

EN OTRA MEMORIA UNA LÁMPARA ENCENDIDA. ACERCAMIENTO A LA POESÍA DE GLORIA GERVITZ

Gloria Vergara
Universidad Iberoamericana de México

RESUMEN

En el presente artículo se estudiará la representación de la memoria y la conformación del sujeto lírico femenino en *Fragmento de ventana* de Gloria Gervitz. Partiendo de una visión hermenéutica de los objetos representados, tomada del filósofo polaco Roman Ingarden, veremos cómo surge la memoria como un elemento correpresentado, convocador de la sujeto y de las otras voces que la van conformando en el discurso poético. Ellas, las voces, dan una historia y un destino que se perciben a través de la ventana, de la memoria como una lámpara encendida.

PALABRAS CLAVE: memoria, sujeto lírico femenino, objetos representados.

ABSTRACT

In this article we shall study the representation of memory and the conformation of the lyrical subject in *Fragmento de la ventana* by Gloria Gervitz. From Roman Ingarden's hermeneutical perspective we shall see the emergence of memory and the rise of voices which fashion the lyrical female subject through the poetic utterance. The voices render a story and a destiny perceived through the window, through memory like a shining lamp.

KEY WORDS: memory, lyrical female subject, represented objects.

Y no hubo tiempo porque esperé otra cosa, otra palabra, la impronunciada, la inoída y nos dispersamos en la rutina y nos hicimos viejas, ni siquiera sé si este rostro arrugado que miro eres tú o soy yo y las palabras que nos dijimos, las verdaderas, las que sí decían, quedaron tensadas en aquel sueño del que no pudimos despertar. Escúchalas. Ahora que ya no estás, déjame decirte

¿Eres tú la que llora?

GLORIA GERVITZ

Gloria Gervitz pertenece a una generación de mujeres que abrieron paso a la nueva poesía mexicana, pues es en las décadas de los setenta y ochenta cuando la presencia de las mujeres poetas se vuelve indiscutible. Antes, sólo algunos nombres entran y salen del canon. El precedente principal lo encontramos en la generación



de los cincuenta con Enriqueta Ochoa, Dolores Castro y Rosario Castellanos, quienes nos muestran la lucha diaria, el dolor, la soledad, los roles a los que una mujer debe enfrentarse en el mundo cotidiano. Después de éstas, las poetisas de la segunda mitad del siglo XX asumen ya su condición femenina y entran en un dominio más liberado y deliberado de la palabra. Ahora, como dice Elva Macías, ya no se puede excluir a las mujeres de la tradición poética mexicana, pues entre ellas hay algunas de sus mejores voces¹.

Gloria Gervitz, nacida en la Ciudad de México en 1943, publicó su primer libro, *Shajarit*, en 1979, que luego se convertiría en *Fragmento de ventana* en 1985 y más tarde sería incluido en su interminable *Migraciones*², pues como la poeta afirma, le tomó varios años darse cuenta que estaba escribiendo el mismo poema en esa búsqueda sin fin en donde la poesía ha sido «una pregunta que se abre a otra y a otra, y que no tiene respuesta»³.

Desde un sincretismo peculiar, Gervitz recorre el cuerpo, la memoria, el exilio. Busca los recuerdos olvidados, la voz de las mujeres emigrantes:

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

La obra de Gervitz está llena de alusiones al proceso de la memoria desde los títulos. *Yiskor* que quiere decir «recuerda», *Leteo* que nombra el olvido, *Pythia* que significa el oráculo, la revelación. En este sentido *Fragmento de ventana* es el *aleph* por donde la poeta contempla el mundo. Mueve las distintas articulaciones de la memoria y vuelve sobre sí en los últimos versos de *Migraciones*. La poeta confiesa cómo empezó este trajinar de la memoria con «La oración de la mañana» (*Shajarit*) que terminó llamándose *Fragmento de ventana*, pues como dice ella: «sólo un fragmento nos es dado ver de la propia vida». Pero ésta se conoce a través de la poesía, en una plegaria; pues la poesía —dice Gervitz— es un acto de fe, y la plegaria,

¹ <http://www.utp.ac.pa/revistas/mujeres.htm> E. MACÍAS, «Mujeres en la poesía mexicana». *Revista Panameña de Cultura Maya*, vol. 49-50 (2002).

² En la edición de Villicaña de 1985, *Shajarit* quedó integrado en *Fragmento de ventana* y perdió su nombre. En 1991 se publicó en el libro *Migraciones*, del Fondo de Cultura Económica. Esta versión de *Migraciones* contemplaba también otras dos partes: *Del libro de Yiskor y Leteo*.

³ En «La buena poesía es siempre más sabia que su autor», entrevista mantenida entre Gloria Gervitz y Asunción Horno-Delgado, 26 de mayo 1993. Aparece en A. HORNO DELGADO, *Diversa de ti misma: poetisas de México al habla*. México, El Tucán de Virginia, 1997. Esta nota y las que siguen de Gloria Gervitz relacionadas con su quehacer poético fueron tomadas de la página de Internet: http://www.colorado.edu/spanish/MACHL/Gervitz_int.html.



como reconoce Raúl Dorra, «es la forma interior en que más plenamente se realiza la experiencia poética»⁴.

La memoria permite a nuestra poeta inventar a su abuela paterna, admirar a sus ancestros, ver las raíces de los otros y las otras que se aventuraron en el camino. «Debe haber sido bien difícil adaptarse a un país tan distinto, a otro idioma, a otra cultura; arrancarse de sus raíces. No sólo los admiro, me conmueven». Gervitz lleva la nostalgia de la diáspora en la herencia de los judíos rusos. Ellos le dieron el arraigo y el recuerdo imborrable del exilio: «Estamos hechos de recuerdos. Uno se pasa la mayor parte del tiempo recordando; el presente suele ser sólo un pretexto para el recuerdo. Quizá sólo en ciertos momentos privilegiados nos permitimos estar plenamente en el presente, en esa epifanía del presente puro». Y allí, en ese presente que puede tenerse en el instante de la experiencia estética, allí «en el paisaje del pensamiento el exilio es un desierto. El llanto del exilio deslava los recuerdos, es un oscurísimo túnel: es la espera y el aplazamiento. Es mirar llover desde una ventana ajena. El exilio es haber perdido y saberlo. Es avanzar hacia ningún lado y llenar las habitaciones de fotografías. Pero es también el placer de lo desconocido, su vértigo y su sueño», dice Gloria Gervitz.

Su voz reúne lo que el tiempo dispersa. En el espacio poético está el punto de encuentro. La memoria es la casa donde se cuelgan todas las fotografías, por eso se convierte en la estrategia principal para la construcción de la sujeto lírica. La memoria es arraigo, al igual que la casa:

Mira, he vivido sólo en tres casas desde que nací. Ésta en la que vivo desde hace veintiún años es una casa vieja con porche y un jardín grande de árboles también viejos que me dan ese sentimiento largo y dilatado del tiempo [...]. Me siento bien ahí, si tuviera que irme, si me arrancaran de allí, me desgajaría como seguramente se desgajarán algún día mis viejos árboles.

Pero la memoria como estrategia temporal es también un objeto representado que convoca las distintas voces, si la noción de «objeto representado» ha de entenderse en un sentido amplio, abarcando todo lo que *nominalmente* se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o su esencia material⁵, de tal manera que cuando hablamos de objetos representados nos podemos referir a personajes, situaciones, ocurrencias, acciones, tiempo, espacio.

En la obra de Gervitz aparentemente todo llega en retazos: el tiempo, las voces, las figuras que se diluyen en el recuerdo. La memoria es el hilo que entreteje y ni siquiera se alude a ella de manera directa. Está representada a través de interrogaciones, de frases entrecortadas que nos sugieren el verso como construcción del recuerdo. «Cada momento de una cosa determina un conjunto de aspectos esquemáticos que constituye el esqueleto de los objetos concretos en los cuales apare-

⁴ R. DORRA. Presentación de *Migraciones* de Gloria Gervitz. México, El Tucán de Virginia, 1996, p. 14.



ce»⁶. Así, los aspectos de la memoria pueden estar «concretamente dispersos» y provocar, sin embargo, su aparición. Entonces el recuerdo puesto ante la conciencia oscila como un calidoscopio. En una actitud reflexiva sobre lo que nos muestra, es posible encontrar capas que subyacen a toda inmanencia, capas que quedan como plataforma para que la memoria logre mecanismos de acercar o alejar aquello que nos atañe inevitablemente. Del fondo se desprende la idea de lo inmediatamente mostrable, de los mecanismos necesarios, rutinarios casi, para recordar lo que falta hacer. Esto implica un movimiento de la memoria hacia el futuro. Es un recuerdo preventivo que moldea los actos. Pero en este matiz del recuerdo también los chispazos llegan aparentemente sin ser llamados para resolver una situación determinada. Pasa como si ciertos rasgos del recuerdo le fueran dando forma al momento presente. La memoria apunta en múltiples direcciones, no se ata a un horizonte. Son retazos que entran y salen por la ventana como símbolo de una visión múltiple en donde la memoria es una enorme llaga que explota sin ton ni son. Es muy claro, pues, que la memoria tiene otros aspectos, otros lados escondidos aunque no los percibamos y que muchos de esos aspectos proyectan cualidades espacio-temporales que impregnan del *habitus* de realidad la obra de Gloria Gervitz.

La memoria articula, se vuelve «instante situado» en un *esquemata* de voces. Como trasfondo, se convierte en un desplazamiento para ir integrando a la sujeto lírica. No vemos a la que habla, a las que hablan; la escuchamos a través de las múltiples conexiones con ellas, las otras que es. La memoria, sin embargo, nos deja ver sólo algunas de sus fases, pues *ella* constituye un segmento de un mundo todavía indeterminado y el tiempo representado es modificación de un tiempo múltiple que se desplaza del interior, de la memoria, del pensamiento, a la historia de vida como recuerdo. La memoria está funcionando como un juego de perspectivas que, como dice Gloria Gervitz, se enclava en la epifanía del ahora.

En el poema también se puede ver el funcionamiento de los escorzos temporales como un elemento vital de la metáfora que se despliega en la simultaneidad y en la dispersión. La memoria funciona como esa cadena de instantes, le da una especie de continuidad a lo representado. Es el cuerpo temporal en que se da la voz y ésta, a su vez, es el soporte de la mujer que se conforma de manera múltiple. La memoria también hace posible un tiempo de la interioridad, de la reconstrucción, es, como dice Henri Bergson, «un crecimiento por dentro, el prolongamiento interrumpido del pasado en un presente que avanza sobre el porvenir. Es la visión directa del espíritu por el espíritu [... en la que] se da la continuidad indivisible, y con ello sustancial, del flujo de la vida interior»⁷. Entonces la intuición se vuelve conciencia, visión encarnada. El conocimiento es encuentro, coincidencia con el mundo.

⁵ R. INGARDEN, *La obra de arte literaria*. México, UIA/ Taurus, 1998, p. 262.

⁶ *Ibidem*, p. 309.

⁷ *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, El gráfico, 1972, p. 31.

Fragmento de ventana se inicia con un epígrafe de Yorgos Seferis: «La memoria, donde se la toque, duele», que, en el contexto de la obra gervitziana, marca las pautas para el estallido de la imagen recordada, construida, soñada acaso. Los sauces son el recipiente del tiempo. Ellos reciben la tarde en su corazón, lo sienten, ¿preparación para ir al pasado? El agua como lluvia también cae en el corazón oscuro, va hasta el sueño y se entenece en la memoria. Entonces viene el cambio temporal en la enunciación: «Era bajo un cielo pálido/ y de gran impaciencia/ ¿Recuerdas?». La tarde, el otoño, la lluvia, el sueño son elementos precisos para que el pasado se vuelva palpitante y prolongue ese «No puedo despertar». La memoria es sueño entreverado, es la visión de lo que fue en las otras voces que la habitan. Como estrategia de correpresentación nos muestra el mundo del otoño como el tiempo al que se volverá. Allí «revientan cantos de aves picudas/ y se pudren las manzanas antes del desastre».

La poeta nos lleva en ese sueño a otras imágenes, a otras culturas. Allí también la mujer se busca, experimenta su cuerpo, se palpa los senos, se toca el sexo. El sueño es un enmarañamiento temporal; allí se juntan «ciudades atravesadas por el pensamiento», miércoles de ceniza, la vieja nana aparece como tótem en el ambiente que solo se abre. Las sombras, los morados y los rojos son el contexto natural de la semana santa. El miércoles de ceniza es el eje del recuerdo como el motivo de la purificación, pero lo que la memoria convoca no es lo religioso, es la pasión, el dolor del exilio, las andanzas de otras generaciones.

Desde la niñez se ve a la abuela, se escucha su sonata con la que se confunde la voz poética. ¿Con quién habla? «Tú dijiste que era el verano/ oh música». Como si el recuerdo de la abuela fuera también la algarabía de la calle, los gritos de los niños, de los vendedores de nueces. Y la abuela abre el camino: «...dijo a la salida del cine/ sueña que es hermoso el sueño de la vida, muchacha».

El sauce entra en el verano como la impaciencia del sueño. El silencio, el aire caliente hacen que la vida tome forma: «estalla el verde dentro del verde». En ese vaivén del mundo exterior, de la calle, de los árboles a la casa, la poeta se descubre en su mundo cotidiano: «bajo el grifo de la bañera abro las piernas/ el chorro de agua cae/ el agua me penetra». El cuerpo se abre a la vida como la palabra a lo sagrado. Todo se vuelve pregunta, vértigo, ayuno. La vida implica preguntarse, hundirse, dejarse ir en el sopor de los recuerdos y en el ritmo de la oración. Así, la voz poética viaja de la oración de la mañana (Shajarit) a la oración de la tarde (el rosario), del pasado al presente que se esfuma enseguida, de lo sagrado a lo erótico, del reconocimiento al deseo, de la abuela emigrante a la abuela de Puebla. Allí, en ese mismo espacio la que habla reconoce su erotismo, que es el erotismo de todas las voces que se confunden: «En la vertiente de las ausencias al noroeste/ en el estupor desembocan las palabras, la saliva, los insomnios/ y más hacia el este/ me masturbo pensando en ti». Al reconocerse en la ausencia se da cuenta de que lo que tiene es el cuerpo como un calidoscopio para sentir, para ver. ¿Es la abuela o ella, la sujeto enunciante, la que siente?: «El color y el tiempo de las buganvillas son para ti/ el polen quedó en mis dedos/ Apriétame»; la lluvia convoca imágenes, cuerpos, deseos y en ese remolino, después y antes del cuerpo aparecen las palabras: «las palabras que no son más que una oración larga/ una forma de locura después de la locura».





En ellas se encierra la alegría, la soledad, las ausencias, los recuerdos. Las palabras son átomos que explotan y se propagan con la voz como si fuera su saliva. La palabra es también el placer de tenerse, es una masturbación: «Muévete más. Más». La respiración es el ritmo para que se vaya una voz y venga otra. Así las imágenes fluyen, se hacen líquidas como el agua que alimenta la figura del sauce. «En la crecida de los ríos/ en la noche de los sauces/ en los lavaderos del sueño desde donde se desprende ese vaho/ de entrañas femeninas inconfundible y anchuroso/ te dejo mi muerte íntegra, intacta/ toda mi muerte para ti». Es una búsqueda de sí en lo otro, en la otra: «¿A quién se habla antes de morir? ¿dónde estás? ¿En qué parte de mí puedo inventarte?». Pero en respuesta al cuerpo llegan la iglesia de Santa Clara y la *Torah*. El espacio está tan indefinido como la imagen de la sujeto lírica. Sólo la impaciencia los convoca: «Nada se mueve/ se me están perdiendo los días, van resbalando despacio/ los va apretando la migraña/ No me encuentro. Ni siquiera tengo cirios para velar mi muerte». Ya no se tiene las palabras sagradas, no se tiene la brújula, sólo el recuerdo, el movimiento de la memoria, la casa como una «reverberación», «espiral de ecos», porque la casa se habita como se habita el pensamiento. «Somos lo que pensamos/ pensamiento atrás del pensamiento».

El sueño va hacia el pasado, es conciencia que aparentemente evade el presente: «Prefiero seguir aferrada a lo que invento y no entender lo que sí existe». La conciencia es sólo un parpadeo, un velo que se inventa para tocar el mundo. El sueño se hace, se construye y a la vez el sueño construye a la sujeto, como «un plagio de sí misma». El sueño se convierte en la estrategia favorita para acuñar el verso. Entran las voces de la abuela, de la madre en un pluralismo lleno de sopor. La abuela mece el sueño que inventa a la poeta y lo erótico, la soledad, el viaje son las armas de la voz que a veces se refugia en la revisión fotográfica del pasado.

En el sopor del sueño la sujeto abre los ojos como abrir el pensamiento: «Me vuelvo a dormir. Ya no sueño. La luz empuja los árboles/ y el grito de los árboles se crispa en el filo del día». Como si sólo ellos pudieran contener la tarde. Y ella como los árboles oyendo, sintiendo pasar el tiempo, la oración de la abuela y del hermano. Y ella queriendo salir de sí: «No puedo salir de mí misma/ y sólo en mí conozco y siento a los demás/ invención que comienza cada mañana con el monótono aprendizaje/ de despertar y volver a ser yo, una de las tantas que me habitan». Despertar es un riesgo, es perder los fragmentos de lo que somos en el sueño. Implica tenernos que reinventar cada tarde en el preámbulo de la oración, del rosario. Despertar implica irse, abrir la ventana, la otra, la real que en el poema corresponde a la oración de la mañana.

La conciencia llega en duermevela; como fisura «inflama la tarde». La conciencia es la interrupción del «ahora», permite sólo ver en fragmentos, es una película que se mira en los intervalos del ruido. La sujeto sabe, sin embargo, que es su temporalidad lo que percibe. «Transcurrimos dentro de nosotros»; sabe que esa temporalidad tiene una visión múltiple: «Estoy viendo superposiciones de instantes en una perspectiva plana». El tiempo de afuera, el hoy real se deja de lado para entrar a la libertad de la imaginación: «este día lo conozco, pero estoy agarrada de mis otros días». Así la memoria llueve y es vida, también costumbre. Es desplazamiento del cuarto, de la ciudad a otras habitaciones desconocidas.

Una niña púber juega, se mira el sexo, emerge del calor como su conciencia emerge del sueño. Dormir «es estar despierta», es reconocer el movimiento para entrar en nosotros mismos. Es el punto de partida y el origen. Allí aletea también la muerte, «parece un principio de girasol».

Los colores matizan el sueño en la obra de Gervitz. La pasión es morada, la vida y el agua verdes. Amarilla es la muerte, blanco el caos, el polvo. Y ella es polvo: «siento una identificación profunda con el polvo/ paisaje hueco, amplio, inconstante, agudo. No puedo atravesar el aire». Siendo polvo, blanco punto de visión, revive otras regiones, las juderías de Segovia, «los romances de las niñas judías y los caballeros cristianos. Porque adentro es blanco, el recuerdo. Adentro habita la madre jugando al bridge. Todo se deshace, se vuelve aire, inicia el regreso».

El día, único instante habitable, permite que brote el aspecto erótico. «Despierto. Las amigas tiemblan entre los sauces. No hay nadie en casa». Pero el deseo viaja, se traslada a otros cuerpos, busca la trascendencia: «Cuando posea esa inmensidad/ apenas tendré fuerza para despertar en la brevedad de la muerte».

Todo se repite en los círculos concéntricos del poema, pero lo único verdadero es el reflejo, el eco de la vida que se da en el sueño. «La muerte es apenas el despertar de este sueño primero de vivir». En ese tiempo está la abuela encendiendo su muerte: «...enciende las velas sabáticas desde su muerte y me mira/ Se extiende el sábado hasta nunca, hasta después, hasta antes». La abuela mueve el sueño, la conciencia de la «niña loca» que mira desde dentro. En ese lugar de polvo está la abuela que, más allá de su fotografía, «comía aprehensiva en un restorán». La voz lírica la describe y se pregunta: «¿Qué es lo que recuerdo?/ ¿Para qué pensarme?». Al describir a la abuela se describe a sí misma, recomienza en la duda y teme no regresar al presente como si de pronto la abuela tomara la palabra en su cuerpo: «¿Por qué no llueve?/ Jamás regresaré/ y lo aquí vivido se perderá para siempre». Como ante un espejo actúa, se ve, ve a la abuela en ella: «¿seré yo esa mujer?». En ese desdoblamiento la abuela emerge y se ve en un tiempo real. El pasado se acerca y ella ve a la muchacha que la inventa, recorre su interior: «Me disperso hacia dentro/ ¿A dónde iría si pudiera llegar? ¿Qué sería si yo fuera?/ ¿Me oyes?». Pero en el plano poético de esa voz no llueve, lo que hace a la sujeto-abuela darse cuenta de que no está en lo real: «Y me pensé en lo real, real/ invulnerable la sequía, las bestias, el amanecer». El pasado se vuelve futuro en el pensamiento ancestral: «Me atengo a mí misma. Rezo/ Yo no inventé a esa muchacha, ella forzó su existencia dentro de mí». Es un tiempo oscuro el de contener y contenerse: «Soy un cuerpo en la oscuridad. Una mujer en lo oscuro de sí [...] Ni siquiera sé qué es lo que quiero decir. Todo está anegado, la ropa húmeda, las enredaderas rompiendo la piel [...] No hay bordes. Hay apaciguamiento/ Hay lo que no entiendo».

El polvo es también el exilio, movimiento continuo que distiende el tiempo, las habitaciones. Un tiempo en que las voces se diluyen y se oye otra, lejana: «Ella apretando contra su pecho un ramo de alcatraces/ ¿Te acuerdas?/ Rómpete memoria/ Purifícame».

El recuerdo está situado al sur, en el sueño, en lo oscuro de sí y arriba, la ventana abierta a las calles y al tráfico de la ciudad. Vienen de abajo los rumores, pero la vejez se interna en ese tiempo. El espejo no basta para recuperar el pasado.





Todavía hay una presencia fantasmal que no permite a la sujeto inventarse del todo en la abuela: «No me atrevo a entrar en esos cuartos sin nada más que el ruido de la respiración».

Los sauces, el otoño, la humedad, la lluvia llegan cada vez para remover el tiempo. «¿Queda tiempo?/ Mi vida está más pensada que vivida». Una mujer se reconoce en los «recuerdos amontonados», en la omnisciencia: «No se parecía a nadie/ Ni siquiera recordaba». Pero una escena en blanco y negro le muestra a otra mujer que atraviesa la calle, el mediodía, el tráfico. Una mujer hecha de olvidos, hecha de la lluvia que cae como la memoria. ¿De cuál lado está la voz poética? La muchacha cruza la calle, la abuela ve que no llueve. La niña despierta. Las dos están dentro y están fuera. La enunciación es la voz compartida, simultánea. «¿En dónde estuve ese tiempo?/ Estoy anclada en el mismo lugar/ ¿Por qué no llueve?».

Entre la abuela y la niña está la madre muerta, su recuerdo. «Mis muertos son tan reales como yo. Les hablo en ruso y en yiddish». Las palabras se confunden en los espejos colgados como fotografías. La sujeto asume su dolor, vive deprimida para dejarlo de lado, para hacerlo como el polvo pero «el polvo se enrosca como un animal» y en la intemperie la poeta se pregunta: «¿Y hacia dónde avanzo con el pie sobre el corazón?».

Ella, la abuela, es ahora sólo un retrato guardado, pero en otro tiempo, en la memoria, compra el periódico, aprieta las flores contra su pecho, lleva vestidos plisados. Ella, la madre-abuela con dos niños agarrados a su falda. Ella, que se despidió en una estación después bombardeada. Ella que no volvió a ver a sus padres. «Ella que lloraba en las mañanas». Ella, «con las preocupaciones de todos los días en un país extraño». Ella, lejos de sí, «gorda, vieja antes de tiempo». Y lo único que queda es el tiempo largo, prolongado. Porque todo es separación, irse, a pedazos. La madre también entra en este destino: «Hermana madre no permitas tu separación/ ¿Oyes mi llanto?/ ¿Oyes mi llanto que te cubre como una tela?/ Rásgala/ Rómpe-me/ Cúbreme con tus cenizas». En este devaneo doloroso, la invocación y la plegaria llevan al origen: «Oh madre misericordiosa/ Ten piedad de mí». Porque ella es refugio, ausencia encarnada, luz de aquel sueño.

Otras habitaciones aparecen una y otra vez llenas de vapores, de aromas para contraponerse al oráculo de la abuela joven. Pero el destino es una navaja que corta de tajo como el tiempo en que las voces se confunden:

Y no hubo tiempo porque esperé otra cosa, otra palabra, la impronunciada, la inoída y nos dispersamos en la rutina y nos hicimos viejas, ni siquiera sé si este rostro arrugado que miro eres tú o soy yo y las palabras que no dijimos, las verdaderas, las que sí decían, quedaron tensadas en aquel sueño del que no pudimos despertar.

La voz poética se hace vulnerable al tiempo, al polvo, a los objetos. Es una lámpara encendida en otra memoria, en otras voces que la hacen transparente y la iluminan en la ventana. Entonces, ya iluminada, la voz se reconoce en el pelo corto, sentada, y el poema alcanza su nivel dramático más alto. Las acotaciones dan el ritmo al poema. Viene la «pausa/ Escena después del blanco». Todo vuelve a la

realidad, pero «¿Cuál porción de la realidad es más frágil/ la mía/ o aquella en la que me ven los demás?», se pregunta la poeta. Entonces describe el escenario, acota las acciones, se ve, se mueve apenas en su respiración, abre las persianas, las cierra, las abre. El vaho en el vidrio la hace contemplar a «una mujer en lo oscuro de sí/ en lo sola de sí». Respira, recuerda, duerme en la memoria, dice palabras en otro idioma. Está cada vez más lejos de sí, quiere despertar y en su deseo vuelve al principio: «Por qué no abrir los ojos en la oscuridad/ En la propia oscuridad como al principio/ Entonces abrí la ventana».

La ventana es la memoria, el tiempo. Es la puerta al mundo interior, oscuro, de la voz poética y es la que permite salir al mundo y verse a la intemperie. En ella la vida se vuelve pensamiento más que experiencia. Los recuerdos son vidas de otros, de otras. Se amontonan como ropa sucia que hay que ir refregando en el afán deconstruccionista de la lectura. Sólo así, viendo los recuerdos que la habitan, la mujer se ve hacia dentro y hacia fuera. Siente los lazos que la unen al constructo legendario de lo femenino. Las mujeres de afuera hablan y dentro, ella habla sola, espera, escucha, se reconoce en el atisbo de la voces que la van envolviendo poco a poco. Así, la ventana se convierte en la entrada a la conciencia del género. ¿Qué ocurre con la mujer?, ¿cuándo se hace vieja? No se da cuenta hasta que la ventana le echa en cara las arrugas y los años. La mujer es ventana, se va formando con la luz de las otras que la habitan. Recuerda, sueña, ve, se ve siempre en las mayores hasta que, sin percatarse, la soledad le cubre de sombras el cuerpo. Entonces la ventana nos deja ver una mujer «en lo sola de sí», en «lo oscuro de sí», apenas deteniendo su esencia. La ventana es memoria, tiempo, voces, ecos, fotos, sombras que se mueven hacia el pasado y hacia el futuro en la incontinencia de la soledad femenina.

La sujeto lírica en Gloria Gervitz se construye en un espacio pluridimensional, fluye en el tiempo discontinuo de la convocación. Se ubica a sí misma en la estrategia de la inmediatez oral. Está latente en la memoria como un texto múltiple que se despliega en la confrontación con el olvido. Nada se deja de lado, más bien se asimila como un resguardo. El acontecimiento en la poesía de Gloria Gervitz engendra la expansión de los tiempos colectivos y privilegia como puntos de referencia elementos que provienen del cristianismo y de la tradición judía para entrar en su plegaria individual. Lo vivido se confunde, se diluye el tiempo y se congregan las voces íntimas, los puntos de vista. Esto da lugar a la conformación de la sujeto lírica en una multiplicidad de identidades, de presencias de mujeres ancestrales que se hacen visibles y se reconstruyen a través de las voces representadas. La hibridación surge entonces como el anclaje de la identidad poética que relativiza el canto colectivo y legendario de la mujer. Así, el discurso poético es, por naturaleza, la manera *sine qua non* de situarse en lo heterogéneo. A través del lenguaje permite que se compartan territorios, cuerpos, rituales. En ese sentido del viaje, de la migración, del exilio, la sujeto lírica se apropia de lo que va encontrando a su paso y en una identidad multidireccional condensa el tiempo de la memoria y lo vuelve mucho más experimental. La memoria es un tiempo de fronteras. Esto permite a Gervitz mantener un pie en la tradición, en la herencia y otro en la revelación de su interioridad. En ella, como en los grandes poetas, la poesía deshace la historia, como dice María Zambrano, «la desvive recorriéndola hacia atrás». El lenguaje queda suspen-



dido de la memoria. Sólo se manifiesta en su disolución, en lo discontinuo de los discursos que habitan su pensamiento. En *Fragmento de ventana* la memoria es una lámpara encendida que permite aparecer a la sujeto lírica como intermitencia en la pluralidad cultural que la conforma. La memoria articula, activa, convoca, prevé. La memoria es el espacio que expande toda posibilidad de identificación. Es una cualidad metafísica que, hecha de olvidos, de interrogaciones, de voz que nombra, que recorre el cuerpo de otros, de otras, da lugar a la conformación de lo íntimo. Todo está hecho desde la dolorida memoria como en un escenario al que sólo se tiene acceso a través de la voz, de la palabra que se teje en la ventana, en el vaho, como lámpara encendida.

