



Texto enviado em

18.04.2023

Aprovado em

23.05.2023

V. 13 - N. 29 - 2023

*Doutor em Literatura.
Professor da Universidad
Nacional Autónoma
de México. Contato:
javierhelgueta@gmail.com

Morfología del poema ascético en Hugo Mujica, Clara Janés y Gloria Gervitz¹

Morfologia do poema ascético em Hugo
Mujica, Clara Janés y Gloria Gervitz

**Javier Helgueta Manso*

Resumen

El arte se ha convertido en una manifestación de nuevas búsquedas meditativas y trascendentes en nuestro actual tiempo post-secular. En este contexto, los investigadores del neomisticismo poético han focalizado sus estudios en el resultado (unidad) más que el proceso, el del rito de la ascesis, que dirige hacia tal culminación. Con el artículo "Morfología del poema ascético" se pretende abordar aspectos teóricos y epistemológicos del ascetismo cuando este se expresa a través del cauce literario; para, a continuación, desgranar algunos elementos de la configuración de un tipo de poema que se emparenta con el ritual ascético; concretamente, se analiza el silencio, en cuanto una marca de transición, y algunos procedimientos de repetición en la construcción de los poemas, así como sus efectos: desde la meditación hasta el éxtasis. Como

1. Esta investigación se ha realizado siendo el autor becario del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo el disfrute de una beca del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM (Coordinación de Humanidades), Periodos 2021-I y 2022-I.

ejemplos paradigmáticos de esta escritura «ascetética» en lengua española, se analizarán los poemas de Hugo Mujica, Clara Janés y Gloria Gervitz.

Palabras clave: Poesía; ascetismo; ascetética; silencio; ritmo; neo-mística

Abstract

Art has become a manifestation of new meditative and transcendent quests in our current post-secular times. In this context, researchers of poetic neo-Mysticism have focused their studies on the result (unity) rather than the process, that of the rite of asceticism, which leads to such a culmination. The article “Morphology of the ascetic poem” aims to address theoretical and epistemological aspects of asceticism when it is expressed through literary channels, in order to go on to examine some elements of the configuration of a type of poem that is related to the ascetic ritual; specifically, it analyses silence, as a mark of transition, and some procedures of repetition in the construction of the poems, as well as their effects: from meditation to ecstasy. As paradigmatic examples of this “ascetic” writing in Spanish, the poems of Hugo Mujica, Clara Janés and Gloria Gervitz will be analysed.

Keywords: Poetry; asceticism; ascetética; silence; rhythm; neo-mysticism

Resumo

A arte tornou-se uma manifestação de novas buscas meditativas e transcendententes em nosso atual tempo pós-secular. Nesse contexto, os pesquisadores do neomisticismo poético têm centrado seus estudos no resultado (unidade) e não no processo, naquele do rito da ascese, que conduz a tal culminação. Com o artigo “Morfologia do poema ascético” pretende-se abordar aspectos teóricos e epistemológicos do ascetismo quando este se expressa pela via literária; para, em seguida, delinear alguns elementos da configuração de um tipo de poema que se relaciona com o ritual ascético; especificamente, analisa-se o silêncio, como marca de transição, e alguns procedimentos de repetição na construção dos poemas, bem como seus efeitos: da meditação ao êxtase. Como exemplos paradigmáticos desta escrita «ascetética» em espanhol, serão analisados os poemas de Hugo Mujica, Clara Janés e Gloria Gervitz.

Palabras-chave: Poesia; ascetismo; ascetética; silêncio; ritmo; neo-místico

1. Palabras preliminares: procedimiento, objetivos y corpus

Al emplear el término “morfología” en el título de este trabajo, surge inevitablemente la reminiscencia con dos estudios clásicos: *Morfología del cuento* (1928) del teórico ruso Vladimir Propp y el capítulo —y en algunas ediciones subtítulo— “Morfología de lo sagrado” del *Tratado de historia de las religiones* (1949) escrito por el rumano Mircea Eliade. Aunque no puedo pretender ser tan ambicioso en estas pocas páginas, al menos sí confío en que el método de análisis que aquí presentaré sea de utilidad para este y otros futuros acercamientos, con la esperanza de que puedan ser ejecutados y perfeccionados por otros colegas de profesión. A tal efecto, “Morfología del poema ascético” trata de aunar, como su sintético título, perspectivas y conceptos de la crítica literaria, que predomina aquí por ser mi base de formación, así como de la historia de las religiones.

Según las acepciones recogidas en el *Diccionario de la Lengua Española* (23º) de la RAE, el vocablo “morfología” sirve tanto para referirse a la “forma o estructura de algo” como a la “ciencia” encargada de su estudio. Por ello, en esta “Morfología del poema ascético”, se abordarán aspectos teóricos y epistemológicos del ascetismo cuando este se expresa a través del cauce literario (§ 2); para, a continuación, desgarnar algunos elementos de la configuración de un tipo de poema que se emparenta con el ritual ascético. Desde hace unos años me interesa investigar la manera en que el poema representa (o incluso constituye) un ejercicio ascético en el contexto de la actualidad postsecular². Esta segunda par-

2. La caída del Antiguo Régimen dio lugar en Occidente a un tiempo secularizante: separación entre Iglesia y Estado, disolución de un sistema de creencias regido por la religión institucional (en el caso de Occidente, fundamentalmente, el cristianismo con sus múltiples ramas), desacralización y desritualización en varios niveles de la sociedad. Sin embargo, el siglo xx ha demostrado que el proceso secularizador ha sido incompleto y en la actualidad se observan procesos simultáneos de desencantamiento y reencantamiento, desacralización y resacralización, etc. Esta es la explicación del tiempo postsecular que yo defiendo partiendo y matizando las propuestas de diversos pensadores como José María Mardones, Klaus Eder o Jurgen Habermas.

te, ciertamente más empírica, se contrasta a través de composiciones de los poetas Hugo Mujica (Buenos Aires, 1942), Clara Janés (Barcelona, 1940) y Gloria Gervitz (Ciudad de México, 1943-2022). Existen diversas similitudes entre ellos, como la fecha de nacimiento, la etapa actual de cumbre creativa y la dimensión espiritual de gran parte de su trayectoria lírica; desde esta base común, las singularidades de cada uno pueden ofrecer matices a la hipótesis planteada. El corpus se encuadra en los límites de la literatura hispánica, abarcando tres regiones culturales y geográficas —Argentina, España y México—diversas y representativas que dan cuenta de principales casos de la poesía ascética y neomística postsecular.

2. Morfología del poema ascético. Aproximación ascética

Desde mi punto de vista, los estudios de la poesía mística han dirigido su atención al resultado más que al proceso, el del rito de la ascesis, que conduce hacia tal culminación. Por constituir una singularidad radical en la sociedad y la estética de diversos periodos, se han investigado los símbolos y el lenguaje *otro* que trata de manifestar la *unio mystica*, desatendiendo los mecanismos pragmáticos, semióticos y estilísticos que los precedían. Seguramente, este hecho se haya debido a la ignorancia, desde la Teoría de la Literatura, de las fases y funcionamiento del ritual, esto es, del marco teórico de la antropología y de la fenomenología de la religión. En otro trabajo clásico, *Introducción a la mística española* (1974), Ángel G. Cilveti se muestra contrario a la concepción unitaria de la mística universal, en cuanto cada místico expresa una “conceptualización heterogénea de la Divinidad”, y, sin embargo, sintetiza una serie de elementos comunes entre ellos: “1) sentimiento de objetividad (realidad) de lo divino (Dios, el Uno, Brahma); 2) pasividad; 3) inefabilidad de la experiencia de conocimiento y amor; 4) terminología paradójica para expresar lo inefable; 5) preparación ascética” (p. 16).

Aunque se haya distinguido entre métodos activos y pasivos (Rubia,

2004, pp. 35-38), desde mi punto de vista, la *ascesis* supone una práctica activa —incluso en el logro de la máxima pasividad: despojamiento, pobreza, ayuno, abstinencia, meditación— que puede implicar ejercicios físicos que devienen rituales, dadas las condiciones *sine qua non* de silencio y la repetición —de horarios, de movimientos o posturas, de fórmulas lingüísticas o musicales—. Según los escritos de los propios místicos, sobre la *ascesis* se asienta la posibilidad de una experiencia radical de unidad o raptó extático.

En el caso de los poetas neomísticos de la era contemporánea, *nuevos* místicos por seguir aspirando a una trascendencia de muy diversa índole, en un tiempo *sin Dios* pero de nuevas emergencias neometafísicas, ¿no cabe la duda sobre su éxito místico?; y, sin embargo, ¿no es el proceso ascético previo el único realmente comprobable? ¿No se puede aspirar a una *mera* epifanía o revelación, apenas un hallazgo parcial de(l) conocimiento? Téngase en cuenta que en la postsecularidad, se ha producido la “emergencia cada vez más de una religiosidad de *bricolage*, de una ‘religión a la carta’ diseñada de acuerdo a preferencias individuales, más que a la lógica y coherencia de un sistema doctrinal” (Legorreta Zepeda, 2010, p. 32). Marcada por un “pluralismo” de creencias, abundan en la era secular y en sus manifestaciones postseculares, de nueva reorganización —y consumo— de lo religioso, los métodos o ejercicios de índole espiritual ascético: lectura o escucha de la palabra sagrada —o poética—, paseo o experiencia —a veces extrema— en la naturaleza, contemplación del paisaje o de la obra estética, viejas y nuevas prácticas atlético-espirituales como la meditación, el yoga o el *mindfulness*, e incluso el propio acto de la creación artística o la *performance*.

George Steiner ha expuesto la “naturalidad” con la que “los creadores de arte y de poesía, e incluso de sistemas metafísicos, relacionan su hacer con el precedente divino” (2011, p. 31). En nuestra tradición occidental, el metapoema que se escribe para mostrarse a sí mismo o al acto de crear, es herencia de diversas tradiciones: hebrea —veterotestamentaria o cabalista—, órfica, neoplatónica, alquímico-hermética,

etc. La poesía ha sido concebida en cuanto reducto de actos de habla religiosos como la oración o el trance chamánico o místico; a causa de ello, han existido varios intentos durante el pasado siglo por definir este paralelismo. Henri Bremond, en su libro *Prière et poésie* (1926), es uno de los primeros en sistematizar “el paralelismo entre el poeta y la mística” (p. 12) dedicando varios capítulos al estudio del “misterio poético”, “el milagro de la poesía” o “la catarsis y la magia del verso”. Por su parte, a mediados del xx, Octavio Paz expone, en el ensayo *El arco y la lira* (1956), un diagnóstico bastante completo de esta situación en la era secular:

El mundo de lo divino no cesa de fascinarnos porque, más allá de la curiosidad intelectual, hay en el hombre moderno una nostalgia (...)

Al inclinarme sobre este tema, no pueda dejar de tener presente su ambigüedad: por una parte, juzgo que poesía y religión brotan de la misma fuente y que no es posible disociar el poema de su pretensión de cambiar al hombre sin peligro de convertirlo en una forma inofensiva de la literatura; por la otra, creo que la empresa prometeica de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo ‘sagrado’, frente al que nos ofrecen las iglesias actuales (pp. 117-118).

A modo de síntesis, el artefacto y hecho denominado poema —incluso laico, no asociado a un dogma— es susceptible de representar la vía ascético-mística en el plano de la creación y en el de la recepción. La composición lírica supone un registro de experiencias espirituales, pero también deviene medio para provocar una sensación de plenitud mística durante la creación. Los diversos testimonios apuntan a una intuición que se vive a modo de epifanía, pero que normalmente procede de desarrollos graduales a través de los mecanismos lingüísticos repetitivos de conformación poemática; en este trabajo voy a describir cómo estas herramientas se vinculan con los ejercicios o prácticas ascéticas.

En el plano de la recepción, puede acontecer en el lector, igualmente, una experiencia cercana a la sublimación mística (Bremond, 1946,

pp. 11-12) siempre y cuando se conciba y aplique una ascética de la lectura, al estilo de la cábala judía o de la *lectio divina* cristiana. En el primer caso, “la lectura es un ritual iniciático y el místico es el viajero astuto que busca incansablemente aproximarse a una verdad, a un misterio” (Cohen, 1994, p. 67); mientras que en el segundo, se trasciende a nuestra manera de leer hasta la actualidad. Conforme expone Giovanni Pozzi:

La tradición especulativa de la *lectio divina*, que ha cruzado todo el periodo histórico del cristianismo desde sus orígenes hasta llegar a nuestros días, sitúa a continuación de la *lectio la meditatio*, y después de esta la *oratio*. En aquel entonces calificada como “divina”, y por lo tanto restringida a la esfera de una conversación con Dios, la *lectio* acaba valiendo, no obstante, para todo discurso humano relacionado con la lectura (2019, p. 56).

Si de acontecimiento se trata, la lectura colectiva o el recital constituyen un rito comunitario pautado en el que la palabra poética, a través de la figura del poeta oficiante, puede llegar a tener la función transformadora del auditorio. Desde esta perspectiva antropológica, se entiende el marcado carácter performativo que a su lectura imprimen creadores como Ernesto Cardenal, Raúl Zurita o la propia Gloria Gervitz, como se señalará en § 3.2.

Pongo el acento de este análisis no en resultado —en la posibilidad unitiva o de anihilamiento³—, sino en el proceso, esto es, en las vías propiamente ascéticas: en terminología mística cristiana, las fases “purgativa” e “iluminativa”; y, desde una panorámica interreligiosa que trata de superar la distinción Occidente-Oriente, tal y como lo plantea Daniel Goleman (1977), la “meditación” y la “concentración”. Para probar la hipótesis de que hay indicios tangibles que asemejan el fenómeno

3. Me baso en la síntesis que sirve para introducir buena parte de las ideas del ensayo *Los caminos de la meditación* de Daniel Goleman: “[Joseph Goldstein] me dijo que se trata de una sencilla operación matemática: todos los sistemas de meditación tienen por objeto el Uno o el Cero, es decir, la unión con Dios o el vacío. La senda hacia el Uno consiste en concentrarse en Él, mientras que la que va hacia el Cero es la comprensión intuitiva del vacío de la propia mente” (1977, p. 20).

ascético y estético en algunos poemas de Hugo Mujica, Clara Janés o Gloria Gervitz, entre otros, voy a plantear el concepto “ascestética”. Si la “ascesis” (del gr. ἄσκησις) es ‘entrenamiento físico’ y la “estesis” (del gr. αἴσθησις) significa ‘sensación’ o ‘percepción’, propongo que la ascestética constituye una estética ascética en el marco de una obra de arte que representa un ejercicio —vía purgativa— perceptivo —meditación— o *camino de percepción* que desemboca en otro estado —concentración— de revelación (conocimiento)⁴ —vía iluminativa—.

Del mismo modo que quien se decide a analizar el testimonio del místico ha de *creer* en la verdad de su experiencia, el crítico habría de confiar en la palabra del poeta que afirma no desarrollar *ex profeso* herramientas poético-ascéticas, *ascestéticas*, que induzcan —en el proceso creativo o receptivo⁵— tales procesos espirituales y cognoscitivos; no obstante, voy a demostrar en las siguientes páginas que tales mecanismos existen incluso a pesar de la negación de los escritores, pues en parte vienen dados por la naturaleza silente, recursiva y simbólica del poema. Quizás sin la completa voluntad del autor, estos son intensificados, además de generados otros nuevos, durante el acto creativo. En palabras de León Vega, “de una forma “De una forma a veces inconsciente o velada se vislumbra en el proceso creativo la presencia de algo que está ‘más allá’” (2019, p. 53).

No obstante, los propios poetas ofrecen una indiscutible pauta de lectura sagrada, e incluso devocional, a través de los elementos paratextuales. Por ejemplo, Clara Janés emplea los términos “plegaria” o “ritual” para dar nombre a alguno de los poemas de *Peregrinaje*; Hugo Mujica utiliza, a su vez, “laudes”, la oración monacal, o “responsoriales”; y, así también, Gloria Gervitz titula dos de sus poemarios con los nombres de

4. Menos elevado, más mundano, que el *no saber sabiendo* (san Juan de la Cruz) o *la intuitio sine comprehensione* propia de la percepción de los místicos.

5. Afirmo esto tras mi experiencia de entrevistas y conversaciones con artistas, con la interesante excepción de algunos poetas: Eduardo Scala, por ejemplo, considera sus poemas “soportes de meditación”.

oraciones judías: *Shajarit* (1979); *Yiskor* (1987).

3. Configuración del poema ascético en Hugo Mujica, Clara Janés y Gloria Gervitz

3.1. Una marca invisible de transición: el silencio y su representación

La poesía neomística despierta un hecho prístino y fundacional del actual género literario. En origen, no hay distinción entre el poeta y el sacerdote o el médium. Desde la antropología, señala Johan Huizinga: “Del poeta-vidente se van destacando poco a poco las figuras del profeta, del adivino, del mystagogo, del poeta-artista y, también, la del filósofo, el legislador, el orador, el demagogo, el sofista y el retórico” (2015, pp. 154-155). Para la pragmática de la literatura todavía “la literatura pertenece a un tipo de actos verbales ‘rituales’” (Van Dijk, 1999, p. 194) y, desde este enfoque, se aprecian que aún existen en la exposición recitativa o gráfica de la poesía unas marcas que remiten a los tiempos en que las ceremonias debían delimitarse espacial y acústicamente.

Parece existir siempre una marca sonora en el umbral de acceso metafísico. Esta pueda consistir tanto en el empleo de instrumentos o ruido, como en la ausencia del sonido —ruptura radical con el *continuum* acústico de la vida cotidiana—. El silencio es, asimismo, el fenómeno de entrada a la experiencia trascendente en la práctica ascética y en el poema místico. La lectura devocional o cabalista, la oración —que implica también al cuerpo—, la meditación *zen* o la práctica yogui, entre otros, requieren una sonosfera silente propiciatoria. En la tradición judía (Rodríguez Plaza, 2007, p. 11), cristiana (Brosse, 1974) e islámica (Rodríguez Plaza, 2007, p. 14) está asociada a la escucha de la divinidad y al conocimiento. Estas concepciones de las tres Religiones del Libro han sido precedidas —y quizás en la antigüedad inspiradas— por la filosofía oriental. Por ejemplo, véase la cosmovisión del taoísmo en torno al siglo IV a. C., a través de los textos de Chuang Tse: “La vacui-

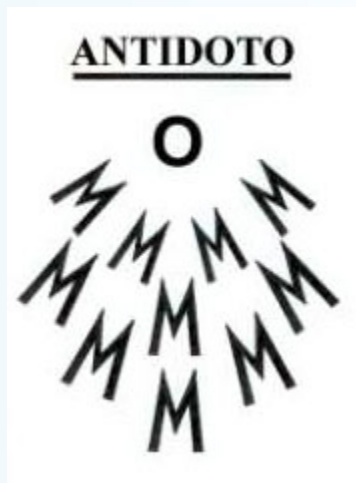
dad, la quietud, lo prístino, el silencio y la no acción conforman la paz del Cielo, la perfección del Tao y su Virtud, de ahí que sea donde pueden descansar los emperadores y sabios” (2019, p. 146). Efectivamente, esos principios, entre los que se encuentra el silencio, que “son la raíz del todo” (p. 147), se han prescrito, así como cultivado y experimentado, desde numerosas teologías y ascéticas negativas, respectivamente.

Los jesuitas, a través de los directorios, han acentuado las condiciones de “apartamento” y “silencio” que en los tratados de san Ignacio de Loyola se daban por sobreentendidas o apenas venían sugeridas, como se demuestra en el cierre de la última de las anotaciones de los *Exertia Spiritualis*: “cuanto más nuestra alma se halla sola y apartada, se hace más apta para acercarse y allegarse a su Criador y Señor; y cuanto más así se allega, más se dispone para recibir gracias y dones espirituales de su divina y suma bondad” (1963, p. 202). La aspiración a un silencio y quietud absoluta, primero externos y luego interiores, culmina en la tradición mística cristiana en la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos: “No hablando, no deseando, no pensando, se llega al verdadero y perfecto silencio místico, en el cual habla Dios con el ánima, se comunica y la enseña en su más íntimo fondo la más perfecta y alta sabiduría” (1977, p. 135).

En los siglos XVI y XVII, el libro se había convertido en un correlato del monasterio o del desierto, de manera que la experiencia de la lectura era una actividad ascética y el lector un eremita que podía “vivir el silencio dentro de otro silencio más esparcido, conventual” (Andrés, 2010, p. 45). Esto permanece en la concepción de las acciones pasivas del poeta neomístico postsecular. Tales poetas refuerzan las condiciones silenciarias presentes en la naturaleza del libro y de la lectura a través de dos estrategias: la brevedad textual y la expresión concentrada del discurso, que sugiere lo no dicho y apunta a la predominancia, en el resto de la página no escrita, del blanco-vacío-silencio; y la disposición genuina y *extrañada* de la palabra poética sobre la superficie de la página, recurso con el que poetas herméticos habían pretendido funciones espirituales también desde la Edad Media al Barroco. A esta tradición, los poetas actuales le

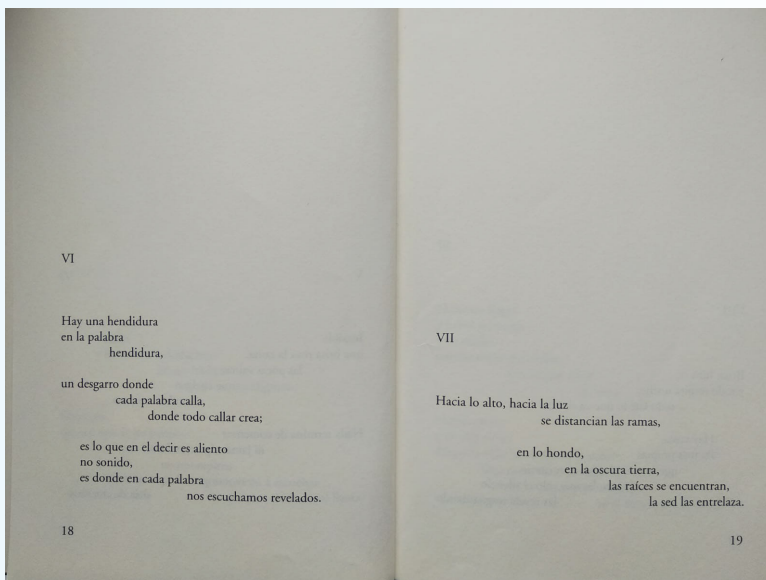
suman la conciencia social y la revalorización estética contemporánea del silencio desde Mallarmé y las vanguardias hasta cierta poesía concreta y experimental.

Aunque la poeta española Clara Janés destaque por una poesía minimalista y depurada que resalta la dialéctica entre la grafía y la página, igualmente se ha acercado a la intermedialidad y a los “poemas visuales”. De carácter ascético, destaca “Antídoto”, aparecido en la revista *Veneno* (1994) y posteriormente recogido en *Cajón de sastre* (1999):



En este poema ascético, el mantra “OM” reverbera en la página, por lo que no cabe duda de la equiparación entre sonido-grafía-negro y silencio-vacío-blanco de la página.

Los ejemplos de Hugo Mujica y Gloria Gervitz resulta menos radicales, pero, desde el verso libre, igualmente encuentran códigos lingüístico-gráficos de objetivo silenciario que crean un marco de lectura especial, ascético. Después de casi cuatro décadas de escritura, Mujica no ha variado en exceso una morfología visual del poema que se ha concretado en un esquema muy similar a este de *Cuando todo calla* (2011):



En primer lugar, se subvierte una de las primeras convenciones tipográficas del sistema occidental de lectura para señalar que entramos en un espacio y acto de habla no común, ritual. El texto —orden humano— se sitúa en la parte inferior de la página mientras la parte superior —orden metafísico— se mantiene incólume y silencioso. El otro aspecto más llamativo es el escalonamiento de los versos hacia la derecha, rompiendo la alineación estándar de la caja de escritura y conduciendo a la mirada en una suerte de descenso. En un artículo para la *Revista Paraíso* se han descrito las implicaciones en la recepción de estos procesos, asimilando la primera y segunda estrofa —en los poemas compuestos por dos bloques— con las vías purgativa e iluminativa, respectivamente (Autor, 2019, pp. 22-23). El silencio envolvente, subrayado por la colocación de las pausas, contribuye a conferir una atmósfera meditativa de calma, apreciable en las recitaciones orales que el poeta realiza de su obra.

Gloria Gervitz experimenta las dos opciones anteriores: el poema en verso libre de una sola estrofa y alineado a la izquierda parece el molde base de la poeta mexicana desde el original *Shajarit* (1979), molde tam-

bién repetido en *Blues* (2014) y en secciones nuevas de la última recopilación de *Migraciones* (2020); y, así también, se dan desplazamientos textuales por la página hacia la derecha mediante la figura métrica del escalonamiento, por ejemplo, en algunos poemas de *Yiskor* (1987). No obstante, su obra goza de mayor variedad gráfica, encontrándose: poemas visualmente estratificados por una ondulación descendente, del modo en que sucede en la serie *Septiembre* (2004); composiciones versolibristas que sorprenden con versos sueltos que fracturan la regularidad visual de la estrofa; y poemas mínimos, de tres a un único verso, dominados por un silencio *asfixiante* de signo tanático, según se percibe en la inquietantes preguntas que funcionan como poema en *Migraciones*: “¿es que no hay nadie? // ¿nadie? // ¿ni siquiera yo?” (Gervitz, 2020, p. 248).

El grado extremo del poema uni-versal “¿me oyes todavía?”, originalmente en *Pythia* (1993), representa el único rastro-signo sobre un fondo de vacío material y existencial. Este se ha acentuado en las revisiones de los poemas, a través de la fragmentación y el espaciamiento textual; por ejemplo, Sueiras lo ha observado en la evolución de las versiones de *Yiskor* (2022, p. 370), pero destaca sobre todo en las últimas ediciones del libro definitivo *Migraciones*⁶. Desde mi punto de vista, la progresiva disciplina ascética que la poeta y el poema han sufrido a través de la concentración y recorte textuales, así como de la borradura de la mayor parte de la paratextualidad desde la edición en *Pasos de Barca* (Barcelona, 2016)⁷ en adelante, se interpreta como una suerte de sacrificio estético, pero también biográfico. En cuanto a la primero, Blanca Alberta Rodríguez, quien ha estudiado la *corporalidad* del texto gervitziano, lo explica así:

Es posible observar cómo sucesivamente el silencio,

6. Quisiera expresar mi deuda con la tesis de Perla Sueiras Altamirano (2022) para orientarme textual y cronológicamente por la obra de Gervitz. Espero haber hecho justicia, sin cometer errores, a su importante y minucioso trabajo.

7. Ha continuado así en el resto de ediciones en las editoriales Mangos de Hacha (México, 2017), Aparte y Cuneta (Santiago de Chile, 2019) y Libros de la Resistencia (Madrid, 2020).

representado con el blanco, ha ido ganando terreno, se interna entre las palabras o se instala en su interior. El silencio adquiere tal fuerza y presencia en la poesía de Gloria Gervitz que casi diríamos que las antecede, pero más allá de ser un prelude, se constituye como un fondo, un soporte de las palabras: el lugar de su germinación. No se trata de un silencio absoluto, el cual difícilmente se puede concebir puesto que si sabemos de él es por su oposición a las palabras que lo señalan con su propia presencia al tiempo que lo intensifican. Se trata más bien de un silencio que abre camino a las palabras, que las hace ser (2009, s. p.).

Sin embargo, esto se corresponde también con un proceso vital de la autora de cierre de una etapa, según refiere en una entrevista realizada por la también poeta María Negroni: “Siento que estoy tocando el silencio, que cada vez hay más y más silencio... a fin de cuentas ahí vamos a acabar todos, en el silencio absoluto. Cada vez me estoy quedando más en el silencio. Y a mí me gusta estar ahí, en ese espacio del silencio...” (Negroni / Gervitz, 2020, s. p.).

Con estas declaraciones, también se sugiere que tanto para Gervitz como Janés o Mujica, el silencio contiene un valor sagrado de múltiples facetas; no obstante, aquí he querido ceñirme a su condición antropológica de invisible marco y de factor semiótico que induce a un tipo de acercamiento al texto: no ya solo una “erótica de lectura” (Rodríguez, 2009, s. p.), sino la lectura como camino, peregrinaje o descendimiento ritual, pautado por un ritmo fuertemente repetitivo que induce a la meditación o al trance, según se explicará a continuación.

3.2. Ritmo lírico, repetición ritual

El siglo xx está preñado de reflexiones sobre el vínculo entre la poesía y lo sagrado tanto en el campo de la filosofía —Martin Heidegger, María Zambrano—, o en el de la propia reflexión metapoética de creadores como el citado Octavio Paz. Ahora bien, esta analogía tiene una base fenomenológica fehaciente en el método empleado en sus respec-

tivos ritos: junto al silencio-marca iniciático, el otro factor de semejanza lo constituye la repetición como patrón constructivo. La repetición está en la base de ritos y ejercicios espirituales; buena parte de tales iteraciones lo son el nombre de la divinidad en oraciones jaculatorias, el rosario o los mantras. Como recuerda Aldous Huxley, en su compilación de textos místicos comparados titulada *La filosofía perenne*,

en la India, la repetición del nombre divino o el *mantram* (breve afirmación devota o doctrinal) se llama *japam* y es un ejercicio espiritual favorito en todas las sectas del hinduismo y el budismo. El *mantram* más breve es OM, símbolo hablado que concentra en sí toda la filosofía vedántica. A éste y otros *mantrams* les atribuyen los hindúes una especie de poder mágico. Su repetición es un acto sacramental, que confiere gracia *ex opere operato*. Parecida eficacia era, y en realidad, todavía es atribuida a palabras y fórmulas sagradas por budistas, musulmanes, judíos y cristianos (2017, pp. 344-345).

En este sentido, el poema ascético “Antídoto” de Clara Janés (§ 3.1.) exhibía tanto la condición silenciaría como repetitiva. Ahora bien, no necesariamente se debe recurrir a la poesía experimental para observar estos procesos de recurrencia lingüística con evocaciones mágicas o místicas. En primer lugar, hay que recordar que la poesía se fundamenta por las estrategias de repetición en cada uno de sus niveles —desde el fonológico al visual—. Es de todos conocida la etimología de *versus*, ‘surco que da la vuelta’ en latín (Corominas, 1987, p. 604), o de estrofa, ‘vuelta’, ‘evolución del coro en escena’ en griego (p. 259). La base musical —concretada en recurrencias silábicas, pies métricos, o fonológicas, la rima— y retórica —cuyo acervo, desde hace varios milenios, lo componen, principalmente, las *figuras de adición*⁸— conceden al lenguaje poético su singular naturaleza iterativa. Singularmente, la poesía ascética y mística se caracteriza por este hecho. Según expone Margarita León Vega:

8. Basta con comprobarlo, cuantitativamente, en estudios de retórica como el clásico de Heinrich Lausberg.

El poema místico, en tanto discurso figurado, privilegia la función poética, es decir, está orientado al mensaje mismo, hacia su forma concreta de construcción. En el habla de san Juan, Rumi y Dogen, se adivina la intención de explicarse con altura estética y de dirigirse con propiedad al objetivo de sus pesquisas: Dios, el Uno, el Absoluto. Pero, sobre todo, se trata de un habla con un alto valor expresivo donde juega un papel fundamental la función emotiva, esto es, aquella relacionada con el emisor (...) (2018, p. 31).

La poesía, como las fórmulas y oraciones religiosas y mágicas mayoritariamente expresadas en verso —himnos, mantras, salmos, poesía zen, etc.—, aprovechan los efectos purgativos, meditativos y catárticos de los procedimientos estilísticos de reiteración. Las prácticas ascéticas y/u orantes encuentran en la repetición de patrones lingüísticos —oración continua; recitación mántrica— o corporales —lectura dinámica hebrea; danza sufí— su método más efectivo para inducir tales estadios superiores de conciencia. Tras crear un sonosfera e imagen silente (§ 3.1.), dispuesta para la atención a un lenguaje singular y para la revelación, que se espera de todo poema, los autores estudiados aquí emplean de distinto modo la repetición.

Hugo Mujica ha reflexionado sobre estas cuestiones en su ensayo *Del saber de no saberse* (2014) o en su tratado teológico *Kyrie Eleison*, donde explica la *melete* o “meditación rumiada” de los Padres del Desierto (1990, 90); de manera diferida, también se encuentran algunas ideas en los metapoemas de *Lo naciente. Pensando el acto creador* (2007). Los orígenes de la trayectoria literaria de Mujica demuestran, a mi modo de ver, el peso del voto de silencio que guardó durante su estancia trapense por el mínimo número de palabras empleadas en sus comienzos poéticos. No obstante, estas composiciones sintéticas se hilvanan desde la recursividad, como sucede en la estructura paralelística del siguiente poema de *Brasa Blanca* (1983): “cerca // muy cerca / se refleja un ciego / sobre mi lágrima callada // cerca / más cerca / pongo mis lágrimas en sus ojos // para que podamos ver” (Mujica, 2014, p. 55). En este mismo libro,

su conciencia sobre las implicaciones del ritmo:

¡Cuántas veces he contado que empecé a hacer poemas por la calle, al ritmo de mis pasos, y que era ese ritmo el que me movía a la palabra que, por tanto, nacía, de hecho, de mi biorritmo, hijo de la respiración — inspirar y espirar— a la que se ajusta el latido, fruto de la misma vida ya que esta es posible sólo gracias a dicho intercambio con el aire! Y el ritmo, el paso, equivale al compás que mide el tiempo y el espacio donde nuestra existencia se desarrolla (2015, p. 348).

Una de las líneas poéticas janesianas se sostiene sobre la intertextualidad con la tradición religiosa. El libro *Peregrinaje* (2011) describe una peregrinación real que la escritora realizó por la vía Francígena para llegar a Roma. En la nota final, señala las fuentes que inspiran algunos de los poemas, entre las que se encuentran los *Upanishad* —a los que también cita, paratextualmente, Mujica en *Sed adentro*— los salmos o la mística persa. El sexto poema, que transcribo a continuación, se titula “*plegaria*”:

Ven, espíritu creador,
ilumina nuestro yermo,
abre un surco
en nuestro fondo perdido.
Ven, ensancha nuestra mente
más allá de los sentidos,
más allá de la curva del pensamiento,
y dentro del corazón
genera un astro.
Ven, concédenos las fuentes de la fe
y vilanos y amapolas
en su orilla.
Arderemos,
volaremos,
nos desharemos en aire
para rehacernos luego
en todas las demás cosas
y rotar con ellas.

Y con ellas dar el fruto
y la semilla. (Janés, 2011, p. 16)

La plegaria es una “deprecación o súplica humilde para pedir algo” (DLE, 23º ed.) no exenta de sucesivas iteraciones a la divinidad. Entre ellas, en este poema ascético, sobresalen aquellas que determinan los periodos de apertura y clausura de esta plegaria profana. En un primer momento, la fase admonitoria (vv. 1-12) —verbos en imperativo— plantea una triple repetición de la anáfora “Ven”; mientras que la etapa de esperanza en la transformación (vv. 13-20) —verbos en tiempo futuro— se cierra con la intensificación del polisíndeton. Ambos recursos retóricos presentes en fórmulas invocatorias de diversas tradiciones —grecolatina, mágica—, poseen aquí una clara reminiscencia bíblica. En concreto, la petición expresa del advenimiento de la divinidad se halla en las secuencias “Veni, creator” y “Veni, Sancti Spiritus”, en donde también aparece la petición de dones (“concédenos”, v. 13).

Este poema resulta una excepción, pues, como he señalado, Janés ejecuta una depuración estilística que libera al texto de rastros explícitamente retórico-líricos para acercarlo a la escritura aforística. No obstante, ello no significa que descuide una suerte de ritmo encantatorio de objeto meditativo que se logra a través de la combinación de un singular empleo de las pausas junto al léxico sagrado, mágico o místico. En *Lapidario* (1988) recupera el saber de la alquimia y la cultura ancestral; en *El libro de los pájaros* (1999) se ejercita, como el augur, en la observación del vuelo de las aves; en *Río hacia la nada* (2010) indaga en la tradición hindú para describir el proceso de disolución del yo y la integración cósmica:

La escalinata entra en el río,
el fuego entra en el río,
el hombre entra en el río.
Y el ser del río entra en su ser,
y en la plenitud es ya ser con el Ser.
¿Dónde están los puntos cardinales?

Sin peso ni ingravidez,
 sin accidente,
 sin línea que delimite agua y cielo,
 en el todo irradiante,
 y la vida pierde los bordes
 y esa calma de muerte
 indica
 gloriosa
 metamorfosis (p. 11).

En cuanto a la autora mexicana, gran parte de la obra de Gloria Gervitz está sostenida por un discurso concatenado con figuras retóricas de *adiectio* que refuerzan el carácter ascético de poemas de evidente raigambre religiosa. En un tono meditativo, describe otro rito acuoso purificador similar al ejemplo de Janés; en concreto desarrolla la ceremonia purificativa de la *Mikveh*⁹ desde la perspectiva femenina:

Y quizás
 y esto que soy
 y cambia
 y está en el centro
 la intensidad de lo que es
 así entra ella en la Mikveh
 así se sumerge
 así la ofrenda
 así
 en el corazón del agua
 (Gervitz, 2020, p. 132).

Los *peldaños-verso* de esta *escalinata* —que desemboca en la bañera y el medio acuático donde tendrá lugar la ablución— permiten, tanto por los recursos verbosuales —escalonamiento versal— como sintácti-

9. En estos términos se explica en la entrada “Purification: purification in judaism” de la *Encyclopedia of Religion* (2005): “Further, the rabbis also specify in the greatest detail what a normative pool of immersion (*mikveh*) for purification as an actual built structure should look like. While biblical law merely speaks of ‘living water’ as a means of immersion (*Lv. 15:13*), rabbinic law thus institutionalizes the practice of immersion. Significantly, rabbinic law accepts it as a given that women immerse in the mikveh at the end of their period of impurity (e.g., Mishnah, *Mikva’ot 8:1 and 5*)” (Fonrobert, 2005, p. 7512).

co-retóricos —polisíndeton de tipo copulativo, anáforas que, en algunos casos, inician paralelismos (v. 3-4, conjunción + verbo; vv. 6-7, adverbio + verbo)— descender también al lector con la mirada y la imaginación. De este modo, el valor simbólico de esta purificación no se queda tan solo en el plano del emisor de la comunicación literaria.

La pluralidad lírica de *Migraciones* proviene, asimismo, de los diversos fenómenos de expresión espiritual. En los “posibles caminos a seguir” como lector, Tania Favela Bustillo señala varios de índole religiosa: “poema plegaria (oraciones hebreas se funden con el Ave María y con el rosario); poema ofrenda (la poesía y el cuerpo son ofrendas); poema oráculo (Pythia, la Sibila, la voz que dicta); poema místico (palabra matriz, plena de sentidos, preñada de lo indecible)” (2019, p. 123). Desde la perspectiva ascética, me atrevo a distinguir al menos dos grandes tendencias: la aquí expuesta encajan en las propuestas de una ascesis introspectiva, mientras que otras secciones de este libro sobresalen por una intensidad y una construcción que desencadena un éxtasis: me refiero al impulso erótico-visionario del original *Shajarit* (1979) o de la última sección de *Blues* (2014).

Migraciones se abre con la última versión de *Shajarit*, el que otrora fuera el primer poemario publicado por Gervitz y que ha sufrido diversas transformaciones, incluida el cambio (*Fragmento de ventana*) y desaparición del título. Una vez más, el paratexto actúa de índice pragmático para la lectura, puesto que *shajarit* es una oración judía de obligado cumplimiento diario. Si bien Gervitz ha sido incluida en la nómina de escritores judíos pertenecientes al “neomisticismo” (Muñiz-Huberman, 2002, p. 161), su caso no es dogmático; tan solo se recrea una herencia familiar principalmente judía, pero también cristiana.

En la última edición del poemario *Migraciones*, el *raptó trascendente* se alcanza a través de la masturbación. Esther Cohen ha subrayado cómo la cábala judeoespañola celebra el sexo explícitamente, partiendo del *Cantar de los cantares*, como método contemplativo (1994, p. 147).

Pero la originalidad de Gervitz se basa en la fusión —erótica— de escenas de la intimidad sexual, del culto religioso y de la cotidianidad de la Ciudad de México:

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
ciudades atravesadas por el pensamiento
miércoles de ceniza (...) (Gervitz 9)
(...) después de Shajarit
olvidadas plegarias ásperas
nacen vientos levemente aclarados por la oración
bosques de pirules
y mi abuela tocaba siempre la misma sonata
una niña toma una nieve en Chapultepec
la hiedra se enreda en la niebla
se fractura la luz (...) (2020, pp. 9-10)

El comienzo *in media res* ayuda a introducir al lector en un *continuum* de origen desconocido; las imágenes se suceden e incluso superponen, a modo de *collage*, por un uso anfibológico de la coordinación. El poema ramifica con recurrencias lingüísticas muy diversas: anáforas con coordinadas copulativas que provocan un polisíndeton de reminiscencia bíblica; paralelismos con sintagmas preposicionales o verbos; apóstrofes que construyen cláusulas entonativas divergentes; versos esticomífticos que acentúan el efecto redundante de letanía. Estos fenómenos, especialmente el uso en bucle del polisíndeton, aparecen acentuados en la otrora antigua sección de *Blues*, presente ahora en *Migraciones* (2020, pp. 168-179), del que copio el siguiente pasaje paradigmático —en que, tras el comienzo del onanismo trascendente, las frutas del mercado representan el simbolismo sexual—: “y lo que siento se expande / me invade toda / me cubre toda / y soy este cuerpo / este raptó esta inmensidad (...) / y en el zócalo comienza el bullicio del mercado / hay jugos de

naranja y de toronja / y agua de horchata y de jamaica y de tamarindo / y atole de fresa y champurrado / y tamales de dulce y tamales oaxaqueños / y papayas y ciruelas y mangos de manila / y plátanos morados y plátanos machos” (pp. 168-169).

Estos casos de acumulación múltiple —de la que solo se ha mostrado un fragmento, pero que abarcan varias páginas en una única estrofa— se encuadran, dentro de la retórica, en la “*amplificatio*” o “paladeo afectivo” (Lausberg, 1983, p. 121); pero van más allá del texto y deben estudiarse desde la oralidad para entender su efecto ascético o catártico en el auditorio. Esto es imprescindible no solo porque los poemas apuntaban, desde su intertextualidad, a la matriz religiosa, devocional —“sharrit”; “kadish”; “Torá”; “Zohar”—, sino por la *actio* elegida por Gervitz en las lecturas de sus presentaciones y recitales. Quien la haya escuchado puede sugerir que le evoca al trance místico y chamánico, o bien ponerlo en correspondencia con el método de la “oración continua”, como el rosario o la recitación de mantras, e incluso el ritual del *gibberish*, dada la inconexa sintaxis del imaginario gervitziano¹⁰.

En definitiva, cabría pensar que en este tipo de poemas Gervitz describe una situación semejante al éxtasis, como denota su desorientación espacio-ontológica. En palabras de Certeau, “el acontecimiento se impone. En un sentido muy real, aliena. Es del orden del éxtasis, o sea,

10. Antes de introducir un matiz para comprender el uso de este concepto en la autora mexicana, desarrollo su definición. Para Moris Berman, “la palabra ‘gibberish’, que nosotros hemos traducido como jergonza, fue aplicada primeramente al lenguaje de la alquimia por afuerinos, y proviene de Geber, el nombre de un escritor sobre el tema, italiano o catalán del siglo XIII, que a su vez tomó su nombre del alquimista árabe del siglo VIII Jábir ibn Hayyán” (1987). El fenómeno ha sido empleado como sinónimo de “glosolalia”, pero progresivamente se ha apreciado la diferencia, sobre todo a partir del conocimiento de este ritual en numerosas culturas (Goodman, 1987, p. 3504), aunque ambos sean *inspirados*. La glosolalia, el don de lenguas, es comprensible para quien conozca los idiomas surgentes. En Gervitz estos hechos no se cumplen *grosso modo*, pero sin duda quedan evocados: el *gibberish*, por la exposición lingüística cercana a la verborrea y el sinsentido; mientras que la glosolalia, por la introducción de poemas plurilingües; no es casual que en otra figura de relación semejante con la tradición judía como Paul Celan se encuentren estos mismos procedimientos. Aprovecho para señalar la necesidad de un estudio comparativo entre ambos autores.

de lo que pone afuera. Exilia del yo más que de lo que a él lleva” (2007, pp. 356-357). Por su parte, Michel Hulin recoge, en su ensayo *Mística salvaje*, testimonios en los que tiene lugar una “absorción del mundo”, en la que la “característica más dominante es la desaparición más o menos completa de la frontera que separa el interior de lo exterior, el Yo del no Yo” (1997, pp. 32-33). Desde aquí, y siempre partiendo de las reiteraciones lingüístico-ascéticas, podría comprenderse mejor o iluminarse nuevos aspectos de la poeta mexicana.

Conclusiones

A modo de conclusión, hay que pensar los efectos que provocan los recursos del silencio y la repetición empleados en el marco del poema y a semejanza de otras prácticas ascéticas —lectura, oración, corporalidad—. Tales elementos pueden ayudar a definir no solo la poética, sino la *asceástica* propia de cada autor.

La meditación de Hugo Mujica se mueve entre la escucha y la revelación. Parte de un estado de percepción y atención¹¹ adquirido en el periodo monástico, que en el poema transmite a través de la sonosfera e imagen silenciaria y descendente del verso escalonado, para continuar una indagación propia de su también formación filosófica a través de la recursividad del lenguaje sobre sí —principalmente, paronomasias y políptotos en el plano léxico—. Quietud e iluminación de un saber ético.

La serenidad de Clara Janés comprende gradualmente el paso de la percepción del mundo a la disolución y anihilamiento del alma en este. La diversidad de las fuentes religiosas y místicas y de sus consiguientes proyectos asceásticos se enmarcan en un poética muy medida: liberación, salvo algunas excepciones comentadas, de las recurrencias retóricas a favor de un verso aforístico que, conducido por unas pausas sin-

11. En Mujica, “La atención, que en la actividad meditativa es casi sinónima de conciencia o inteligencia, es la encargada, durante la Oración de Jesús, de descender hasta el corazón y como de co-apropiarse —dejándose a su vez apropiarse por lo abierto del corazón—, de ‘las energías del corazón’” (1990, pp. 81-82)

gulares y estratégicas, favorecen la experiencia espiritual de la lectura. Ahora bien, la autora también ensaya propuestas radicales, propias de la poesía visual (*Cajón de sastre*) o performática (*Peregrinaje*).

Hay en Gloria Gervitz dos caminos principales: el poema conmemorativo, no exento de angustia, que conduce al silencio o a parciales iluminaciones, y el poema erótico que provoca la experiencia visionaria. En ambos casos, la configuración del texto se basa en recurrencias retóricas, precisas en el poema ascético, y múltiples, en el poema del éxtasis, en cuanto técnica activa para describir (emisor) o conducir a (lector) un estado de conciencia alterado. En Gervitz, la poesía constituye un rito sagrado, profético, místico, del que también pasa a formar parte el lector al ser introducido por evidentes elementos paratextuales e intertextuales religiosos de la tradición hebrea, judía o grecolatina.

Por falta de espacio, no se ha podido desarrollar el poema como rito y establecer una tipología de poemas ascéticos a partir del empleo de los elementos coincidentes: el silencio-marco, iniciático y clausurador, y la repetición lingüística, herramienta transformadora e iluminativa. La raigambre “ritual” del singular acto de habla literario y los efectos en el oyente han sido estudiados por la Pragmática de la Literatura (Van Dijk, 1999, p. 194), pero esto conllevaría introducirse en una compleja — como interesante— disquisición antropológica. Me conformo con *lanzar el guante* a partir de este artículo, y cerrar con unas sugerentes palabras del pensador Fernando Rodríguez de la Flor que recupera varias de las líneas trazadas en estas páginas:

Las primitivas culturas, como se sabe, sacralizaron la escritura, convirtieron en algo muy complejo y trascendentalizado su acceso a ella. Sin duda, resta una huella *mnémica* de ello en todos nosotros, al punto que podemos decir que no existe escritura posible sin una implícita presencia espectral de aquella realización primitiva, por medio de la cual escribir era siempre instalarse en el contexto de lo sagrado y de lo político.

Para el sujeto de la experiencia de la escritura, el texto es ascesis, elevación, supone establecer una quietud

en medio del caos vital, y entrar en un raptó de atención, en medio de la distracción general de los días. Es un "rito de paso"; marca un pasaje y un tránsito entre condiciones diversas, y tiene que quedar pautado por unas fórmulas de acceso, por unas —de nuevo aparecen— *liturgias* (unas, afectivas, instrumentales, otras), las cuales, al implicar decisivamente el cuerpo, se constituyen, en realidad, al modo de una suerte de *ergonomía* del hecho escritor (2007, p. 46).

Referências

Obras de autores

- Gervitz, Gloria. *Migraciones*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2020.
- JANÉS, Clara. *Cajón de sastre*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1999.
- JANÉS, Clara. *Río hacia la nada*. Barcelona: Plaza Janés, 2010.
- JANÉS, Clara. *Peregrinaje*. [Madrid]: Salto de página, 2011.
- JANÉS, Clara. Epílogo. Enseñame a hablar, hierba. En Janés, Clara, *Movimientos insomnes. Antología poética (1964-2014)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015: pp. 347-358.
- LOYOLA, san Ignacio de. *Obras completas de san Ignacio de Loyola*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- MOLINOS, Miguel de. *Guía espiritual*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- MUJICA, Hugo. *Kyrie Eleison. Un método de meditación cristiana*. Buenos Aires: Editorial Estaciones, 1993.
- MUJICA, Hugo. *Del crear y lo creado. I. Poesía completa 1983-2011*. Madrid: Vaso Roto, 2013.

Estudios

- ANDRÉS, Ramón. No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII). Barcelona: Acantilado, 2010.
- BERMAN, Moris. El reencantamiento del mundo. Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1987.
- BREMOND, Henri. Prière et poésie. Paris: Grasset, 1926.

- BREMOND, Henri. La poesía pura. Buenos Aires: Argos S. A. Editorial, 1947.
- BROSSE, Olivier de la. Diccionario del cristianismo. Barcelona: Herder, 1974.
- CERTEAU, Michel de. El lugar del otro. Historia religiosa y mística. Madrid: Katz, 2007.
- CILVETI, Ángel G., Introducción a la mística española, Madrid, Cátedra, 1974.
- COHEN, Esther. La palabra inconclusa. Ensayos sobre cábala. México: Taurus-Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua española. Gredos, 1987.
- CHUANG TSE. Textos escogidos. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Eliade, Mircea. Traité d'histoire des religions: Morphologie du sacré... Paris: Payot, 1949.
- FAVELA BUSTILLO, Tania. Remar a contracorriente. Cinco poéticas. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz. Madrid: Libros de la Resistencia, 2019.
- FONROBERT, Charlotte Elisheva. Purification: purification in judaism. In Lindsay Jones (ed.), Encyclopedia of Religion. Thomson Gale: USA, 2005: pp. 7511-7516.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2. Madrid: Arco Libros, 1998.
- GOLEMAN, Daniel. Los caminos de la meditación. Barcelona: Kairós, 1977.
- GOODMAN, Felicitas D. Glossolalia. In JONES, Lindsay (ed.), Encyclopedia of Religion. Thomson Gale: USA, 1987: pp. 3504-3507.
- AUTOR, 2019.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- HULIN, Michel. Mística salvaje. En las antípodas del espíritu. Madrid: Siruela, 1997.
- HUXLEY, Aldous. La filosofía perenne. Barcelona: Edhasa, 2017.
- LAUSBERG, Heinrich. Elemento de retórica literaria. Madrid: Gredos, 1983.

- LEGORRETA ZEPEDA, José de Jesús (coord.). Religión y secularización en una sociedad postsecular. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2010.
- LEÓN VEGA, Margarita (ed.). Los ríos sonoros de la palabra (Mística y poesía). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2018.
- LEÓN VEGA, Margarita. Vigencia y viabilidad de la mística en la poesía de los siglos xx y xxi. En LEÓN VEGA, Margarita (ed.), Atisbos a lo inefable (Guía para una lectura de la poesía desde la óptica mística). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019: pp. 41-54.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. El siglo del desencanto. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NEGRONI, María (entdora.); GERVITZ, Gloria (entda.). Gloria Gervitz y el eterno poema, 20 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.librerantes.com/migraciones-poema-1976-2020-por-que-este-libro/>
- PAZ, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- POZZI, Giovanni. Tacet. Un ensayo sobre el silencio. Madrid: Siruela, 2019.
- PROPP, Vladimir. Morfologija skazi. Leningrad: Academia, 1928.
- RODRÍGUEZ, Blanca Alberta. ¿Yo? ¿Esa mujer soy yo? Círculo de poesía. Septiembre de 2009. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2009/09/retrato-en-palabras-de-gloria-gervitz/>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. Liturgias de la escritura. El fetichismo del acto creador. En LUCENA GIRALDO, Manuel y GONZÁLEZ CASASNOVAS, Ignacio (Dirs.), Los secretos de la escritura. Historia, literatura y novela histórica. Madrid: Instituto de Cultura. Fundación Mapfre, 2007: pp. 43-79.
- RODRÍGUEZ PLAZA, Marcos. Introducción bibliográfica para el estudio de la religión y el silencio. En CARDETE, M^a Cruz y MONTERO, Santiago (coord.), Religión y silencio. El silencio en las religiones antiguas. Madrid: Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, 2007: pp. 9-22.
- RUBIA, Francisco J. La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología. Barcelona: Crítica, 2004.
- STEINER, George. Gramáticas de la creación. Barcelona: Debolsillo, 2011.

- SUEIRAS Altamirano, Perla Ximena. Reescritura y creación poética en Migraciones de Gloria Gervitz. Tesis (Doctorado). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2022.
- VAN DIJK, Teun A. La pragmática de la comunicación literaria. En Antonio Mayoral, José (Comp.), Pragmática de la comunicación literaria. Madrid: Arco/Libros, 1999: pp. 171-194.