeme.
Purifícame.
¿Adónde iría si pudiera llegar? ¿Qué sería si yo fuera?
Ella, apretando contra su pecho un ramo de alcatraces,
¿te acuerdas?, ¿te acuerdas?
y aquí estoy. ¿Cuántos años?
o ¿seré vieja?
¿En qué momento nace una mujer?

1983

(*Revista Iberoamericana*, vol. 51, núm. 132-133,
julio-diciembre de 1985, pp. 697-705)

La llave del jardín

*A mi padre, Rosendo S. Gervitz.
A la memoria de mi abuela, Spreña,
a quien nunca conocí.*

De madre a hija, de abuela a nieta, fue pasando la llave de la casa. ¿Cómo se llamaba la que la guardó por primera vez?, ¿habrá sido como la mujer de Lot?, ¿la habrá escondido entre sus senos cerca del corazón? ¿Y quién de nosotras podrá regresar al sueño de la abuela que soñó un día con volver y nos heredó la palabra, la llave, la nostalgia y la condición de extranjeras?

Hablo de ella, la que cerró para siempre la puerta de su casa, la que barrió por última vez aquel patio lleno de flores. Ella, la exiliada, la de la llave del jardín, la de los recuerdos guardados en un español dulce y antiguo.

En el exilio los sueños se desfondan. Hay un endurecimiento de la luz, una resequedad. Quedan las palabras. Sólo ellas en su misericordia la reciben a ella, la exiliada, la que no tiene más lugar que la añoranza del lugar y el tiempo que pasa.

Ningún pueblo es más difícil de comprender que el judío. Hemos estado repartidos sobre toda la Tierra. Hemos tenido el tiempo más dilatado para desaparecer sin dejar huellas, pero no ha sido así.

Alrededor de nosotros ha estado desde siempre el silencio de la arena, y este silencio es blanco, crispado. Sólo los nóma-

das del desierto lo toleran porque nacieron en él. Nadie ha llevado más alto el sentimiento de estar a solas consigo mismo que el judío, nadie ha interrogado con más terquedad a las palabras. Las palabras son una confrontación con el silencio. La palabra es, ante todo, descifrar lo que se siente. ¿Nos protege? No, en realidad nos expone. Y la palabra es riesgo de no encontrar nada, pero también es el riesgo aún mayor de encontrar algo. Y hemos tenido que aprender la infinita paciencia de la arena.

Y fue en ese territorio de la errancia donde el judío asentó sus raíces; ahí, a la intemperie, el judío hizo de la palabra su casa. Y la palabra es la guardiana de las nostalgias, el lugar del encuentro, el abismo, el balbuceo del amor. Y la palabra se fue haciendo áspera, desolada, imprevisible como la piedad.

Y es que no tener casa es andar fuera de sí, pero la palabra lo acogió a él, al desconocido, al extranjero, revelándole incluso su orfandad —los hombres cuando se exilian, cuando los despojan de sus costumbres y su idioma, se vuelven muy poca cosa, se vuelven nadie, son Nadie, como Ulises en la cueva del cíclope.

En el paisaje del pensamiento, el exilio es un desierto. El llanto del exilio deslava los recuerdos. Es un oscurísimo túnel. Es la espera y el aplazamiento. Es mirar llover desde una ventana ajena. El exilio es haber perdido y saberlo. Es avanzar hacia ningún lado y llenar las habitaciones de fotografías; pero también el placer de lo desconocido, su vértigo y su sueño. El mismo sueño, el mismo miedo de aquella mujer acodada en la ventana en Segovia en 1492, en Kiev en 1929, en Berlín en 1933 y ahora, hoy, en 1992.

Yo he estado durante años en las orillas de este sueño, que fue el de Spreña —la madre de Sioma, mi padre—, que tuvo que salir de Rusia con su marido y sus hijos para irse a México en 1929. De ella no quedan más que unas cuantas fotografías: instantáneas en blanco y negro arrancadas al olvido.

Ella iría a morir al otro lado del mar. Ésa es su única certidumbre. Lo que ya fue. Lo que no será más. Nada de aquello que la inquietaba se trasluce en esa fotografía de antes de partir. El pelo recogido, el niño de siete años a su lado en esas fotos anodinas de pasaporte. Ella es real sólo hasta donde puedo imaginarla. El olvido la va acercando. Pero de nada puede hoy servirle que yo la recuerde. Así, lo de después de esa fotografía se ha perdido, lo mismo que aquella mañana o aquel atardecer en que ella zarpó de Rotterdam. Ahora ha quedado absuelta de la trampa que fue su vida. ¿Hubiéramos sido amigas? No creo, pero eso no importa. Estamos juntas en una sola oscuridad. Y nos quedaron las palabras como semillas en la tierra.

Marzo de 1992

(*Noaj. Revista Literaria*. "Dossier Quinto Centenario. Tierras de Expulsión y Tierras de Promisión", núm. 7-8, diciembre de 1992, pp. 20-21)

Algo sobre el poema *Migraciones*

, 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,

y es profundamente biográfico, lo he justificado, que si la abuela, que si la madre, que si quién sabe, pero no tiene realmente justificación, siempre es la palabra, a fin de cuentas es la palabra,

y la palabra hunde sus raíces en la tradición, hunde sus raíces en la propia historia, todos los poemas a fin de cuentas son personales, nadie más podía haber escrito ese o este o aquel poema, nadie, "Piedra de Sol" sólo pudo haber sido escrito por Octavio Paz,

y *Migraciones* es así porque así es, mi trabajo ha sido estar atenta a esa voz que dicta los poemas y que soy yo, una de las tantas que me habitan, como dice por ahí el poema,

la creación y el amor no se justifican, no tienen tamaño ni razón, se te dan, son una gracia, y hay que tener humildad para recibir estos dones, estar abierta para que te sean dados, y ese abrirse, ese atreverte, es lo más difícil,

me he dado y he dado explicaciones sobre la poesía y sobre mi poema, que me gustan, que he ampliado, que he pulido y oscurecido de tanto pulir, y que acaban por no decir nada, pura retórica, y uno sigue explicando y lo oscurece aún más,

la poesía ha sido el puente que he tendido de mí a mí misma, de esta yo a la otra yo que sabe lo que no sé y me dice y se dice y me sorprende siempre y me acoge en ese su regazo de mí y me va diciendo y yo voy reconociéndome en lo que dice,

puede parecer soberbia, pero no he buscado, he encontrado,

y el poema es, ha sido, el largo camino hacia mí,

alguna vez leí que los viejos taoístas podían dar varias veces la vuelta al mundo sin salir jamás de su celda, los grandes viajes son siempre hacia adentro, me pregunto si al escribir poesía no somos raptados como Perséfone, hasta lo más profundo, para atestiguar el misterio, porque escribir poesía es un misterio, es un estado del alma, una transformación, y la experiencia de estar ahí es siempre más vasta de lo que se puede decir, quizás es atreverte lo que cuenta, y los libros no son más que pequeñas anotaciones como el diario de Bashō, o como cuando muestras las fotografías de un viaje maravilloso que apenas si dicen algo de lo que ahí pasó, y es que ese estar en la poesía a veces ni siquiera tiene que ver con el hecho concreto de escribirla, lo que importa es estar ahí, y ese ahí, ese lugar es un abrirse del corazón a su propia inmensidad,

y la poesía y el amor son estados de gracia,

y los poemas no son quizá más que brevísimos apuntes de nuestros sueños, quizá por eso me gusta tanto la poesía japonesa y algunos poetas chinos antiguos, son maestros en aprehender el instante, el relámpago, la visión, por eso creo que uno no se va a buscar la poesía a ningún lado porque ésa la traes adentro de ti y lo de afuera no es más que el disparador, el frotar astillas para hacer el fuego y luego el asombro de haberlo provocado,

en junio de 1979 se publicó la primera parte de "Shajarit" en una *plquette* de 19 páginas editada por la Imprenta Madero, jamás imaginé que fuera el inicio de *Migraciones*, empecé a escribirlo en septiembre de 1976, llevo entonces 33 años de estar en el poema, de esperarlo, de recibirlo, a su tiempo, el que él me ha impuesto, no el mío,

"the heart is an unruly Master", parafraseando a William Carlos Williams, he llegado a decir que "poetry is an unruly Mistress", pero hay una diferencia, mientras que el corazón late o deja de latir quieras o no, te arrastra quieras o no, con la poesía eres tú el que puede decir sí o no, pero también es una ama ingobernable y decirle sí a la poesía es ponerte en manos de lo ingobernable, como en el amor, y uno puede decir sí o puede decir no y tienes que atenerte a las consecuencias de tu elección,

y si por cobardía, por comodidad, por agradar a los otros, por prejuicios sociales o de familia, por pereza, qué sé yo, dices NO o quieres controlar estas fuerzas, cuando llegues a las puertas de la muerte te van a preguntar o te vas a preguntar, como dice mi epígrafe de "Septiembre", ¿por qué no fuiste tú mismo, por qué no llegaste a ser lo que sólo tú podías llegar a ser?

trabajo mucho con la intuición, el ritmo y la música vienen con el poema, casi sin mí, la parte visual también viene con el poema, veo la "puesta en página" como si las palabras salieran a escena, las acomodo en la página como ellas me piden, semejan partituras musicales, aunque a veces más que palabras son latidos, pulsiones, en especial las que están muy rodeadas del blanco, o sea, del silencio, me gusta el silencio, puedo estar mucho tiempo en él, me gustan sus matices, su densidad, la verdad es que no oigo mucha música, y la que más me gusta y a la que siempre regreso es a la de los boleros, con esa música crecí, era lo que oía en mi casa, la que les gustaba a mi mamá y a mi papá, hablo de los tríos, de algunos boleros cubanos que me parecen preciosos, y muchos de México también bellos, lo que en Cuba llaman el *filin*, García Márquez dice que uno se astilla el corazón con los boleros, y es cierto, así que no se pueden oír así nomás ni todo el tiempo,

desde muy al principio aparecen en *Migraciones* elementos, temas y subtemas que habrían de irrumpir más tarde, pero eso desde luego yo no lo sabía, como no sé ahora si el poema sigue creciendo, hacia dónde me puede llevar, hablar de la propia poesía es a fin de cuentas hablar de ti y tiene muy poco que ver con la energía de un poema,

escribo siempre a mano en cuadernos rayados y escribo muy rápido, con letra manuscrita y grande, y me gustan las plumas, llego a hacer una relación muy personal con ellas y con los cuadernos, durante muchos años escribí con pluma fuente Mont Blanc grande y pesada, ahora tengo una pluma que adoro, de Cartier, plateada, que también pesa y a la que le pones cartuchos de tinta, sólo paso a la computadora cosas que siento que quizá valgan la pena, que quizá son poesía, no uso mucho la computadora, puedo pasar semanas sin ella, aunque

creo que esto ya no es tan cierto porque sí checo mis *e-mails* y me está gustando escribir cartas,

muchos de estos cuadernos son diarios y de reflexiones, me da por épocas el escribirlos, debo tener cerca de cien cuadernos, están bajo llave en un arcón chino, hay borradores de poesía en estos cuadernos-diario, pero se van a quedar ahí a menos que algún día quiera releerlos (cosa que no me ha ocurrido) pero nunca se sabe, como dice el poema de T. S. Eliot: “hay un tiempo para vivir y hacer los recuerdos y un tiempo para ver las fotografías a la luz de la lámpara”, mi cita de Eliot es como la recuerdo y la recuerdo en español, no es textual, es lo que a mí me quedó de esos versos,

toda la poesía que he escrito en mi vida la he escrito a mano y casi toda en cuadernos, pero a veces he llegado a escribir en alguna servilleta o en un boleto de avión, nunca he escrito poesía directamente ni en una máquina de escribir —después de todo, no hace tanto todavía se usaban— ni en computadora,

mi trabajo con la traducción ha sido esporádico, y poco publicado, hay unos poemas de Kenneth Rexroth que se publicaron hace años en la revista *el poeta y su trabajo*, así como una selección de poemas breves de Lorine Niedecker; traduje con mucho placer, a mediados de 1980, *Rockaby* de Samuel Beckett, esta obra me impactó muchísimo, tuve la fortuna de verla en un teatro en Nueva York, recuerdo la emoción y recuerdo la escenografía que me pareció impresionante porque era de un despojamiento total y manejaba sólo dos colores, el blanco y el negro,

traducir poesía es un trabajo de amor, tienes que apropiártela, hacerla tuya, casi que escribirla otra vez, e igual que con la

propia poesía siempre estás haciendo y rehaciéndola, siempre estás buscando la palabra exacta, la única, la irremplazable, y cuando al fin la tienes, resulta que encuentras otra y otra y otra más y no sabes cuál dejar, cuál es la mejor, cuál queda, Paul Valéry decía que escribir poesía no era más que traducir de la lengua *self* y *traducere* quiere decir llevar hacia, pasar hacia otro lado, es construir puentes, y la otra orilla es otro mundo y ese otro mundo eres también tú, ¡qué haríamos sin las traducciones!, cómo podríamos leer poesía china, árabe, japonesa, italiana, náhuatl, cómo podría yo leer a Pär Lagerkvist si no sé sueco, a Rilke si no sé alemán, a Seferis si no sé griego, cómo leeríamos lo escrito hace miles de años, ¿cómo sin ese puente entre un idioma y otro? ¡uf, qué pobre sería el mundo!

el inglés es mi segundo idioma, sé un poco de yidis —lo aprendí en la escuela— pero no lo practico, y hablo un poco de francés, ruso no sé, en 1992 escribí un pequeño ensayo sobre Anna Ajmátova y traduje del inglés cuatro o cinco de sus poemas, esto se publicó en un suplemento literario, desafortunadamente no se especificó que la traducción de los poemas era del inglés y no del ruso, y quedó ahí en internet como parte de un currículum inexacto,

estamos hechos de palabras, mi papá en sus últimos días sólo habló en ruso y en yidis, se olvidó del español, había llegado a México de Rusia a los ocho años y yo nunca lo oí hablar ruso, nunca,

lo que nos queda al final es la lengua materna, estoy segura de que si muero lejos de México mis últimas palabras van a ser en español, el idioma es nuestro refugio, el último, lo que queda, lo más nuestro,

la poesía tiene mucho de revelación, de premonitorio, de oráculo, te dice, te va diciendo y a uno le puede tomar años darse cuenta de lo que le fue dicho,

14 años antes de la muerte de mi padre escribí: “Mis muertos son tan reales como yo. Les hablo en ruso y en yidis. Casi me he olvidado del español. ¿Qué son las palabras?”,

me han señalado que por qué palabras o párrafos enteros en otros idiomas no están en cursivas y se integran en el poema sin transición, explico algo de ese plurilingüismo en el diálogo con Mark Schafer, mi traductor al inglés en las ediciones inglesa y estadounidense de *Migraciones*, y es que ciertas cosas sólo se pueden decir en determinado idioma,

las líneas en hebreo son de algún rezo, siempre las he oído en hebreo, si las tradujera perderían su fuerza y su sentido,

los fragmentos de “Treno” en inglés salieron así espontáneamente, después, cuando las quise traducir supe que el poema es así y que lo que está en inglés, sólo podía haber sido dicho en inglés,

comencé “Treno” la noche del 20 de diciembre de 1999 y hasta agosto de 2009 seguí agregándole versos y, bueno, a lo largo de los años he movido palabras y páginas enteras, así que ha habido migraciones dentro de *Migraciones*,

el 20 de diciembre de 1999, en un vuelo de París a Nueva Delhi, me quedé dormida y soñé que aterrizábamos en un lago cubierto de lotos blancos, y esa primera noche en la India me despertó el poema y las palabras para mi sorpresa venían en inglés, quise traducirlas, pero en ese pasarlas al español em-

pecé a perder el poema, entonces, lo dejé fluir, así comenzó "Treno", que en griego es una lamentación, esto es lo que escribí esa noche en Nueva Delhi:

*but this is not loneliness
it is not sadness
this flow is pure joy
though joy is always sad at its root
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
this breathless beauty*

pero así comienza "Treno":

*agua que se desgaja si pudiera tocar tu profundidad pálida
agujeros del agua si pudiera abrir de tajo el miedo
agua como una ostra cuando es acariciada
si pudiera abrir eso cerrado como tu cuerpo
agua hasta el polvo
agua hincada en ti
agua padeciendo tu sed hincada en ti
hasta el polvo
agua que pide ser besada
puño cerrado que se deshace en lodo
habría que decirte y no me oyeras
fuera como si nunca hubieras sido
para que tú me recojas
y me hurtes de mí en esto que no entiendo
como una piedra negra en eterna obediencia*

a excepción justamente de "Treno" en que sí supe casi desde el principio que era parte de *Migraciones*, el que lo fueran las de-

más secciones del libro fue y sigue siendo una sorpresa para mí, con cada una de las partes sentí que estaba escribiendo algo nuevo, que era otra cosa, incluso algunas fueron publicadas de manera independiente, así que la más sorprendida de que formaran parte de lo mismo soy yo, tuve muchas dudas con “Pythia” y “Equinoccio” —antes de que se convirtiera en “Blues”—, no estaba segura de que pertenecieran a lo que hasta entonces era *Migraciones*, ahora sé que ciertamente es un solo poema y cada parte transforma de alguna manera al resto, así que el poema sí cambia cada vez que le agrego una nueva sección, tampoco tiene, por lo visto, un orden cronológico ya que el poema se abrió para seguir creciendo en lo que fuera “Equinoccio”, también sé que se cierra con “Septiembre” y que no puedo separar a “Septiembre” de “Treno” ya que “Treno” termina con los versos: “y ahora qué me vas a decir/ qué más me vas a decir” y “Septiembre” comienza con: “dice”,

a “Treno” le iba a poner este epígrafe de Lezama Lima: “De-seoso es aquel que huye de su madre/ La madre es fría y está cumplida”,

pero el de Charles Olson y el del rabino Najman hablan del perdón, y los preferí,

las transformaciones de “Equinoccio” en “Blues”, no me las esperaba, escribí “Equinoccio” en 1996, es, era la parte más breve de *Migraciones*, estaba terminado pero yo sentía que le faltaba algo, 11 años más tarde escribiendo un nuevo poema comienzo a darme cuenta de que estoy escribiendo justamente lo que faltaba, escribo, para mi sorpresa, el equinoccio de otoño, el anterior, yo no lo sabía, pero era el de primavera, dejarlo así en “equinoccios” era lo obvio de lo obvio, recordé esos versos de Lorine Niedecker, “Old Sunflower/ you bowed to no one/ but Great Storm of Equinox”, tomé las líneas de Lorine

como epígrafe, lo demás vino solo, desaparecí “Equinoccio” para que fuera ahora “Blues”, eliminé también dos epígrafes del antiguo “Equinoccio”, tres me parecieron excesivos, me pregunto si le puse tres en compensación a su brevedad, lo dejé como “Sunflower Blues”, el “Old Sunflower Blues” lo terminé en 2008, y hacia finales de ese mismo año, escribí un poema breve al que le puse “Just the Blues” y que integré a los otros dos como una coda,

las distintas partes de *Migraciones* son como *layers*, la palabra en inglés me es más clara, cada parte tiene otro registro, otro epígrafe, pertenece a otro momento, la voz dice otras cosas, tiene otro tono, otra respiración, el tema es otro, un poco como la propia vida que está hecha de distintas etapas a veces muy diferentes entre sí, he llegado a sentir de la mía que lo único que las une soy yo,

he pasado y paso largas temporadas sin escribir, como si me secara, pero he aprendido con los años que a la sequía le siguen las lluvias, y que por lo visto tengo largos periodos de gestación, como las elefantas, y sí, está la posibilidad no sólo de que el poema se acabe, sino de que a mí se me acabe la poesía, pero no puedo forzarla, cuando la fuerzo, cuando trato *real hard* de escribir, no sale, podrá estar bien escrito, pero lo que escribo sin que me nazca de veras de adentro está hueco, podré creer que es poesía y serán solamente versos,

no son varias voces las que llevan el poema, la voz es siempre *ese* ella y el diálogo que en realidad es un monólogo es siempre consigo misma aunque a quien la voz le habla y le exige y le demanda y le ruega creo que es a la madre que a su vez es la palabra que a su vez es el silencio que a su vez es el cuerpo y en lo más profundo lo que siempre está diciendo, pidiendo, pidiéndole, es: no me dejes no me dejes no me dejes,

y ahí donde ya casi no es voz, ahí donde la voz se arrodilla, donde la voz se quiebra, y se inclina dócil, húmeda, como quien va a morir, ahí, *la muchacha que lloraba abraza a su madre muerta sigue llorando dentro de mí y ahí también sigue esa niña que me mira desde adentro y me dice, estoy intacta...*

y la poesía es siempre una ofrenda,

y la buena poesía es más sabia que su autor,

la poesía no se enseña ni se estudia, y no por tanto leerla la escribes, es otra cosa, otra, Borges decía que la poesía es un sueño dirigido,

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...

estamos hechos de palabras, nos dicen y dicen para decirnos,

y se cumple la palabra volcándose hacia sí misma, naciéndose de sí y en su avidez la nacida que nace de su hambre se ofrenda, se ofrece, se abre y se da toda ella,

y la palabra es lo que perdona y lo único que trastorna es el perdón,

dice, no me dejes, consuélame de ti, déjame ser en ti y para ti... *y aquí dentro la luz se derrama y la palabra cruza el umbral y me llené la boca de tierra para callar a las palabras...*

¿quién es ese otro del que no podemos prescindir?, ¿quién es esa ausencia a la que interrogamos una y otra vez, ante la que uno apela como Job ante Dios?

Octavio Paz decía que escribir poemas es un quehacer y un misterio, un pasatiempo y un sacramento, un oficio y una pasión, yo agregaría que es un acto de fe,

(el poeta y su trabajo, núm. 34, otoño de 2009, pp. 23-34)

Sobre Clarice Lispector

La más grande novelista de la literatura brasileña, Clarice Lispector, murió de cáncer el día 9 de diciembre de 1977. Era una mujer enigmática, solitaria, y escribía como una diosa.

La mirada

El tema obsesivo de Clarice Lispector es la mirada, la propia mirada. Importa mucho menos qué es lo que se mira que la manera de mirar. "Literatura de la percepción", podría ser el subtítulo de toda su obra. Desde su interioridad, observa la interioridad ajena de una manera implacable. Lispector escribe como mira, es decir, sin adornos. Un ejemplo de esto es un relato suyo muy difícil de clasificar: "Seco estudio de caballos". Justamente, el adjetivo es el que mejor define la obra de Clarice y su estilo: seco. Pero esta sequedad, como en Cavafis, es una virtud; a través de aquella renuncia a los fastos de la imagen, su obra llega a una profundidad sobrecogedora. Clarice Lispector escribe como ve y como piensa. Sigue el hilo de su inconsciente y el de la asociación libre. Esto explica, además, algunas de esas inserciones curiosas de sus relatos, y que ella coloca con la habilidad del inconsciente: si esta idea apareció

en su cabeza, por algo será. De ahí también sus numerosas intervenciones, que nos recuerdan a Velázquez que se pinta pintando a las meninas. Clarice, mirándose escribir, se escribe a sí misma. Interviene para corregir, interviene para confesarse, interviene para hablar con los personajes, como si las historias y ella, quien las mira y las escribe, no pudieran separarse, desprenderse. Quizá sólo una mujer puede estar tan pegada a sí misma, a su mirada, al cuerpo de su texto, como para que esta unión umbilical sea indestructible. Se la ha comparado, desde luego, con Virginia Woolf, pero la literatura de Clarice termina por provocar una sutil y profunda incomodidad.

El trazo del agua

La literatura de Clarice Lispector me recuerda las pinturas de Remedios Varo. Pero el paisaje mental de Lispector es húmedo; sus palabras son pegajosas, un balbuceo. Intenta decir lo que no se puede decir, escribe desde ese lugar de nosotros en el que estamos a solas con la propia respiración. Sus frases cortas, sincopadas, tensas, pueden romperse con el ruido del teléfono o de una puerta que se azota.

El paisaje de su pensamiento es de agua. Tiene la textura del limo con raíces que se enredan y te jalan al fondo. El fondo es blando y resbaloso, oscuro como un corazón latiendo, como el deseo, como el miedo. Está hecho de ese lenguaje —que ella seguramente nutrió durante años y años con lo que amó, con todo aquello de la vida que nunca más se recupera, y que ocurre una sola vez—. Seferis escribió en su diario que, en esencia, el poeta tiene un solo tema —su cuerpo—. La vida que nutre a ese cuerpo.

Entre la niebla

No es fácil leer a Clarice Lispector. Es como esos días inexplicablemente hermosos en que no dan ganas de hacer nada más que dejarse vivir por ellos. Dije antes que el paisaje de su pensamiento es de agua, pero en esas aguas hay un enorme silencio y pasan muchas cosas. Tiene la fuerza de los salmones que recorren distancias enormes en contra de la corriente para regresar al lugar del principio, aparearse y morir. Tiene la belleza casi salvaje de un volcán en erupción o la de una leona que amamanta a sus cachorros. Es como esas mujeres que todavía se mueren de amor, como los pasadizos secretos llenos de jeroglíficos de las tumbas de los faraones, como la primera mañana del primer día de primavera, como las canciones de Chico Buarque y Luiz Gonzaga cantadas por Maria Bethânia; es el calor al mediodía en el pueblo de María Macabea, es la pena honda, es como las noches, como el perfume rojo de las rosas, como el insomnio, como bajar entre la niebla por las cumbres de Acultzingo.

Al otro lado del viento

Un texto en realidad es un tejido. Viene de *textus*, participio pasivo de *texo*: tejer, coser, unir, enlazar.

La literatura de Lispector es un tejido espeso, una tela mojada que pesa una enormidad y no cubre, sino más bien desnuda. El tejido es minucioso como la tela que tejen las arañas; se parece a la piel verde del agua de los cenotes, al verde de la lluvia, a la infinita paciencia de las bordadoras y puede también cansar como los monólogos silenciosos e interminables con nosotros mismos, como las obsesiones, como la rutina.

Atravesar esos textos, dejarse atravesar por ellos, recorrerlos, hundirse en ellos, quedar a solas entre esas palabras, pro-

fundamente, en lo más solo de uno mismo. Estoy tratando de decir algo de lo que sentí y vi al sumergirme en la lectura de Clarice Lispector. Sus palabras saben más.

(Clarice Lispector, *Material de Lectura*, serie
Cuento Contemporáneo, núm. 90 [selección y nota
introdutoria de Gloria Gervitz], Ciudad de México,
UNAM, 2011)

El largo camino hacia mí

Discurso de recepción del Premio Iberoamericano
de Poesía Pablo Neruda 2019

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.

Nunca imaginé, cuando comencé a escribir lo que hoy es *Migraciones*, que sería un poema de largo recorrido. No. No supe qué era aquello. Durante seis años lo que escribí estaba crudo, verde y yo lo sabía. Fue a finales de 1976, cuando escribí esos versos de “Una niña loca me mira desde adentro/ Estoy intacta”: allí supe que ya estaba *ahí*, y es en ese *ahí* que traigo en la cabeza los versos con que inicia el poema: “en las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas y se pudren las manzanas antes del desastre”. No sabía qué querían decir, me parecían un poco locos, pero me atreví a escribirlos y fue como si se hubiera abierto algo, y ese *algo* empezó a fluir y se convirtió en lo que en un principio fue la primera parte del poema, que se llamó “Shajarit”, una oración hebrea que se reza por la mañana. Aun ahora sigo sin saber qué quieren decir esos versos. Fue el comienzo. Fue *ahí* que

me di permiso para que algo comenzara. Pero nunca imaginé que eso, esos versos, acabarían por ser un proyecto de vida.

La poesía también tiene que ver con la sensibilidad del lector. Puede ocurrir que lees algún poema y cierras el libro y ni te acuerdas de qué leíste. Se necesita una sensibilidad afín a esa poesía. Por ejemplo, he leído a Brodsky en buenas traducciones, sobre todo en inglés; reconozco que es un buen poeta, pero no me conecto con él. Me sucede lo mismo con Auden, a quien Brodsky admiraba. La limitación es mía, no de ellos. Me conecto más con poesía que llamaríamos visceral, emocional. Por favor, no la llamemos de esa manera cursi: "poesía del corazón" o "poesía confesional", ya que para que adquiera intensidad ha de pasar por la inteligencia. El puro sentimiento suele irse al sentimentalismo que produce cantidad de clichés. El autor, el poeta, es el menos indicado para hablar de su propia poesía; le falta objetividad (y casi siempre le pesa más su experiencia vital que el poema). Un buen juez de la propia poesía es el tiempo. El tiempo cura al poeta del enamoramiento de su poesía. Es un aprendizaje para contener la impaciencia, por supuesto incompatible con la poesía, y el tiempo ayuda a desenamorarte y distanciarte de tus poemas —hasta donde esto es posible— y así poder verlos casi como si tú no los hubieses escrito.

Y no se puede convocar a la poesía. No, no se puede. Descubrí que cuando me forzaba a escribir (porque había pasado mucho tiempo y me daba angustia el pensar que quizá me había secado como poeta) lo que llegué a escribir estaba bien escrito —claro, una ya tiene cierto oficio—, pero estaba hueco; le faltaba lo esencial, le faltaba el alma. Por ello, yo, impaciente, tuve que aprender la paciencia y aprender a estar siempre *ahí* para cuando llegara la poesía, aprender a esperar a que el poema llegara a mí.

A estas alturas de mi vida, después de 44 años en el poema y después de 50 de estar escribiendo poesía, creo que acabé por estar en el poema “a pie de templo”, como una monja, y me casé con la poesía y con lo que se me concedió escribir. *Migraciones. 1976-2020* es la versión que doy por definitiva, ya que es la más cercana a lo que el poema pidió, a lo que pudimos alcanzar tanto él como yo. Después de todos estos años, y de la cantidad de poesía que he escrito y de lo mucho que he desechado y añadido y quitado y modificado y alterado, esto es lo que se fue destilando, lo que quedó. Y viví para esto, para estar en el poema, para esperarlo, para recibirlo cuando llegara.

Fue un maridaje parecido al matrimonio de las monjas con Dios. Aunque soy judía, me permito la metáfora porque muchas monjas venían de familias conversas, como santa Teresa.

El poema ha conocido la sequía, los largos larguísimos periodos sin escribir, pero Ella seguía allí. Regresaba. Así como esas monjas que tienen instantes en que realmente sienten su conexión con Dios, sienten que les habla, sienten su presencia, así diría que funcionó la escritura del poema, con esa intensidad de cuando las monjas “sienten y están en Dios y con Dios”. Es una intensidad extática. Sí, la intensidad se mantuvo y también se mantuvieron las dudas, las tantas tantísimas dudas.

Me han preguntado qué autores han influido en mi poesía: no lo sé. Sinceramente, no lo sé. He aprendido con los años que uno puede estar influenciado por autores que detestas y por muchas otras cosas que no percibimos.

“Somos los que pensamos”, ¿y qué porción de sueño nos conforma? Mucha. Podría decir aquello de Calderón de la Barca, que la vida es un sueño. Hay toda una parte de nuestra vida que estamos inventando y reinventando y soñando y que tiene poco que ver con la realidad.

He llegado a sentir, y lo he comprobado, que la poesía es un misterio realmente, un MISTERIO con mayúscula, y que

está hecha no sólo de recuerdos y de sueños, tiene también mucho de presagio. Partes del poema no sabía qué me estaban diciendo al escribirlas, y fue después, a veces muchos años después, que lo supe. La poesía opera en una especie de pre-conciencia. El arte en general está en una parte de nosotros, no sabemos cuál, que tiene su propia lógica, y esa lógica es distinta a aquella con la que funcionamos en la vida diaria.

“No siento lo que soy/ soy lo que fui/ y lo que estoy queriendo ser”. Las voces que habitan el poema son todas femeninas. Y, sí, hay *una* que dirige, *una* auriga, pero básicamente todas son yo; un “yo” que me sobrepasa. Es una la voz que lleva el poema que es y no es mi voz; el interlocutor más frecuente de esa voz es la madre, que es también la abuela y la nana y muchas yos dentro de ellas y dentro de mí, es un arquetipo de la Madre que tiene que ver con mi mamá pero la trasciende. Tuve una mamá que sirvió quizá para que yo escribiera poesía, una madre a la que quise muchísimo, pero era una mamá difícil y fría y distante. Creo que me quería, y mucho, pero no como yo hubiera querido que me quisiera. Mi mamá fue y sigue siendo un enigma para mí, el Gran enigma. Y para que yo me atreviera a hablarle como acabé hablándole en el poema tuvieron que pasar muchos años después de su muerte. Hay mucho de nosotros que pertenece a nuestros muertos. Mucho. Pero ese “mucho” depende de qué tan ligado estás a esa persona que murió. Quizá sólo te atreves a cuestionarlos justamente porque están muertos y es su muerte la que nos permite abrirles nuestro corazón y decirles las muchas cosas que no dijimos.

“Y aquella que soy/ ofrece perdón a la que fui”. ¿A cuántas de cada una de nosotras traicionamos para ser quienes somos? Pero si no alcanzamos a ser eso que más somos, la traición es aún más grande. Tú no eres una sola; dentro de todas esas que eres, algunas son lo que se supone que debes

ser, lo que te exigieron ser y lo que te enseñaron que tienes que ser o hacer. A las que realmente son tú misma a veces no las alcanzas. Nunca hay quien “se traicione” muchas veces y logre así un yo más auténtico, más autónomo, más verdadero; y hay quien se traiciona porque vive y muere sin cuestionarse. Y hay gente que así vive toda su vida.

La poesía me lleva a la música del silencio. Me encanta escuchar al silencio, lo necesito y paso mucho tiempo en él. He aprendido sus distintos matices y texturas. El silencio me permite sumergirme en las palabras y su música. Hay música que por supuesto me gusta, pero a la que siempre regreso, la que me emociona, son los boleros. Era la música que oía mi mamá. Le gustaban los tríos, las canciones de Agustín Lara, de Armando Manzanero. Más tarde descubrí el bolero cubano, el mero *filin* del que dicen que te enfermas de amor si lo oyes mucho...

Y después de todo, “¿qué hice yo con mi vida?”. ¿Cómo saber que una hace con su vida lo que quiere? ¿Cuándo una ha de hacer lo que debe en vez de lo que desea? Sigue siendo una pregunta que nos llevamos a la muerte. Jung escribió algo sobre esto, decía que nos pasamos la mitad de nuestra vida, o más, con ideas y comportamientos que nos imponen sin siquiera darnos cuenta, y olvidamos lo que realmente queremos y somos. Si tienes suerte, en algún momento comienzas a mirar con tus propios ojos, a pensar por ti misma y ves que muchas cosas no son como te dijeron. Es un largo proceso y puede ser doloroso, pero te va llevando a esa tú que de veras eres tú.

Las partes eróticas y de autoerotismo del poema son reales. Yo simplemente le fui fiel al poema, pero no se habla de eso; en realidad muy pocas veces hablamos de lo que de veras nos importa.

El poema está lleno de preguntas que llevan a otras preguntas que en realidad no tienen respuesta, y es quizá ahí donde está más presente mi herencia judía, como los estudio-

sos del Talmud cuyas tantas interpretaciones no son sino otra forma de hacer las preguntas.

La puesta en página también forma parte integral del poema, como si las palabras salieran a escena, y todo ese blanco que permea y sostiene al poema es el Silencio. Es lo que también les da fuerza a las palabras. De hecho, el poema comienza con un silencio y varias líneas después aparecen las palabras y en minúscula, como si vinieran de muy lejos, como si salieran de la nada. Hay una página con una sola línea desnuda y huérfana, y su fuerza está en todo ese silencio que la contiene en su orfandad. No hay nadie, nada, sólo la angustia y la enormidad del blanco. En otras hay versos que salpican apenas la página casi como gotas de lluvia o lágrimas.

Y luego vinieron los años en que el blanco comenzó a inundarlo todo, a inundarme las palabras, a ahogarlas y yo allí ahogándome en todo *su* silencio, en esos, los muchísimos silencios, y luego y sin esperarlas regresaron las palabras, regresaron vertiginosas en toda la añoranza de ésta, mi séptima década. Regresaron como regresan las mariposas monarca al santuario de Michoacán, así regresaron, estallándose en recuerdos, inesperadas, jugosas, llenas de música, embriagadas.

En las primeras nueve o diez páginas el poema se va muy rápido: una imagen y otra y otra, lo mismo ocurre con lo que llamo la parte del mercado. Me gusta ir al mercado. Me gusta comprar y escoger la fruta, mirarla, tocarla, los tantos, tantísimos aromas y colores, la gran variedad de verduras, de quesos, de embutidos, los chiles, las flores, el ir y venir de la gente, su estruendo. Los mercados son de una gran voluptuosidad. He ido a muchos mercados muchas veces en mi vida, pero el mercado de Oaxaca es el más fascinante de cuantos conozco; nos hace entrar en un mundo mágico.

Ha habido una lealtad del poema a mí y de mí para con el poema, y sólo así fue como pudimos él decirme y yo escribirlo. No sé mucho más, el poema está tan lleno de preguntas como yo.

En el Bhagavad-gītā hay una línea que dice: “trabaja como si el trabajo sirviera de algo”. ¿Sirvió?, ¿fue un trabajo? No, fue un lugar, el más mío de mí, el más verdadero, tan verdadero que no sé dónde está esa su verdad.

Y aun cuando espero morir menos tonta que como viví durante tantos años —algo así dice Marguerite Yourcenar—, lo vivido no lo puedo ni tachar, ni borrar, ni cambiar, y lo vivido marcó lo demás de mí para siempre. Y ese siempre también fueron los mismísimos agujeros en los que volví a caer una y otra vez. Ahora sí aprendí, decimos, y volvemos a lo mismo, el contexto cambia, cambian las circunstancias, pero la esencia es la misma, menos tonta quizá la que esto escribe, más perdonada la que esto escribe, pero también más vulnerable cuanto más viva estoy y se está más viva cuanto más cerca de la muerte,

¿por qué los días más hermosos están siempre bordeando el final?,

¿así Mishima matándose en lo más pleno de su plenitud?, así el amor al final de la vida, así.

Y el poema es en sí mismo. Yo sólo lo escribí y obedecí y me sometí a su tiranía, a sus tiempos larguísimos, a los muchos tropiezos, de ambos, él queriéndome decir y yo sorda, él abriéndome el camino y yo yéndome del camino. Así fue muchas veces y también fueron muchas las que nos encontramos y mucha y grande la alegría del encuentro, no sé quién contuvo a quién, no sé si la crisálida fui yo o la crisálida fue él, no sé si él me prestó su voz o su voz es mi voz y aun así, aun en lo indecible, aun así las palabras dicen y nos dicen,

y la mirada, la compasiva, la también crudelísima mirada, ¿hasta dónde me dejó ver?,

y este ir y venir dentro del poema, en el que se *trabaja como si el trabajo sirviera para algo*.

Nunca tuve un plan con el poema, nació de sí mismo, se dio en la libertad de darse; lo fui descubriendo y sorprendiéndome, fue un descubrimiento de mí a través de él y fue él quien me impuso su tiempo y su estructura, quizás y la poesía fue el puente que tendí de mí a mí misma, de esta yo a la otra yo que sabe lo que no sé y me dice y se dice, y me sorprende siempre y me acoge en ese su regazo de mí y me va diciendo y yo voy reconociéndome en lo que dice.

El poema es, ha sido, el largo camino hacia mí.

La poesía a veces ni siquiera tiene que ver con el hecho concreto de escribirla. Lo que importa es estar ahí; y ese ahí, ese lugar, es un abrirse del corazón a su propia inmensidad.

Los chinos dicen que la poesía pone en palabras aquello que ocupa la mente: *shi yan shi*, dicen tanto del que la escribe como del que la lee —que al leerla la reescribe.

Los viajes más bellos, los más entrañables, esas maravillosas expediciones más allá de cualquier frontera las he hecho con la poesía y a través de Ella y gracias a Ella, pero la migración se paga con la añoranza siempre. Siempre. Sólo que acabas añorando algo que ya no es. Ni tú ni el lugar que dejaste serán nunca más lo que fueron. Nunca regresas, aunque regreses. Sí, hay pérdidas, siempre hay pérdidas en las decisiones y también siempre hay aciertos y todo está moviéndose constantemente.

El migrar es distinto al exilio. Las aves migran en busca de alimento o para buscar amantes con los que perpetuar la especie. ¿Y el poeta por qué *migra*?, ¿qué busca? Se busca a sí mismo. Mis *Migraciones* son más que nada hacia dentro, aun cuando hay migraciones hacia afuera en el poema. El título las junta.

Hasta 2016 el poema tenía subtítulos, cada uno con un epígrafe, entre otras cosas porque también a mí me tomó mucho tiempo darme cuenta de que en realidad estaba escribiendo un solo poema. Y fue a punto de irse ya a imprenta, en 2016,

que tuve una especie de revelación —no sé decirlo de otra forma— porque esto duró sólo unos minutos y fue ahí que supe, en ese saber inexplicable que tiene la poesía, que las nueve partes en las que entonces se dividía el poema eran un *continuum*, un fluir sin subtítulos, sin epígrafes, sin mayúsculas, sin puntos, sin comas. El poema me lo pidió: pidió que le quitara esos diques, pidió fluir, y lo escuché y lo solté y nos desprendimos el uno del otro y lo liberé de mí y me quedé sin él y me quedé casi sin mí y él ahora es libre y yo estoy triste y con un *empty nest*, o *emptiness*, pero así tenía que ser. Y dentro de este *empty nest* está también el agradecimiento de haberlo podido escribir, de habernos podido acompañar durante tanto tiempo, de haberlo podido terminar, de todo ese tiempo que me fue dado para hacerlo y llevarlo a su destino y ya allí dejarlo *fluirse* en ese su destino, dejarlo hasta donde más pude dar de mí.

A través de los años veo que uno de los grandes aprendizajes que me dio el poema fue el desprendimiento. Los poetas y los artistas somos narcisistas y llegamos a sentir que lo que escribimos está *padrísimo*; en especial lo último que escribimos suele ser en ese momento lo mejor. Pero si escuchas al poema y no sólo a ti, te dice qué le sobra y qué necesita. De hecho, fue entre 2015 y 2019 que escribí más de cien páginas, quité también muchas y me sorprendí porque una de las partes que sufrió más cortes fue la que llevaba el subtítulo de “Leteo”. Esa parte me gustaba mucho y solía leerla con frecuencia en lecturas y festivales de poesía, pero de pronto me di cuenta de que era de las peores del poema. El poeta no es buen juez de su propia obra.

He llegado a preguntarme cuál es el corazón del poema. Y no lo sé. Será que tiene varios corazones. No sé. Quizá haya un corazón ahora que quedó como un solo poema; cuando estaba dividido en partes resultaba más fácil buscar su corazón. Ahora que es un puro fluir, se parece más a un ser vivo y, por

tanto, tiene un corazón. Sólo que no sé dónde está el suyo. Acaso sea como el de las cebollas: crees que vas a llegar a él, pero nunca llegas, son gajos y más gajos que además te hacen llorar. Las cebollas, como mis *Migraciones*, no tienen el corazón en un solo lugar, son capas y más capas.

¿Duele escribir? Sí y no. Uno escribe porque hay un vacío que muchas veces ni sabemos que ahí está y la poesía es una manera de cubrirlo; hay un dolor, sí, y hay una búsqueda, no sabes de qué o para qué. Gaston Bachelard decía que la poesía tiene una felicidad en el acto mismo de escribirla, que hay una dicha en poder ponerle palabras a lo que sientes por más que lo que escribas sea tristísimo. Cuando de veras tocas el dolor, no escribes: te abrasa, te abarca toda y todo y enmudeces. Pero en el momento en que puedes ponerle palabras, el dolor ya no duele tanto.

¿Y yo?, ¡ay!, yo ahora tengo mucho miedo de hacerme vieja. Veo cómo la vejez comienza a mirarme de frente y sé que el otro interlocutor protagónico en *Migraciones* es el Miedo. El mismísimo miedo. Tan fuerte es que tiene una presencia casi física en el poema y ahora me mira y yo no lo quiero ver, pero es él el que me mira. Mira y mira y mira y yo tengo miedo y más miedo.

Una de las partes del poema habla de ese cuerpo que se mira en la sorpresa de verse envejecer. La escribí hace casi 20 años. La escribí sin miedo; el miedo es ahora. El poema no tiene un orden cronológico, tampoco lo tiene la vida.

Y ahora con todo y mi miedo estoy aquí en ésta, mi séptima década, que ha sido la más creativa, la más plena, la más gozosa y también la más difícil. Por primera vez migré a otro país con todo lo que esto implica, porque me enamoré profundamente y me permití darme a mí misma permisos que nunca antes me hubiese atrevido.

Agradezco que me hayan dado el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019. Me emocionó mucho. Es el primer y único premio que me han dado hasta ahora.

Agradezco también a mis traductores y editores que han hecho posible con su esfuerzo, talento y profesionalismo las distintas ediciones para que *Migraciones* siga en constante migración. Gracias.

Aquí estoy, con mis 78 años y un poema que me ha habitado desde hace 44. Aquí, transformándonos el uno al otro; aquí, refugiándonos el uno en el otro; aquí, escribiéndonos el uno al otro, aprendiendo el uno del otro. Y como la poesía es una ofrenda y como la poesía se le da al poeta para ser dada, aquí está el poema.

(Texto publicado como “Reflexiones y agradecimientos de la autora” en Gloria Gervitz, *Migraciones*, Santiago de Chile, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, 2024)



Semblanza por Myriam Moscona

Una mañana se encontró repitiendo como una letanía los siguientes versos:

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...

Se sentó a escribir esto y se vio de pronto en un viaje que ya no pudo detener. Estaba escribiendo el inicio de *Shajarit*, su primer libro, experiencia que la impulsó a detectar que todos sus poemas anteriores no eran más que el preludio de esta escritura. Había estudiado Historia del Arte y usaba el pelo corto. Tenía algunas amistades literarias y una profunda simpatía por la voz de la mujer en la literatura. Dedicó muchas horas a reconocer con detenimiento el desempeño de la mujer en la historia de las letras. Pero, ante todo, se dejó llevar por la poesía. *Shajarit* (palabra hebrea que designa el rezo judío de las mañanas) es el comienzo de un poema épico de la memoria, la nostalgia y las evocaciones que en sus libros posteriores no ha hecho sino continuar.

Gloria Gervitz es de los poetas que casi nunca escriben poemas sueltos. Todo lo que hasta ahora ha publicado se sostiene por un impulso unitario; todos sus libros son un solo poema que abre paso a un cargamento de voces que hablan desde la confusión del tiempo, el espacio y la memoria.

Nieta de una rusa judía y una mexicana católica, creció con dos mundos que su poesía compagina:

Llueve mientras mi abuela reza el rosario
Llueve mientras mi hermano dice kadish por mí

Es implacable cuando se trata de eliminar versos, imágenes o páginas enteras si ella considera que no enriquecen el poema. Corrige sin tocarse el corazón. Elimina, aprieta, concentra. Con el mismo desprendimiento, es capaz de deshacerse de objetos. Es una esteta que ha hecho de su casa un paisaje; es austera en cuanto a sus adornos personales. Su poesía es reflejo de esta condición. "Los espejos —dice Gloria en sus poemas— están colgados alto, para verse apenas la cara."

Su afición por el cine puede sentirse, también, reflejada en su poesía. Algunas escenas de sus libros parecen acotaciones para un guion cinematográfico:

Al fondo pared
Ventana
Al noroeste mujer y silla
Voz
Objetos abiertos
De espaldas mujer vieja sentada
Pelo corto
Nunca desnuda

La historia o el enjambre de historias que subyace en los tres libros de Gloria Gervitz no son solamente la biografía de una

o varias mujeres, es el recorrido de una generación de madres, abuelas e hijas judías que llegaron a refugiarse a un continente lejano a su lengua, a sus referencias y costumbres. Vinieron cargando el estigma de una herencia cuidadosamente continuada. Dejaron sus casas y muertos; trajeron, en cambio, hijos y tradiciones, "ruido de arterias", trajeron su circunstancia cotidiana y sus abandonos. Ella habla del modo en que esas historias la conmueven. En especial, aquellas mujeres de alrededor de 30 años que vinieron sin saber adónde iban, cargando hijos y tragándose la incertidumbre:

Y ella que vino desde Kiev
Ramo de flores apretado contra el pecho
Vida para ser vivida en un tiempo más largo
—No fuimos a Canadá porque nos dijeron que era muy frío
Salimos en tren
El barco lo tomamos en Ámsterdam
Nunca más me embaracé en aquel mar tan soñado
Oh madre que olvidé
En esta hora y en la hora de nuestra muerte
Adonai Eloheinu Adonai Ejad
Adiós
Adiós
Oh madre
Adiós

Gloria viaja, cuando puede, a Nueva York, lugar que conoce y domina con sus rutas de autobús, sus cines, sus librerías y recovecos. Suele hospedarse en The Alerton House for Women, un hotel venido a menos, exclusivo para mujeres, en la calle 57 y Lexington. Es un lugar al que ella vuelve cada vez que llega sola a la Gran Manzana. Ahí la impresionan las viejas que hablan solas en los elevadores y las sombras solitarias que deambulan en sus pasillos.

Con su afición por Anna Ajmátova, por Seferis y por el pan fresco, tiene fama de ser la poeta mexicana que recibe en su casa a amigos y colegas con mayor esmero. Su inclinación por el pelo corto (el pelo corto me hace vulnerable) y su voz de niña configuran el perfil de esta autora amante del trabajo perseverante, de los perros (el de ahora se llama Woolfie) y de los muebles de madera, casi todos diseñados por Eduardo Santos, su compañero de muchos años y su esposo desde noviembre de 1986.

De sus reflexiones sobre el trabajo de la poesía ha entendido que "en la elección hay siempre algo oscuro y misterioso, y es que, más que elegir, el poema nos elige, a veces nos habita durante años sin que tengamos conciencia de que está ahí creciendo, alimentándose de nuestra sustancia. Hago mía esa frase de Yeats: es a mí misma a quien corrijo al corregir mis textos... El tiempo de la poesía y el tiempo personal responden a urgencias distintas. Tuve que aprender, yo, impaciente, la paciencia, dejar que los poemas crecieran sin prisa, con el riesgo de no encontrar nada o con el riesgo aún mayor de encontrar algo. Tardé años en darme cuenta de que estaba escribiendo desde siempre el mismo poema, como si fuese un árbol al que le creciesen nuevas ramas, se le secasen otras que hay que cortar o cayesen solas; el tronco es el mismo, quizá sólo las raíces se hacen más profundas. Uno de los últimos versos de *Migraciones* dice: 'Y yo quería saber/ Pero sólo me fue dado preguntar'; cuando lo escribí sentí un descanso, porque me di cuenta de que eso es casi lo único que nos es dado en la vida".

Gloria Gervitz intenta observarse en la balanza de los días: "Octavio Paz ha dicho que él no puede distinguir entre leer, vivir y escribir. En mi caso, sí hay una escisión entre la que escribe los poemas y la otra, la que vive las preocupaciones y la rutina de la vida cotidiana. No sé cuáles son los vasos comunicantes ni qué es lo que nutre a la que escribe; plástica-

mente, mi forma de estar en el mundo me recuerda a *Las dos Fridas*, pero la que parece ocupar la mayor parte del día es la que tiene prisa por no llegar tarde a sus citas, la que se preocupa por el dinero y, las más de las veces, aunque esté ocupada, pierde el tiempo. Ignoro muchas cosas de ambas, pero lo que sí sé es que si la que escribe se muriese, si un día me seco para siempre y ya no puedo escribir, si un día no tengo ya nada que decir, nadie a quién recordar, ese día voy a estar muerta”.

(Myriam Moscona, *De frente y de perfil: semblanzas de poetas*, Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, 1994)

Conversación con Marco Antonio Campos

1. *Inicios*. Yo empecé a escribir tardíamente entre 1970 o 1971. Tenía 27 años. Escribía de modo muy sentimental, con gran cursilería. Por fortuna conocí a Eduardo Santos, quien me abrió un mundo increíble de lecturas. Tuve también mucha suerte de que el primer libro de poesía que leí a fondo a los 25 o 26 años fuera *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz. Resultó un verdadero deslumbramiento. Quizá no entendía mayor cosa, pero sentía la lectura como una revelación y un misterio. Su lectura ha sido uno de los acontecimientos capitales de mi vida.

Continué escribiendo poemas de 1971 a 1976 y logré reunir unas 100 páginas. Yo tenía conciencia de que eso estaba muy verde y no hice ningún intento de editarlo como libro. Todo se fue al cesto de la basura.

Dejé de pronto eso y empecé a escribir un poema largo ("Shajarit"), que se publicó como plaqueta en 1979, pero que escribí en 1976. Por eso, en la edición de *El Tucán de Virginia de Migraciones* puse 1976-1996. Me importa *cuándo* lo escribí. Fue la primera vez que sentí que decía *algo*, que empezaban a darse indicios de una voz. Que allí había *algo*. Tenía los versos con que iniciar.

De las migraciones de los claveles rojos
donde revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre

Y empecé a escribir. Y me dejé ir. Era como otro ritmo, era *ya* otro ritmo: como flujo de imágenes, como ola tras ola. Y yo me dejaba ir sobre esas olas para llegar mar adentro.

Tiempo después de la publicación de *Shajarit*, empecé a escribir una serie de pequeños fragmentos, donde una voz de mujer se desdobra en distintos momentos de su vida. A veces parece que habla una muchacha, a veces una vieja. Empecé a llamar a eso, así en plural, "Fragmentos de ventana", porque era así como lo concebía. Duró así años. De pronto, como una revelación o iluminación, comprendí que *Shajarit* y esos fragmentos eran parte de lo mismo. Que acaso todo era sólo un fragmento de ventana. Lo cuento fácil, pero en su momento me costó muchísimo unir este material y que las costuras no se notaran.

Se publicó *Fragmento de ventana* en una colección efímera que se llamaba Caballo Verde para la Poesía. El libro estaba colmado de erratas, de esas que ponen los pelos de punta. Yo ya tenía avanzado *Del libro de Yiskor*. Ante lo ocurrido con *Fragmento de ventana*, pensé que lo mejor sería unir ambos libros y titulé el conjunto como *Yiskor*. Creía entonces que eran dos poemas. Estaba bien que convivieran, pero cada uno era distinto. Fue un tiempo después de publicados, y gracias también a personas que me lo hicieron notar, cuando me convencí de que se trataba de un solo poema dividido en dos partes. Fue difícil darme cuenta, y más durante la escritura de los siguientes libros, de que estaba escribiendo obsesivamente el mismo poema. En esto he sido la primera sorprendida. Cada vez que terminaba una de las partes, pensaba que el poema se cerraba y que empezaba, ahora sí, a escribir "otra cosa". Por

lo visto no fue así. Quizá por eso lo he llegado a comparar con un árbol.

No me toca a mí decir qué es o no el largo poema que he escrito. Durante mucho tiempo sentí que era una pregunta que se abría a otra y a otra y a otra, y no tenía respuesta. Tal vez por eso, en la tercera parte del poema (*Leteo*), se lee en uno de los últimos versos: “y yo quería saber pero sólo me fue dado preguntar”.

2. *Para qué escribo.* Escribo para ser consolada. ¿De qué y por qué? Lo ignoro. Si lo supiera, de seguro no escribiría. Pero escribo también para que me quieran, y para conocer y ¿conocerme?, aun cuando ese conocimiento no sea sino otra forma de la ignorancia. Escribir es también un puente, colmar la distancia que me separa de mí misma, es mirar y ser mirada, tocar lo vulnerable oscuro que es el corazón. Pero escribir es también el Deseo. Sin embargo, el deseo no se colma jamás; antes bien, *estar ahí* es un hambre huérfana, un hambre más grande que el hambre, un naufragio.

3. *Misterios y oscuridades del quehacer poético.* Aunque *he estado mucho* en el espacio del poema —hablo de 20 años—, es cosa de tres que, por algunas preguntas que me han formulado o por cosas que se han escrito sobre mí, se me han revelado o iluminado hechos que ignoraba. A mí me da un poco de miedo meterme en esa oscuridad. No es que crea que el poeta no puede hablar de su propio quehacer poético, pero entras a un territorio donde es mejor no arrojar mucha luz. Si se saca la raíz de la tierra, se seca. Basta recordar que las sibilas, para decir el oráculo, estaban dentro de una cueva. He tenido reticencias no sólo a hablar mucho, sino aun a preguntarme. ¿Cómo lo hice?, ¿por qué? No sé bien, fue mucho más una cosa instintiva. La poesía, me parece, es el frotamiento del corazón y del miedo. Porque siempre está el miedo: ¿de ver?, ¿de no

ver más?, ¿de sentir?, ¿de no sentir más? La poesía sería no tenerle miedo al miedo: estar allí para que te ocurran las palabras y te habiten. Y las palabras cubren el miedo, pero al usarlas (¿invocarlas?) las transformamos y nos transformamos a nosotros mismos. Me pregunto si, al escribir, no bajamos como Orfeo hasta lo más profundo para atestiguar el misterio, porque la poesía es misterio, y las palabras acaban por ser carne, pero son más que eso, y tampoco sé si *eso* es el alma.

4. *Silencio y poesía.* Estuvo siempre la presencia del silencio. Quizá comenzó a ganar espacio desde la segunda parte de *Migraciones*, o sea, desde *Del libro de Yiskor*. En *Leteo* el ritmo se vuelve más acompasado, pero en *Pythia* el silencio se me vuelve a imponer.

5. *Poesía y sueño.* Quizá los poemas no son sino brevísimos apuntes de nuestros sueños. Quizá por eso amo tanto la poesía japonesa y a algunos poetas chinos antiguos, maestros de la caligrafía del sueño para aprehender el instante, el relámpago, la visión. Por eso creo también que una no va a buscar la poesía a ninguna parte, porque la traes dentro de ti, y lo de afuera es sólo el disparador: es frotar astillas para hacer el fuego y el asombro de haber provocado un incendio. Una parte de nuestra vida se nos va en soñarla; más que vivirla, la soñamos.

6. *Influencias.* Me gustaría creer que los poetas que amo y me acompañan desde siempre son los que me han influido: Yorgos Seferis, Giuseppe Ungaretti, el Pablo Neruda de las *Residencias*, el Saint-John Perse que tanto leí de joven, Octavio Paz, João Guimarães Rosa, Marguerite Yourcenar, Juan Rulfo, Samuel Beckett, Clarice Lispector, pero también T. S. Eliot y el mundo alucinante y maravilloso y ya desaparecido

de Isaac Bashevis Singer, la poesía de Jorge Luis Borges y de san Juan de la Cruz, poetas chilenos y japoneses antiguos en las traducciones de Kenneth Rexroth, y, claro, ¿y por qué no?, algo de Bola de Nieve y de José Antonio Méndez. Me gustan mucho los boleros, en especial el *filin*, una forma de bolero cubano.

7. *La rosa y la rosa*. La línea de Huidobro —poeta, no digas la rosa, hazla florecer en el poema— me marcó para siempre. Ha sido como mi guía. Ese poder decir *la cosa* en sí misma. No sé si hubo momentos en que pude dejar de decir y nombrar para aprehender *eso*, y *eso* es la energía del poema, su tensión, y esa tensión la da ante todo el silencio, lo que se dice sin decir, el Deseo, lo inalcanzable siempre.

8. *Colores*. Yo soy muy visual. Quizá el mundo me entra por los ojos. Me fijo mucho en formas y colores. El amarillo y el blanco, que usted nota que dominan mis versos, son colores que me gustan mucho. Al amarillo siento que le cabe todo el sol dentro y el blanco es el no color al que le caben todos los colores.

Después de que fui al taller de la UNAM por 1971, donde con justa razón destrozaron mis poemas, empecé a leer mucho. Pasó de hecho un año antes de atreverme a redactar una sola línea de poesía. Escribí entonces un pequeño poema que tenía una imagen muy vallejiana donde hablaba de la “tristeza verde”. No era afortunada la imagen, pero fue afortunado para mí dar a estados de ánimo una correspondencia cromática.

9. *Pasado en rompecabezas*. A veces acabas (creo que lo dice la voz) por tener hasta nostalgia de ti mismo, de un *ti mismo* que no sabes qué es. Igualmente tienes nostalgia de un futuro que no se comprende, que no se puede comprender.

10. *Raíz judía*. Nunca me ha pesado la herencia judía; al contrario, ha enriquecido mi vida y mi visión del mundo.

Mucho de lo que escribí al respecto me fue muy natural. Decidí hacer un glosario (apareció por primera vez en *Yiskor*) porque una amiga poeta empezó a interrogarme sobre qué significaban determinadas palabras hebreas. Por eso lo puse, para quien quiera consultarlo. Pero yo no he querido poner las palabras con notación judía en cursivas porque me salen con naturalidad.

En cuanto a las palabras griegas que se encuentran en *Migraciones*, mentiría si digo que he leído mucho sobre historia, literatura o mitología griegas. Las puse porque quizá buscaba en el mito algo profundo que había también en mí misma.

- 11. *Mujeres migrantes*. En cierta parte del conjunto de *Migraciones* sentí que debía dar voz a todas esas mujeres que vinieron de Rusia y de Europa del Este, como mi abuela paterna. Mi familia llegó a México en 1929. La migración de judíos a México desde esos lugares se dio en la década de 1920, sobre todo en el segundo lustro. Con la Revolución rusa, la situación se puso muy mal para los judíos, que prefirieron o se vieron obligados a emigrar. Pero su tierra prometida no era México, sino Estados Unidos. Pero Estados Unidos había cerrado entonces sus fronteras. La lógica de los emigrantes era que si México estaba junto a Estados Unidos, sería muy fácil el paso. No tenían idea del tamaño del país. Generosamente México abrió sus puertas. En general, los judíos rusos y europeos que llegaron eran pobres o venían pobres. Para su sorpresa encontraron un país pleno de oportunidades y con gente cálida y cordial. Y se quedaron. Y se dedicaron, claro, al comercio.

Yo no conocí a mi abuela paterna. Murió un año antes de que mis padres se casaran. Murió de cáncer de mama a los 43 o 44 años. Había llegado en 1929 y murió en 1942.

Mi padre tenía 21 años cuando se casó; nunca hubiera imaginado que los únicos Gervitz que quedarían seríamos él y nosotros. A los que se quedaron en Rusia los mataron.

No haber conocido a mi abuela me permitió inventarla. Y mi madre: una madre que veo y me ve, y que a veces en el poema acaba siendo yo misma. Ese preguntar, ese silencio enorme que es la madre, que es el Deseo, que es saber que no sabes ese silencio, esa oscuridad que es el cuerpo, que es la carne, la madre, tú misma madre de tu madre: "Te he llevado sobre mí/ sintiendo tu peso". Lezama Lima dijo que es de la madre de quien se huye.

Pero también hablo de mujeres jóvenes. Muchas llegaron con hijos. Es fácil imaginar todos los miedos que traían, pero también sus muchas ilusiones. En los tres primeros libros o secciones o poemas de *Migraciones* (*Fragmento de ventana*, *Del libro de Yiskor*, *Leteo*), representan una memoria colectiva que puede ser real o ilusoria. Casi nada está sacado de documentos. Casi todo lo oí. Son voces, es un gran coro de voces. Todo el libro está escrito en femenino. Todas las voces, todo el tiempo, son de mujeres. Por ejemplo, una dice que no fueron a Canadá porque les dijeron que era muy frío y que el barco lo tomaron en Ámsterdam: "Nunca más me embaracé en aquel mar tan soñado". Es algo que yo oí y lo escribí a mi modo. Solamente hasta el final, hasta *Equinoccio*, la voz se dirige a un tú masculino: "Oscuras son mis ropas/ y tú más oscuro que nunca/ me desbordas/ pero soy yo la que cruza los límites". La multiplicidad de voces hace que en mi poesía parezcan sueños soñados en español, en yidis y en ruso. Porque la memoria traiciona, no puedo callar esas voces. Hannah Arendt escribió: "Afortunado es aquel que perdió su casa, porque así todavía puede seguir soñándola".

¿Quiénes son estas mujeres? Es un gran juego de espejos y una caja rítmica donde en el fondo la que habla soy yo. Es la

abuela y la madre y la nana y las judías de Europa del Este y yo misma que me veo en diferentes edades de mi vida.

Todo nace de la realidad pero yo la invento de nuevo, como cuando a partir de una foto, donde aparece mi abuela con el pelo recogido tomando de la mano a un niño de siete años que es mi padre, recreo toda la escena.

12. *Celdas*. Si *Migraciones* sigue creciendo lo llamaré *Celdas*. La celda es la intemperie y es frágil y delicada como el amor, y como él, está siempre fragmentada. Una celda es una perforación y tiene la intensidad delirante de la relación erótica. Es el cuerpo cada vez más constreñido, el abrasamiento donde ocurre la visión. La celda es un puñado de polvo, unas cuantas palabras crispadas, un monólogo, el erotismo que puede ser real o imaginado, su vulnerabilidad y su violencia. Las celdas son como un panal. Se parecen a esas cajas de laca que hacen en Rusia: una contiene a otra y a otra y a otra.

Es la primera vez que tengo un título sin tener un poema.

13. *Pythia*. El título viene de *Pythia*, me lo dio el mismo poema. En realidad, comencé esta sección con los últimos cuatro versos:

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

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

Empecé por allí. Sentí que era eso: un oráculo. Es la parte de ese vasto poema (*Migraciones*) a la que me siento más ligada, quizá porque extrañamente fue eso: un oráculo. Siento que en *Pythia* me metí más en esa oscuridad que es uno mismo, y solté las amarras dejándome ir, dejándome ir... Casi pareciera

que no pasa nada. No hay anécdota. Sólo la voz muy sola con unas cuantas palabras y un vasto silencio. Y yo salí de allí como eufórica. *Equinoccio*, que es una consecuencia de *Pythia*, fue un desbarrancamiento. En *Equinoccio* la página perdió su centro de gravedad y las palabras y su silencio se me convirtieron en pulsiones. Todo se fragmentó.

Cuando empecé a escribir *Pythia* hacía muy poco que el Fondo de Cultura Económica había publicado las tres primeras partes de *Migraciones*. Estaba segura de que el poema se había cerrado con *Leteo*. Incluso el final de éste tiene que ver con el principio de *Fragmento de ventana*. Estaba contenta de que el libro existiera, pero me sentía muy vacía y asustada por haber habitado tantos años la zona de *Migraciones*. Escribí entonces unas líneas que decían: “Todavía estoy dentro de la luz/ pero eres tú la que ha de decirme/ tú la palabra vacía/ la que guarda el nombre”, que resultó ser, a la postre, la última parte de *Pythia*. Y sentí que ese estar dentro de la luz era estar dentro de la poesía. Y me sentí menos sola, menos descontrolada. Y me di cuenta de que el poema que había empezado en 1976 aún continuaba.

Pythia es también una invocación a la palabra, pero lo que domina todo el tiempo es el silencio. *El silencio*. Es extraño: sólo hasta después comprendí que el oráculo me había hablado y eso que me había hablado. Con *Pythia* llegué a un umbral, pero el umbral es el de mi propia ignorancia, y de allí vino la caída oscura hacia el oscuro filo del equinoccio.

(Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*, Ciudad de México, UNAM, 1998)

Conversación con Marta Eloy Cichocka

*y se habla de lo que se ve
y se habla de lo que se hace
y se habla de esto y aquello
y lo más verdadero se calla
lo más verdadero no se dice*

GLORIA GERVITZ

Gloria, gracias por tomar el tiempo de conversar conmigo. Y empezamos por el tiempo. Muchas mujeres creadoras solemos hacernos la misma pregunta: ¿cómo conseguir el tiempo para crear, para escribir? Me he dado cuenta de que a menudo me contestas de noche. ¿Migraciones también se escribe de noche?

No, no suelo trabajar precisamente de noche. Fíjate que una buena parte de lo que he escrito hasta ahora lo hago muy temprano en la mañana, lo que viene a ser lo mismo. Pero acuérdate, yo tengo otra edad. Vengo de México, de la Ciudad de México, que es también otra forma de vivir. Tú estás en Europa y el ritmo es distinto. Ahora bien, llevo 44 años haciendo el poema, durante mucho tiempo sin darme cuenta ni siquiera de que me había embarcado en lo que había de ser prácticamente un proyecto de vida, y un poema que iba yo a habitar y me iba a habitar, como ha ocurrido. Entonces, en ese sentido, comprenderás que algo que ha tardado tanto y ha tomado forma durante tantos años, se ha dado en muy distintos momentos y de distintas formas.

Mi siguiente pregunta sobre los rituales de escritura no tiene mucho sentido, porque, por lo que veo, es el poema el que decide qué es lo que aparece y cuándo.

Sí, puede decirse así: hasta ahora siempre ha sido el poema el que lo ha decidido todo, yo soy su sierva y he estado ahí para él. De verdad, así lo siento. He estado ahí para él, siempre. Es el poema el que decide cuándo llega, aunque a veces he tratado de escribir algo yo misma porque me ha dado desesperación. Comprenderás que escribir 260 páginas en tantos años, caray, es muy poco, aunque entiendes que había muchísimo más. Pero cada vez que me di cuenta de que trataba de escribir poesía, de forzarme un poco, me salía algo que a lo mejor estaba bien escrito (porque llega un momento en que ya tienes oficio), pero no tenía alma. Así que el poema tenía que estar de veras dentro de mí y pedir, casi: “¡Dame voz, déjame salir!”. Hay que tener una paciencia infinita y yo no soy paciente, en general, en la vida. Soy apasionada, soy impulsiva y puedo ser loca, hacer locuras que ni yo misma me espero.

¿Cuál fue entonces la genealogía de Migraciones? ¿Cómo es posible que las corrientes inicialmente separadas, los volúmenes separados —Shajarit (1979), Yizkor (1987), Fragmento de ventana (1986), Leteo (1991), Pythia (1993), Equinoccio (1996), Treno (2000) y Septiembre (2003)—, hayan podido confluir paulatinamente en un único texto, un único poema que sigue creciendo?

En realidad, ocurrió en 2016, cuando preparaba la edición en español de *Migraciones*, que a esas alturas ya tenía nueve partes separadas. La maqueta estaba básicamente lista. Me tocó la última revisión para comprobarlo, y de repente me di cuenta de que este texto debía tener un aspecto completamente diferente, porque era un todo. Me di cuenta de que no podía dividir el poema en partes porque su flujo no debía ser interrumpido, y las partes individuales eran como diques que bloqueaban el flujo de energía. También me pareció que debía eliminar

la mayoría de las mayúsculas y la mayor parte de los signos de puntuación, salvo quizá algunos signos de interrogación. Esto supuso un verdadero avance en mi visión de *Migraciones*. Escribí a la editorial, que se horrorizó por el sobre coste de la nueva maqueta, pero fui implacable, porque entendí que el poema me lo exigía y que tenía que hacerlo a toda costa. Todo eso sucedió de repente y fue algo muy hermoso, francamente. Ésa fue la primera vez que corté las amarras y dejé que el poema fluyera. Tengo que decirte que también me tomó mucho tiempo darme cuenta de que en realidad todas esas partes tenían un hilo conductor común, lo que yo llamo *la voz*. Era una misma voz que a veces se bifurcaba y uno de sus interlocutores principales era la madre, a quien la voz a veces le pide algo, le ruega, le implora o se enoja con ella, como suele ocurrir en esta relación tan compleja entre una madre y una hija. Me parece que la madre es una presencia básica dentro del poema, es a quien más se dirige la voz.

Recuerdo que empezaste a trabajar muchísimo más el poema a partir de 2014.

Es cierto. Y nunca me lo hubiera imaginado. En aquel momento pensé, al contrario, que estaba cayendo en el silencio con la poesía. La última parte de *Migraciones*, ya después de la cita del rabino Najman de Breslev, eran solamente palabras sueltas salpicadas en la página. Entonces estaba prácticamente ahogándome con las palabras, tocando de verdad el silencio. Fue una experiencia muy fuerte porque no había más palabras. Y no tenía imágenes, nada. No sé cómo decírtelo: sentí que la pureza del silencio me rodeaba, sin palabras, lo cual fue bastante aterrador. Como una voz ahogándose no con palabras, sino en su propio silencio. Y entonces, para mi sorpresa, ocurrió algo. Como casi siempre, claro, tenía que ver con lo que pasa en la vida de una. De pronto, en 2014 o un poquito más, entré en lo que podría llamar la época más creativa

de mi vida. De repente, en un lapso muy corto, había escrito más de lo que había escrito en 20 años. Y justamente este año cumpla 50 de escribir poesía. Empecé a escribir muy a fines de 1969: vamos a tomar el año de 1970 como el comienzo. Como sabes, tengo 76 años: ya no estoy nada joven, pero no soy una vieja. Soy una vieja joven.

¿Cómo fue tu juventud? Me parece que nuestras experiencias vitales se sitúan en dos polos opuestos: yo fui poeta mucho antes de ser madre, todo lo contrario que tú.

No me gusta hablar de mi vida privada, pero en realidad tuve una vida muy rara. Tuvo varias etapas, muy distintas unas de otras. A veces pienso que fueron varias vidas diferentes, y que lo único que las une es que la protagonista de esas vidas he sido yo y que las viví. Me casé súper joven, fue un matrimonio prácticamente arreglado por los padres, como se usaba entonces. Fíjate, yo fui mamá a los 18 años. Yo era una niña teniendo otra niña, y mi primer matrimonio fue absolutamente absurdo. En ese momento no tenía conciencia de quién era ni de lo que quería, ni siquiera sabía si quería tener hijos, nada. Me casé y el bebé, como se dice, iba en el paquete. Pero las cosas no salieron y mi hija ya no se quedó conmigo —y empecé una vida completamente nueva, igual que tú empezaste otra vida cuando te convertiste en madre, después de haber hecho muchas otras cosas—. Ahora tienes algo valiosísimo: una familia. Cuando mi primer matrimonio terminó, volví a la universidad y se me abrió un nuevo mundo. Fue entonces cuando descubrí la poesía. Estaba deslumbrada.

A menudo siento que la familia compite con la poesía por el tiempo que consume. Por eso me gusta hablar con los poetas sobre sus vidas, sobre sus experiencias. Por ejemplo, la poeta polaca Wisława Szymborska, Premio Nobel de Literatura, se casó sin tener hijos, y

luego amó a un hombre durante más de 20 años sin convivir con él bajo el mismo techo.

Lo entiendo perfectamente. Mi marido Abraham y yo estamos a cuatro o cinco minutos caminando. Él está en una especie de casita-estudio y yo en otra. No estamos viviendo en la misma casa, como Szymborska, y en ese sentido puedo decir que me parezco más a ella. Nunca he tenido que conciliar la poesía y la familia ni he adquirido esa competencia de tener que ser mamá o esposa, con todo lo que eso implica. Ahora me siento más casada que nunca y, al mismo tiempo, estoy viviendo la época más bonita de mi vida. Llevamos casados un año y tres meses. Me enamoré perdidamente, ¿te imaginas? Puse todo en juego, a los 68 años, a una edad donde la mayor parte de la gente no se mueve, dejé el país donde pasé toda mi vida, corté las amarras, vendí mi casa en México donde viví 37 años, que no es cualquier cosa. De repente me vine a San Diego para estar cerca de este hombre, que hoy es mi tercer marido. Y es la relación más profunda —y la migración más profunda que he hecho.

El campo literario no les facilita la vida a las mujeres. Por lo que recuerdo, estudiaste Historia del Arte. ¿Has trabajado profesionalmente como historiadora del arte? ¿Logras vivir de la literatura?

No, la verdad. Mis papás tenían dinero y yo, en gran medida, pude hacer lo que hice porque, como era mujer y tuve hermanos, entonces no era muy importante. En aquellos días, los hombres importaban más. Mis hermanos se hicieron cargo del negocio familiar. No tuve que salir al trabajo, a ganarme la vida. Pero créeme, la ayuda que recibí de mis padres la pagué muy caro, aunque de otra manera. Por otro lado, de hecho, entre los 25 y los 30 años, estuve volcada en leer muchísimo, pude devorar libros y sumergirme completamente en ellos, y vivir en gran medida a través de la lectura. Me metía como si fueran mundos. Por ejemplo, me sumergí en Borges, leí prác-

ticamente todo Borges y viví en el mundo de Borges y en otros; no los voy a enumerar todos. Sólo diré que cuando me adentré en el mundo de Yourcenar, viví algo como un sueño realizado al poder ir a Mount Desert Island, donde vivió con su amor, Grace Frick. Caminé por sus senderos, fue increíble. Y luego, de repente, casi sin darme cuenta, al cabo de unos años, algo cambió. Sólo ahora le pongo palabras, porque sólo puede hacerse después. De pronto sentí que el mundo de leer es infinito y maravilloso, pero no es tampoco tu mundo, uno para vivir. Porque el mundo de leer es infinito, pero mi vida no lo es. Y entonces, de repente, de la noche a la mañana, dejé de leer. En cambio, empecé a escribir. Eso fue parte del proceso: primero leer mucho, luego dejar de leer y pasar a la escritura. Es como si hubiera que aprender primero las reglas para luego poder romperlas. En este sentido todos los poetas somos autodidactas.

Por supuesto, tienes que absorber mucho para poder transformarlo y crear lo tuyo. Teniendo en cuenta tu experiencia como traductora, ¿la consideras una experiencia poética importante? ¿Cómo puede mejorar o enriquecer tu propia escritura el hecho de traducir las palabras de otras personas?

Es una cosa muy compleja. Traducir poesía es un trabajo de amor; hay que apropiarse de ella, hacerla tuya, casi como si la escribieras desde cero. Y como con la propia poesía, una siempre está escribiéndola y reescribiéndola, buscando siempre la palabra exacta, la única, la irremplazable, y cuando al fin la tiene, encuentra otra y otra, y no siempre sabe cuál elegir, cuál es la mejor, cuál queda.

Por otro lado, traducir poesía es un trabajo muy necesario pero lleno de escollos. No me gusta traducir demasiado porque creo que puede ser peligroso para el poeta. A veces puede ocurrir que la voz que estás traduciendo te aplaste. El poeta traducido te cae encima como un manto y ahoga tu propia

voz. Por eso he traducido muy poco, a pesar de todo lo que se puede leer en internet. Soy de una generación ligeramente diferente, así que le presto menos atención, pero sé que la información en línea sobre mí está llena de inexactitudes. Se dice, por ejemplo, que traduje a Anna Ajmátova, pero sólo traduje como tres poemas de ella y además los traduje del inglés. No sé ruso ni voy a saberlo.

Eres ganadora del Premio Pablo Neruda, tu nombre está en las listas de candidatos al Premio Nobel de Literatura desde hace varios años. ¿Le otorgas alguna importancia a los premios literarios?

Por un lado, los premios literarios son muy útiles para un poeta como ser humano, entre otras cosas porque traen consigo cierto prestigio y a veces un buen dinero. Es también como poner reflectores y echar luz sobre una obra que merece atención, y así se gana nuevos lectores, nuevas traducciones y ediciones. Si la obra lo vale, es buenísimo porque se le abre todo un mundo de lecturas y sensibilidades nuevas. Por otro lado, interfieren con demasiada frecuencia los factores políticos y no literarios, dejando de lado a los creadores que realmente lo merecen. Fijémonos en el Premio Nobel de Literatura: ¿cuántos premios nobel de conveniencia han pasado ya al olvido?, ¿y cuántos genios de la literatura no lo han recibido? Hubo omisiones tremendas: ni Proust ni Kafka ni Borges ni Herbert lo recibieron.

Hablando de genios, ¿qué poetas te han influenciado más?

Hubo muchos, cada uno en su momento. En algún momento Yorgos Seferis, en otro Saint-John Perse, T. S. Eliot, Juan Ramón Jiménez, había muchos. Podría decirte cuáles son mis favoritos, qué poetas me han acompañado o me siguen acompañando desde hace varios años, o vuelvo a ellos de tanto en tanto, a qué poetas amo. Pero aquí también intervienen las sensibilidades. No toda la poesía nos llega a todos. Depende

mucho de quiénes seamos y de las resonancias que sienta cada uno. Por ejemplo, otro poeta que me encanta y a quien amo es Fernando Pessoa, pero sobre todo su Álvaro de Campos.

Entonces estás en buena compañía en tu editorial polaca, ya que Lokator publica a Pessoa y sus heterónimos, empezando por Álvaro de Campos. Más recientemente, se han publicado las odas de Ricardo Reis, pero Álvaro de Campos es el más desgarrador.

Probablemente por eso es el que más me gusta de todos los Pessoa. Creo que lo que más me gusta es la poesía *desgarrante*. Hay poetas que son más cerebrales, como Brodsky o Auden; por cierto, Brodsky admiraba mucho a Auden, pero yo no logro entrar en esta sensibilidad. Su poesía es muy buena, realmente, pero a mí no me toca, no me conmueve.

Creo que entiendo por qué. Tu poesía también es desgarradora, es imposible pasar por ella con indiferencia, leerla sin conmoverse. ¿Y la poesía polaca? ¿Aprecias a los poetas polacos?

Sí, por supuesto. Algunos me acompañan desde hace años, aunque no sé si han influido en mi forma de escribir ni en qué medida. Uno es Czesław Miłosz, especialmente los poemas de sus últimos años de vida. Otro poeta al que tengo en gran estima, aunque su poesía es muy compleja, muy difícil, es su primo Oscar. Los he leído en inglés, debo reconocerlo, porque las traducciones al inglés que me llegaron de los poetas polacos me parecieron mejores que las españolas. Otro poeta polaco que me gusta mucho es Aleksander Wat. También hay otra gran poeta polaca, Anna Swir [Świrczyńska], cuyos poemas parecen miniaturas, me gustan mucho. Es muy distinta a Szymborska, ¿no? Mientras que Szymborska y yo somos casi opuestas, Szymborska tiene mucha ironía, mucho humor; yo no. Otro poeta polaco que he leído y que me gusta es Zbigniew Herbert. Todos ellos me siguen acompañando a lo largo de los años.

¿En qué consisten las migraciones en Migraciones? ¿Cómo han influido las migraciones geográficas en las literarias o textuales? ¿Y qué relación tienen tu familia y tus antepasados con Polonia y Europa central?

Mi poema sí que tiene que ver con migraciones hacia dentro y hacia fuera. Hay toda una parte, más que nada después de las primeras 10 páginas, en la que casi sin darme cuenta le doy voz a mi abuela paterna. Nunca la conocí y el hecho de no conocerla me permitió inventarla. Venía de un lugar en la Unión Soviética que ahora forma parte de Ucrania, pero antes era Polonia; me parece que su ciudad natal se llamaba Bar. La mamá de mi papá llegó a México con su familia en agosto de 1929. Murió poco antes de que mis padres se casaran. Muchas veces, cuando todavía era muchacha, me preguntaba por lo que hubiese sentido y pensado aquella joven —que se convirtió en mi abuela— al dejar su país, sabiendo que nunca más iba a regresar, despidiéndose de todos los amigos y los hermanos y los seres queridos que se habían quedado allí, de su vida hasta entonces, para llegar a un país, sabiendo únicamente que estaba en América. ¿Qué habrá sentido? También pensé en las otras mujeres de mi familia que habían venido a México y en todo ese revoltijo de sentimientos: cuánto miedo, cuántas ilusiones, cuántas esperanzas y cuánto dolor había en ellas al desprenderse del mundo que habían conocido y de la vida que ya no iban a vivir. Por eso, al principio de *Migraciones*, casi sin darme cuenta, traté de darle voz a mi abuela y a todas esas mujeres —las migrantes sin voz— que realmente no tuvieron el tiempo de hablar de sus sueños que quedaron rotos. Es una dicha tener una familia, pero significa sacrificar muchas cosas, y en su caso estaban tan ocupadas con el marido, con los niños, con la casa, con la comida, con la limpieza, con la vida cotidiana en este país extranjero y extraño que era México, que ya no tuvieron tiempo ni de hablar de todos sus sueños truncados. Algo en mí quiso darles voz a esa abuela y a todas

esas mujeres que han vivido un exilio fuerte. A lo mejor, si la hubiera conocido, esto ni siquiera se me hubiese ocurrido. Así que hay toda una parte de los recuerdos en *Migraciones* que fueron inventados por mí y que, al mismo tiempo, son mis raíces después de todo.

Conocí a la otra abuela, la de Puebla. Era la mamá de mi mamá. El abuelo que se casó con ella, el papá de mi mamá, venía de la zona de Gdańsk. Su ciudad natal se llamaba Żuławki. Todos mis antepasados europeos vivían en tierras que a menudo cambiaban de filiación geográfica. Por eso, cuando pienso en mi viaje a Polonia, me siento extremadamente emocionada, extremadamente agradecida de que mi libro, mi poesía, todo mi trabajo se pueda leer en polaco y me lleve ahora tras las huellas de mis antepasados, porque es un regreso rarísimo a mis raíces. Me encantaría que un buen traductor quisiese traducirlo también al ruso y al ucraniano.

¿La poesía que practicas tiene una patria, una geografía, o pertenece más bien a un lugar más allá de los mapas?

Responderé con sinceridad: sí y no. Creo que mi poesía pertenece a un lugar fuera de los mapas, aunque tiene sus raíces en la antigua Polonia, Rusia, Ucrania y más tarde en México. En la segunda edición sueca, Gabriel Itkes-Sznep, cuya familia salió de Polonia en 1968, dedicó todo un posfacio al contexto histórico de la migración en *Migraciones*. En la sección en la que doy voz a los ancestros, escribí una línea que dice: "somos los que se van". En su ensayo, Gabriel escribió que, en una estación de tren —creo que en Varsovia— hay una placa colocada por los judíos que salieron de allí con una frase: "Aquí dejaron más de lo que tenían".* No lo sabía y, sin embargo,

* Ésta es una cita de Henryk Grynberg, que conmemora la emigración de la Marcha de 1968, en la estación Warszawa Gdańska [nota de la entrevistadora].

hace treinta y tantos años escribí algo similar que se parece a algún arquetipo de Jung. Me sorprendió mucho. Volviendo al principio de la pregunta, no me gustan las antologías temáticas ni las etiquetas: poesía judía, poesía femenina, poesía de los exiliados, poesía de una generación concreta, porque eso es encasillar, limitar y empobrecer. Está claro que mi poesía nace de sus raíces, pero abarca muchos otros componentes.

En Suecia, tu admiradora es Athena Farrokhzad, que cree en el papel político de la poesía. ¿Tú crees que en el mundo de hoy, en la sociedad contemporánea, con los políticos que tenemos y el cinismo que nos rodea, la poesía sigue teniendo algún poder? Y si es así, ¿cuál es su función?

¡Qué pregunta más difícil! No es fácil responder de forma inequívoca. Por un lado, creo que sí, la poesía tiene su energía, su poder. Puede, incluso entre palabras, decir algo importante, algo mucho más verdadero que lo que oyes a tu alrededor, mientras el mundo entero trata de adoctrinarte, de implantar en ti diversas ideas ajenas. También me parece que siempre habrá poetas y lectores de poesía, que la poesía es una parte inherente a la existencia humana. Aunque, por otro lado, la poesía no es fácil: no todo el mundo la entiende y no a todo el mundo le gusta.

Como en el poema de Szymborska: "A algunos les gusta la poesía./ A algunos, es decir, no a todos./ Ni siquiera a los más, sino a los menos".

Exactamente. Por eso es difícil decir que hoy la poesía tiene un gran papel. Pero piensa en cuántos poemas, en los tiempos más difíciles, circularon a pesar de la censura. ¿Cuántos poetas han logrado expresar tantas cosas verdaderas en la poesía? ¿Cuántas personas se sintieron acompañadas por la poesía y cuántos lectores sienten, en la verdadera poesía, una auténtica compañía, solidaridad, ánimo? Ahora me parece que

su papel sigue siendo importante, aunque no esté del todo definido, como si estuviera atascado en algún nivel del subconsciente colectivo y desde allí nos recordara lo que realmente importa. Que la libertad existe, que el amor existe, que la muerte existe también. Todas las cosas que olvidamos a diario. Esto es un poco lo que escribo en el poema: que se habla de lo que se ve y de lo que se hace, pero no de lo que es importante y verdadero. En este sentido, la poesía suele hablar de lo esencial. La poesía es una conciencia de las cosas importantes de la vida.

(Tania Favela [coord.], *Este es el testimonio del oyente. Aproximaciones críticas en torno a Migraciones de Gloria Gervitz*, Ciudad de México, UIA/Bonilla Artigas Editores, 2025)

Conversación con Blanca Alberta Rodríguez

El 19 de abril de 2022 al mediodía, cuando el sol alcanzaba su punto más alto, Gloria Gervitz murió. Conocí su obra a través de Raúl Dorra, en un verano de la investigación, en el año de 1999. Su poesía habría de dejar en mí una impronta indeleble. La leí con avidez y pasión desde entonces. Tuve la oportunidad de conocerla en el año 2000, cuando Dorra, mi entrañable maestro, la invitó a una lectura en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Recuerdo el asombro que me produjo su voz. Quien haya estado alguna vez en una lectura suya, sabrá a qué me refiero. Gloria era una mujer más bien pequeña, de mirada penetrante y algo taciturna. Uno no esperaba que, de ese cuerpo menudo, emergiera una voz poderosa, robusta, dominante. En su voz encarnaba la fuerza de su poesía.

Es indecible el dolor de la pérdida de quienes uno ama. Raúl, uno de los primeros estudiosos y promotor de la poesía de Gervitz, murió el 13 de septiembre de 2019. El 16 de julio, Gloria y yo habíamos hecho una videollamada con Raúl. Ninguno imaginó que aquella era nuestra despedida. Fue Raúl quien me regaló a Gloria, por lo que dedico este texto a la memoria de ambos. La iniciativa de entrevistarla fue del poeta Fabrício Marques con motivo del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019, que el Ministerio de

las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile otorgó a Gervitz ese mayo. Una parte de la entrevista y fragmentos de Migraciones se publicaron el 8 de octubre en la revista brasileña Cult, traducidos al portugués por la escritora Nina Rizzi. Al mes siguiente, Marques publicó la versión en español en Vallejo & Co. La conversación con Gervitz sucedió el 16 de julio del año mencionado en su casa, en San Diego, California, su último lugar de residencia.

Hace 43 años comenzaste a escribir un poema titulado Shajarit, un poema que como un árbol comenzaría a crecer hasta convertirse en lo que hoy conocemos como Migraciones. Aquellas palabras seminales fueron: "En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas y se pudren las manzanas antes del desastre". ¿Qué te dicen ahora, en este momento de tu vida?

Hasta la fecha no he podido saber realmente qué quieren decir esas palabras. Ha habido diversas interpretaciones que otros han escrito sobre estas líneas. Yo no tengo realmente ninguna, sigo sin entenderlas. No sabría explicar qué quise decir con ellas, las traía en la mente. Quizá no me acaban de hacer sentido. Simplemente me atreví a escribirlas y fue como si abriera algo. Una llave. Porque esto empezó a seguir y a seguir. Y simplemente me dejé llevar por el poema. Fue la primera vez que sentí que ésa era mi voz. Sentía que todo lo que había escrito antes no era mi voz todavía.

Un nombre a veces termina por convertirse en un destino. Si pensamos que la palabra migraciones alude a un desplazamiento, en tu poema tenemos también voces que se desplazan de un sueño a otro, de un tiempo a otro, de un espacio a otro, incluso de una lengua a otra: encontramos oraciones en hebreo y fragmentos en inglés.

Me doy cuenta de que el título acabó por quedarle muy bien al poema porque dentro de *Migraciones* existen muchas migraciones. Para mí, más que nada, son migraciones interiores,

aunque también hay migraciones hacia afuera: las mismas palabras, versos, a veces páginas enteras, migraron de un lugar a otro dentro del poema. Cuántas veces no hemos migrado dentro de nosotros. En ese sentido, podría decirte que mi vida ha tenido etapas tan distintas, como si fueran vidas diferentes, y quizá lo único que las une es que la protagonista he sido yo. Creo que nos pasa casi a todos; conforme vas viviendo más años, te vas moviendo dentro de ti, se mueven tus prioridades y las preguntas vitales se van contestando con la vida misma. El título lo encontré muy rápido. Fue cuando el Fondo de Cultura Económica publicó por primera vez las primeras tres partes que tenía en ese momento *Migraciones* ["Fragmento de ventana", "Del libro de Yiskor" y "Leteo"] (1991). Estas partes yo las consideraba poemas distintos que podían convivir. Sentí que *Migraciones* agrupaba bien a los tres poemas, además, porque en "Yiskor" hablo directamente de mujeres que migraron de Europa del Este a México.

El poema y yo tenemos una relación muy simbiótica. Hemos crecido juntos y hemos convivido durante 43 años. Todavía por marzo y abril de este año le hice pequeños ajustes. Extrañamente, más que quitar, algunos versos regresaron al poema. Yo los había eliminado de distintas partes y me sorprendió cuando empecé a despertar varias mañanas y traía en la cabeza uno, dos o tres de estos versos que regresaban, como cuando sueñas con alguien que ya murió y el sueño es tan vívido que casi sientes que viste a esta persona. Parecían fantasmas que rondaban y me pedían regresar. De repente me di cuenta de que había hecho bien en quitar ciertos fragmentos —que habían sido escritos en distintos momentos—. No es que estuvieran mal, pero ya no le servían al poema, ya no le añadían nada. Habían funcionado como andamios que necesité incluso para seguir escribiendo, pero que ya no necesitaba ni yo ni el poema, y pude quitarlos sin que se me cayera el edificio. Pero los versos que regresaban sí decían, sí servían. Y

terminaron por estar juntos, casi uno tras otro, en la primera parte del poema. Aunque haya una diferencia de 30 años entre ellos, quedaron bien juntos. Una vez que los rescaté para ponerlos en su lugar, dejaron de despertarme. Y no es que yo esté constantemente releendo el poema. Sólo vuelvo a él cuando tengo alguna invitación a una lectura. Tengo como disciplina no leerlo ni aprendérmelo de memoria. Siento, intuitivamente, que si lo hiciera dejaría de verlo y lo repetiría como perico. Tengo una relación simbiótica con el poema y es como si él viniera a mí. El poema está dentro de mí y yo dentro de él. De hecho, en esta ultimísima versión al día de hoy, creo que sí nos estamos despidiendo el poema y yo. No voy a decir como en otras ocasiones que ahora sí ya lo terminé, pero sí creo que cada vez nos acercamos más, tanto él como yo, a un final.

Me parecen interesantes estas expresiones que usas: “El poema me pidió”, “me exigió” tal o cual decisión; dejan ver que el acto de escritura no es totalmente voluntario. Percibo en tus palabras una especie de obediencia.

Yo creo que hay cosas que no se pueden explicar. De algún modo escribo de lo que no sé. Si realmente supiera, seguramente me encajonaría en reglas y no dejaría fluir las cosas. Lo que sí he sentido y hecho es estar al servicio del poema. He llegado a sentir que escribir se parece mucho a un voto monástico: tú te das a la poesía. Tú te le entregas y al entregarte, ella responde o no. He pasado temporadas, a veces años, en que no escribo ni una palabra, en que de verdad sentí que me había secado. Y eso me dolía porque no nos olvidemos de que vivimos una época en que la productividad, la cantidad, el mucho en todos sentidos —escribir, publicar— es importante. Pero con la poesía estás más a la intemperie, más desamparada. No hay nada de qué agarrarse más que de la poesía misma. La tienes o no la tienes. Muchas veces traté de escribir porque

había pasado tres o cuatro años sin hacerlo y me forzaba. Y a lo mejor no estaba mal escrito, pero no tenía lo esencial: alma. En muchas cosas yo soy impaciente, y con la poesía aprendí a ser paciente. Una de las cosas que me ha tocado aprender en mi vida es precisamente la paciencia.

Me has hecho recordar mucho esa reflexión de Paul Valéry en torno a El cementerio marino: "No sé si aún está de moda elaborar largamente los poemas, tenerlos entre el ser y el no-ser, suspensos ante el deseo durante años; cultivar la duda, el escrúpulo". ¿La espera es quizá el tiempo de que está hecho tu poema o cómo es el tiempo de tu poesía?

Creo que la mayor parte de las veces, si no es que todas, el poeta es el menos indicado para hablar de su poesía. Uno no puede escribir poesía pensando si está de moda o no. Uno no escribe poesía para darle gusto a nadie. Uno escribe poesía porque no puede no escribirla.

Me parece que es pertinente la reflexión de Valéry cuando dice que estos poemas compuestos largamente "toman poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma propia". ¿Tú sientes que el poema también te transforma a ti?

Estoy muy de acuerdo con Valéry. Ciertamente, yo fui transformando el poema y él a mí. Fuimos creciendo y aprendiendo juntos.

En tu poesía hay una dimensión religiosa. Podemos encontrar oraciones hebreas y también plegarias propias de la religión católica. ¿Cómo se amalgaman estas tradiciones que conviven en y alimentan tu poesía?

Alimentaron mi vida, así que esas tradiciones no las veo antagónicas. Pueden convivir distintas lenguas y culturas. Esto se da en tantos ámbitos en nuestra época. Gracias, por ejemplo, al internet puedes pasar de una cosa a otra. Yo escucho

fragmentos de oraciones en hebreo, aunque mi familia no era muy estricta en llevar las tradiciones religiosas. Por otro lado, como lo digo en el poema, tuve una nana —mi nana Lupe, que es el único nombre que menciono porque me salió del alma, era de Oaxaca y no hablaba muy bien español— que me llevaba a misa a escondidas de mis padres. Además, viviendo en México, acabas queriendo a la Virgen de Guadalupe, también es mi Virgencita. Recuerdo haber ido a un encuentro de escritores judíos latinoamericanos en Jerusalén; ahí entré a un museo donde encontré una pintura de la Virgen de Guadalupe. Sentí una emoción increíble, se me salieron las lágrimas. Estoy hecha de todo esto. Las irrupciones de algunas palabras o líneas en otros idiomas, por ejemplo, en hebreo o más bien arameo, están así porque así las oí. Y si las tradujera perderían ese sentido litúrgico que tienen al ni siquiera entenderlas. Creo que las cosas más importantes no las entiende uno muy bien. Mientras más tiempo vivo, más me doy cuenta de que las cosas realmente importantes son un misterio y son las que nos van llevando y nos guían. Me ha sorprendido que llegué a escribir muchas cosas antes de que en realidad pasaran. alguna vez leí en Brodsky que la poesía tiene algo de profético. Creo que es cierto. Mi explicación es que mucha de la poesía ocurre en una zona como de preconciencia de uno. Si fuera en el inconsciente, no la podríamos detectar. Pero tampoco está ahí en lo abierto o explicable, porque entonces eso impediría que fluyera.

Aunque el poema no sea narrativo —en tanto que no nos cuenta una historia—, creo que hay un relato. Incluso diría que Migraciones, además de lírico, es un poema épico: nos muestra la épica de la voz, el drama del decir. El conflicto en tu poema es esta continua tensión entre la voz y el silencio, más que entre la palabra y el silencio porque me parece que la Palabra también se constituye de

silencio. Recuerdo que en la versión del año 2000 había un verso muy sugerente: “El silencio es un trabajo que durará toda su vida”. ¿En eso se juega el oficio de poeta?

Por una parte sí, porque de algún modo siempre estás queriendo arrancarle palabras a la poesía. Y al mismo tiempo esas palabras están sostenidas por el silencio. Las palabras toman cierta fuerza cuando las rodeas de silencio. En *Migraciones* hay muchas páginas rodeadas de él. Hay una en particular donde aparece la línea “¿me oyes todavía?” que está cargada hacia el margen derecho y el resto de la página vacía. La pregunta está rodeada de silencio y *expectativas*,* la voz que espera una respuesta, pero no sabemos si hay una respuesta. El poeta tampoco sabe si la habrá. En ese sentido, el poeta vive en una especie de intemperie, como en una orfandad constante. No tienes asideros. La voz dialoga consigo misma y con el silencio. Pesan las palabras. Y pesa el silencio. Y pesa aquella intemperie de las palabras que están, a su vez, recogidas y amparadas por todo ese silencio, que las rodea y les da cuerpo y forma. El poeta está ahí expuesto, increíblemente vulnerable. Me sucedió que en esta última época que ha sido muy creativa, en la cual el poema me fue saliendo de muy de adentro —de las entrañas—, yo me sentí muy expuesta con todo lo nuevo que tenía el poema. El miedo ha estado presente desde el principio, pero en esta última versión adquiere una presencia casi corporal. El miedo es otro de los interlocutores de la voz. Tanto el miedo le habla a esa voz que lleva el poema como dicha voz interpela al miedo. Extrañamente, sí ocurre una cierta epifanía al escribir poesía, pero también estás muy huérfano ahí. Es una especie de vuelo, pero ¿cuánto puedes

* La palabra *expectativas* fue dicha por Abraham, el esposo de Gloria Gervitz, quien estuvo presente en una parte de la entrevista [nota de la entrevistadora].

sostenerlo? Hay por eso una intemperie enorme en escribir, en habitar la poesía y en dejar que te habite.

Rescato lo que decía Abraham: que la poesía es una expectativa a la que está ligada la atención, la espera. En este sentido, el silencio es una forma de la atención y la tensión como se expresa con frecuencia en el poema: “¿Qué me vas a decir? ¿Qué más me vas a decir?”. Y a continuación de estas palabras se despliega el blanco que representa un silencio, pero no un silencio carente de significación, sino que expresa una suerte de promesa, de espera, de atención, de obediencia. El silencio tiene un protagonismo impresionante en tu poesía.

Sí lo tiene. (“Por eso es tan importante para ella el acomodo que tienen las palabras”, interviene Abraham). Es la parte visual que tú trabajaste, Blanca Alberta. Tu tesis de maestría tiene que ver con mi puesta en página. Retomando lo que decías —que el miedo tomó un papel más protagónico—, el miedo ya estaba allí, pero a un lado de cierta manera. Yo siento que la presencia del silencio o el miedo está representada en la forma que me pide el poema. Es como sacar las palabras a escena. Las acomodo como si fueran escenografías. No hay que ponerlas como si fueran soldaditos; deben tener movimiento, aire, que vibren. Aunque son objetos, aun en su estatismo, hay un movimiento.

También pensaba que al lado de la voz, que es como el tema de la poesía, está el cuerpo. En tu poesía, el cuerpo es un elemento crucial que está explorado desde distintas formas: en lo erótico, lo sexual, lo sacrificial incluso, o visto en su desgarradura o en su gozo. También adquiere una dimensión sagrada. En la sección que tuvo como nombre “Pythia”, esto se ve de manera muy clara. Me parece que la Palabra, esta gran figura en tu poesía, no es una entidad abstracta, sino que tiene una presencia muy concreta, casi corpórea, táctil. Las palabras, a su vez, son presencias corpóreas.

¿Cómo planteas tú el vínculo entre la Palabra y el cuerpo o entre la voz y el cuerpo?

Cada vez creo más que el alma es de carne. Se dice *el alma* y *el cuerpo* como si fueran entidades separadas. Pero todo lo que sentimos es a través del cuerpo, tanto el dolor como lo sublime, lo que nos lleva a eso es este cuerpo tan mortal en el que estamos metidos, tan fuerte y frágil, al mismo tiempo, tan vulnerable. El cuerpo es absolutamente mortal y me sorprende lo valientes que somos: todos vamos a morir, pero tratamos de hacer esto y lo otro, contentos y llenos de proyectos como si fuésemos a ser eternos. Y es el alma la que es de carne. Yo creo que esta dicotomía del cuerpo y el alma, la carne y el espíritu, no es cierta. El que es de carne es el espíritu, el alma, así como el cuerpo y la palabra son alma también. Todas las emociones, como la expresión erótica del amor, se sienten con el cuerpo, no en abstracto. Aunque te las imagines, tu imaginación está dentro de ti, anclada en ese cuerpo que eres tú. Nos parece tan extraño y casi absurdo saber lo mortales que somos; saber que, en el fondo, lo que vamos a acabar de ser todos —con todo lo que hemos sido—, nuestros sueños, nuestras ilusiones, nuestros miedos, es olvido y más y más olvido. Nos aterra pensar que vamos a acabar en el olvido. La inmortalidad para mí está aquí, mientras estamos vivos. Porque ¿qué otra inmortalidad hay, quién va a saber que va a ser inmortal de otro modo? Y eso es lo impresionante de la vida: que es un misterio.

Cuando dices que el alma es como el cuerpo o el cuerpo como el alma, es como esa pequeña eternidad que se nos regala.

Este cuerpo, este instante es nuestra eternidad.

Pero anclada en el cuerpo.

Totalmente.

La sección que inicialmente conocimos como "Septiembre"...
... que sigue cerrando el poema...

... tiene ese anclaje en el cuerpo. Hay una diversidad de cuerpos en tu poesía. Vemos una niña explorando su sexo o a las muchachas reconociéndose en su corporalidad, a una mujer madura que está viéndose frente al espejo interrogándose: "¿Yo? ¿Esa mujer soy yo?". Tenemos al cuerpo en sus distintas edades, en su devenir cuerpo. Pero también hay una figura que a mí me parece clave en tu poesía, la de la sibila. Me parece que es ante todo un cuerpo, un lugar donde las voces se hacen presentes. Es como el gran lugar de la enunciación, pero ¿también podríamos pensar que es el lugar de la anunciación, como el lugar de las revelaciones? ¿La sibila sería una metáfora de lo que es el poeta?

Quizá sí. La poesía extrañamente tiene algo de profético para el poeta. Porque ocurre en una parte de nosotros en la que no estamos muy conscientes, en una preconciencia. Como cuando te estás despertando y logras aprehender algo de lo que soñaste, un fragmentito como esta linda cascada de seda tan delicada que casi se te deshace en la mano. De esa penumbra logras arrancar algunas palabras y es como si violentaras esa delicadeza, esa seda, para extraerle palabras que a veces acababan por decir cosas que años después sucedieron. Mucho de lo que escribí pasó o acabé por vivirlo, no exactamente como dice en el poema, pero sí algo muy semejante. Un ejemplo: hace 50 años, uno de los primeros textos que publiqué decía "Me voy a casar con Abraham". Con esta frase le estoy dando voz a mi abuela poblana Carmen, que en efecto se casó con mi abuelo Abraham y que a los 70 años se suicidó de un tiro. Este episodio me impresionó mucho y fue por eso que escribí algunos poemas en prosa que se acercaban al tono que después tendría *Migraciones*. Mi abuela paterna, mi abuela materna y mi mamá (a quienes reinventé en mi poesía) fueron en ese entonces una fuente de escritura, porque son tres mujeres muy

complejas e incomprensibles para mí, verdaderos enigmas. Lo primero que escribo es como si fuera mi abuela; eso fue el comienzo de *Migraciones*, que dice cómo todo lo que importó en su vida, lo que le gustó y que guardó tanto, de repente, se empaca en cajas que se sacan y de pronto todo se acabó. Eso primero que yo escribo, que siento que ya vale la pena y donde estoy haciendo hablar a mi abuela, empieza diciendo "Me voy a casar con Abraham".

A la vuelta de los años, tú te casaste con un hombre que se llama Abraham. Esta anécdota nos deja ver una cuestión de fondo de tu poesía que tiene que ver con el tiempo. En Migraciones, encontramos retornos. No sé si en círculo, pero sí en espiral, pues no se regresa exactamente al mismo lugar. Esta imagen, la de la espiral, nos devuelve a una interioridad del tiempo, como si se pensara a sí mismo. ¿Cómo toma forma el tiempo en tu poesía? ¿Cómo lo percibes dentro de tu poema?

Lo único que yo puedo decir es que tengo un sentimiento de tiempo largo. Para la mayoría de la gente parece que el tiempo pasa muy rápido, pero para mí el tiempo es largo. Siento que pasan tantas cosas dentro de mí que me hacen sentir que, en lugar de que pasara rápido, es un tiempo largo, expandido, que se hace grande. Le caben muchas cosas al tiempo.

Parece como si te estuvieras refiriendo a esas representaciones clásicas de la memoria como espacios, en donde colocamos las imágenes que deseamos recordar. En tu caso, no se trata del tiempo lineal, sino de una esfera, una especie de contenedor —casi una matriz— donde cabe todo. Y lo pensaba por estas anécdotas que cuentas. Eso que parecía referirse al pasado se actualiza en un presente y es como si no hubiera transcurros sino retornos.

En todo caso, podría decir que quizá vivo el tiempo más así, como algo circular, más que lineal. Sí, he dicho "transcurrimos dentro de nosotros". Siento que el verdadero tiempo está aden-

tro de mí porque es mi tiempo, es el que habito y ese tiempo tiene un espacio. Extrañamente también es un espacio en una especie de “presente perpetuo”, en el que sí regresan las cosas, aunque sean transformadas, pero siguen estando en un presente. Como sucedió con lo que dije de “Me voy a casar con Abraham” o con la línea “somos los que se van”. Siento que yo habito más en un tiempo circular. Siento el tiempo lento. Estamos apenas en julio, pero siento que ha pasado mucho tiempo, que este año ya lleva mucho tiempo. No siento que sea rápido. Porque en este año me han pasado muchas, muchas cosas, afuera y adentro de mí.

Esta concepción del tiempo está muy ligada al espacio. Recuerdo esta línea: “Aquí está todo, aquí está allá”. Es interesante porque Migraciones no es un poema estático, sino que está hecho de desplazamientos que acontecen con suma lentitud. Por ello sus trayectorias son difíciles de demarcar.

Pienso que sí, y creo que tienes razón cuando dices que el tiempo para mí es esférico.

Hay ondulaciones dentro de esa esfera...

Sí, y me pone muy nerviosa sentirme apurada, que tengo que hacer demasiadas cosas afuera. No me gusta, me pone nerviosa. Necesito mi tiempo, que veo que es lento. Soy al revés de la gente que necesita estar haciendo una cosa y luego otra, que tiene que estar siempre ocupada. Me gusta quedarme muy quieta, casi sin hacer nada. (“Porque es cuando pasan cosas dentro de ti”, dice Abraham). Probablemente. Pero sin que me dé cuenta. No es que yo diga: “me voy a quedar quieta para que me sucedan cosas dentro de mí”. Pero siento que si tengo que estar en demasiadas cosas al mismo tiempo y que tienen que ver con el afuera, me canso, me agobio. Me agobia tener que estar muy ocupada afuera.

Eso habla mucho de tu trabajo también como poeta. El poema marca su propio ritmo.

Sí, yo tuve que ajustarme a los tiempos del poema. El poema me impuso este tiempo lento en el cual, por lo visto, yo he acabado por sentir que es mi casa también, yo habito ese tiempo lento. (*"Es una concepción de tiempo totalmente diferente. A mí me impresiona tremendo que de repente dice: 'ay, creo que se me corrió esta línea y creo que esa línea tiene que ir aquí', de algo que escribió hace 30 años. ¿Cómo sabe que eso va ahí, en ese lugar?"*, agrega Abraham).

Y además lo que me contabas de la corrección de esas líneas que regresaban como fantasmas. De pronto, una que escribiste recientemente convive con otra que escribiste hace 30 años, por ejemplo.

(*"No nada más convive, la exige. Ella siente que tiene que estar ahí"*, añade Abraham). Es el poema el que me pide eso. Yo se lo doy. (*"Tú obedeces"*). Yo obedezco.

*Aprovechando la intervención de Abraham, de cómo las líneas migran y se acomodan, en ello hay una dimensión visual y espacial del poema. En la historia de Migraciones, lo visual ocupó una atención de tu parte. Recuerdo que Yiskor** estaba acompañado por unas reproducciones de pinturas de Julia Giménez Cacho. En la edición de Pythia,** el poema está dividido en cinco partes y la quinta no está hecha de palabras, sino de imágenes: tres colotipias de Luz María Mejía, donde se captura en movimiento el cuerpo de la bailarina Lola Lince. ¿Cómo viviste esa relación con estos otros discursos que corren paralelos a la poesía, como la pintura y la fotografía? Además, tú siempre tienes*

** Ésta fue una sección del poema, publicada de manera independiente en 1987.

*** Al igual que Yiskor, Pythia se publicó aparte en 1993.

mucho cuidado en las ediciones para elegir las portadas, para las que recurres mucho a reproducciones de Magali Lara. Tienes un vínculo muy fuerte también con las artes plásticas.

Paradójica y tristemente perdí un ojo. Tengo un solo ojo, a mí que me entra el mundo por ellos. No querría y no podría vivir sin ver. Ver es esencial para mí. Me enriquecen, me gustan los objetos. Me gusta, por ejemplo, lo que para mí son cosas bellas. Me gusta que el libro también sea un objeto bello que tú puedas tener, sentir, tocar, que el color vaya de acuerdo con el poema. Hablando de *Pythia*, el color que elegí —café tierra— es uno de los menos comerciales. Lo elegí porque sentí que evocaba esas cuevas, que las imagino como espacios cerrados con tierra —aunque nunca he estado ahí—, en las que las sibilas estaban en Delfos. Por eso quise que el libro fuera de color café. Y estas colotipias, que son una técnica antigua de tomar fotografías de Luz María Mejía —la fotógrafa de Guadalajara—, también tienen ese color. Yo tenía justo 50 años cuando escribí *Pythia* e hicimos esa sesión de fotografías con la bailarina Lola Lince. Estas colotipias enriquecían el poema.

¿Cómo fue esa sesión?

Fue mágica. El pintor Arturo Rivera conectó a Luz María conmigo. Conocía el trabajo de Luz María y había leído algo mío, y le pareció que debíamos hacer algo juntas. Así nos conocimos. Efectivamente, a ella también le gustó *Pythia*. Entonces yo fui a Guadalajara. Ella vivía en un lugar donde está la Barranca de Oblatos. Era un lugar extrañísimo. Las ventanas no tenían vidrios. Había telarañas que eran casi parte de la decoración. Era la primera vez que yo tenía una beca, a finales de 1992. Hicimos este proyecto como parte de la beca. Yo tenía entonces escritos solamente unos doce fragmentos de *Pythia*. Tuvimos dos sesiones de fotografía. Una fue a las 12 del día; otra, a las dos de la tarde. Así quiso Luz María, por la forma como caía la luz. A las 12 no había sombra y a las dos

ya había. Me sentaron en un equipal. Lola llegó; traía como una capa, se la quitó y estaba desnuda. Tenía un cuerpo muy hermoso, pero no era el cuerpo de una muchacha, sino de una mujer en sus 40. Encendieron copal.

Como algo ritualístico...

Muy ritualístico. Nos dieron a cada una una copita de tequila. Yo leí los pocos fragmentos que entonces tenía de *Pythia*. Los leí y Lola los interpretó con su cuerpo. Por eso ves de repente ese cuerpo como dice el poema: “Y ella sola en su fondo/ larva/ se estremece/ se contrae como un molusco/ pálida/ en lo más hondo del adentro/ acechando”. Lola hacía movimientos que puedes ver en las colotipias. Ella expresaba con su cuerpo mis palabras, mientras la otra tomaba las fotografías de las palabras interpretadas con los movimientos del cuerpo de Lola. Me acuerdo de que habría dado no sé qué por tener más fragmentitos de lo que acabó por ser *Pythia*, porque fue mágico, muy hermoso. Y, de hecho, la sesión de fotografía me dio como tres o cuatro fragmentos después. Hay uno que dice “resquebrajamiento/ entre los muros” —que antes decía *blancos*, luego quité los adjetivos—, “espiral amarilla/ nudo”; en realidad estaba viendo el cuerpo de Lola. Las palabras fueron corporales, me las dio su cuerpo. Y Luz María las retrató. También me acuerdo de cuando entré con Luz María al cuarto oscuro, cuando estaba revelando las fotos, fue muy emocionante. Las artes plásticas y toda esta cosa visual...

Y corporal...

Sí, aquí *Pythia* fue realmente visual y corporal.

Por eso decidiste que esa quinta parte del poema fueran las colotipias.

Totalmente, porque eran parte del poema. Fíjate, esa edición tiene todas estas cosas: es una que hizo Mario del Valle, pe-

queña, muy bonita, y le pedí que quitaran la numeración a las páginas porque los números metían ruido. Las páginas no están numeradas, no están más que las palabras solas en la página sin números.

Es como un espacio también.

Sí, y la última parte son las palabras con cuerpo que no son las palabras, sino el cuerpo de Lola que habla también.

Sin embargo, para las ediciones posteriores, tomaste algunas decisiones importantes, como eliminar esa quinta parte.

Ah, claro, porque si la hubiera dejado, rompería el fluir del poema, te detendrías ahí. Eso funcionó en sí mismo, funcionó para esa edición. Pero nunca se me hubiese ocurrido dejar esas colotipias. Imagínate lo que hubiesen hecho dentro del poema. Lo hubieran modificado radicalmente.

No obstante, lo visual no desapareció absolutamente, porque tú le pones mucha atención. Por un lado, tienes mucha lucidez para ir podando el poema, eliminando cosas que le sobran...

O agregando o regresándole cosas.

Y también pones mucha atención en algo que no siempre es común para cierto modo de hacer poesía, que es la plasticidad del poema representado en la página. Para ti también los espacios en la página son parte del significado, tienen sentido.

Totalmente. Soy muy visual, para que las palabras también puedan tener tanto la fuerza como la delicadeza que requieren. Por eso necesito también del espacio de la página, que es el marco. El espacio, la visualidad cuentan muchísimo. Es otro registro. Así como el silencio también está de algún modo sosteniendo al poema, toda esta espacialidad de la puesta en página, lo visual son otros de los sostenes del poema.

Cuando trabajas sobre esos ajustes, ¿cómo logras tener esa distancia y esa lucidez? Así como la creación te exigía un cierto estado de conciencia, que tú llamas preconciencia, ¿la corrección te exige otro estado mental? ¿Cómo realizas ese trabajo de corrección?

Yo creo que el tiempo ha tenido mucho que ver porque me ha permitido apreciar muchas cosas que no podía cuando estaba demasiado cerca, como te va pasando con tu vida misma. Es el tiempo el que te empieza a dar más perspectivas de tu propia vida. Es el tiempo el que hace que vayan cambiando tus prioridades; entonces, a través de él, he podido ir haciendo este trabajo, como dices, de podar. En cuanto a las puestas en página, obedezco al poema. Allí no me cuesta mayor trabajo, sé cómo van las líneas. Desde hace mucho prácticamente hago los poemas en la cabeza. Los veo, los oigo y los hago en mi cabeza, los medio escribo a mano en un cuaderno con mi letra grandotota. De pronto, tengo una línea y ésta me va llevando a otra y los voy haciendo en mi cabeza. Y al mismo tiempo casi los veo en la página. Cuando veo que sí hay algo, los paso a la computadora. Sé cuándo una línea dice algo y me va a llevar a otra cosa que quizá vale la pena. También sé cuando estoy escribiendo algo que la mera verdad no dice nada. Es muy fácil para el poeta, para el artista en general, engolosinarse con lo que hace. Y el tiempo me ha permitido tomar distancia de lo que he escrito, me ha permitido poder ver las cosas casi como si yo no las hubiera escrito. Cuando tomas distancia puedes ver, ser mucho más objetiva. Lo último que has escrito suele ser lo que más te gusta porque es de lo que te sientes más cerca. Sientes que te quedó muy bien. Terminaste el trabajo y te sientes satisfecha. Y es con el tiempo cuando de pronto tú dices: "aquí, la mera verdad, me falló" o "esto no valía la pena"; y otras veces dices: "mira esto está bien". El tiempo ha sido, en mi caso, un consejero, un filtro, un decantador. Ahora bien, el tiempo también tiene un peligro muy grande, que es la costumbre. Porque tú tienes una cosa y

te acostumbras a eso a tal grado que llega un momento en que también ya no lo ves. En ese sentido, tuve un regalo en esta época muy reciente, en que la poesía quiso visitarme, vamos a decirlo así. Y tuve esta época, de verdad, muy creativa, en la que escribí como una cuarta parte del libro en un tiempo muy corto, alrededor de 120 páginas que más o menos valían la pena o que al menos dejé lo mejor posible. Por otra parte, estar tan dentro de la poesía como estuve —como pocas veces, esto duró casi dos años— de pronto me permitió estar lúcida con la poesía y me permitió ver por primera vez muchas cosas a las que me había acostumbrado y no veía. Como ya te mencioné, me sorprendí con lo que una vez fue “Leteo”. Ahí fue donde vi los efectos de la costumbre y lo poco fiable que es el juicio del poeta sobre su propia obra. “Leteo” tenía las partes más descriptivas, más narrativas. No eran malas, pero no le agregaban ya nada al poema. Fueron soportes en un momento dado, puentes, pero de pronto, ya no los necesitaba, pues estaban estorbando y me di cuenta de que tenían que ver más con vivencias personales mías. Y cuando digo vivencias, quiero decir cosas para mí queridas, que me gustaban, que yo creo que era la peor parte del poema. Pude ver —a lo mejor quité algunas cosas que no debí haber quitado— qué era lo esencial y eso me sorprendió mucho.

Para dar un cierre a esta plática, que te agradezco profundamente porque ha sido reveladora, bella, sugerente, me gustaría hacer un juego. Yo te digo una palabra y tú me respondes de manera espontánea lo que te evoca: amor.

Es una de las palabras más difíciles porque, a fin de cuentas, creo que lo que le da sentido a prácticamente a todo lo que hacemos y somos es el amor. Y al mismo tiempo es de las cosas que más miedo nos da, tanto amar de veras a alguien como ser amados. También ser amados es una enorme responsabilidad. También da mucho miedo. Es una palabra muy difícil y

hay que usarla con pinzas; en la poesía también. Hay muchas formas de amor y todas tienen una fuerza enorme. Quizá son dos las que yo más manejo en el poema. Una es este amor que tiene que ver con el erotismo, el sexo, esta intimidad que puede darse entre dos seres. Y otra es el amor tan complicado, tan complejo —porque también está muy lleno de rencores y de malos entendidos—, a la madre. Siento que éstos son dos polos tremendos del amor. El amor primero, tremendísimo, que todos tenemos a la madre, que es como el primer vínculo con el mundo. Y que al mismo tiempo, fíjate, es —alguien lo dijo— la primera migración, porque para poder ser, para nacer, lo primero que haces es migrar del cuerpo de tu madre hacia fuera. La primera migración ocurre cuando naces. Migras del vientre materno a la vida, al mundo, a respirar por ti misma. Cortan el cordón umbilical y de pronto esa personita, ese ser, empieza a ser, a respirar y a luchar por sí mismo, y es la primera migración que tienes en tu vida, de la cual no tenemos conciencia.

La última es la tremenda, tremendísima, de la muerte; de la que nadie ha regresado a decirnos cómo es, pero a la que sí le tengo miedo. Porque todavía no me quiero —nada, nada— morir. Imagínate: así como cuando naces es tu madre la que te echa al mundo, y casi siempre hay alguien allí que ayuda a que salgas de ese cuerpo de la madre para ser, también quisiera tener una mano, quisiera morirme de la mano de alguien que me quiera, no morirme solita. ¿Sí me entiendes? A pesar de que el acto de nacer y el acto de morir son solitarios, quisiera una mano amiga o una presencia. Tuve la suerte de que cuando mi mamá se murió, yo estuve con ella y la tomé de la mano y le hacía caríñitos en su frente y, de pronto, sentí cuando se murió, porque sentí cómo de repente la mano que sostenía mínimamente se soltó. Aquí también pasó algo que me afectó muchísimo, que logré medio ponerlo en palabras por ahí en el poema. Casi al momento que ella murió,

llegó el médico, alguien muy joven. Trató de oír su corazón y entonces me dijo: "suéltala porque es tu pulso el que me está pasando". Eso me afectó. Entonces la solté. Entonces supe que la solté. Así como a la hora que ella me echó para afuera y cortaron el cordón, así yo la eché para afuera: yo ya no latía dentro de ella. Ella se fue, me alegra tanto, con mi pulso. Le di mi pulso hasta el mero final. Me alegro mucho haberlo podido hacer. Y fui la única de sus hijos que estuvo con ella.

(Gloria está muy sensible al recordar la muerte de su madre. Inesperadamente sonó su teléfono y tuvimos que interrumpir la conversación. Posteriormente, ella retomó su relato y quiso completar su respuesta leyéndome algunos fragmentos.)

Tiempo después de la muerte de mi madre, empecé a sentir alivio. Te voy a leer:

¿oyes mi llanto?
¿oyes mi llanto que te cubre como una tela?
rásgala
rómpeme
cúbreme con tus cenizas
libérame

espero las noches como un animal amarrado que patear
patea
y te acuso
y de qué puedo culparte
¿cómo hubiera podido ser de otro modo?

el oráculo se cumple
déjame ir
suéltame
no regreses

no quiero quedar atrapada en tu sueño sin poder despertar
¿hacia dónde ir?

llego sólo al lugar del principio
regreso para besar tu pulso
para caer de rodillas
devotamente beso las arterias de tus manos
oh madre ten piedad de mí
sostenme
derrótame pero dame tu consuelo

apoyo mi cabeza de niña
estoy atada a ti como el ahogado
a la piedra anudada a su cuello

ya no tengo miedo
no puedo hundirme más abajo de tu corazón

llévate la luz

("Y luego esto, y vas a entender lo de la palabra amor", dice Gloria.)

y te hablaba a ti
y tú eras yo

y tan oscura el agua

como quien entrega el alma
y no hay quién

//

Y tanto cielo en tu cabeza

y el corazón que no quiere hundirse
hundiéndose

y yo como antes y como siempre
y desde para siempre obedeciéndote

no sé hacer otra cosa
nunca he sabido hacer otra cosa

obedezco te obedezco

y lo huérfano allí abierto
 en canal

y la luna golpeándose bajo ese cielo
más pálido que el agua más pálido que tus sueños
 más endeble

y tú me decías
—suéñate que es hermoso el sueño de la vida
muchacha

¿recuerdas?

no puedo despertar

[...]

estoy en tu silencio
en éste tu olvido —que es el mío

como un sol el cuerpo se arrodilla
y se hunde

estoy ahí en lo quieto
 en ese tu fluir quietísimo
en esa tu luz

//

ahora eres tú la que llora
 la que suplica

¿dónde estás llorando?
¿dónde en mí es que lloras?

//

soy la última
en estar con ella

en asistirle
en morirla

suéltala —me dicen

pero si pudiera le daría mi pulso
si pudiera cubriría de flores su espanto

si pudiera le pediría a la mismísima tierra
que la absuelva

 y la perdone

perdóname tú a mí
perdonada

//

beso tu miedo
beso lo solo de tu miedo

tu huérfano miedo
tu para siempre miedo

tu miedo dentro de mí

y la devoción como una hoja de obsidiana
corta

//

el silencio en su semilla
la luz quieta

yo ahí

la luna
más frágil que tu sueño

//

y la palabra

rompe vuélcase
ahí

en su tajo

celda tú en mí
sin mí

//

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

(Gloria deja de leer.) Siento que el poema se está acabando porque el mismo poema me lo está diciendo. Si es así, *okee*. Mejor así a que —en este afán de escribir y escribir más— lo eche a perder o que escriba yo dizque otra cosa, que ni vale la pena, y que es en detrimento del conjunto. Mira esto último que dice:

¿a quién apelo como Job ante Dios?

¿ante quién me interrogo?

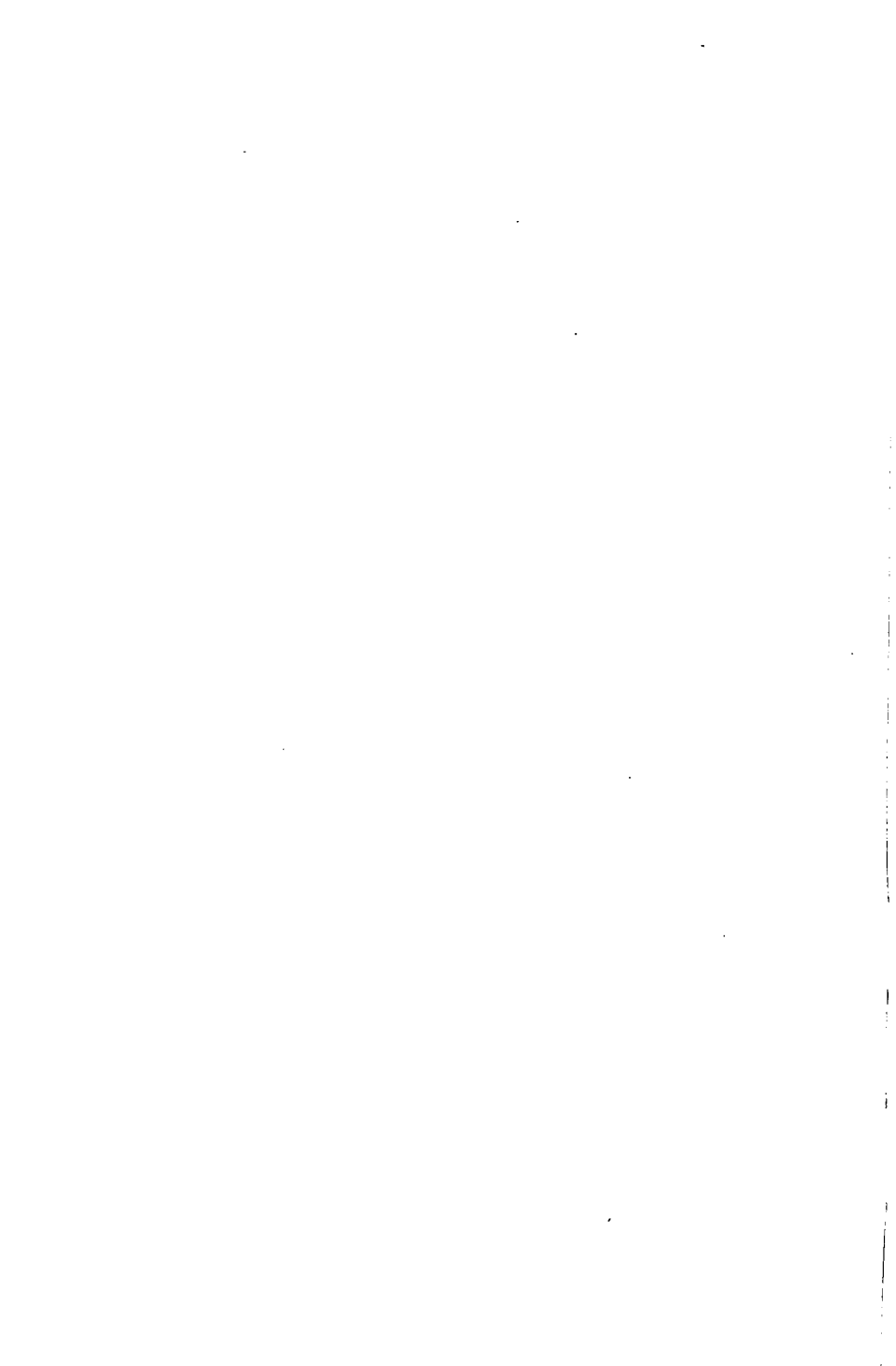
¿a quién le estoy hablando?
¿quién me está hablando?

//

y la voz con sus esdrújulas
la loca con sus vocales aún más locas
y sus acentos y sus diéresis
y sus puntos y sus comas
se está muriendo
a zarpazos y a sollozos se me está muriendo
y yo aquí sola sola sola sola sola
y ella diciéndome que ya no tiene nada que decirme

(Texto íntegro inédito)

EPÍLOGO



Un poema, un acto de fe

Quien tiene alguna relación con la poesía se siente suficientemente agradecido por tenerla y no necesita figuración pública. Agradece al cielo que alguna vez pueda experimentar ese tipo de cosas, porque entonces se modifica el sentido de la existencia. ¿Para qué otro reconocimiento? Es como ser dueño de una gran fortuna y preocuparse por ganar la lotería.

HUGO GOLA

La voz de Gloria Gervitz es una de las más potentes, intensas y perdurables de entre las voces de la poesía en castellano de los últimos tiempos; *Migraciones*, en palabras del Premio Pulitzer Forrest Gander, “es uno de los grandes poemas del siglo xxi”. Obra cumbre, sin duda, que Gervitz fue construyendo a lo largo de 44 años y que hoy puede leerse en su totalidad en inglés, árabe, alemán, sueco, griego, noruego, polaco, esloveno, italiano, ruso y danés. Todas estas traducciones muestran el entusiasmo que su obra ha despertado en distintas partes del mundo. Si hablo de obra y no de libro es porque, al decir de Roland Barthes, la obra se impone como cosmos personal, piedra construida por la poeta, el poeta, a lo largo de la Historia, de su historia. El trabajo con la obra supone una conducta de tipo iniciática, una voluntad incesante de corrección, de reescritura, que se vuelve el eje de la vida. En suma, la obra es un valor, un objeto ético, no para alcanzar el éxito sino la potencia afirmativa de la vida.*

* Las ideas que parafraseo de Barthes provienen de *La preparación de la novela*, México, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 353-355.

Es esa vida hecha obra la que hoy celebramos con esta publicación de *Prosas*. En el epígrafe que Gloria había elegido para “Septiembre”, la última parte de su largo poema, que luego, como todos los epígrafes y las secciones, pasó a formar parte del cuerpo de *Migraciones*, se lee:

dijo el rabino Zusya 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 Zusya?, ¿por qué no llegaste a ser lo que sólo tú podías llegar a ser?

Hoy sabemos que ese epígrafe se cumplió: Gervitz logró ser, a pesar de las dificultades y los obstáculos, lo que ella tenía que llegar a ser.

A Gloria le costó mucho ser reconocida, seguramente porque su escritura se alejaba de los parámetros y las coordenadas socioliterarias imperantes en México, pero también por su posición ética y vital ante la poesía, una verdadera resistencia al mundo actual: un mundo de constante exposición a la mirada del otro. Gervitz se mantuvo siempre alejada del culto a la personalidad, de la tiranía de la moda y el mercado, e incluso de los círculos de prestigio cultural para dedicarse a escribir sus *Migraciones*. De hecho, su reconocimiento como gran poeta no se ha producido aún en su propio país; fue, más bien, en el extranjero donde se empezó a valorar su obra como lo que es: un acontecimiento. Se trata de un reconocimiento internacional pleno, en el 2019 recibió el prestigioso Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, pero tardó si pensamos que le llegó a sus 76 años. De ahí la tremenda importancia de trabajar con su legado. Gloria ya hizo su trabajo, ahora nos toca a nosotras, a nosotros, hacer el nuestro.

Leí a Gloria a mediados de los años noventa en la revista *Poesía y Poética* que el poeta argentino Hugo Gola dirigía en

la Ibero, pero fue hasta enero de 2017 que tuve la oportunidad de entrar en contacto con ella, gracias a un artículo que la revista *Tierra Adentro* me pidió sobre *Migraciones*. Fue entonces cuando comenzó nuestra amistad. Me tocó su “buena racha”, como ella decía, años en los que el interés por su obra despuntaba, años de viajes e invitaciones, de traducciones, de propuestas editoriales, de alegrías diversas en torno a su poema. Su amistad fue y sigue siendo un regalo, y hoy, gracias al Archivo Documental y a la Biblioteca Gloria Gervitz que resguarda el Acervo Histórico de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Ibero,** ese regalo se ha convertido en un legado para México y para el mundo.

A los pocos días de su partida, Abraham Maczka (su viudo) me informó que Gloria me había dejado en su testamento todos sus papeles y su biblioteca. Estaba releiendo justo en ese momento la conferencia “Cómo no temblar” de Jacques Derrida; me pareció y me sigue pareciendo un mensaje de Gloria, que, por ese “azar objetivo” como lo denominaban los surrealistas, coincidiera con esa llamada esta lectura, en la que Derrida escribe: “la responsabilidad del *debo cargarte* supone la desaparición, el alejamiento, el fin del mundo. Entonces se puede decir: ahí donde ya no hay mundo, soy responsable de ti”. Al irse Gloria, se quedó sin mundo, y ese *debo cargarte* es el dulce deber de crear las condiciones necesarias para que su escritura, y en ella su vida, se proyecten hacia el futuro: para que tengan un mundo que las reciba.

Más allá del regalo que supone el legado Gervitz, éste implica también una gran responsabilidad y la toma de complejas decisiones en torno a lo que se debe preservar y divulgar: ¿qué

** Agradezco a la Dra. Cecilia Sandoval, de Acervos Históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Ibero, su entusiasmo y su trabajo con esa masa de documentos, asociados o asociables a *Migraciones*, que transportamos en cajas desde San Diego y que hoy conforman el Archivo Gloria Gervitz.

publicar?, ¿qué mostrar y cómo ordenar, agrupar y comunicar los materiales? Los manuscritos, las notas, los cuadernos, los esbozos y borradores, las conferencias y traducciones inéditas, entre los muchos documentos que se encuentran en el archivo, abren las puertas a una nueva dimensión de la figura de Gloria Gervitz y de su obra, nos permiten observar sus mecanismos de creación, las lecturas claves que realizó (subrayados y comentarios al margen en algunos de sus libros) y la incidencia de estas lecturas en su mundo poético. Todos estos materiales pueden ser abordados desde la perspectiva de la crítica genética; de ahí la importancia de los papeles inéditos, pero también el riesgo de toda publicación *postmortem*. Las tantas reescrituras del poema nos hablan del rigor de la poeta y de su autocrítica; sospechamos, por lo tanto, que quizá Gloria se hubiera opuesto a la publicación de muchos de los textos que se encuentran hoy resguardados en el archivo. Son, en efecto, documentos periféricos que se sitúan al margen de su obra. Sin embargo, pensados desde el campo de la difusión, de la investigación y de la crítica, esos documentos, a pesar de su naturaleza, nos parecen de una gran riqueza porque nos permiten percibir, en toda su materialidad, sus procesos de lectura, de reflexión y de escritura.

Independientemente de toda especulación de lo que Gloria Gervitz hubiera aceptado publicar o no, lo cierto es que los documentos a los que ahora tenemos acceso no fueron destruidos, como sí ocurrió con los más de 200 cuadernos que guardaba bajo llave en su estudio y que ella pidió, poco antes de partir, que se destruyeran por serle demasiado íntimos y privados. Los documentos que tenemos en el archivo no formaban parte de ese conjunto, Gloria los había guardado aparte en diferentes cajas, cajones y folders. Este hecho, y el que los consignara en su testamento, nos hace pensar que para ella tenían un valor público.

Es en ese sentido que publicar las prosas de Gloria Gervitz nos pareció apropiado. En su conjunto nos ayudan a entender, desde otros lugares, las reflexiones e ideas de la poeta, nos hacen conscientes de lo que para ella significó ser mujer en un mundo dominado por el patriarcado, nos hablan de los obstáculos con los que tuvo que lidiar para poner en el centro de su vida al poema, arrojan luz sobre algunos de los escritores y las escritoras que amaba, y ponen el acento en su visión del poema como misión y destino. Todo esto que ya intuíamos o sabíamos queda confirmado, desarrollado y ampliado en sus prosas. Las entrevistas que también incluimos están aquí como una forma de complementar y de abrir el diálogo que ya sus notas, textos y conferencias propician.

En el texto de apertura "Una intuición inexplicable", ejercicio de autopresentación que Gloria escribió tal vez a inicios de la década de 1990,^{***} anota: "Estoy consciente de que haber dedicado tanto esfuerzo y años a este libro no garantiza que mi obra perdure o sea buena". Ése es el punto ciego desde el cual trabajó la poeta: la incertidumbre la acompañó hasta el final. Gloria Gervitz citaba siempre las palabras del Bhagavad-gītā: "trabaja como si el trabajo sirviera de algo". En la poesía no hay garantías, hay espera, paciencia, entrega, apertura; en suma, el poema es un acto de fe.

Prosas es una invitación a seguir leyendo, estudiando y disfrutando de la escritura de la poeta mexicana; un esfuerzo en conjunto de la Universidad Iberoamericana y la Dirección de Literatura y Fomento a la Lectura de la UNAM, de la mano del *Periódico de Poesía*, por situar a Gervitz en el centro, que es el lugar que se merece. Es siempre hermoso volver a la voz

^{***} Pienso en esa fecha porque menciona "Leteo" como lo último que ha escrito y ese parte fue incluida en 1991.

de una poeta, de un poeta. Estas *Prosas* tienen también este objetivo: permitirnos escuchar su voz desde otras orillas.

Tania Favela

ÍNDICE

Prólogo. Viví para estar con el poema, para esperarlo, para recibirlo cuando llegara / Myriam Moscona	7
Nota editorial / Hernán Bravo Varela	16

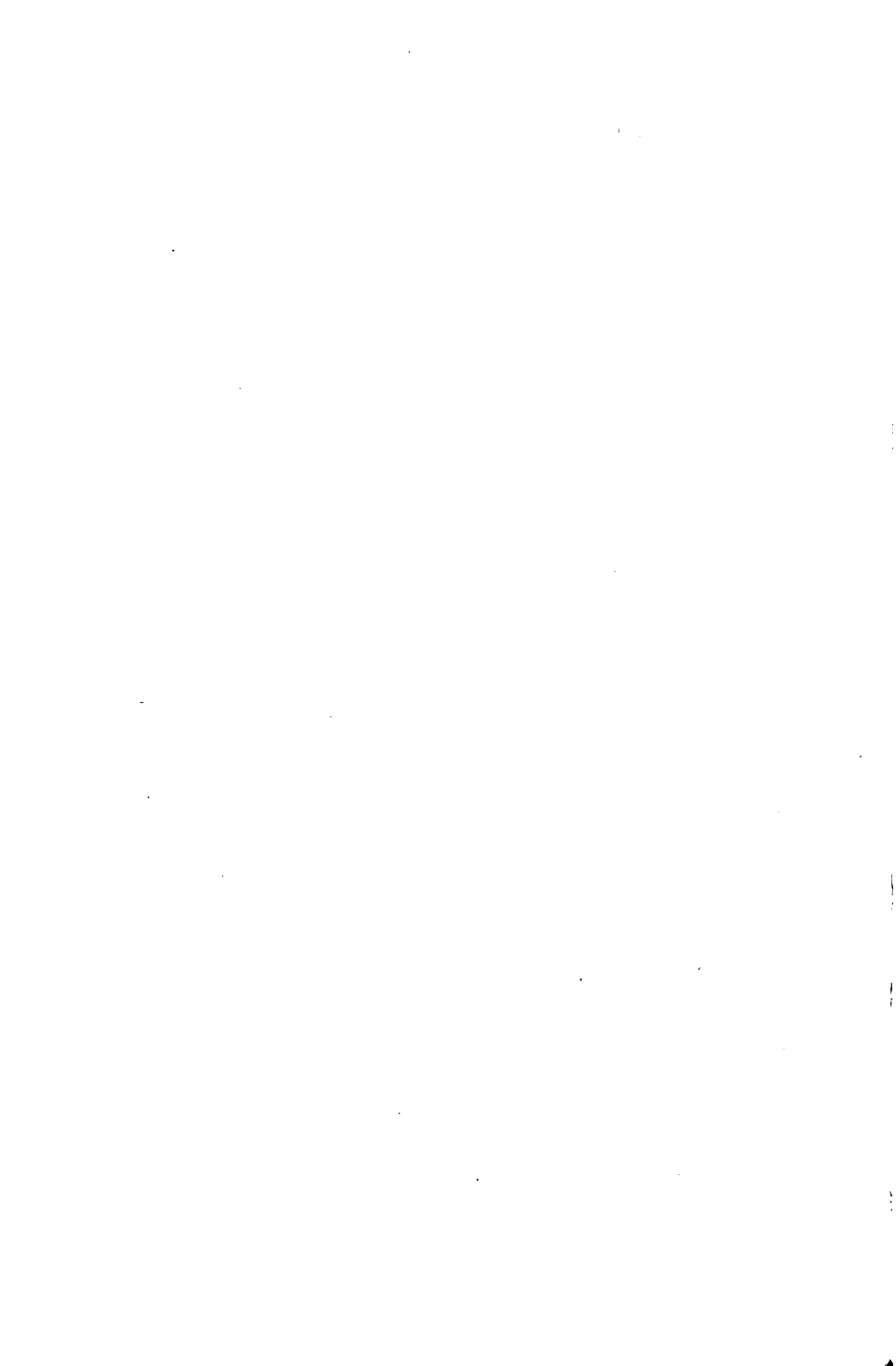
I

Una intuición inexplicable	21
Sobre Juan Rulfo	28
Con la ventana abierta	36
La llave del jardín	49
Algo sobre el poema <i>Migraciones</i>	52
Sobre Clarice Lispector	64
El largo camino hacia mí. Discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2019	68

II

Semblanza por Myriam Moscona	81
Conversación con Marco Antonio Campos	86
Conversación con Marta Eloy Cichocka	95
Conversación con Blanca Alberta Rodríguez	107

Epílogo. Un poema, un acto de fe / Tania Favela	135
---	-----



Prosas, editado por la Dirección de Literatura y Fomento a la Lectura de la UNAM, en coedición con la Universidad Iberoamericana, se terminó de imprimir el 1 de agosto de 2025, en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V., 5 de Febrero 2309, Colonia San Jerónimo Chicahualco, Metepec, Estado de México, C.P. 52170. Se tiraron 1 000 ejemplares en offset, en papel snow cream, tipos Chaparral Pro de 12/15, 11/13 y 9/11 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Hernán Bravo Varela, Víctor Cabrera, Fabián Espejel y Carmina Estrada.

- ...quizás y la poesía fue el puente que tendí de mí a mí misma,
de esta yo a la otra yo que sabe lo que no sé y me dice y se dice,
y me sorprende siempre y me acoge en ese su regazo de mí y
me va diciendo y yo voy reconociéndome en lo que dice.

El poema es, ha sido, el largo camino hacia mí.

La poesía a veces ni siquiera tiene que ver con el hecho
concreto de escribirla. Lo que importa es estar ahí; y ese ahí,
ese lugar, es un abrirse del corazón a su propia inmensidad.

Gloria Gervitz

