

**“CALOR COMO PRESA DE JAVALI”: OS MOMENTOS DE CHEGADA DO
IMIGRANTE ENTRE A EXPERIÊNCIA CORPÓREA DA HISTÓRIA E A
DIMENSÃO POÉTICA EM *MIGRACIONES* DE GLORIA GERVITZ**

**“EL CALOR COMO COLMILLO DE JABALÍ”: LOS MOMENTOS DE LLEGADA
DEL INMIGRANTE ENTRE EXPERIENCIA HISTÓRICA Y DIMENSIÓN
POÉTICA EN *MIGRACIONES* DE GLORIA GERVITZ**

Verena Dolle*

Resumen: Los momentos de llegada de los inmigrantes a la tierra que los recibe son momentos tópicos descritos a menudo en los textos (auto-)biográficos de autores mexicanos de origen ashkenazí: ellos describen, o mejor: imaginan la llegada de sus padres o abuelos que cruzaron una frontera cultural y lingüística y pisaron suelo mexicano, por ej. M. Glantz, *Las genealogías* (1981), S. Berman, *La bobbe* (1990), J. Woldenberg, *Las presencias ausentes* (1992) e I. Stavans, *On Borrowed Words* (2001). Se puede constatar que esta llegada tiene las cualidades de una narrativa fundacional para los escritores de las generaciones posteriores que, a través de esto, dan sentido al proceso de inmigración y la ubicación de sus antecesores.

Palabras Llave: Migración femenina. Yiddish. Navegación emocional. Olvido. Memoria.

Resumo: Os momentos de chegada dos imigrantes à terra que os recebe são momentos clichês frequentemente descritos nos textos (auto-)biográficos de autores mexicanos de origem ashkenazi: eles descrevem, ou melhor, imaginam a chegada de seus pais ou avós que cruzaram uma fronteira cultural e linguística e pisaram em solo mexicano, por exemplo. M. Glantz, *Las genealogias* (1981), S. Berman, *La bobbe* (1990), J. Woldenberg, *Las presencias ausentes* (1992) e I. Stavans, *On Borrowed Words* (2001). Percebe-se que essa chegada tem as características de uma narrativa fundante para os escritores das gerações posteriores que, por meio dela, dão sentido ao processo imigratório e à localização de seus antecessores e de si mesmos na cultura e no mundo mexicano.

Meu artigo tem como objetivo investigar a complexa relação que se desenrola na coletânea de poemas *Migraciones* (1976-2016) da autora judia mexicana Gloria Gervitz, onde essa cena fundadora oscila entre a experiência histórica corpórea e concreta de pisar a terra e a dimensão poética.

* Verena Dolle (Justus-Liebig-Universität Gießen, Alemanha) es profesora de literatura colonial hispano-americana, literatura y cultura latinoamericana contemporaneas. Sus libros mas recientes son *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI* (Iberoamericana, 2012), *¿Un ‘sueño europeo’? Europa como destino anhelado de migración en la creación cultural latinoamericana (2001-2015)* (Iberoamericana, 2020), y *Hispanos en el mundo. Emociones y desplazamientos históricos, viajes y migraciones* (together with Danae Gallo González and Mirjam Leuzinger; De Gruyter, 2021). In 2021, she published her translation of Ilan Stavans’ autobiography *On Borrowed Words* into German (Hentrich & Hentrich).
Email: <verena.dolle@romanistik.uni-giessen.de>.

Palavras-chave: Migração feminina. Ídiche. Navegação emocional. Esquecimento. Memória.

Los momentos de llegada de los inmigrantes a la tierra que los recibe son momentos tópicos descritos a menudo en los textos autobiográficos de los autores mexicanos de origen ashkenazí: ellos describen, recuerdan, o mejor, imaginan la llegada de sus antepasados (padres o abuelos), este momento decisivo cuando cruzaron la frontera cultural y lingüística entre Europa del Este con su mundo idish y pisan el suelo de México, un país hispano-indígena católico, para quedarse. Esto se ve, por ejemplo, en *David* (1976), la novela de tinte autobiográfico de Salomón Laiter, en *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz, en *La bobbe* (1990) de Sabina Berman, *Las presencias ausentes* (1992) de José Woldenberg, así como en *On Borrowed Words* (2001), de Ilan Stavans. Se puede constatar que esta llegada tiene las cualidades de una narrativa fundacional para los escritores de las generaciones posteriores que, a través de esto, dan (su) sentido al proceso de inmigración, de la ubicación de sus antepasados y de de su propia ubicación en la cultura y el mundo mexicanos. Negocian sobre temas de identidad, de adaptación al nuevo entorno y de la dimensión emocional imbricada en cada proceso de migración.

Sin embargo, estas escenas de llegada esbozadas desde la perspectiva de los descendientes de los inmigrantes, llevan matices muy distintos: desde la decepción inicial de no haber llegado a la verdadera tierra “prometida”, Estados Unidos –como se ve en *La bobbe* de Sabina Berman– hasta el entusiasmo de haber dejado por atrás el *shtetl* y los *pogroms* de Europa del Este, el miedo frente al entorno desacostumbrado o el placer de haber encontrado un lugar seguro, atractivo y exótico.

Esta escena fundacional se narra a menudo en textos de tinte autobiográfico. La obra de Gloria Gervitz, el poemario *Migraciones* (1976-2020), por ende, es una excepción, dedicándose en clave poética en repeticiones y variaciones a esa escena. Mi artículo pretende indagar en la visión de la temática y la relación compleja que se despliega en la obra de Gervitz oscilando entre experiencia histórica, corpórea y concreta de pisar tierra y su dimensión poética.

I. Introducción

Gloria Gervitz se hizo a conocer junto con otros autores y autoras judeo-mexicanos ashkenazí a partir de los años 1970 (LOCKHART, 2013; DOLLE, en prensa). Ellos escriben y

publican en español y tematizan, de manera más o menos explícita, su herencia y origen judío en medio de una cultura marcada por la autopercepción de ser mestiza, es decir una mezcla entre indígenas y españoles católicos, desde los tiempos de la colonia. Los autores judíos mexicanos –en su mayoría, mujeres– han conferido mayor visibilidad a la inmigración ashkenazí a México en las primeras décadas del siglo XX y destacado el hecho de que México es un país mucho más heterogéneo que lo imaginado o reivindicado por el discurso oficial del Partido Revolucionario Institucional (PRI), reinante a lo largo del siglo XX. Además, Gervitz ya no lleva la “etiqueta” de ser una autora judía, sino forma parte del canon literario de la poesía mexicana, como se ve en su presencia en el manual seminal *Historia crítica de la poesía mexicana* (VERGARA, 2015), así como en los premios prestigiosos que le fueron otorgados en los últimos años, como el Premio PEN México de Excelencia Literaria, en 2011, y el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, este, por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, en 2019. La obra de Gloria Gervitz, el poemario *Migraciones* (1976-2020), no solo lleva la palabra “Migraciones” en su título, sino se dedica en clave poética en repeticiones y variaciones a la situación de las inmigrantes judías, con énfasis particular en lo emocional.

El rol de las emociones en procesos de migración y desplazamiento, en la mayoría, ha sido subestimado y, por ende, poco analizado –en lo que concierne a los migrantes en general así como a las mujeres en particular; más bien, se puede constatar cierta tendencia de sobrevalorar los elementos racionales y económicos en ellos (GALLO GONZÁLEZ; LEUZINGER; DOLLE, 2021, p. 2s.). La migración está entendida, según la definición de la CEPAL, como “[...] cambio de residencia que implica el traspaso de algún límite geográfico u administrativo debidamente definido” (CEPAL, 2021). Además, cabe resaltar que sobre todo la migración transnacional y los procesos que involucra, la acogida, así como la adaptación al nuevo entorno, no concierne solo a las personas que van, sino también a las generaciones siguientes nacidas en el nuevo país de acogida que, de modo más o menos consciente, llevan este legado emocional consigo y se encuentran entre dos espacios y culturas.¹ Hablando de emociones y de como se expresan de forma mediatizada, quisiera hacer hincapié en el trabajo de William Reddy: para abarcar y precisar lo que se puede entender por “emoción” en su complejidad, este crítico remite

¹ En lo que sigue, me oriento en la introducción a nuestro volumen *Hispanos en el mundo* (GALLO GONZÁLEZ; LEUZINGER; DOLLE 2021, pp. 1-14). Quisiera destacar que hablo de “emociones” imbricadas en el proceso de migración, no de experiencias traumatizantes debidas a la persecución y la huida durante el regimen nazi. Para la situación de los inmigrantes de estar “in-between”, ver, *Life on the Hyphen* de Guillermo Pérez Firmat (1994) y en cuanto a la inmigración judía a Argentina, Saúl Sosnowski, *La orilla inminente. Escritores judíos argentinos* (1987).

al concepto de *emotive* que entiende como “tipo de acto de habla que [...] describe y crea una realidad” (GALLO GONZÁLEZ; LEUZINGER; DOLLE, 2021, p. 3), un “tipo de expresión de emociones” (GALLO GONZÁLEZ, 2021, p. 43) que, sin embargo, es un proceso dinámico o, como lo dice Reddy, una “navegación emocional” con punto de partida y llegada inseguros.

En cuanto a las emociones involucradas en el proceso de migración (transnacional), cabe añadir que éste implica –sobre todo en los tiempos antes del Internet y de los medios sociales– la disociación de redes y referentes sociales de las personas que se van, como ha destacado el sociólogo Skrbis (SKRBIS, 2008, p. 234): el dejar por atrás los “paisajes, la arquitectura, ciertos lugares sagrados así como [de] sus rutinas y del mismo lenguaje” (GALLO GONZÁLEZ; LEUZINGER; DOLLE, 2021, p. 2, n. 1), es decir –una ruptura dramática con todo lo que fue antes. Sin embargo, para los migrantes judíos del Este de Europa que se fueron a Argentina, Brasil y México –los tres países latinoamericanos que acogieron el mayor nombre de inmigrantes judíos– hay que diferenciar y matizar este diagnóstico: ellos tuvieron la posibilidad de crear instituciones religiosas, escuelas, centros culturales en un ambiente relativamente tolerante y establecieron incluso redes transatlánticas antes del Holocausto.² Ellos lograron transplantar, por ende, su tradición judía particular, cultura y lengua idish en otro lugar. Se lo hizo de tal manera que podemos hablar de una heterotopía foucaultiana o, como lo comenta Ilan Stavans acerca de su abuela: “idish, su gueto portátil” (2013, 94).

¿Cómo se pueden representar, pues, las emociones, y en nuestro caso, las emociones imbricadas en procesos de migración? “Emoción” se entiende aquí según los social constructivistas no como algo “natural”, sino como mediatizado por la sociedad, cultura y socialización respectivas (GALLO GONZÁLEZ; LEUZINGER; DOLLE, 2021, p. 3). Es decir, hay que tomar en cuenta los “feeling rules”, las reglas del sentir de una sociedad y comunidad que influyen en lo que se percibe –y, en seguida, se manifiesta en público como “emoción”– y lo que es aceptado como tal por el entorno. Eso tiene, por supuesto, sus coyunturas, así como, siempre, sus diferencias de género.

Migraciones es un texto dinámico que, desde 1991, cuando consistía de tres partes, atravesó variaciones, permutaciones y aumentos; en 2003 llegó a siete partes –tituladas Shajarit, Yiskor, Leteo, Pythia, Equinoccio, Treno, y Septiembre– y siguió transformándose hasta la última edición de 2020. Se trata de “un libro que ha crecido desde sus entrañas [...] es otra migración”, así lo comenta Karageorgou-Bastea (2019, p. 96). Los cambios más recientes desde la versión

² KALCZEWIAK, Mariusz. *Polacos in Argentina. Polish Jews, Interwar Migration, and the Emergence of Transatlantic Jewish Culture*. Alabama: The University of Alabama Press, 2019.

de 2016 (*Migraciones. Poema 1976-2016*) son que las partes anteriormente visibles y distinguibles por los títulos propios arriba indicados, ya no se dejan identificar claramente, porque estos han desaparecido. Favela (2019, p. 126) observa, con razón, que casi todo lo que puede interrumpir o parar el ritmo y el fluir de las palabras, al curso de más de 270 páginas, está suspendido: no hay mayúsculas, ni puntuación, salvo los puntos de interrogación. Además, la acumulación de frases con la conjunción copulativa “y” es otro recurso utilizado a lo largo del poema para crear este flujo continuo de las palabras.

Migraciones, texto crecido y variado desde hace más de 40 años –si consideramos su primera parte Shajarit, publicada en 1979 como inicio de este proceso– es un texto que desorienta al lector, ofreciéndole cierto terreno movedizo, poco seguro: primero, hay varios niveles del yo (o yos) que habla(n) y que no pueden distinguirse claramente (SEFAMÍ, 2005, p. 18). Además, se puede constatar una oscilación entre dos niveles diferentes de “realidad literaria”: el mundo narrado por el yo lírico y un mundo soñado por él. De ahí que el yo lírico diga, al estilo del Segismundo calderoniano, “lo único verdadero [es, agregado mío, V.D.] el reflejo del sueño que trato de fracturar” (GERVITZ, 2020, p. 18). Es decir, hay un carácter fantasmal del texto. Sin embargo, se puede diferenciar entre una mirada interior hacia el pasado y esfuerzos de hablar con personas ausentes/muertas como también una mirada exterior hacia el entorno en el presente. Ciertos nombres de lugares o regiones dejan claro que el yo lírico está ubicado en México D.F. (Chapultepec, Parque México, GERVITZ, 2020, p. 10 y 32) o en el país mexicano (“Cuernavaca”, GERVITZ, 2020, p. 15, “paisaje de cenizales”, p. 17), pero que participa también en la movilidad global: “mientras espero desvelada en los corredores de los aeropuertos/ en los paisajes de las neuronas” (GERVITZ, 2020, p. 17).

II. Llegadas

La escena de llegada de una inmigrante, a la cual me dedicaré en seguida, aparece cuatro veces, en variaciones, en las primeras 70 páginas de la obra, alternándose constantemente con escenas situadas en el presente acerca de experiencias sexuales, la descripción del ambiente mexicano con sus sonidos, olores, así como una introspección del yo y sus recuerdos de la niñez. Esta escena se desarrolla y se despliega a partir de algunas fotos que causan cierta excitación corporal en el yo lírico: “latidos que se fijan en un daguerrotipo” (GERVITZ, 2020, p. 15). En las primeras 70 páginas, el poema indaga en la tensión entre la memoria/el recuerdo (su peso, su obsesividad), el olvido y el vivir en el presente –destacando la corporalidad, el

deseo y placer erótico femenino, lo orgánico y la naturaleza. Tomando fotos del álbum familiar como punto de partida, el yo femenino indaga en su tradición, su lugar de origen judío, para conocer y entender a sus ascendientes femeninas: a través de un monólogo y preguntas dirigidas a estas personas ausentes, nunca contestadas, evoca la atmósfera de antaño y esboza las respuestas en su imaginación.³ Esta búsqueda, sin embargo, parece no tener éxito, cuando leemos:

„la fotografía no nos descubre nada (todavía es una mujer joven)

yo nunca la conocí

¿en qué momentos aquellos sueños comenzaron a perseguirme? ///[...]

ella no quiere que yo la recuerde

déjame hablar

(GERVITZ, 2020, p. 55s.)

La referencia a fotografías es un procedimiento tradicional y, a la vez, sumamente complejo de la literatura –no solo en la con rasgos autobiográficos– para estimular la memoria y reflexionar sobre la representación de lo ausente (BARTHES), sea que se trate de fotos descritas en modo de ekfrasis o impresas en el mismo texto.⁴ En las ediciones de *Migraciones* a partir de 2003 ya no hay fotos impresas, sino referencias textuales relativamente vagas cuya función de estabilizar la memoria está puesta en tela de juicio desde el primer comentario del yo lírico: “las fotos despintándose por la fermentación del silencio” (GERVITZ, 2020, p. 11). La metáfora de la “fermentación del silencio” nos remite al impetus que motiva la obra: el afán de encontrar y articular las palabras adecuadas para superar este silencio, lo no pronunciado, lo no dicho antes y para tener acceso al pasado.

La escena que tematiza la llegada, el desembarque de una mujer sin nombre, titulada de manera genérica “ella” y “la muchacha”, reza en su primera versión así:

³ “Uno de los modos de revivir ese pasado se da a través de la divagación en torno a unas cuantas fotografías”, lo comenta Jacobo Sefamí (2005, p. 15).

⁴ En las *Genealogías* de Margo Glantz, las fotos impresas procedentes del álbum familiar no solo confirman lo dicho en el texto, sino lo comentan, confiriendo otro nivel de significado a la interpretación *ex post* del proceso de inmigración y adaptación a la vida en México (DOLLE, 2004; 2012; 2020).

y la música abismándose
y las fotografías en cajas de habanos

los cables delgadísimos ríos de golondrinas
el calor como colmillo de jabalí

el sol hundiéndose en la canícula
y ella con un ramo de alcatraces desembarcando en el Puerto de Veracruz

¿te acuerdas?

Rómpete memoria

rómpeme (GERVITZ, 2020, p. 23)

Estos nueve versos, colocados en la parte superior de la hoja, son todo lo que contiene la página veintitrés. De ahí que se pueda observar una relación particular entre lo enunciado en la escritura y lo blanco del papel que remite al silencio, a lo no articulado, meramente evocado.⁵ Las posiciones de los versos, alineados a la izquierda, a la derecha o en el centro de la página, remiten a diferentes niveles temporales y comentarios del yo.

Los dos primeros versos constituyen el marco de la escena de la llegada, al remitir al ambiente (la música) y las fotos que parecen generar lo que sigue. Ellos forman un marco junto con las últimas tres líneas en esta página, donde una voz dirige una pregunta –“te acuerdas?”– a un “tú” desconocido, tal vez la madre moribunda, y parece referirse a lo representado en las “fotografías en caja de habanos” como base para estimular su memoria. Al mismo tiempo, la pregunta sirve de oración principal dando cierta estabilidad gramatical y temporal a los gerundios de los versos anteriores. Sin eso, el primer verso (“y la música abismándose”) y las oraciones siguientes con gerundio quedarían pendientes sin referencia temporal concreta, ubicadas en un continuum atemporal, a-cronológico y simultáneo.⁶

⁵ Sobre esta tensión típica de la poesía, ver SCHMITZ-EMANS, Monika: *Zwischen weißer und schwarzer Schrift. Edmond Jabès' Poetik des Schreibens*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

⁶ Otra falta de concretización se ve en la expresión “la música abismándose” porque no explica en qué la música se abisma – es decir, estamos frente a una de tantas construcciones elípticas o fragmentadas del poema que sugieren más que describen.

El tercer verso –“Los cables delgadísimos ríos de golondrinas”– evoca, de repente, un entorno portuario, la isotopía de un puerto, y parece ser basada en una de las fotografías de las cajas de habanos. Sin embargo, bajo la mirada poética, los objetos se transforman y se dinamizan: los “cables” que sirven para amarrar los barcos al muelle, han perdido su materialidad inorgánica y están disueltos en elementos de agua y fauna, en “delgadísimos ríos de golondrinas”⁷. La isotopía del calor en los dos siguientes versos continúa esta tendencia de ser más que una mera ekfrasis: la símil aliterante “el calor como colmillo de jabalí”, casi de tinte surrealista, remite otra vez a la fauna (masculina) y nos transmite una sensación corpórea, la de un calor sumamente agresivo, brusco y repentino, que puede incluso herir y amenazar a la mujer. Con estas acotaciones que precisan, además, la temporada de la llegada (entre el 23 de julio y el 23 de agosto), se prepara el verso siguiente, la aparición de una mujer anónima en la escena: “y ella con un ramo de alcatraces desembarcando en el Puerto de Veracruz”. Se nos despliega este desembarque como algo sumamente teatral, como punto álgido de estas líneas, confiriendo dignidad y solemnidad a la acción. Se diferencia, pues, de escenas de llegada evocadas en otras obras acerca de la inmigración judía.⁸

Primero, salta a la vista la mención del “ramo de alcatraces”: ella remite a una flor concebida como típicamente mexicana, que forma parte de la memoria colectiva cultural del siglo XX. Eso se debe a Diego Rivera quien representa los alcatraces como símbolo de México y su naturaleza exuberante, la cultura popular, los mercados y la vida cotidiana de las campesinas indígenas, así como referencia a la sensualidad femenina, en sus cuadros “Mujer con alcatraz”, “Desnudo con alcatraz”, de 1944 o la “Vendedora de flores”, de 1949 (BARRADAS, 2019, s.p.). A través de esta referencia extraordinaria (ya que no se encuentra en ningún otro texto acerca de la llegada de emigrantes judías del Este de Europa), se establece una relación estrecha entre el cuerpo de la mujer y su sensualidad, la llegada y el contacto potencial con el país de acogida. En estas líneas que son una puesta en escena teatral de la llegada, se alude al futuro proceso de hibridación –al menos la posible– entre la inmigrante y su entorno. Barradas (2019, s.p.) destaca el hecho de que son mujeres indígenas las que el pintor

⁷ El adjetivo “delgadísimos”, entropuesto entre dos sustantivos masculinos, oscila entre ambos. Por eso, hace falta leer este poema a alta voz para entender el adjetivo como antepuesto a “ríos”.

⁸ Hay que cotejar esto con la matización literaria que encontramos en *Palabras prestadas* (2013) de Ilan Stavans: “En las memorias de Bela [su abuela; V.D.], su llegada a Tampico está escrita de una manera muy detallada. Conforme el barco se acercaba al puerto, Bela divisó demasiadas chozas y casuchas. El pueblo era rústico y primitivo, nada que ver con la sofisticada Varsovia. Al desembarcar de Sparndam por primera vez, vio a un tipo diferente de *muzhik*: el mestizo. Muchas veces he tratado de visualizar los primeros minutos de Bela al desembarcar —la conmoción y la preocupante confusión” (2013, p. 79; ver también GLANTZ, 2006, p. 80s.; DOLLE, 2020, p. 311s.).

pone en escena, y que, a través de eso, Rivera reivindica el alataz como flor nacional reafirmando la identidad de su pueblo. Sin embargo, mirando de cerca la historia de los alcatraces en México y su apropiación por Rivera, la alusión resulta incluso más compleja, pues que, como destaca Barradas, es una “planta importada en el siglo XIX [...] *una flor africana que llegó a México a través de Europa en el siglo XIX.*“ (BARRADAS, 2019, s.p., cursivas mías, V.D.)

En otras palabras –pasando por alto la cuestión ¿qué estaba representado de verdad en la supuesta fotografía en el poema?, algo que no me parece relevante para una interpretación–, el poema sugiere que tanto la flor como la muchacha son productos de movilidad y de migración, y, por ende, no autóctonas; no obstante, la muchacha tiene, similar a la flor, la perspectiva de ser integrada y aceptada como elemento constitutivo cultural del país. Algunas páginas más abajo, esta escena fundacional está variada e introducida, ahora, por un comentario metatextual:

Las palabras están gastadas como esas piedades con el mármol gastado por los besos

Madre de Dios ruega por nosotras

y ella que vino desde Kiev
ramo de flores contra el pecho
vida para ser vivida en un tiempo más largo
oh madre que olvidé
en esta hora y en la hora de nuestra muerte
Adonai...
adiós
adiós
oh madre
adiós
¿Y a quién le importan estos recuerdos?

ella muchacha con flores
y los vestidos plisados y la boca muy roja sonriendo
ahora sólo un retrato guardado en una caja de habanos
(GERVITZ, 2020, p. 31s.; cursivas y negritas mías, V.D.)

En este pasaje, el leitmotiv floral, “muchacha con flores”, alude, además de las referencias a Diego Rivera, al título de un óleo sobre lienzo realizado por el pintor español barroco Bartolomé Esteban Murillo, “Muchacha con flores” y evoca el carácter efímero y transitorio de la vida humana. No obstante, lo peculiar del poema es su perspectivización hacia una memoria y percepción destacadamente femeninas, de las migrantes judías y su destino en el país de acogida: ¿Qué queda de una vida y sus recuerdos? – ¿qué significa este legado familiar femenino de migración y adaptación al nuevo entorno para las descendientes?

La tercera vez, la escena no solo se desarrolla y se amplía de manera considerable, como punto álgido, sino inmediatamente se repite (“otra vez la misma escena”), por lo que queda claro qué importancia obsesiva tiene para la hablante:

Una muchacha sola en el muelle
el calor es muy intenso la luz es blanca y lastima
es tan violenta esta luz que la desnuda
la despoja
la luz es interminable tiene que cerrar los ojos
el niño se suelta de su mano
ella está allí por primera vez y para siempre
la luz queda vacía
desciendo
a través de persianas cerradas música que nunca he escuchado
desciendo
vendedores de frutas desconocidas
desciendo
despacio interminable descenso

otra vez la misma escena

la mujer en el muelle deslumbrada
el niño corretea en el malecón
en lo adentro para siempre la añoranza
más allá del mar la otra orilla de la nostalgia

fui injusta con mi madre
y después de todo ¿qué hice yo con mi vida?
desciendo

desembarcamos un mediodía en el Puerto de Veracruz
traíamos los abrigos de astracán de los abuelos
y en La Habana comí nísperos y mangos por primera vez
¿a quién contarle esto?⁹
memoria del mar de su tedio
de la muchacha que fui
del vestido que ahora se ve ridículo en la fotografía

memoria de las tablas percutidas del barco
de aquellas olas impávidas en su belleza
memoria de la luna casi insoportable

y es mediodía y es hoy y desembarco y es un día de agosto
y jamás me había sentido tan aferrada a la vida (GERVITZ, 2020, p. 49s.)

Ahora sí “ella” ha desembarcado y se encuentra “sola en el muelle”, acompañada de un “niño” sin nombre. Ella y el niño parecen bastante aislados, independientes: nunca en esta escena se evoca su relación como madre e hijo, sino un aislamiento subrayado por sus acciones y, otra vez, la dinamización de una foto estática: “se suelta de su mano/[...] corretea en el malecón”.

En esta variación, cabe destacar el cambio de perspectiva entre la tercera persona “ella está ...”, “la mujer en el muelle” y la primera persona en plural y en singular: “hoy desembarco” y “desciendo” repetido tres veces y por ende, destacado, produciendo un efecto de cámara lenta.

⁹ En la página anterior, se menciona por primera vez el trayecto en barco, visto desde una tercera persona, en un movimiento cíclico con la mujer en la borda como punto de partida y llegada- y retomando las denominaciones genéricas “mujer/ella”, niño, hombres”:

“la mujer enmarcada en su propio paisaje apoyándose en la borda
las olas en esa inmovilidad aparente fijan su sueño
y bruscas irrumpiéndose en el sueño las palabras del Kadish
y los hombres jugando dominó y bebiendo cerveza
y el niño durmiéndose y la tarde hundiéndose
y en la borda la figura de ella
(reverberación del vestido gris)” (GERVITZ, 2020, p. 48).

Eso puede verse como la re-actuación de una acción pasada por el yo lírico que habla y mira las fotos de esta “muchacha” (madre o abuela).¹⁰ Encuentran su punto álgido en los últimos dos versos en el presente –“es hoy y desembarco”– como el inicio y la aceptación de una nueva fase de la vida como emoción positiva: “jamás me había sentido tan aferrada a la vida”.

La recepción de la inmigrante: soledad y amenaza

A lo largo de estas variaciones de la llegada, cabe destacar la descripción del nuevo entorno mexicano, cada vez más detallada: el calor y la luz correspondiente se ven como fuerza, incluso como actantes y elementos agresivos y amenazadores que, tal vez, intimidan o amedrentan al sujeto femenino. La luz y el calor desempeñan un papel significativo desde las primeras páginas del poema: la luz no solo parece impenetrable, dura e incluso agresiva –[“la luz] golpea el aire” (GERVITZ, 2020, p. 18)– sino también la flora, los árboles, transformados en seres vivos, golpean en una escena de tinte surrealista contra ella: “los árboles rompiéndose las alas en la luz” (18). La luz ocupa, por consiguiente, una posición central en este universo extraño.¹¹ Se puede interpretar, pues, como percepción de un mundo distinto, la luz de los trópicos como elemento decisivo en los nuevos lares, a diferencia de Ucrania.¹² Sefamí (2005, p. 19) destaca el papel de la luz en las últimas partes de *Migraciones* como algo metafísico, transcendental, como experiencia de lo inefable, al conectarla con el yo lírico. Ahí, el yo lírico se encuentra en la “derramada luz en la luz” o constata “Todavía estoy en la luz” (SEFAMÍ, 2005, p. 19). En estas primeras páginas del poema, la luz como elemento de la naturaleza posee una fuerza concreta y puede relacionarse, pues, con el nuevo entorno mexicano experimentado por la recién llegada.

En estas variaciones de la escena de la llegada de la inmigrante, se esboza un ambiente lleno de actos violentos, o, por lo menos, agresivos –salvo la alusión a los alcastraces, como posible integración–, en contraste evidente con la percepción del país encontrada en biografías y autobiografías, sea literarias o fílmicas, de inmigrantes judíos. En estas últimas, el país es a

¹⁰ No queda completamente claro si el yo que dice “memoria de la muchacha que fui” y “fui injusta con mi madre” es la misma persona –más bien, se podría interpretar como un yo transgeneracional que abarca y reúne las voces que hablan. Acerca de la pluralidad de las voces femeninas, Favela (2019, p. 123) dice: “[...] es un yo vacío, inestable, vacilante: es la abuela, la madre, la hija, la niña, la vieja, la muchacha”.

¹¹ La sensualidad y lo exótico, lo novedoso de los países del Caribe se filtra ya en estos versos (La Habana, las frutas comidas por primera vez) sin ningún adjetivo calificador, pero al mismo tiempo combinado y contrastado con otra isotopía, lo inadecuado de los vestidos y de la ropa traídos desde el Este de Europa frente a este calor y esta luz, a saber, las prendas de “abrigos de alacrán”.

¹² Cabe decir que Margo Glantz en la historia de la llegada de sus padres destaca la noche oscura de los trópicos como elemento diferenciador y amenazador (GLANTZ, 2006, p. 80s.; DOLLE, 2020, p. 311s.).

menudo caracterizado como “paraíso” acogedor por la mayoría de los (pocos) judíos que fueron admitidos (DOLLE, 2021 y en prensa). Es esta percepción positiva que se ve puesta en tela de juicio en este *emotive* donde la emoción acerca de la acogida por los ciudadanos no se denomina directamente, sino que se sugiere metonímicamente a través de la naturaleza. Pues son los elementos de la naturaleza –el sol, la luz y el calor– que dan la “malvenida” a la mujer de manera agresiva: la temperatura y el calor, como sensación subjetiva correspondiente, toman suma materialidad, opacidad e intensidad. En los momentos de la llegada, la luz lleva rasgos amenazadores –“lastima”, “desnuda” y “despoja” a la mujer (2020, 49)¹³ que ponen en peligro la integridad del sujeto femenino judío– remitiendo tal vez al miedo como emoción de base en las vidas de los ashkenazí en el Este de Europa (STAVANS, 2013, pp. 61- 63), mientras que en las escenas vinculadas con la voz de una generación posterior, la luz y la desnudez han sido apropiadas, ganando un carácter ya no amenazador, sino positivo y acogedor.

Miedo al olvido y otredad lingüística

En las primeras paginas de *Migraciones*, se esboza una variedad de hilos temáticos. Entre ellos, cabe destacar la preocupación por –o incluso tal vez ¿el miedo a?– la falta de repercusión/resonancia en las generaciones posteriores; o sea, que la memoria y el recuerdo no se transmitan. La existencia individual, sin escritura, desembocaría en el olvido: “a quién contarle esto?”, reza el comentario de la voz lírica. Esta preocupación se ve reforzada algunas páginas más abajo en los siguientes versos: “mi vida no dejó huella/ agua en el agua/ insípida// durante años he hablado en un idioma que no es el mío/ ¿estoy acaso lista para morir?” (GERVITZ, 2020, p. 64).

Es decir, lo que se ha considerado en los tiempos de la diáspora como algo sumamente y típicamente judío, indispensable –a saber: la memoria y la transferencia de un legado familiar cultural– se ve puesta en tela de juicio, amenazada por una ruptura decisiva. No obstante, se abre la opción del olvido como alivio, dejando atrás el peso del pasado (GERVITZ, 2020, p. 56 y p. 23). La voz que habla indaga en las dimensiones de su legado familiar, en lo que la ha influido. Eso se deja entrever en la cuarta retoma de la escena de la llegada:

aquella muchacha sola en el muelle

esta imagen para siempre

¹³ Además, la luz es tan brillante que incluso “queda vacía” (2020, p. 49).

¿qué vida fue ésta?

y mi voz confundiéndose con la tuya
los pájaros golpeándose contra la luz

el verano desbordándose
y ella escribiendo cartas en un idish que ya nadie habla

¿esa mujer soy yo?

(GERVITZ, 2020, p. 57)

La cuestión de la herencia, de la transmisión transgeneracional de la experiencia y las emociones involucradas de una migrante, la llegada y su vida en el nuevo país, se ven tematizadas aquí por el yo lírico. Los fragmentos imaginados o evocados a través de fotos no tienen ubicación temporal, sino son ordenados gramaticalmente por las dos preguntas (al fin y al cabo, no contestadas) que se refieren al pasado de una mujer inmigrante, ya muerta, y al legado que lleva para su nieta en el presente (ahora se utiliza el pronombre demostrativo “aquella” y “esa” para señalar distancia, frente al pronombre “esta” en la primera mención). Otro aspecto se ve acentuado aquí: el aislamiento lingüístico o la otredad lingüística de “ella” debido al descenso del idish como medio de comunicación.¹⁴ El aspecto de la lengua materna, el idish (“que nadie habla”) está vinculado con una emoción, la vergüenza, y remite en retrospectiva al punto final de este viaje desde Kiev hasta México; la vergüenza de haber sido siempre una extranjera, aislada, marginada, de haber hablado una lengua extranjera con acento: “y yo avergonzándome de mi acento de extranjera/ y de las costumbres de mi casa” (GERVITZ, 2020, p. 59). Estas “costumbres” se ven precisadas dos páginas más abajo: “las mujeres exangües bajo la luz (muchas usan peluca)/ murmuran palabras recién aprendidas en aquella lengua extranjera” (GERVITZ, 2020, p. 61). “Exangüe” podría remitir a una alteridad física, el color de la piel como elemento de distinción, la “peluca”, a la costumbre de las judías ortodoxas casadas de cubrir su cabeza. Cabe destacar que otra vez se hace hincapié en su alteridad lingüística, elemento dominante para señalar su diferencia duradera en el nuevo país. Al mismo tiempo, este elemento remite al espacio en blanco, el espacio vacío que no se tematiza nunca a lo largo del poema, sino que se insinúa solamente: la capacidad lingüística de la descendiente,

¹⁴ En su autobiografía, Ilan Stavans dedica un capítulo completo a la actitud de su abuela hacia el idish en un alrededor hispanohablante: “Ascenso y declive del idish” (2013, pp. 53-98).

del yo lírico que dispone con superioridad de la lengua castellana. Es decir, se nos transmite de manera indirecta la dinámica de la adaptación a un nuevo entorno lingüístico a lo largo de varias generaciones: la vergüenza hace sitio al orgullo y a la seguridad en sí misma de dominar y gobernar esta lengua. Esto se hace de tal modo que se puede diferenciar entre “palabras gastadas” y no gastadas, y lograr un lenguaje poético original que utiliza fragmentos de un lenguaje religioso y autoritario judío y católico (en el sentido de Bajtin, monológico), los combina y los varía a su propia cuenta.¹⁵

III. Conclusión

En los pasajes que repiten, varían y amplían la escena de la llegada, poniendo de relieve así su peso para el yo que habla, las emociones (imaginadas) adscritas a la inmigrante más destacadas son, antes que nada, la soledad y el aislamiento –lo que remite a la nostalgia por el país y los parientes dejados por atrás–, una naturaleza agresiva y amenazadora que podría causar miedo así como cierta vergüenza (lingüística) de haber sido percibida siempre como otra/diferente a causa de su acento.

El poema oscila entre la obvia acogida positiva de una recién inmigrante y sus perspectivas de hibridación/asimilación al nuevo entorno. El momento del desembarque, retomado varias veces en su calidad de coraje, orgullo y dignidad de la inmigrante –casi con cámara lenta– alude al potencial y a las posibilidades de la vida futura en el nuevo país. Los alcatraces, si bien propugnados por el pintor Diego Rivera como flor nacional de México relacionados con mujeres indígenas, son un producto africano importado por vía de Europa en el siglo XIX, por lo que se podrían ver como prolepsis o promesa de la vida/existencia futura en el país. El calor mexicano en su dimensión filosófica, y su transformación de una fuerza natural agresiva, casi violadora en la primera generación, obtiene la calidad de una fuerza transcendental, espiritual en seguida. Sin embargo, esta perspectiva se ve nublada durante la trayectoria como migrante: a pesar de las alusiones a una acogida e hibridación posible en el momento de llegada, la diferencia /otredad (lingüística) no puede ser superada en la primera generación, sino más tarde en sus vástagos. Para retomar la metáfora de Reddy de la navegación emocional, podemos decir que *Migraciones* explora las tensiones emocionales en las mujeres inmigrantes en su trayectoria transgeneracional desde la vergüenza y un ambiente hostil hasta el orgullo y la apropiación.

¹⁵ Es algo similar a lo practicado por el novelista francés Robert Pinget, sobre todo en *Fable* (DOLLE, 1999). En mi próximo artículo, indagaré más en este aspecto en la obra de Gervitz.

Bibliografía

BARRADAS, Efraín: Alcatraces, Diego Rivera y México, *80grados Cultura*, abril, 2019. Recuperado de <<https://www.80grados.net/alcatraces-diego-rivera-y-mexico>>. Acceso: nov. 7, 2021.

CEPAL. Migración. Recuperado de <<https://www.cepal.org/es/temas/migracion>>. Acceso: nov. 29, 2021.

DOLLE, Verena. *Tonschrift: die Romane Robert Pingets in der Spannung zwischen Stimme und Schrift*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999.

DOLLE, Verena. La construcción del sí mismo: memoria cultural e identidad en *Las Genealogías* de Margo Glantz. In: MAIHOLD, G.; STECKBAUER, S. (eds.). *Literatura – Historia – Política. Festschrift Karl Kohut*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 2004, pp. 151–162.

DOLLE, Verena. Autorretratos. Las relaciones entre imagen y texto en *Las Genealogías* de Margo Glantz. In: DOLLE, V. (ed.). *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 151-180.

DOLLE, Verena. Intercultural memory and violence in Jewish literature. In: RINGS, G.; RASINGER, S. (eds.). *The Cambridge Handbook of Intercultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, pp. 302-318.

DOLLE, Verena. Nachwort: Leben, Sprechen und Schreiben in Übersetzung. In: STAVANS, Ilan. *Geborgte Worte*. Herausgegeben und aus dem Englischen und Spanischen übersetzt von Verena Dolle. Leipzig: Hentrich & Hentrich, 2021, pp. 336-347.

DOLLE, Verena. Jewish Mexican Literatures: Ashkenazim Tradition and Culture. In: ZEPP, S. et al. (eds.). *Handbook of Jewish Literatures in Spanish and Portuguese*. Berlin: De Gruyter (en prensa).

FAVELA BUSTILLO, Tania. Migraciones dentro de *Migraciones*. In: FAVELA BUSTILLO, T. *Remar a contracorriente –cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2019, pp. 119-155.

GALLO GONZÁLEZ, Danae. Activismo estético afrodescendiente en Colombia: emociones y desplazamiento en videoblogs de Youtube. In: GALLO GONZÁLEZ, D.; LEUZINGER, M.; DOLLE, V. (eds.). *Hispanos en el mundo. Emociones y desplazamientos históricos, viajes y migraciones*. Berlin: De Gruyter, 2021, pp. 37-63.

GALLO GONZÁLEZ, Danae; LEUZINGER, Mirjam; DOLLE, Verena. Introducción: emociones y desplazamientos históricos, viajes y migraciones en el mundo hispano en el punto de mira. Aproximaciones interdisciplinares. In: GALLO GONZÁLEZ, D.; LEUZINGER, M.; DOLLE, V. (eds.). *Hispanos en el mundo. Emociones y desplazamientos históricos, viajes y migraciones*. Berlin: De Gruyter, 2021, pp. 1-14.

GERVITZ, Gloria: *Migraciones. Poema 1976-2016*. México D.F.: FCE, 2016.

GERVITZ, Gloria. *Migraciones*. México, D.F.: Editorial Mangos de Hacha [2017]; Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2017.

GERVITZ, Gloria: *Migraciones. Poema 1976-2020*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2020.

KARAGEORGOU-BASTEA, Christina. En lo más íntimo: recuerdo y anhelo en “Shajarit” de Gloria Gervitz/Intimating: Remembrance and Desire in “Shajarit” by Gloria Gervitz. In: *Iztapalapa – Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 40, 86, 2019, pp. 93-118.

REDDY, William. *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SEFAMÍ, Jacobo. La herida y el milagro en las *Migraciones* de Gloria Gervitz. In: *Confluencia* 20, 2 (2005), p. 13-24. También en LOCKHART, Darrell (ed.). *Critical Approaches to Jewish-Mexican Literature*. In: *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. Special Issue Series n. 4, Tempe, Arizona, 2013, pp. 155-167.

SEFCHOVICH, Sara. Historia de una desconfianza (reimpreso de un artículo en el periódico *Eslabones*). In: MARTÍNEZ ASSAD, C. (coord.). *De extranjeros a inmigrantes en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 36–52.

SKRBIŠ, Zlatko. Transnational Families: Theorising Migration, Emotions and Belonging. En: *Journal of Intercultural Studies* 29, 3, 2008, pp. 231–246.

STAVANS, Ilan. *On Borrowed Words. A Memoir of Language*. New York: Penguin, 2002 [12001].

STAVANS, Ilan. *Palabras prestadas. Autobiografía*. Traducido por Lety Barrera. México D.F.: FCE, 2013.

VERGARA, Gloria. La memoria y el olvido en la poesía de Gloria Gervitz. In: *Historia crítica de la poesía mexicana*. T. II. Coord. Rogelio Guedea. México D.F.: FCE, 2015, pp. 163–172.