



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Algunes lectures contemporànies sobre *Migraciones*, de Gloria Gervitz

Glòria Coll Domingo
Virginia Trueba Mira, tutora

Curs 2022-23
Treball Final de Grau
Estudis Literaris



Barcelona, 4 de setembre de 2023



DECLARACIÓ D'AUTORIA

NOM: GLÒRIA

COGNOMS: COLL DOMINGO

TUTORA: VIRGINIA TRUEBA MIRA

TÍTOL DEL TREBALL:

Algunes lectures contemporànies sobre *Migraciones*, de Gloria Gervitz

TEMA DEL TREBALL:

S'aborda el llarg poema *Migraciones*, de Gloria Gervitz, des de diferents perspectives contemporànies, com ho són la teoria del rizoma de Deleuze i Guattari, la postmemòria de M. Hirsch, el mestissatge de G. Anzaldúa, el trastorn de la identitat de Derrida o la inclinació d'A. Cavarero.

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres.

Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

DATA

04/09/2023

SIGNATURA DE L'ALUMNE/A

Membre de:

LE
RU

Reconeixement internacional de l'excel·lència

B:KC

Barcelona
Knowledge
Campus

Health Universitat
de Barcelona
Campus

RESUM

El present treball fa dialogar el llarg poema *Migraciones*, de Gloria Gervitz, amb algunes teories de la contemporaneïtat, del post-estructuralisme i del feminisme, com són el rizoma, de G. Deleuze i F. Guattari; la postmemòria, de M. Hirsch; la consciència mestissa, de G. Anzaldúa; el trastorn de la identitat, de J. Derrida; l'arquetip de la mare, amb C. Jung; la metàfora del part, amb S. Stanford Friedman; les inclinacions i crítica de la rectitud, d'A. Cavarero; la disposició del text i l'eròtica de la lectura, herència de S. Mallarmé; entre altres.

Paraules clau: *Migraciones*, Gloria Gervitz, rizoma, Deleuze i Guattari, postmemòria, Hirsch, consciència mestissa, Anzaldúa, trastorn de la identitat, Derrida, mare, metàfora del part, inclinacions, Cavarero, disposició del text, Mallarmé.

ABSTRACT

The present work relates the long poem *Migraciones*, from Gloria Gervitz, with some contemporaneous, post-structuralist and feminism theories such as: rhizome, from G. Deleuze and F. Guattari; postmemory, from M. Hirsch; mestiza consciousness, from G. Anzaldúa; identity disorder, from J. Derrida; mother's archetype, with C. Jung; the birth's metaphor, with S. Stanford Friedman; inclinations and critique of rectitude, from A. Cavarero; text disposition and erotics of lecture, inheritance of S. Mallarmé; among others.

Key words: *Migraciones*, Gloria Gervitz, rhizome, Deleuze and Guattari, postmemory, Hirsch, mestiza consciousness, Anzaldúa, identity disorder, Derrida, mother, childbirth's metaphor, inclinations, Cavarero, text disposition, Mallarmé.

SUMARI

Introducció.....	1
1. Un poema sense centre i en moviment.....	3
2. Postmemòria o la creació d'una memòria escamotejada.....	8
3. Les llengües, mitjà per a la recreació del passat.....	11
3.1 El mestissatge d'Anzaldúa.....	12
3.2 El trastorn de la identitat derridà.....	13
4. Un jo que és un elles que és un cos.....	17
4.1 La mare.....	19
4.2 La metàfora del part	22
5. La inclinació en la poètica de Gervitz.....	24
6. La disposició del text a l'espai: Mallarmé i l'eròtica de la lectura.....	26
Conclusions.....	29
Bibliografia.....	31

NOTA SOBRE ELS CRITERIS LINGÜÍSTICS DEL TREBALL

El treball que segueix a continuació està escrit en la seva totalitat en llengua catalana, i en favor de la comprensibilitat, la coherència i l'agilitat de lectura, s'han traduït totes les citacions originals en altres llengües —del castellà i anglès, majoritàriament— al català. Malgrat que hem seguit aquesta regla en tot el treball, no ho hem fet així pels versos originals de l'autora que ens ocupa, Gloria Gervitz, ja que hem prioritzat la lectura de l'obra poètica en llengua original.

NOTA SOBRE ELS CRITERIS DE CITACIONS DE L'OBRA ESTUDIADA

En aquest poema llarg i sense títols ni altres marques que actuïn com a separadores de seccions, la manera que hem cregut més convenient per a la citació dels fragments de *Migraciones* és la de la pàgina, i no la dels versos, que és la més comuna en el gènere de la poesia. Enumerar els versos de tot el llarg poema no ens semblava que fos una manera àgil de marcar els fragments i, tenint en compte la importància de la pàgina en la concepció del text —tot sovint una pàgina indica un «poema», o més aviat un fragment que gaudeix de certa independència formal i semàntica respecte la totalitat—, i també partint del fet que, a dia d'avui, existeix una única edició que es considera definitiva —*Migraciones: Poema 1976-2020*, Libros de la resistencia—, hem considerat la citació per pàgines la més idònia.

INTRODUCCIÓ

Aquest treball té com a motivació l'estudi exhaustiu de l'obra poètica de Gloria Gervitz (Mèxic, 1943-2022) en relació amb algunes teories de la contemporaneïtat, el post-estructuralisme i el feminisme. L'obra de Gervitz, tot i que poc coneguda encara, és d'un interès, qualitat i atractius altíssims: la seva peculiaritat principal és la d'estar reunida sencera sota un únic títol, *Migraciones*; però aquest només és un dels seus focus d'interès. Els sis objectius que persegueix aquest treball són els següents:

1. Analitzar *Migraciones* en relació amb la teoria del rizoma, de G. Deleuze i F. Guattari.
2. Relacionar-ne l'ús de la memòria amb el concepte de «postmemòria», de M. Hirsch.
3. Establir contactes entre la presència de diferents llengües i alfabetos en el poema i les teories de dos pensadors contemporanis que hi han reflexionat: G. Anzaldúa i J. Derrida.
4. Investigar el paper de l'arquetip femení i la multiplicitat de veus del jo poètic amb l'ajuda de C. Jung, M. Zambrano i Stanford Friedman, M. Segarra, entre d'altres.
5. Rastrear la imatge de la dona inclinada i fer-la dialogar amb la teoria d'A. Cavarero.
6. Valorar quin és l'ús i la funció de la disposició del text en l'espai i relacionar-lo amb l'herència mallarmeana.

Les hipòtesis de les quals es parteix, són:

1. *Migraciones* és un únic poema que es desenvolupa de manera múltiple i descentrada i que respon a la idea de rizoma establerta per G. Deleuze i F. Guattari.
2. Gervitz parteix de la memòria per escriure el seu poema, i per fer-ho fa servir tant els seus propis records com la recreació o invenció del passat dels seus avantpassats, al què no ha pogut accedir directament; això últim coincideix amb el que M. Hirsch denomina «postmemòria».
3. La presència de diferents llengües i alfabetos en el poema respon tant a la pluralitat que caracteritza el llibre com al conflicte identitari del jo poètic; podem trobar els orígens d'aquest conflicte en un doble eix: la inaccessibilitat al passat familiar i la vivència de la dona.
4. El cos i el temps com a etern present són els dos grans eixos des d'on es construeix el poema.
5. El cos de la dona a *Migraciones* respon a un eix inclinat, contra l'eix vertical que caracteritza la història del pensament occidental des de Plató; en companyia d'A. Cavarero.
6. La qüestió visual i material té una importància cabdal en aquesta poètica; rere la disposició del text a l'espai hi ha motius estètics i de sentit.

El treball s'ordenarà en sis seccions principals que respondran als sis objectius i hipòtesis descrits en aquesta introducció.

esta es la única eternidad que tendrás nunca
date a luz a ti misma
empújate hacia afuera
y nómbrame

Gloria Gervitz

1. UN POEMA SENSE CENTRE I EN MOVIMENT

Gloria Gervitz, nascuda a Ciutat de Mèxic el 1943 i desapareguda recentment, l'any 2022, ens va deixar el seu llegat poètic en un sol volum, del qual en tenim una versió definitiva publicada per l'editorial Libros de la Resistencia i anomenada *Migraciones. Poema 1976-2020*. Però el recorregut editorial fins aquesta versió final és llarg:

- 1979: *Shajarit*
- 1986: *Fragmento de ventana*
- 1987: *Yizkor*
- 1991: *Migraciones* —«Shajarit» i «Yizkor», més la tercera part, titulada «Leteo».
- 1993: *Migraciones* —inclosa la quarta part, «Pythia».
- 1996: *Migraciones* —inclosa la quinta part, «Equinoccio».
- 2000: *Migraciones* —inclosa la sexta part, «Treno».
- 2003: *Migraciones* —inclosa la setèima part, «Septiembre».
- 2017: *Migraciones. Poema 1976-2016* —Mangos de Hacha / Secretaria de Cultura, Mèxic—: eliminació dels títols i els epígrafs que dividien el poema.
- 2017: *Migraciones* —Paso de Barca, Barcelona.
- 2020: *Migraciones. Poema 1976-2016* —Libros de la Resistencia, Madrid.

La poeta mexicana explica en entrevistes que ella va ser la primera sorpresa en adonar-se, després de quinze anys d'escriptura, que tot allò que havia escrit era, de fet, un únic poema: «El títol *Migraciones* va sorgir quan el Fondo de Cultura Económica va decidir publicar el 1991 la meua obra escrita. Llavors eren tres llibres petits, en aparença diferents, que s'anaven a integrar en un»¹ (Gervitz, 2019). A l'article «Algo sobre el poema», situa l'any 1976 com l'inici de la seva labor creativa: «Al juny de 1979 es va publicar una *plquette* de dinou pàgines editada per l'Impremta Madero, la primera part de “Shajarit”: no m'hauria imaginat mai que fos l'inici de *Migraciones*, vaig començar a escriure'l al setembre de 1976» (Gervitz, 2009). Però no només hi va haver un procés de descobriment tardà en el fet que els seus llibres fossin, de fet, una sola obra, sinó que això va representar comprendre que estava escrivint un únic volum el qual no sabia com avançaria, cap a on la portaria, quan s'acabaria, si és que ho faria: «Quan dic que és un “work in progress” és perquè el poema aparentment segueix creixent, li segueixo fent ajustaments, correccions» (Gervitz, 2013). En una entrevista molt emotiva que Esther Peñas va fer-li en ocasió de la publicació del poema acabat, Gloria Gervitz explica, amb la humilitat i la paciència dels anys viscuts:

A aquestes alçades de la meua vida, i després de quaranta-quatre anys al poema, i després de cinquanta

1 Aquesta i totes les traduccions que seguiran de Gervitz són nostres.

anys d'estar escrivint poesia, [...] crec que he acabat per ser com una monja i que em vaig casar amb la poesia i amb el que se'm va concedir d'escriure, *Migraciones*, en la versió de la què estam parlant, la de *Libros de la resistencia*, 1976-2020, és la versió que dono per definitiva ja que és la més propera al que el poema em va demanar, al que vam poder aconseguir tant ell com jo. Després de tots aquests anys, imaginaràs la quantitat de poesia que he escrit, la molta que he desestimat i afegit i tret i modificat i alterat... i això és el que s'ha anat destil·lant, el que n'ha quedat. He viscut per això, per estar en el poema, per esperar-lo, per rebre'l quan arribés. (Gervitz, 2021)

En la llista de publicacions de més amunt, a l'edició del 2017 hem anotat que és quan elimina les marques que distingien les diferents parts del poema. Ho trobem especialment rellevant perquè d'alguna manera, amb aquest gest, s'accepta la fluïdesa i unicitat d'un text que fins llavors era entès per parts — veure nota de peu 12. Al mateix temps, la manera com Gervitz s'expressa en relació amb el seu poema en aquesta citació que hem fet més amunt, és evident que tracta el poema no com a objecte, sinó com a subjecte, com un organisme viu: parla del «que vam poder fer tant el poema com jo», i de com ella «l'esperava» (Gervitz, 2021). En aquest sentit, podem parlar de *Migraciones* com un poema-riu que flueix, i juntament amb la metàfora fluvial, ens servirien qualsevol tipus de metàfores organicistes que donessin fe del cos vivent que és, tant per a l'autora com per a les lectores que el rebem, aquest text que tenim entre mans. Tornant a les imatges de l'aigua en moviment, podem dir sense dubtes que són del tot propícies per a aquesta poesia on tant ressona l'etern retorn d'Heràclit: la veu que parla recrea les veus de la mare i l'àvia, que és, a la vegada, filla, amant, autora, en una superposició de temps i de veus que es confonen. «Y el tiempo se diluye en muchos tiempos | y mi vida está hecha de muchas vidas» (Gervitz, 2020, p. 178), clamen dos dels seus versos; o, en un altre moment: «tantos años para llegar a esta mañana | igual a cualquier otra || para llegar a este día | igual a todos los días» (Gervitz, 2020, p. 106). L'estudiosa Blanca Alberta Rodríguez explica el pes que té la simultaneïtat a *Migraciones*: «el Poema —més que com a successió— està concebut com a simultaneïtat. La Gloria sembla treballar amb el tot: pren, repeteix, trasllada. Els llibres que el componen són seccions obertes, disponibles, matèria que no cessa. [...] Direm amb Bergson que la veritat és que es canvia sense aturador, i que l'estat mateix ja és canvi»² (Rodríguez, 2009). En aquest sentit, i afegint noves capes d'interpretació a la concepció de moviment perpetu heracliana, podem parlar de manca de centre, d'un poema que escapa d'una visió centrífuga, centrípeta o en espiral per construir-se a partir de diferents nusos —semàntics i lingüístics, partint principalment de la repetició de temes i estructures. En aquest sentit, la teoria del rizoma, de Deleuze i Guattari, poden donar-nos una clau de lectura interessant per aquest poema. Els autors de *Mil mesetas* anunciaven que no n'hi havia prou en anunciar la multiplicitat, sinó que calia fer-la, i no afegint dimensions superiors, sinó sostraint allò únic d'allò múltiple (Deleuze i Guattari, 1988, p. 15). Un rizoma no comença ni acaba, està entre les coses, té com a teixit la conjunció «i... i... i...», entén que cal sacsejar el verb ser per entendre el moviment sense entrada ni sortida, sense inici ni final, partint «del mig de» (Deleuze i Guattari, 1988, p. 36). Potser ens ajudarà a posar llum a la teoria rizomàtica

2 La traducció és nostra.

l'explicació de l'artista i investigar Joaquín Ivars:

El *rizoma* tracta d'una Multiplicitat substantiva: i + i + i, en la que la conjunció copulativa “i” juga un paper primordial [...]. El model rizomàtic suposa llavors un esquema de pensament incloent, connectiu. Els heterogenis, els *diferents*, es troben a les línies de connexió del rizoma com en aquell exemple de la trobada entre la vespa i l'orquídia; així que tot està relacionat amb tot, real i sorprenentment. (Ivars, 2021)³

Creiem que la forma d'escriure que practica la mexicana es pot incloure dins d'aquesta definició rizomàtica. Entre els trets principals que Deleuze i Guattari descriuen del rizoma (Deleuze i Guattari, 1988, p. 15-21), hi ha els següents:

- 1r i 2n: principis de connexió i d'heterogeneïtat
- 3r: principi de multiplicitat
- 4t: principi de ruptura asignificant
- 5è i 6è: principis de cartografia i de calcomania

Pel que fa als principis primer i segon, de connexió i heterogeneïtat, podem veure com nusos del rizoma els nusos lingüístics i semàntics que es van dispersant pel poema: els temes, les veus, les formes de parla, apareixen i es dissolen contínuament, en un vaivé continu de fusió i confusió de temes i formes entre els quals no hi ha prevalença ni jerarquia, sinó connexions —el cos, l'erotisme, la religió, la figura materna, la memòria: tot es mescla i s'entrellaça contínuament. Pel que fa al tercer principi, el de multiplicitat, és evident que l'organisme viu que és *Migraciones* està compost d'una diversitat i que no respon a la idea clàssica d'unitat: «una multiplicitat no té subjecte ni objecte, sinó únicament determinacions, mides, dimensions que no poden augmentar sense que canviï de naturalesa»⁴ (Deleuze i Guattari, 1988, p. 16); una mostra d'això la trobaríem en els següents versos: «y yo | que siempre soy otra | y la misma» (Gervitz, 2020, p. 261). Pel que fa a la constatació que la transformació de les parts canvia el conjunt, la mateixa Gervitz en dona fe: «cada part transforma d'alguna manera la resta, així que el poema sí que canvia cada vegada que li agrego una nova secció» (Gervitz, 2009). De fet, seguint la descripció d'aquest punt, es diu que «el llibre ideal seria aquell que ho distribueix tot en aquest pla d'exterioritat, en una sola pàgina, en una mateixa platja: esdeveniments viscuts, determinacions històriques, conceptes pensats, individus, grups i formacions socials» (Deleuze i Guattari, 1988, p. 17-18). Sobre el quart punt, que respon al principi de ruptura asignificant, Deleuze i Guattari estipulen que un rizoma pot ser trencat o interromput en qualsevol part, però sempre tornar a començar segons una o altra de les seves línies; les línies remetent les unes a les altres, però no comporten dicotomia ni dualisme, ni categories com el bo i el dolent, ja que no són talls significants (Deleuze i Guattari, 1988, p. 18-19): en la poètica de Gervitz, que no fa servir ni signes de puntuació ni majúscules⁵, només la

3 <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/capturar-y-soltar-a-proposito-de-rizoma-de-deleuze-y-guattari>. La traducció és nostra.

4 Aquesta i les següents traduccions de Deleuze i Guattari són nostres.

5 «També vaig descobrir que les majúscules eren una forma de la por, perquè si t'hi fixes, les majúscules sempre imposen, són uns gendarmes, i vaig dir: fora les majúscules i les comes que embruten el poema» (Gervitz, 2019).

disposició a l'espai com a element rítmic i de càrrega significativa i expressiva, es produeixen contínuament interrupcions i repeses de figures lingüístiques i semàntiques. Aquestes interrupcions i repeses no tenen una interpretació unívoca: més aviat hi ha sempre molts elements en joc i, per tant, prima l'ambigüitat: això la vincula amb la descripció antidicotòmica de què parlen Deleuze i Guattari. Per acabar, els cinquè i sisè principis són els que es refereixen a la cartografia i la calcomania, i oposen el pensament rizomàtic a la lògica de pensament en arbre. Aquest últim parteix d'un eix genètic o una estructura profunda i funcionen com ho faria un calc que es pot reproduir fins l'infinit; el rizoma, en canvi, és «mapa i no calc» (Deleuze i Guattari, 1988, p. 21): una experimentació que actua sobre allò real, construeix un inconscient, no el reproduceix (Deleuze i Guattari, 1988, p. 21). Podem subscriure fil per randa aquesta definició per a parlar de quin és el sistema creat en les *Migraciones* gervitzianes: no parteixen de cap còpia de res preexistent, sinó que formen un nou organisme o un nou mapa, per dir-ho deleuzianament.

Exposada la relació entre el pensament rizomàtic i el poema *Migraciones*, i per tancar el capítol, ens centrarem ara precisament en el títol «migracions», substantiu que implica el moviment i el canvi que hem anat desvelant sota la configuració del rizoma. Però hi ha moltes possibilitats de significació rere aquest substantiu, i l'autora en revela aquest:

Hi ha moltes migracions al poema: migracions cap a fora i migracions cap a dins. Simplement, pregunta't, ¿quantes vegades no migrem dins nostre en tots els sentits? Però en el poema hi ha migracions reals que són reinventades, hi ha una història personal sense proposar-m'ho. [...] Tot i que no vaig conèixer mai la meva àvia paterna perquè va morir jove, des de molt petita em vaig preguntar sense paraules què hauria sentit aquella dona. [...] Una part del poema és un homenatge a aquestes dones que no van tenir la vida per parlar dels seus somnis, que van fer tota aquesta tasca silenciosa que no es veu però que fa que el món camini. Després el poema va migrar cap a altres territoris. (Gervitz, 2019)

Veiem com les migracions no són només temàtiques, sinó formals i estructurals des de la seva gènesi, amb tots els moviments compositius que ha viscut la creació del poema i que estan impregnats en la lectura. Les migracions de paraules, versos, fragments que s'han anat produint al llarg d'anys d'una banda a l'altra del text han configurat un poema que està contínuament connectat entre si, que és divers però que conforma un mateix magma. La migració com un dels temes embrionaris, amb aquella àvia paterna com a arquetip inaugural del poema, constitueix un joc de miralls amb els canvis estructurals que pateix el desenvolupament del poema i s'hi lliga de forma inextricable. Tornarem al tema de la migració com a «leitmotiv» del poema en l'apartat 3.2 d'aquest treball. Pel que fa a aquestes migracions formals que es van donar al llarg de la gestació del llibre, Gervitz en va tenir clar l'inici i el final des de ben aviat:

El poema ni tant sols ha crescut cronològicament perquè per mi les tres primeres parts segueixen sent les tres primeres parts. Evidentment, sí que hi ha hagut migracions dins del poema, frases que migren d'un lloc a un altre, que he mogut, a vegades d'una pàgina a una altra pàgina. Les tres primeres parts són les tres primeres parts i les dues últimes també ho són. El poema ha seguit creixent de la sisena part, del mig,

quasi que es podria dir que ha crescut «de la panxa», com si «s'embarassés». És de la panxa d'on creix, i allí és on hi ha possibilitats de donar a llum. Perquè el final el tinc i el principi també, aquests no els moc, això és una cosa que sí que sé. (Gervitz, 2013)

Migraciones és a la vegada un llibre de poemes pensat com a tal i unes obres completes; un treball de revisió, reescriptura, de retallar i enganxar, una llarga i elaborada operació de muntura feta durant un període de temps molt llarg i amb un punt i final —tot i que la mateixa autora havia dubtat fins aquell moment de si hi hauria o no una versió final, cosa que arriba finalment en la versió de *Libros de la resistencia* editada el 2020. L'autora va armada únicament amb la seva intuïció per recórrer el llarg camí de construcció del llibre, que li ocupa tota la vida —de fet, és significatiu que el doni per acabat només dos anys abans de la seva mort. Versos com «recíbeme como si fuese un puñado de tierra | transito yo misma» (Gervitz, 2020, p. 88) o «¿cuál de todas las vidas | que me han vivido || es la más mía | la más verdadera?» (Gervitz, 2020, p. 145) ens il·luminen sobre la manera de viure i escriure de Gervitz i que anirem desgranant en aquest treball.

Tornant a l'anàlisi del títol en relació amb l'obra, a continuació analitzarem quin pes hi tenen els primers versos del poema:

en las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre
ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té
flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo.

Veiem que se'ns situa en un terreny oníric, amb descripcions sinestètiques, al mateix que assenta les coordenades del lloc des d'on escriurà: la sensualitat del cos, de tot allò que és viu —flors, ocells, plantes, fruites— i amb una concepció del temps com a simultaneïtat, com dèiem més amunt. L'estudiosa Tania Favela aprofundeix així en aquest inici:

El substantiu de «migracions» entra a escena precedit per la preposició «en», i sobtadament ens situa en un lloc movedís i alhora ens col·loca davant el sense sentit d'aquella frase arrencada al silenci. Frase que, més que dir, és pura manifestació: un pur dir sí i un arriscar-se a començar. Aquest substantiu, que apareix només una vegada al poema, funciona com un disparador del llenguatge: actua, genera accions i el primer que es posa en moviment amb aquesta paraula és un ritme. La paraula «migracions» suposa el naixement del poema: és un tall i una obertura, una escissió interior i una alliberació, però també és en si mateixa trànsit i viatge: un entrar i un sortir constants: desplaçaments que possibiliten descentraments diversos. La paraula es manifesta i parla, obre el bec i comença a cantar, com aquells cants d'ocells bequeruts que rebenten a l'inici del poema. I aquest cant que és un monòleg i alhora una pregària desperta el cos i després la memòria.⁶ (Favela, 2022)

6 La traducció és nostra.

Amb aquesta sola vegada de citar les «migracions», en una obra de milers de versos, com si es tractés d'una paraula màgica i inaugural que perdrà la força en cas de ser repetida, l'autora ens dona la clau d'entrada al poema: la pròpia obra serà després l'única responsable d'il·luminar constantment totes les migracions que es donen en aquest increïble periple poètic.

Pel que fa a la singularitat de la concepció de l'obra i el fet que tota la seva poesia es reuneixi en un sol llibre, la podem posar en relació amb d'altres com ho serien *Poesía vertical*, de Roberto Juarroz, obra publicada en diversos toms que es publica sempre sota el mateix títol, diferenciant-se només per el número de volum; o la poesia de Saint-John Perse, la qual Gervitz considera un sol poema, tot i haver estat publicada dividida i sota diferents títols al llarg de la seva vida (Gervitz, 2019). No deixa de ser destacable que es tracti, en tots dos casos, d'autors llatinoamericans com ho és Gloria Gervitz, tot i que cap dels dos fa una aposta tan clara com la de la mexicana per mantenir «en construcció» la seva obra durant tants i tants anys.

2. POSTMEMÒRIA O LA CREACIÓ D'UNA MEMÒRIA ESCAMOTEJADA

*El pasado no existe en sí: nosotros lo inventamos.
La derrota de la memoria es la victoria de la poesía.
Octavio Paz⁷*

Abans d'entrar de ple en el proper tema que volem abordar, el de la postmemòria, farem una primera anàlisi dels temes i el posicionament des d'on es tracten, que no poden acabar de deslligar-se del tot, i que trobem ja exposats en el que podríem dir el primer «alè poètic» del llibre —en un intent d'evitar la paraula «poema» per a referir-nos a res que no sigui la totalitat del text que es reuneix en aquest llibre. El que anomenarem a partir d'ara el primer alè poètic del llibre, doncs, que recorre un total de deu pàgines i que s'inicia amb els versos citats més amunt —«en las migraciones de los claveles rojos...» (Gervitz, 2020, p. 9)— i acaba amb els versos «una niña loca me mira desde adentro || estoy intacta» (Gervitz, 2020, p. 19), hi trobem un primer cant-monòleg d'una veu femenina que és la que recorrerà tot el llibre. Aquesta veu parla ara des del present, ara des del passat —«la vieja nana nos mira desde un haz de luz» (Gervitz, 2020, p. 9); «me masturbo pensando en ti» (Gervitz, 2020, p. 11)—, salta dels records d'infància als de l'edat adulta, de la vida sexual a l'espiritual —«bajo el grifo de la bañera abro las piernas | el chorro del agua cae | el agua me penetra | se abren las palabras del Zohar | quedan las preguntas de siempre» (Gervitz, 2020, p. 10)—, reflexiona sobre el fet poètic —«las palabras que no son más que una oración larga | una forma de locura después de la locura» (Gervitz, 2020, p. 11)—, sobre la sexualitat i la vida —«la voluptuosidad de nacer una vez y otra» (Gervitz, 2020, p. 11)—, sobre la

⁷ Extret de “Prólogo” en: José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*. Obra poética 1961/1970, México, Ediciones Era, 1973, p. 15.

multiplicitat de veus i la simultaneïtat de viure diferents vides en el present —«transcurrimos dentro de nosotros | estoy viviendo superposiciones de instantes en una perspectiva plana» (Gervitz, 2020, p. 14). Hi trobem també la recurrent pregunta sobre la identitat que travessarà el llibre: «no me encuentro [...] no tengo brújula [...] prefiero seguir aferrada a lo que invento | y no entender lo que sí existe | mejor soñar que estoy muerta | y no morirme de los tantos sueños que me inventan» (Gervitz, 2020, p. 12); «y cada día estoy más lejos y no sé qué hacer | no puedo salirme de mí | y sólo en mí conozco y siento a los demás | monótono aprendizaje de despertar y volver a ser yo» (Gervitz, 2020, p. 13). I apareixen les primeres marques del que serà una futura exploració de la memòria o, millor dit, de la postmemòria: «y las fotografías despintándose por la fermentación del silencio [...] ¿dónde estás? | ¿en qué parte de mí puedo inventarte?» (Gervitz, 2020, p. 11); «y nunca llegamos más que a nosotros mismos | pero todo el año allá en la memoria florecen los geranios» (Gervitz, 2020, p. 15); «siento una identificación profunda con el polvo | paisaje hueco amplio inconstante agudo | no puedo atravesar el aire | comienzo a vivir de brisa | quisiera rezar y no sé rezar» (Gervitz, 2020, p. 16); «y es que yo no inventé a esa muchacha | ella forzó su existencia dentro de mí» (Gervitz, 2020, p. 16).

La postmemòria és un terme encunyat per Marianne Hirsch, professora de literatura als EUA emigrada de Romania que, arran de la seva situació personal com a filla d'emigrants, reflexiona sobre el pes de la memòria heretada. Tot i que el concepte de postmemòria s'ha fet servir sobretot per referir-se a la generació posterior als que van viure l'Holocaust, s'utilitza també per a descriure tota aquella custòdia del coneixement de la memòria i la transmissió d'uns records relacionats amb un trauma (Hirsch, 2015, p. 14). Altres termes per descriure les conseqüències d'aquesta petjada que es llega de pares i mares a fills i filles, són «memòria absent» —Ellen Fine—, «memòria heretada», «memòria prostàtica» —Celia Lury, Alison Landsberg—, «mémoire des cendres» —Nadine Fresco—, «testimoni vicari» —Froma Zeitlin—, «història rebuda» —James Young— o «llegat espectral» —Gabriele Schwab— (Hirsch, 2015, p. 16). En paraules de Hirsch:

La «postmemòria» descriu la relació de la «generació de després» amb el trauma personal, col·lectiu i cultural de la generació anterior, és a dir, la seva relació amb les experiències que «recorden» a través dels relats, les imatges i els comportaments d'aquells amb qui van créixer. Però aquestes experiències van ser transmeses tan profundament i afectiva que semblen constituir els seus propis records. La connexió de la postmemòria amb el passat està, per tant, mediada no tan sols pel record, sinó per un investiment imaginatiu, creatiu i de projecció.⁸ (Hirsch, 2015, p. 19)

Aquesta postmemòria, com diu Hirsch, és més aviat generació que recuperació. Si, seguint la citació d'Octavio Paz que obre el capítol, podem dir que el passat no es recorda, sinó que s'inventa, en el cas de la postmemòria hi trobem la posició d'aquell que intenta recuperar o recrear un passat que, directament, no ha viscut en pròpia carn. Gloria Gervitz, de parla i cultura mexicana per naixement, carrega el llast d'un passat familiar inaccessible i és travessada per memòries alienes però que estan completament

8 La traducció és nostra.

lligades amb els seus orígens:

Una part de la meua família de la banda del pare va arribar al 1929 a Mèxic des de Rússia, d'una part que ara és Ucraïna. El meu pare tenia gairebé nou anys. Tot i que no vaig conèixer mai la meua àvia paterna perquè va morir jove, des de ben petita em vaig preguntar sense paraules què devia haver sentit aquella dona, quantes por i quantes il·lusions portava a l'esquena, tot el que devia haver sentit en acomiadar-se de pares, germans i la seva gent a qui sabia que no tornaria a veure. (Gervitz, 2019)

La poeta ho aborda en diversos fragments de manera explícita; ho veurem més endavant en el poema que antigament s'havia anomenat «Yiskor», però també ho veiem en aquesta primera part que ara analitzem. Els set últims versos parlen de l'àvia i de la invenció de la seva memòria a través de la poesia: «la abuela enciende las velas sabáticas desde su muerte y me mira | se extiende el sábado hasta nunca hasta después hasta antes | mi abuela que murió de sueños | mece interminablemente el sueño que la inventa | que yo invento || una niña loca me mira desde adentro || estoy intacta» (Gervitz, 2020, p. 18-19). Tal com explica l'estudiosa María Baranda:

En totes les direccions que pren el llibre en els seus fragments, la consciència d'unitat és assumida com una part d'un passat que vol recuperar, però que li resulta aliè: sap que per naturalesa no és d'ella, o almenys no en la seva totalitat. Part d'aquesta història està en la seva capacitat de fabulació o de reconstrucció de l'oblit. De tal manera que tot es torna un episodi sense fi en què ella és filla de la mare que al mateix temps és també filla i que a més a més ens mostra que també és mare. Malgrat tot, la mediació de la seva epopeia descansa en poder emigrar, estar sempre en una altra banda, desplaçar-se. I com aquell que verifica el culte de la tribu, o la permanència de la seva raça, emprèn una infinitud de variants. (Baranda, 2001)

Tot això ens porta al tema de qui és el jo, la veu que parla, en el poema. En una entrevista de l'any 2019, quan Gloria Gervitz és preguntada pels desdoblaments del jo que apareixen al llarg del poema, respon:

És que són moltes veus que en realitat són la mateixa veu. Vaig escriure aquesta línia, «una niña loca me mira desde adentro. Estoy intacta», i això ho vaig escriure el 1976. Han passat trenta quatre anys i puc seguir dient que «una niña loca me mira desde adentro» i que «estoy intacta». I també hi ha moltes parts en què sóc vella. (Gervitz, 2019)

El pensament de la multiplicitat de veus que conviu i habita la sola veu que parla en el poema és un pensament absolutament coherent amb la idea que vivim en un etern present que recorre la poesia de Gervitz. Tal com hem desenvolupat en el primer capítol, la idea de temps a *Migraciones* és vista més com a simultaneïtat que com a successió, fet que ens la lliga amb idees heretades d'Heràclit i renovellades primer per Nietzsche i després per Deleuze i Guattari. La situació personal de l'autora és la d'una memòria escamotejada, ja que se l'ha privada de part de la seva memòria familiar en tant que no ha tingut accés directe a les veus que la lligarien a una herència familiar.

Lluny de ser un dipòsit de fets reals o objectius que caldria rescatar del passat, la memòria funciona aquí com un espai subjectiu de la imaginació i de la creació poètica, des d'on el subjecte construeix, en un diàleg

continu entre les múltiples veus femenines que el constitueixen, el sentit del món i del seu propi ser.⁹ (Imboden, 2001)

Gloria Gervitz reverteix aquesta situació de partida convertint la carència en virtut, el rostoll en terra fèrtil, i ho fa a través de la postmemòria, que no és altra cosa que una forma d'invenció: «¿dónde quedó lo que viví lo que creí vivir? | ¿dónde el sueño que fui que sigo siendo? | dónde toda esa gente y todos eso días que desaparecieron | como en los cementerios en que no hay nombres | no hay fechas sólo pedazos de cerámica rota» (Gervitz, 2020, p. 180): l'acceptació del somni, de la creença, de la fe com a úniques certes d'una realitat que en depèn, d'una realitat construïda de «fragments de ceràmica trencada»; un pensament en total sintonia amb els versos tan lúcids del seu coetani modernista Wallace Stevens: «the imagination, the one reality | in this imagined world» (Stevens, 1955).

3. LES LLENGÜES, MITJÀ PER A LA RECREACIÓ DEL PASSAT

La poètica de Gloria Gervitz, tot i que sense dubte està escrita en llengua castellana amb un clar accent mexicà, conté llengües i alfabetos diversos. En un afany de fer aparèixer les llengües de les seves avantpassades, però també amb la convicció que «certes coses només es poden dir en una certa llengua» (Gervitz, 2009), la poeta fa aparèixer l'hebreu, que relaciona amb les oracions i rituals jueus —«des línies en hebreu són d'alguna oració, sempre les he sentides en hebreu, si les traduí perdrien la seva força i sentit» (Gervitz, 2009)— o el jiddisch, llengua dels seus avantpassats jueus provinents de Rússia, i que va aprendre a l'escola. Al costat d'aquestes llengües que li servien com una reconstrucció d'un passat perdut, d'una pàtria imaginada —la postmemòria a la qual remetiem més amunt—, Gervitz hi fa conuiu l'anglès, que és la seva segona llengua, quan sent que així li demana el poema —«els fragments de “Treno” en anglès van sortir així espontàniament; després, quan els vaig voler traduir vaig saber que el poema és així i que el que està en anglès, només podia haver estat dit en anglès» (Gervitz, 2009)—; o el grec, per citar uns versos de Giorgos Seferis —que remet, com no pot ser altrament, a la memòria. «L'idioma és el nostre refugi, l'últim, el que roman, el més nostre» (Gervitz, 2009), confessa Gervitz en «Algo sobre el poema». És evident que per a la mexicana la llengua no és —només— un mitjà per a transmetre unes idees i que la seva vinculació amb l'idioma no és purament utilitària. Pel que podem deduir de les seves declaracions i de la seva poètica mateixa, la parla i l'escriptura són més aviat un ritual, un esdeveniment que participa tant de la part racional com de la part irracional, sensual de la persona, i que la travessen i la transformen.

La convivència de diferents llengües en el text sense cursives ni transicions de cap mena, fa aparèixer una sensació d'estranyesa al topar-se amb alfabetos que el lector corrent en llengua castellana no pot

9 La traducció és nostra.

desxifrar. A la vegada, però, està en total coherència amb la fluïdesa del text, alliberat de signes de puntuació i disposat sobre la pàgina d'una manera molt lliure —deixant espais en blanc o jugant amb les sangries, ho analitzarem en profunditat més endavant— i que, a nivell de contingut, és en ell mateix un cant a la convivència de les pluralitats, amb un «jo» i un «tu» que apareixen i desapareixen i que es resignifiquen constantment, no quedant mai ancorats en cap concepte fix. Ens trobem davant d'una escriptura mestissa, en el sentit que Gloria Anzaldúa dona d'aquest terme, i que farem dialogar amb el pensament de Jacques Derrida a *Le monolingüisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine* (1996).

3.1 EL MESTISSATGE D'ANZALDÚA

La pensadora xicana Gloria Anzaldúa reflexiona a *Borderlands / La frontera: The New Mestiza* sobre la seva situació, en què la seva identitat és travessada per cultures com la índia, la mexicana i la nord-americana. Els versos d'Anzaldúa «Me zumba la cabeza con lo contradictorio | *Estoy norteadada por todas las voces que me hablan* | simultáneamente» (Anzaldúa, 2016, p. 134) —la cursiva és d'ella— tenen molt en comú amb la poètica de Gervitz: una constatació de la pluralitat de veus que conformen la persona i una escriptura que es forma i es desplega sobre la contradicció, el dubte, l'exploració i la recerca d'una identitat sempre fugissera. Gloria Anzaldúa reflexiona sobre la identitat del que ella en diu «la nova mestissa» amb aquestes paraules:

Ha descobert que no pot contenir idees o conceptes en límits rígids. Els límits i els murs que se suposa que han de mantenir fora les idees indesitjables són hàbits i patrons de conducta arrelats, hàbits i patrons que són l'enemic interior. La rigidesa significa mort. Només mantenint-se flexible *la mestissa* pot expandir la psique horitzontalment i vertical. Ella ha de moure's contínuament, allunyant-se de les formacions habituals; del pensament convergent, del raonament analític que tendeix a utilitzar la racionalitat per avançar cap a un objecte únic —un mode occidental— i apropant-se al pensament divergent, caracteritzat per moviments d'allunyament dels patrons i objectius establerts i cap a una perspectiva més total, una perspectiva incloent més que excloent. La Nova Mestissa aborda això desenvolupant la tolerància cap a les contradiccions, la tolerància cap a l'ambigüïtat.¹⁰ (Anzaldúa, 2016, p. 135-6)

Moviment continu en la forma, lluny de la rigidesa i el patró fix; pensament que busca la pluralitat, i no un únic objectiu racional: les coordenades que descriu Anzaldúa són les coordenades en les que es mou la poesia de Gervitz, que deixa fluir el seu poema de múltiples veus i temes i amb diversitat de formes, llengües, alfabet, maneres de dir. I la mexicana és totalment conscient d'aquestes coordenades, com ho demostren les expressions que apareixen constantment sobre el dubte i el moviment. N'anotem només un parell d'exemples: «las palabras | brevísimas húmedas || rozan la superficie | como una serpiente || y la voz sabe que no sabe» (Gervitz, 2020, p. 89); «la luz descende | insidiosa | tábano || nada me es dado saber» (Gervitz, 2020, p. 105).

¹⁰ La traducció és nostra.

El que trobem en el poema es constata també en la manera en què l'autora es relaciona amb la creació. En ser preguntada sobre la intensitat de la seva relació amb la poesia durant tants anys, contesta: «Sí, la intensitat es va mantenir i també es van mantenir els dubtes, els tants, tantíssims, dubtes» (Gervitz, 2021). Gervitz no treballa amb l'objectiu de l'obra acabada, amb l'ambició de fer una obra d'una certa extensió o sobre una certa temàtica. La intuïció, allò que sent que li demana el cos i el pensament, es posen sempre al capdavant: la manera de treballar de Gervitz és una part mateixa del que llegim en l'obra. *Migraciones* té la capacitat de fer-nos conscients de la seva qualitat de palimpsest, ja que des del mateix títol percebem els moviments, canvis, transfiguracions que ha patit el text i que perviuen en el text final. Sobre la consciència de Gervitz del pòsit d'irracionalitat que traspuja la seva obra, li podem llegir aquestes declaracions a tall d'exemple: «Hi ha tota una part de la nostra vida que l'estem inventant i reinventant i somiant i que té poc a veure amb la realitat» (Gervitz, 2021). Gervitz sempre treballa des d'un lloc-altre des d'on se li permet explorar aquesta identitat travessada pels conflictes del gènere, la multiplicitat de les cultures heretades, el conflicte amb la culpa i el perdó —relacionats amb la mare— i l'exploració dels sentits des del propi cos. La poètica de Gervitz coincideix perfectament amb el «treball de consciència mestissa» que ens defineix Anzaldúa:

El treball de la consciència mestissa consisteix en trencar la dualitat entre subjecte i objecte que la manté presonera i mostrar en carn i os i per mitjà de les imatges en la seva obra com es transcendeix aquesta dualitat. La resposta al problema entre la raça blanca i la de color, entre homes i dones, es troba en sanar l'escissió que s'origina en els ciments mateixos de les nostres vides, la nostra cultura, els nostres llenguatges, els nostres pensaments. Un desplaçament enorme del pensament dualista en la consciència individual o col·lectiva és el principi d'una llarga lluita, però es tracta d'una lluita que podria, segons les nostres millors esperances, conduir-nos al final de la violació, de la violència, de la guerra. (Anzaldúa, 2016, p. 137)

3.2 EL TRASTORN DE LA IDENTITAT DERRIDIÀ

Per a Jacques Derrida, la seva condició de franco-magrebí constituïa, «no [...] un afegit o una riquesa d'identitats, atributs o noms. Més aviat delataria, en principi, un trastorn *de la identitat*»¹¹ (Derrida, 1996, p. 28). A partir de la seva experiència particular en què les llengües no franceses d'Algèria li van ser vetades en un context de colonialisme, desenvolupa la teoria segons la qual només es parla una llengua, i no és mai pròpia (Derrida, 1996). Sota aquesta aparent paradoxa s'hi amaga la idea que la llengua i la cultura sempre són una imposició: l'ésser humà en néixer aprèn una llengua heretada, i aquesta és la llengua del logofalocentrisme, en termes derridians, la de la raó de la llei de l'home que no podem defugir i que ens fa viure en el malestar de la cultura que ja va denunciar Freud (Freud, 1981). El gest que Gervitz traça amb el seu llibre, que es mou defugint una única cultura, inventant noves vies

11 Aquesta i les següents traduccions de Derrida són nostres.

d'expressió i deixant que el poema flueixi sota formes diverses —formals, lingüístiques, temàtiques, etc. — és una forma de combatre el logofalocentrisme i s'inscriu sense dubte en el trastorn de la identitat derridiana.

Derrida es pregunta: «aquest “trastorn de la identitat”, ¿afavoreix o inhibeix l'anamnesi? ¿Aguditza el desig de memòria o omple de desesperança el fantasma genealògic? ¿Frena, reprimeix o allibera? Tot a la vegada, sens dubte» (Derrida, 1996, p. 31). En el cas de Gervitz, d'algú a qui se li ha privat part de la seva identitat, la part de memòria que no pot recuperar l'obliga a penetrar el món de la invenció. Podríem afirmar, de fet, que és justament aquest «trastorn identitari» el que origina el procés d'escriptura, la confrontació amb l'altre —la mare, jo, ella: sigui qui sigui, sempre un altre— a través del qual conformar el propi jo. Pel que fa a la qüestió específica de la part del passat a la qual no pot accedir, la mexicana ho va explicar així en una entrevista:

I també hi ha parts del llibre, en especial a les tres primeres, en què m'adono que vaig voler donar veu a aquelles dones que van arribar des d'Europa de l'Est, del que ara és Ucraïna, Polònia... Entre les quals hi van venir la mare del meu pare, a qui no vaig conèixer mai —el no conèixer-la em va permetre inventar-la. Vaig voler donar-los veu perquè sento que no van tenir temps de parlar dels seus somnis, van estar molt ocupades mirant de tirar endavant els fills, el marit, en un país del qual l'únic que sabien era que estava a Amèrica. Aquestes dones de les què parlo, bàsicament d'aquesta àvia a qui no vaig conèixer, són dones joves però que van arribar amb fills petits, amb responsabilitats... No estic parlant d'una dona jove que se'n va a un altre país on tot és una aventura. Hi ha una part del meu llibre que també es lliga, aquí sí, amb aquestes migracions reals. (Gervitz, 2013)

Gloria Gervitz parla d'invenció com a eina de recuperació d'un passat al què no pot accedir de manera directa, de donar veu a les dones que no en van tenir i d'explicar la història de les migracions d'inicis del segle XX que van viure els seus avantpassats. La declaració de Gervitz ens interessa perquè explica que aquestes migracions humanes que són part de la història i de la seva història particular estan a l'essència del seu treball poètic, fins al punt que tenen ressonància en el títol mateix de l'obra. Al mateix temps, en explicar que aquest tema és només una part de l'obra, posa en evidència que hi ha unes altres migracions que tenen lloc en la seva poètica; l'ambivalència d'aquestes migracions, que són tant conceptuals com textuals, i que remetent a la relació que manté l'autora amb la seva obra al llarg de tota una vida, fan que els sentits del mot migració es disparin cap a llocs diferents.

Tornant al tema de la invenció de la història i del propi passat, hi ha uns poemes que ens serveixen especialment per veure-ho. Es tracta del fragment que, en edicions primerenques, s'anomenava «Yiskor» —i és que *Migraciones*, en fases primerenques, constava de diferents parts diferenciades per títols¹². El «yiskor» és una pregària jueva en memòria dels morts i que es fa quatre vegades l'any. En aquest fragment del llibre hi trobem un jo que busca una comunicació amb una àvia morta i que a voltes es

12 «Fins el 2016 el poema tenia subtítols cada un amb un epígraf, entre altres coses perquè també a mi em va costar molt de temps adonar-me que, en realitat, estava escrivint un sol poema» (Peñas, 2021)

confon amb la mare. Aquesta és l'àvia que Gervitz no va arribar a conèixer i que inventa a partir de fotografies. Rita Catrina Imboden Spescha ho explica així:

Dues històries s'entrellacen i se superposen a «Yiskor»: una és la història del «jo» en busca del record, de la comunicació amb l'àvia —o mare— morta. L'altra explica la història de l'àvia exiliada. El poema configura, doncs, dues situacions —que corresponen a dos nivells d'enunciació—: la de la *faula* o *història*, per una banda, i la de l'acte de construir i explicar-la, per l'altra. La història de l'àvia és senzilla, perquè explica la vida d'una dona que emigra d'un país de l'est a Mèxic, a finals del segle XIX o principis del XX, probablement —no s'indiquen dates històriques. Les imatges centrals —les fotografies— són la del moll, en un port europeu —la dona amb el nen i el marit—, i la de la travessia en vaixell —la dona recolzada a la borda.¹³ (Imboden, 2001)

En la versió definitiva del poema, *Migraciones. Poema 1976-2020*, hi podem rastrejar els versos d'aquell fragment prèviament anomenat «Yiskor»:

como Jonás en el vientre de la ballena
como la sibila dentro de las paredes húmedas
sin saber qué decir sin nada para decir
por ti siempre para ti
esta fidelidad debe haber sido a mí misma

viejos sentimientos cuidadosamente olvidados rompen el olvido
y sabes que te hablo a ti sólo a ti para siempre a ti

el aire se llena de flores
la lluvia también se desplaza hacia el sueño
lentamente recupera su sombra
se inclina como un sauce

cae

yo regreso a casa¹⁴

la lluvia cesó queda su sombra
casi se filtran las voces
¿las mismas?

no lo sé¹⁵

Es tracta de l'inici i el final d'aquesta antiga secció anomenada «Yiskor», i les hem trobades a partir de

13 La traducció és nostra.

14 Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. P. 40.

15 Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. P. 69.

l'estudi d'Imboden Spescha¹⁶, ja que en la versió definitiva s'ha esborrat qualsevol marca externa com podrien ser el títol, la citació, l'espaiat¹⁷. Veiem que comença amb dos símls que invoquen dues mitologies: per una banda, la història de Jonàs i la balena prové de l'Antic Testament, de manera que invoca tant la tradició jueva com la Bíblia, amb tot allò que se li ha volgut assignar de fundacional de la «literatura occidental». Per altra banda, la sibil·la, provinent de la tradició grega i que el judaisme, tal i com va fer el catolicisme, es va apropiari; aquesta figura apel·la a tota una altra sèrie de coses: la feminitat, el misticisme, el poder endevinatori, en definitiva, l'esfera contrària a la llei del pare i la raó.

En el tercer vers, «sin saber qué decir sin nada para decir», s'estableix una relació amb el no-saber que serà latent en tot el poema i que s'explica en relació amb la subversió de l'ordre raó-sentir, o, millor dit, amb l'eliminació de tal polaritat per fusionar cos i ment, sensualitat i coneixement, en una manera d'entendre la percepció molt propera a la de Merleau-Ponty i la seva fenomenologia de la percepció (Merleau-Ponty, 1945), en què allò que percebem és inseparable de l'estructura a la qual pertany i al cos amb el qual ens hi dirigim. La importància d'aquest no-saber queda del tot explicitada en el vers final de la secció, «no lo sé», d'una absoluta determinació en la indeterminació, i amb un espai en blanc que el precedeix per donar-li tot el pes d'una afirmació absoluta a la incertesa. D'alguna manera podríem emparentar-lo amb aquell «Yes I Said Yes I Will Yes» de la Molly Bloom: un segle després, i en les coordenades de l'ésser fragmentat o vinclat del segle XXI —Derrida, Cavarero—, ara només es pot exclamar «no ho sé». Terreny de la incertesa que, per altra banda, ja ha estat de sempre la llengua pròpia de la poesia.

En el quart i cinquè versos, «por ti siempre para ti | esta fidelidad debe haber sido a mí misma», hi trobem el que serà la confusió constant del tu i el jo que caracteritza tot el monòleg. La veu, que és també un cos, està obert i habitat per altres cossos: «tócame a dentro de ti | con esa contención que se desborda» (Gervitz, 2020, p. 99); «oigo mi respiración | que es también la tuya» (Gervitz, 2020, p. 261). La veu del jo com un cos obert, imatge tant de la feminitat com de la multiplicitat de veus —la mare, l'àvia, la filla— que hi acull. En aquest sentit, és interessant l'aportació sobre la relació del jo i el tu al poema *Migraciones* que fa Tania Favela:

Si el «jo» és inestable en el poema, llavors el «tu» també ho és, fins al punt de tornar-los indistints i de desdibuixar la seva relació: «y te hablaba a ti/ y tú eras yo», o bé: «dí | dime | tú que me conoces | tú que eres más yo | que yo». Si el «jo» és molts «jos», el «tu» també se subdivideix: «nadie ni nada solo tú | solo esa tú que eres tú». ¿Qui és «tu» i qui es «jo» a *Migraciones*?: «tócame adentro de ti | con esa contención que se desborda»¹⁸ (Favela, 2022)

16 La referència completa es troba a la bibliografia.

17 «De cop i volta, una setmana abans [d'entrar a impremta], vaig saber que tots aquells subtítols i els seus epígrafs no aportaven, que tota aquella organització se n'anava fora. El poema m'estava demanant que el deixés fluir. En aquell instant vaig veure amb claredat que era un sol poema i que aquests subtítols eren com dies que impedièn el fluir del poema» (Gervitz, 2019)

18 La traducció és nostra.

Als últims sis versos del primer poema, «el aire se llena de flores | la lluvia también se desplaza hacia el sueño | lentamente recupera su sombra | se inclina como un sauce | cae | yo regreso a casa», hi veiem la irrupció de la naturalesa que es relaciona amb l'irracional i l'inexplicable. Per una banda tenim l'aire, les flors, els colors, l'olor: es convoquen els sentits de la vista, el tacte, l'olfacte i fins i tot l'oïda —en el poema hi trobem una llarga descripció del mercat amb descripcions de menjars, espècies, flors, que invoquen tots els sentits. Després la pluja, que «es desplaça al somni» i «recupera la seva ombra»: aquest llenguatge velat és una clara al·lusió a l'irracional, a allò que no controlem. I és que Gervitz no amaga en les entrevistes la importància que té per ella tot allò que passa mentre dormim:

¿Qué significa estar despierto? Ens passem la vida en la vigília perquè després som a un costat però, en realitat, ni que sí que hi siguem, sempre som també en altres parts de nosaltres mateixos. Sempre hi ha aquest joc: ¿què és real? ¿què no és real? [...] Estem sempre en aquesta cosa que serà. Però tot passa en aquest instant, així ho sento. (Gervitz, 2013).

La visió que tot passa en l'instant present, que memòria i present són una juxtaposició, ressegueixen una línia clara de pensament que ja hem resseguit en anteriors capítols i que va des d'Heràclit passant per Nietzsche i que recullen pensadors contemporanis com Deleuze i Guattari. Alguns dels seus versos il·lustren perfectament el seu pensament: «tantos años para llegar a esta mañana | igual a cualquier otra || para llegar a este día | igual a todos los días || y recibirlo | en ofrenda» (Gervitz, 2020, p. 106); o, en les primeres pàgines de *Migraciones*: «lo único verdadero es el reflejo del sueño que trato de facturar [...] llego al lugar del principio donde comienza el comienzo» (Gervitz, 2020, p. 18).

4. UN JO QUE ÉS UN ELLES QUE ÉS UN COS

la fotografía de la abuela rusa en Xochimilco
en una trajinera cargada de alcatraces
y veo a mi abuela poblana en su casona de Las Lomas
y es la canícula desbordándose
y el aire se tiñe de pétalos
y la veranda de tan blanca se me pierde
y yo me pierdo en el recuerdo
y veo a mi mamá poniéndole alcatraces
a un jarrón de talavera y en la radio
están tocando los boleros que tanto le gustan
y veo a mi nana y veo a esa niña que soy yo
llevándole alcatraces a mi mamá
y me veo hoy ahora aquí

aquí después de todos estos años
y tengo en un florero unos alcatraces
y estoy oyendo los mismos boleros que oía mi mamá
y el tiempo se diluye en muchos tiempos
y mi vida está hecha de muchas vidas¹⁹

Amb aquest fragment del poema veurem com s'articulen i se superposen els arquetips femenins en el poema *Migraciones*. El jo poètic està constantment teixint un diàleg amb unes altres dones que aquí apareixen ben explicitades: l'àvia russa, l'àvia poblana—de Puebla, Mèxic—, la mare, la nana; i hi apareixen, juntament amb elles, el jo-nena del passat i el jo-que-recorda del present. A través d'unes imatges molt concretes —el lliri d'aigua, flor mexicana per excel·lència, i una música tan pròpia d'aquella part de món com és el bolero— les tres generacions de dones queden superposades en un únic moment present, «un temps on es dilueixen molts temps», i en una veu, la de Gervitz, que és una veu feta de moltes veus. Ella mateixa ho explica així:

No són diverses veus les que porten el poema, la veu sempre és aquest «ella» i el diàleg, que en realitat és un monòleg, és sempre amb si mateixa. Tot i que la veu a la que la veu li parla i li exigeix i li demana i l'implora crec que és la de la mare, que al mateix temps és la paraula, que al mateix temps és el silenci, que al mateix temps és el cos i, en el fons, el que sempre està dient, demanant, demanant-li, és: no em deixis, no em deixis, no em deixis. (Gervitz, 2019)

Aquesta única veu de la que parla Gervitz, la que sempre implora a la mare, es confon constantment, sobrepassa els seus propis límits. És la constatació de no saber qui és jo i buscar-lo en les figures femenines de les àvies, la nana, la mare. En aquest desgavell, el jo es converteix en un magma, una fusió i confusió de veus, un mar on sedimenten les aigües de totes aquestes figures recreades a partir de la memòria i la invenció. Tania Favela ens en fa una aproximació:

La veu es parla a si mateixa, però aquest «si mateixa» no suposa una identitat i és per això que d'ella se'n desprenen com si fossin ecos altres «jos», altres veus, altres moments de vida i altres cossos. La veu té la paraula: murmura, crida, resa, suplica, demana, rememora i calla. La memòria i els records són la matèria del poema, però aquesta memòria és una memòria viva, una veu que s'aixeca aquí i ara. Es parla del passat des de la immediatesa del present, des de l'instant mateix de l'enunciació. [...] Així que parlar i escoltar conformen aquest espai dialògic que és el poema i permeten el desplaçament d'un pronom a un altre. *Migraciones*, ja ho hem dit, està arrelat a la memòria —personal, aliena, col·lectiva— i, malgrat tot, el temps verbal que preval és quasi sempre el del present i el del present continu.²⁰ (Favela, 2022)

Amb aquesta reflexió queden enllaçats tant el problema del jo en relació amb la recreació de les figures femenines com el tractament des del present que els dona Gervitz. Perquè la consciència d'estar sempre de nou explicant-se, construint-se, fent-se, travessa el llibre de punta a punta, juntament amb

19 Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. P. 177-78.

20 La traducció és nostra.

l'explicitació constant del cos com a espai des d'on es produeix aquest present heraclia. Perquè, tal i com ensenya Zambrano, l'escriptura sempre és la recerca d'un secret:

Les paraules sempre diuen alguna cosa. ¿Què és el que vol dir l'escriptor i per què vol dir-ho? ¿Per què i per qui? Vol dir el secret; el que no es pot dir amb la veu per ser massa veritat; i les grans veritats no s'acostumen a dir parlant. [...] Descobrir el secret i comunicar-lo, són els dos esperons que mouen l'escriptor²¹ (Zambrano, 1987, p. 60).

El secret, aquesta fita inaccessible que sempre persegueix l'escriptor, és el que Gervitz prova de descriure quan s'expressa amb l'enrevessada definició de «la mare, que al mateix temps és la paraula, que al mateix temps és el silenci, que al mateix temps és el cos» (Gervitz, 2019). La identitat sempre canviant del jo mòbil que és la veu que parla només té uns trets comuns: és una veu en femení, que vol dir, a la vegada que representa, les figures maternes que ja hem anomenat, i que podem considerar femenina també en tant que oberta, complexa, contradictòria i mòbil. L'estudiosa Blanca Alberta Rodríguez ho exposa així:

El cos d'aquesta veu és una caixa de ressonància, un cos habitat per altres cossos, una intimitat en què hi va a raure el femení, doncs es tracta d'un cos que exigeix ser vulnerat, obert, esquíngat. Ve d'això que la poesia de Gloria Gervitz emana una atmosfera que podríem denominar sagrada en tant que hi és present l'estrany, l'incommensurable, el desconegut que no està fora si no dintre de cada u, per això es tem i es busca escarrassadament: «Ábreme con tu saliva | empújate hasta mi hondura hasta el desamparo | recíbeme como si fuese un puñado de tierra». (Rodríguez, 2009)

Ara que ja hem traçat un primer dibuix de quin paper tenen aquestes veus de dones i les figures que representen, a continuació veurem amb més detall com aborda la figura de la mare.

4.1 LA MARE

La construcció de la figura de la mare i del diàleg que hi manté és d'alt voltatge: hi veiem la contradicció de sentiments que sent cap a ella, de qui vol fugir i alhora vol fer viure i perviure en la seva veu. Utilitzarem les característiques que descriu el psicoanalista Carl Gustav Jung per abordar l'arquetip de la mare: «allò matern, l'autoritat màgica del femení, la saviesa i l'altura espiritual que està més enllà de l'enteniment; allò bondadós, protector, sustentador, dispensador de creixement, fertilitat i aliment; els llocs de la transformació màgica, del renaixement; l'impuls o instint benèfics; allò secret, ocult, ombrívol, l'abisme, el món dels morts, el que devora, sedueix i enverina, el que provoca por i no permet evasió»²² (Jung, 1970, p. 75). La majoria d'aquests trets els hem anat trobant al llarg del poema: hem vist ja la importància a *Migraciones* de l'irracional, el misteri, la fecunditat, l'erotisme, la por, la necessitat i les

21 La traducció és nostra.

22 Aquesta i les següents traduccions de Jung són nostres.

seves derivades: la protecció i el sustent, i com tot està vinculat a una única veu femenina, feta de moltes veus de dona.

El següent poema o fragment de poema és un dels que ens dona més claus per entendre les forces contradictòries que operen en el jo poètic entre el desig d'unió amb la mare i el desig de fugir-ne:

¿y de qué madre huyo?
¿y qué madre huye de mí?
dichoso aquel que huye de su madre
dice Lezama Lima
y yo de quién huyo si traigo el útero dentro
de quién si no puedo salir de esa matriz
no puedo salir y la madre
está fría y está cumplida
y yo allí hambreándome de su hambre
allá dentro de esa madre que tuve
allá dentro de esa madre que me inventé
y nos devoramos la una a la otra
y no nos saciamos
y la madre también soy yo²³

Gervitz bascula entre la fusió amb la mare —«si traigo el útero dentro»— i el seu rebuig —«¿y de qué madre huyo?»—, travessant per la impossibilitat d'escindir-se d'ella —«no puedo salir»— en una mena de combat eròtic i antropofàgic —«nos devoramos la una a la otra»—, destructiu i sense fi —«no nos saciamos». Pare i mare són les figures de poder que castren i engoleixen els fills i contra els quals cal alçar-se en la construcció de la identitat pròpia, tal i com han estat absorbides per la cultura occidental des de temps pretèrits, però encara més des del psicoanàlisi de Freud. De la mateixa manera que hi ha els mites fundadors de Zeus devorant els seus fills o de la infanticida Medea, ens pot il·luminar la metàfora lacaniana de la identificació de la mare amb un cocodril: «És estar dins la boca d'un cocodril, això és la mare. No se sap quina mosca pot arribar a picar-la de cop i volta i que tanqui la boca. Això és el desig de la mare»²⁴ (Lacan, 1992, p. 118). Escriptors com Marguerite Duras o Vivian Gornick, per citar-ne només dues, han centrat les seves obres també en la figura de la mare, i l'han descrit com un ésser boig, possessiu, salvatge i brutal; com hem vist més amunt, Jung anomena, entre altres, tot allò que és secret, ocult, ombrívol i pertanyent als morts com a vinculat amb l'arquetip femení: la «mare amant» i la «mare terrible» conviuen dins del mite (Jung, 1970, p. 76).

Alguns versos del poema «Llamado del deseoso», de Lezama Lima, estan incrustats com a intertext en el poema que hem transcrit de Gervitz. El del cubà és un cant a la construcció de la identitat lluny de la

23 Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. P. 227.

24 La traducció és nostra.

mare com a única possibilitat d'existència. En copiem un fragment:

Deseoso es aquel que huye de su madre.
Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.
La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.
Deseoso es dejar de ver a su madre.
.
.
.
.
.
.
.
Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay.²⁵

Lluny de la tranquil·litat de consciència que emanen aquests versos, el de la mexicana és un poema que parteix del conflicte si mateixa i amb la mare. S'hi acosta algunes vegades amb ràbia, d'altres amb nostàlgia extrema, s'acosta també sovint a la sensualitat que li desperta. En el proper fragment hi trobem una confessió molt explícita de la relació de subordinació amb la mare, fins al punt de trobar el poder de la mare comparable al d'un déu, tal i com veiem en l'últim vers, «santificado sea su nombre», en què fusiona les dues figures:

y me acuso porque eso me hice y más
y eso y más para que mi mamá me quisiera
y eso y más para merecer su amor
y sigo queriéndola y sigo obedeciéndola
y aún muerta sigo obedeciéndola
y aún en contra de mí sigo obedeciéndola
y para ella y por ella ofrezco mi daño
santificado sea su nombre²⁶

Sobre la comparació de la mare amb un déu, trobem un exemple encara més evident en un altre fragment: «el amor no tiene piedad | y yo que estoy hecha de palabras | no tengo palabras | y el corazón cae | en el corazón del mismísimo Dios | y yo me tiemblo ante ti | en el deseo de ti | de ser en ti | como de Dios» (Gervitz, 2020, p. 163). La mare és deessa i amant, com en el famós vers de Safo en què compara l'amant a un déu.

A partir d'aquest fragment i dels anteriors traurem a col·lació l'antropofàgia i la teofàgia: el cos humà o el cos de déu vist com un cos a ésser devorat, menjat, com en els versos de més amunt —«y yo allí hambreándome de su hambre | allá dentro de esa madre que tuve | allá dentro de esa madre que me inventé | y nos devoramos la una a la otra | y no nos saciamos»— o en aquest «deseo de ti | de ser en ti | como de Dios». Per historitzar la relació d'aquesta figura retòrica tan antiga, convocarem el filòsof francès Jean-Luc Nancy amb el seu *Corpus*: «l'angoixa, el desig de veure, tocar i menjar el cos de Déu, de

25 Lezama Lima, J. (2002). *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2002. Extret de: <https://franciscocenamora.blogspot.com/2018/08/poema-del-dia-llamado-del-deseoso-de.html>

26 Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. P. 179.

ser *aquell* cos i de *no ser sinó aquell*, constitueixen el principi de (sens)raó d'Occident. Per això, el cos, cos, *no va ser mai allí*, i *encara menys quan allí se l'anomena i se'l convoca*. El cos, per a nosaltres, sempre està sacrificat: hòstia»²⁷ (Nancy, 2016, p. 11). En els fonaments de la cultura occidental hi ha incrustada la bogeria d'un acte brutal i fundacional: la teofagia. L'acte de menjar el déu és recreat en *Migraciones* en l'acte de menjar-se la mare i l'amant, dues figures que en el poema també es confonen.

Al llarg de *Migraciones* trobem també aproximacions a la mare a través de la por i del perdó, que algunes vegades identifiquem de la mare a la filla i d'altres de la filla a la mare:

estoy en lo más perdonado
no hay culpa
no hay arrepentimiento
no hay nada que perdonar
hay miedo²⁸

y el perdón no me perdona necesita tiempo mucho tiempo
tiempo para perdonar

y ya no queda tiempo²⁹

Cap al final del poema, veiem com la mare va desapareixent per deixar lloc només a la veu i, finalment, al silenci. La mateixa Gervitz ho explica així:

La veu li està parlant gairebé sempre a la mare —o a l'arquetip de la mare. És una veu que li està demanant, demandant, exigint, suplicant... ser escoltada, tenir una resposta, alguna cosa. Però a poc a poc la veu es va quedant més sola, més amb si mateixa. (Gervitz, 2013)

La mare i la filla combaten una batalla en què, a base de mesclar els cossos en la lluita, acaben esdevenint un sol ésser indestruïble. L'escriptura de Gervitz és a un mateix temps el desig d'aquesta fusió, que es confon amb l'erotisme —«y dijo | no tengo más corazón que el que tú rasgas | y tú más oscura que nunca | me desbordas | | pero soy yo la que cruza los límites» (Gervitz, 2020, p. 152); «hablo para ti desde ti» (Gervitz, 2020, p. 101); «y el solsticio se inclina ante la madre | y la alimenta | y ella alimenta este sueño | y en ese sueño estoy yo» (Gervitz, 2020, p. 236)— com la necessitat de trobar la seva pròpia veu i el seu propi cos, escindit del de la mare —«durante años he hablado un idioma que no es el mío» (Gervitz, 2020, p. 64); «¿me dejarás algún día a solas conmigo? | ¿me dejarás algún día llegar a ser la que soy?» (Gervitz, 2020, p. 70).

27 Les cursives són de l'autor. La traducció és nostra.

28 Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. P. 181.

29 Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. P. 223.

empújate hasta mi hondura hasta el desamparo

recíbeme como si fuese un puñado de tierra³²

5. LA INCLINACIÓ EN LA POÈTICA DE GERVITZ

*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*

Gloria Gervitz³³

La filòsofa feminista Adriana Cavarero proposa la inclinació com un nou model per a pensar l'ésser humà fora de l'eix vertical que se li havia concedit al «subjecte autocràtic, íntegre, coherent i autoreferencial» (Cavarero, 2022, p. 35). L'aposta de la italiana és, allunyant-se de les teories postmodernes de la fragmentació, dotar el subjecte contemporani d'una postura diversa, fer-li un plec: «potser cal inclinar-lo sobre l'*altre*, com no tan sols accepta el model relacional, sinó que, des d'una perspectiva geomètrica, anima a fer-ho» (Cavarero, 2022, p. 36). Partint de la llarga tradició occidental en la representació de la Verge Maria inclinada sobre el fill en oposició a l'eix vertical que representa Josep, Cavarero desenvolupa «dos paradigmes posturals relacionats amb dos models diferents de subjectivitat, dos escenaris destinats a interrogar-se sobre la condició humana en termes d'autonomia o dependència, dos estils de pensament, dos llenguatges: l'un, atribuïble a l'ontologia individualista i, l'altre, en canvi, a una ontologia relacional» (Cavarero, 2022, p. 34).

Aquesta ontologia relacional ens pot servir per pensar el subjecte gervitzià: per una banda, i com ja hem explorat anteriorment, el dubte i el moviment són part substancial de la poesia de la mexicana; per l'altra, la radicalitat d'un jo femení i múltiple encaixen perfectament amb la teoria de la inclinació. A continuació ressegüirem alguns fragments de *Migraciones* per veure com l'ontologia relacional pot il·luminar la poesia de Gervitz.

y las palabras || doblándose | dóciles | temblándose | dóciles || desamparándose || y en ese desamparo
| en lo dócil || la mirada || y ahí besa || en ese desamparo besa || en eso desamparado besa || y
abierta || invadida por la mirada | ella gime (Gervitz, 2020, p. 152).

Abans d'entrar en el poema, cal dir que per qüestions d'espai hem eliminat la disposició textual del poema, que no només està feta d'espais i dobles espais —com es deixa constància amb l'ús de la barra vertical—, sinó que també es disposa horitzontalment per la pàgina, de manera que hi ha una «lectura visual» del poema que estem traint —entrarem en aquest tema a l'última secció del treball amb el

32 Ibid, p. 88

33 Gervitz, 2009

concepte d'«eròtica de la lectura». Tot i no entrar-hi en profunditat aquí, sí que podem fer menció a una inclinació també pel que fa a la qüestió espacial, que té una total correspondència amb el contingut del text. I entrant ja de ple en el text, hi trobem una fusió total entre cos i paraula: «doblándose», «temblándose», «mirada», «besa», «abierta», «gime» són verbs en què participen els sentits tàctil i visual del cos. Aquesta paraula no és altra cosa que el cos obert, oferent i vulnerable de la dona: tres vegades s'anomena la «docilidad» i fins a quatre vegades variacions de la paraula «desamparo». Estem en el terreny de la relació amb l'altre, en què no és mai d'igual a igual, sinó que parteix de la capacitat de sostroure's d'una mateixa. Begonya Saez Tajafuerce, parlant de la inclinació cavareriana, la descriu així: «la inclinació com a afecció constitueix no només una altra geometria, corpòria, material i sexuada, on l'eix vertical no prima i la simetria no es pressuposa, sinó també una altra economia que hi acorda: una de la desposseïció» (Saez Tajafuerce, 2022, p. 15). Aquesta condició de desposseïció de la qual parteix el model de la inclinació, el trobem en molts versos de l'autora:

dice que tiene miedo || dice su miedo || está ahí en ese cuerpo || en ese miedo || me dejo tocar || me abandono al miedo || y el miedo || áspero || brutal ahí || expuesto || a merced || y yo como ahogada || como penitente || ante él || de rodillas || y ella ella llora || y pide más || se ovilla en ese regazo de lágrimas || en esa oscuridad cálida || en una increíble necesidad (Gervitz, 2020, p. 161).

La por recorre la poesia i s'accepta com a part intrínseca de la vida; la necessitat, l'exposició, la vulnerabilitat, en són la causa, i són condicions de què no podem fugir. L'amor és la inclinació més temuda per tota la història de la filosofia, com explica Cavarero: per fer-ho menciona María Zambrano: «[en l'amor] el centre de gravetat de la persona es transfereix, en primer lloc, cap a la persona estimada i, quan l'amor desapareix, es mantindrà aquell moviment, el més difícil d'estar “fora de si”» (Cavarero, 2022, p. 29). La italiana ho rebla així: «La inclinació doblega el jo i el desempodera. Com es diu sovint, l'atracció amorosa manlleva al jo el domini de si mateix i li causa un trànsit, una sortida de si mateix: l'*ek-stasis*. [...] El pateixen homes i dones però, per l'absència estructural d'un jo que sigui en elles ben ferm, les dones [...] ho pateixen en una major mesura i particularment funesta» (Cavarero, 2022, p. 30-31).

El que ja hem vist en altres moments del treball: la identitat s'escapa, especialment aquella que no coincideix amb l'hegemònic masculí, i el fantasma del jo recorre tot de dones —reals, inventades, les jo del passat— per a mirar de cercar allò que li serà sempre impossible d'atènyer, com un morir continu per a la necessitat de renéixer. Tal i com explicava Zambrano: «La confessió literària ha de mostrar, abans que res, aquesta mort; aquest enfonsament del jo i de la persona en el seu fracàs, i el seu no-ser, en el silenci i en l'opacitat del cor»³⁴ (Zambrano, 2011, p. 1089). També Laura Llevadot il·lumina molt bé la relació entre escriptura biogràfica, identitat i feminitat: «El sofriment, la ferida, potser és l'únic que porta encara la marca de la diferència sexual. D'aquí ve que en l'escriptura de les dones allò biogràfic tingui un paper fonamental. La petjada biogràfica és en escriptura el record de la ferida en la que vida i

34 La traducció és nostra.

text s'entrecreuen de manera indissociable, a vegades fins una insuportable obscenitat»³⁵ (Llevadot, 2022, p. 22).

6. LA DISPOSICIÓ DEL TEXT A L'ESPAI: MALLARMÉ I L'ERÒTICA DE LA LECTURA

Per finalitzar el treball, analitzarem quin paper juga la disposició en l'espai de la poesia de la mexicana. Quan agafem el volum de *Migraciones* ens trobem amb la convivència de formes molt diverses: poemes de tipus narratiu, amb tirallongues de versos llargs —«acostumbradas a darse placer frotándose el clítoris con aceite de coco» (Gervitz, 2020, p. 172), vers que forma part d'un poema de nou pàgines (Gervitz, 2020, p. 168-179)—; poemes de mida mitjana amb sangria generalment a l'esquerra (Gervitz, 2020, p. 82); poemes que es reparteixen per la pàgina utilitzant diferents sangries, traçant una mena de recorregut erràtic o dibuix a la pàgina (Gervitz, 2020, p. 260); i poemes breus i molt espaiats, amb versos molt curts, d'una sola paraula, que es troben sobretot a la part final del llibre —«¿nadie?» (Gervitz, 2020, p. 248)— en què el silenci va invadint a poc a poc el poema (Gervitz, 2020, p. 268). Sobre la dissolució de les paraules en la blancor de l'espai que és la pàgina, sobre com el buit va agafant més i més protagonisme a mesura que el llibre avança, fet que coincideix amb l'edat de maduresa de la poeta, l'autora ho explica així:

Sento que estic tocant el silenci, que cada vegada hi ha més i més silenci... al cap i a la fi, és allí on acabarem tots, en el silenci absolut. Cada vegada m'estic quedant més en el silenci. I a mi m'agrada estar allí, en aquell espai del silenci. (Gervitz, 2013)

La manera com Gervitz viu la creació és la d'una fusió total entre vida i poesia, de manera que la penetració en la vellesa, la confrontació amb la mort, s'absorbeix no només en la reflexió més immanent —«cálido apasionado cuerpo | no me dejes» (Gervitz, 2020, p. 249)— sinó que, sobretot, es produeix una debilitació de la veu, les preguntes sense resposta augmenten —«¿es que no hay nadie?» (Gervitz, 2020, p. 248); «¿en qué parte | de mí | estoy?» (Gervitz, 2020, p. 260)— i es produeixen més reflexions sobre el temps i la manera en què l'ésser humà hi habita —«en este año de mi edad | que son todos los años» (Gervitz, 2020, p. 261). La disposició del text en l'espai és utilitzada sobretot en la constatació de com el silenci va apoderant-se del llibre, però no només: Gervitz utilitza la qüestió visual en tot el poema i així ho reconeix:

Sóc molt visual, el món m'entra pels ulls. Vaig estudiar Història de l'Art, tinc una llicenciatura en Història de l'Art i, tot i que no vaig exercir la carrera, segurament em va donar un *background* a una sèrie d'inquietuds, o ni tan sols inquietuds... de quelcom que ja portava amb mi. (Gervitz, 2013)

En una altra entrevista, la mexicana ens parla de com enfoca el seu procés de creació i de quina

35 La traducció és nostra.

importància té la part visual en la seva obra:

Treballa molt amb la intuïció, el ritme i la música vénen amb el poema, gairebé sense mi, la part visual també ve amb el poema, veig la «posada en pàgina» com si les paraules sortissin a escena, les situo a la pàgina com elles m'ho demanen, com si fossin partitures musicals, tot i que a vegades més que paraules són batecs, pulsions, en especial les que estan molt rodejades del blanc, o sigui, de silenci. (Gervitz, 2009)

La metàfora de la pàgina com a partitura musical ens convida a portar a col·lació la figura de Stéphane Mallarmé. Tant el seu últim volum de poesia, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, com l'assaig anomenat *Crise de vers*, tots dos publicats el 1897, signifiquen un trencament fonamental en el curs de la història occidental de la poesia: en ells s'hi constata que mètrica i rima ja no aporten res de nou i que cal treballar d'una manera radicalment personal. Tal i com explica l'estudiosa Violeta Percia, es tracta de defensar el vers lliure i «polimorf», o sigui, una llibertat i diversitat en la poesia que ha de venir: «tot individu aporta una prosòdia, nova, provocada per la seva respiració o alè»³⁶ (Percia, 2014, p. 1288). En la definició del vers que fa Mallarmé quan l'anomena «paraula total» hi podem trobar un bon inici per entendre les condicions en les què fa treballar la poesia la poeta mexicana: en ella s'hi pensa paraula, música i imatge tot a la vegada. No es comprèn que la paraula pugui tenir sentit fora del vers: la paraula esdevé total quan se la posiciona en el si del vers, on s'hi produeix una aliança de totes les formes — l'oïda, la visió, el sentit. A *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé investiga amb les tipografies, les mides i la disposició en l'espai, atorgant-li una dimensió totalment nova, que prové de la consciència de l'impacte que produeix la lectura dels diaris amb les seves noves tècniques de disposició i organització del text. Una molt bona explicació dels mecanismes que posa en pràctica Mallarmé, i que ens serviran per apropar-nos al poema *Migraciones*, ens la dona també Violeta Percia en un altre article:

El poema *trenca* en fragments les paraules, les frases i les proposicions, distribuint entre elles blancs i tipografies, i en fer-ho *obre* l'expressió —però també el sentit— al joc de noves forces, posant de relleu un llindar de signes i intensitats a través del qual l'escriptura no només fa *llegibles* els seus sentits sinó també els fa *visibles*, de manera que el sentit *insisteix*, és a dir, es fa sensible a l'enfonsar-se en la lletra, tallar-se en la frase, saltar a la vista, suspendre's i condensar-se en cada doble pàgina. (Percia, 2019, p. 2).

Resseguint la sendera mallarmeana, Gervitz fa entrar també noves forces a la seva poesia mitjançant la disposició del text a l'espai. Les preguntes i els dubtes, les imatges i els paisatges es redoblen amb l'ús dels espais. La veu de la poeta emergeix del text, i l'aspecte visual i sonor reforcen i il·lustren els significats, afegint-hi noves capes de significat. Com diu Percia referint-se al poeta francès, el sentit insisteix i es fa visible, es condensa i emergeix de la pàgina.

Blanca Alberta Rodríguez ha reflexionat lúcidament sobre l'elaboració material i visual del text en la poesia de Gervitz i l'ha identificat molt oportunament com una «eròtica de la lectura»:

Migraciones convoca una sensibilitat complexa: s'hi escolta i s'hi admira; però, més que això, s'hi toca i ens toca; el rumor de la paraula frega la nostra oïda i la penetra; de la mateixa manera la mirada està plenament

36 Aquesta i les següents traduccions de Percia són nostres.

tactilitzada, acaricia o esquinça la pàgina com un cos també, igual que «la mano se hunde en lo mirado | y el cuerpo cede». Podríem parlar llavors d'una eròtica de la lectura. Això es comprova en revisar cada una de las diferents edicions en què la confecció, d'una pulcritud indubtable, les ha dotades d'una bellesa indiscutible; algunes d'elles estableixen un diàleg íntim amb les arts visuals com la fotografia i la pintura. Fins i tot diríem que l'escriptura és en si mateixa una de les arts visuals.³⁷ (Rodríguez, 2009)

Rodríguez ens posa d'exemples les edicions en què es van concebre primerament les parts del llibre per a fer-nos capaços de fins a quin punt la qüestió visual juga un paper important en la manera com la nostra poeta aborda la seva poesia. Però més enllà de les antigues edicions, l'edició definitiva que prenem de referència en tot el treball és també un artefacte ben pensat a nivell visual: més que per la relació amb altres arts visuals, que aquí ja no s'hi dona, per la manera com el text es reparteix a la pàgina i es vincula sentit i estètica. Però no només això. Podem parlar d'una «eròtica de la lectura» també per la profusió dels menjars, les olors, els cossos: en la poesia de Gervitz passem amb tota naturalitat del mercat ple de gustos a la masturbació al lavabo, de la trobada amb la mare a la dels cossos dels amants. Ens trobem davant d'una poètica on el cos, amb la seva voluptuositat, anhels i necessitats, és al centre, i on els sentits en són l'única «temàtica» possible: «sólo siente | siente | el cuerpo siente | y ella está ahí | inmersa sintiendo» (Gervitz, 2020, p. 160); «dice que tiene miedo | dice su miedo | está ahí en ese cuerpo | en ese miedo [...] se ovilla en ese regazo de lágrimas | en esa oscuridad cálida | en su increíble necesidad» (Gervitz, 2020, p. 161).

Totalment nus, acceptant la por, la necessitat i el desig, acompanyats només per la intuïció, és com cal recórrer aquest poema que és també una vida.

37 La traducció és nostra.

CONCLUSIONS

Al llarg de més de quaranta anys, la poeta Gloria Gervitz escriu, modifica, esborra, talla i enganxa, en una llarga operació de muntatge, el seu poema *Migraciones*, publicat sota diversos títols i versions al llarg d'aquest període de temps. Sense tenir com a objectiu la fita d'una «versió definitiva», sinó armada amb la seva intuïció, lectures i herència cultural, la mexicana construeix una obra magna, un gran palimpsest que en llegir-lo desperta, inevitablement, els múltiples significats que rauen sota les transformacions experimentades en el text. Un llarg poema inscrit en la seva pròpia transició: això és *Migraciones*; però també un poema travessat per les migracions humanes que han marcat la biografia de l'autora. Trànsit, migració: en definitiva, el cor d'aquesta poètica n'és el moviment. Un moviment que només pot ser horitzontal i que no pot tenir un únic centre: com un rizoma creix cap a totes bandes, sense jerarquies entre les parts, descentrat, plural, múltiple, connectat per tots els seus punts. *Migraciones* és un organisme viu i el rizoma, teoritzat per G. Deleuze i F. Guattari, n'és la seva naturalesa.

Juntament amb el moviment, podem parlar del concepte del temps que rau a l'obra, que no és successiu, sinó simultani: els diversos «jos» del jo poètic, que apareixen en diferents temps i veus, s'entrellacen i es fusionen per a confluïr en l'ara del poema. Heràclit, Nietzsche i l'etern retorn ressonen rere aquesta concepció en què el passat no és allò precedent, sinó una contínua recreació en present: un pur esdevenir, la il·lusió de la confluència d'un únic temps que reuneix passat, present i futur, i del qual l'acte mateix de l'escriptura n'és el generador.

I és justament d'aquesta memòria sempre renovada en el present de l'escriptura de què s'alimenta *Migraciones*: tot el poema pot ser llegit —també— com un homenatge a les dones migrants. La mexicana mescla memòries pròpies i heretades per construir una sola veu feta de moltes veus, una veu de dona que anhela, desitja, recorda, mira, escolta, toca, sent, viu, en una explosió de sentits, llocs i imatges en què la vivència corporal sempre és al centre. Pel que fa a la memòria aliena, Gervitz crea i recrea records a partir de fotografies o anècdotes escoltades sobre la seva àvia paterna, jueva russa emigrada a Mèxic i a qui no va conèixer personalment; i aquesta forma híbrida entre la memòria i la invenció és la que ha estat designada postmemòria, terme encunyat per M. Hirsch i que es refereix a la connexió amb el passat quan està mediatitzada no tan sols pel record, sinó per un investiment imaginatiu, creatiu i de projecció.

La presència de diverses llengües i alfabetos a *Migraciones* sense el suport de traduccions constaten la multiplicitat de veus, l'exploració de la sensualitat de la matèria, la imatge i el so d'unes llengües estrangeres per sobre de la racionalitat de transmetre'n el sentit. O, també, un coqueteig amb el misteri: l'autora no té com a primer objectiu fer arribar el sentit racional de tot el que diu, sinó que vol que la lectora gaudeixi del vel i l'emascament amb què recobreix una part de la seva obra; M. Zambrano

pot donar-nos-en pistes: «Vol dir el secret; el que no es pot dir amb la veu per ser massa veritat; i les grans veritats no s'acostumen a dir parlant» (Zambrano, 1987, p. 60). El mestissatge de G. Anzaldúa, explorat a *Borderlands. La frontera: La nueva mestiza*, i el trastorn de la identitat de J. Derrida, que desenvolupa a *El monolingüismo del otro*, ens serveixen de pols per ubicar les interseccions de tota mena que travessen *Migraciones*.

De la mateixa manera que el llibre no dona traduccions, sinó que obliga a llegir alfabet i llengües estrangeres, tampoc es facilita cap marca que separi seccions temàtiques, formals o de cap classe: cal embarcar-se al viatge de la lectura gervitziana armat únicament del propi bagatge, ja que l'autora ha esborrat, en la versió definitiva, totes les marques que separen els diferents fragments d'edicions anteriors, en una voluntat de presentar *Migraciones* com un únic poema unit per totes les seves parts i sense escissions artificioses ni croses que estrenyin els possibles significats de la lectura: cal emprendre-la amb la vista ampla i amb la predisposició al dubte, a l'orfenesa, oberts a tots els sentits.

El jo poètic és un jo múltiple: diferents veus de dones prenen contínuament la paraula. La nena, l'àvia, però sobretot la mare: el jo hi manté un desig de fusió a la vegada que un reclam d'emancipació. A través de l'arquetip de la mare descrit per C. Jung, que bascula de la protecció a la destrucció, de la seducció al reialme dels morts, prenem consciència de l'ample registre de dones que conformen l'únic jo que parla en el poema. Gervitz utilitza també la metàfora del part i del cos oferent, recollint una tradició àmpliament estudiada per S. Stanford Friedman i M. Segarra, respectivament. *Migraciones* s'inscriu, entre altres, a la biografia femenina o al gènere que tradicionalment s'ha designat com a confessional; l'estudiosa feminista L. Llevadot ha il·luminat molt bé la relació entre escriptura biogràfica, identitat i feminitat i les ha lligades amb el sofriment i la ferida —«El sofriment, la ferida, potser és l'únic que porta encara la marca de la diferència sexual» (Llevadot, 2022, p. 22).

En la visió i representació d'aquesta veu femenina, sempre expressada des d'un cos que desitja, que pateix, que sent, hi veiem també una confluència amb el cos inclinat d'A. Cavarero: la feminista italiana traça un eix transversal contra la verticalitat que se li adjudica a l'ésser racional: una imatge inclinada, presa dels models plàstics de les marededéus bressant el fill, i en oposició a la línia recta de Josep, dret al seu costat, que representa el cogito cartesià; la corba de la multiplicitat del jo femení i contemporani contra la hipotètica immutabilitat de la llei de l'home, que és, a fi de comptes, una llei anti-humana.

I, per acabar, i recollint el fil estès més amunt sobre la qüestió estètica i material de *Migraciones*, analitzem el pes de la disposició del text a l'espai en l'obra de Gervitz: prenent com a rudiment el concepte de «paraula total» de S. Mallarmé, en què paraula, música i imatge s'entenen com un tot dins del vers, i utilitzant la metàfora que la mateixa autora utilitza quan descriu la seva poesia «com si les paraules sortissin a escena, les situo a la pàgina com elles m'ho demanen, com si fossin partitures musicals» (Gervitz, 2009), desemboquem en la idea d'«eròtica de la lectura» de l'estudiosa Blanca Alberta

Rodríguez, que posa de manifest fins a quin punt la poesia de Gervitz es pot considerar, en si mateixa, també una art visual.

BIBLIOGRAFIA

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands. La frontera: La nueva mestiza*. (C. Valle Simón, Trad.). Capitán Swing.
- Baranda, M. (2001). *Escribir una patria*. Letras Libres.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan: Sobre los límites discursivos del «sexo»*. (A. Bixio, Trad.). Ed. Paidós.
- Birulés, F, Butler, J., Cavarero, A., Gama, M., Rodríguez Magda, R. M., Saez, B. i Torras, M. (2014). *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (B. Saez Tajafuerce, ed.). Ed. Icaria.
- Cavarero, A. (2022). *Inclinacions: Crítica de la rectitud*. (A. Carreras, Trad.). Fragmenta editorial.
- Deleuze, G. i Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. (J. Vázquez Pérez, Trad.). Ed. Pre-Textos.
- Derrida, J. (1996). *El monolingüismo del otro: O la prótesis de origen*. (H. Pons, Trad.). Ediciones Manantial SRL.
- Didier, B. (1981). *L'écriture-femme* (2a ed.). Presses Universitaires de France.
- Favela, T. (2022). Migraciones dentro de *Migraciones*. *Periódico de Poesía*.
<https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/in-memori-am-gloria-gervitz-1943-2022/>
- Freud, S. (1981). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. (R. Rey, Trad.). Alianza editorial.
- Gervitz, G. (2009). Algo sobre el poema *Migraciones*. *El poeta y su trabajo*, 34, p. 23.
https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2714/POETA_34_2009_pag_23_34.pdf?sequence=2
- Gervitz, G. (2020). *Migraciones: Poema 1976-2020*. Libros de la resistencia.
- Hernández, A. M. (2006). [Review of *Migrations/Migraciones*, by G. Gervitz & M. Schafer]. *World Literature Today*, 80(1), 56–56. <https://doi.org/10.2307/40159045>
- Hirsch, M. (2015). *La generación de la Posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. (P. Cáceres,

Trad.). Ed. Carpe Noctem.

Imboden Spescha, R. C. (2001). La memoria desde la imaginación en la poesía de Gloria Gervitz.

Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 24, julio-diciembre de 2001, pp. 179-193

http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/30/1/catrina.pdf

Ivars, J. (2021). Capturar y soltar: a propósito de 'Rizoma' de Deleuze y Guattari. El Salto Diario.

<https://www.elsaltodiario.com>

Jung, C. G. (1970). Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre. Dins *Arquetipos e inconsciente colectivo* (p. 69-102). (M. Murmis, Trad.). Ed. Paidós.

Lacan, J. (1992). *El Seminario, Libro 17: El reverso del psicoanálisis*. (E. Berenguer i M. Bassols, Trad.). Ed. Paidós.

Lezama Lima, J. (2002). *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 2002. Extret de:

<https://franciscocenamora.blogspot.com/2018/08/poema-del-dia-llamado-del-deseoso-de.html>

Llevadot, L. (2022). *Mi herida existía antes que yo: Feminismo y crítica de la diferencia sexual*. Ed. Tusquets.

Mallarmé, S. (1998). Crisis de verso (R. Silva-Santisteban, Trad.). Dins *Divagaciones* (p. 213-224). Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Editions Gallimard.

Moi, T. (1999). *Teoría literaria feminista*. (A. Bárcena, Trad.). Ediciones Cátedra.

Nancy, J. L. (2016). *Corpus*. (P. Bulnes, Trad.). Arena Libros.

Peñas, E. (2021). Viví para esto, para estar en el poema, para esperarlo, para recibirlo cuando llegara.

Ctxt, contexto y acción.

<https://ctxt.es/es/20210201/Culturas/35097/gloria-gervitz-poeta-entrevista-migraciones.htm>

Percia, V. (2019). Stéphane Mallarmé y la sintaxis del espacio. *Revista Laboratorio* 14.

<https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/76>

Percia, V. (2014). Stéphane Mallarmé: poesía y traducción: Sobre la invención y la actualidad de las nociones de palabra total y nudo rítmico para la práctica de traducción. VI Congreso Internacional de Letras | 2014 Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística http://www.cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/PERCIA_ACTAS_2014.pdf

Rodríguez, B. A. (2009). ¿Yo? ¿Esa mujer soy yo? Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura. <https://circulodepoesia.com/2009/09/retrato-en-palabras-de-gloria-gervitz/>

Sefami, J. (2005). La herida y el milagro en las “Migraciones” de Gloria Gervitz. *Confluencia*, 20 (2), 13–24. <http://www.jstor.org/stable/27923067>

Stanford Friedman, S. (2019). La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario. Dins A. Pérez Fontdevila i M. Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora?* (p. 173-209). (A. Pérez Fontdevila, Trad.). Icaria.

Saez Tajafuerce. B. (2014). Pròleg dins A. Cavarero, *Inclinacions: Crítica de la rectitud* (p. 14-15). (A. Carreras, Trad.). Fragmenta editorial.

Segarra, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Editorial Melusina.

Stevens, W. (2018). *Estructures en la boira*. (J. M. Capilla, Trad.). Godall edicions.

Zambrano, M. (1987). *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza editorial.

Zambrano, M. (2011). «La escala de la confesión». Dins *Obras Completas III, 1955-1973* (p. 1088-1091). Ed. Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2016). *Obras Completas II, 1940-1950*. Ed. Galaxia Gutenberg.

Zoe Alameda, I. (2013). Entrevista a la poeta Gloria Gervitz.

<https://www.irenezoealameda.com/blog/entrevista-la-poeta-gloria-gervitz>

