



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

**El viaje mítico-místico en el poema extenso "Migraciones (1976-2020)"  
de Gloria Gervitz**

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas**

Presenta:  
**Melisa Berenice Nungaray Blanco**

Asesor:  
**Dr. Juan Carlos Vásquez Pérez**

**Toluca, Estado de México, junio de 2022**

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 Itinerario</b> .....	<b>9</b>
1.1 La reconstrucción de la memoria: un bosquejo bibliográfico.....	9
1.1.1 El viaje: el poema extenso moderno.....	30
<b>Capítulo 2 El éxodo mítico-místico-erótico</b> .....	<b>50</b>
2.1 La partida: mitopoiesis.....	50
2.1.1 La conciencia mítica de la poesía.....	69
2.1.2 La gran diosa: el mito de Eleusis y el oráculo de Delfos .....	73
2.2 La iniciación mística .....	80
2.2.1 El sistema teosófico de Isaac Luria: cábala, infancia y Dios .....	82
2.2.2 El amor nupcial a lo divino: el matrimonio místico y la apoteosis .....	95
2.3 El retorno: el Dios de la <i>poiesis</i> .....	109
<b>Conclusión</b> .....	<b>130</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>132</b>

## Introducción

Gloria Gervitz (México, 1943) comienza a escribir sus primeros versos en 1976, sin saber que años más tarde estos comprenderían el inicio de una sola composición titulada como *Migraciones*. Un poema que se mantuvo en constante construcción y reedición, y que culmina con la edición del año 2020, publicada por la editorial Libros de la Resistencia. Su trayectoria poética (1976-2020) traza más de cuatro décadas que distinguen un destino encaminado al encuentro de la palabra, como menciona la autora: “puede parecer soberbia, pero no he buscado, he encontrado” (Gervitz, 2009, p. 2).

La poeta Gloria Gervitz pertenece a la generación de los cuarenta de la poesía mexicana, junto con Max Rojas (1940-2015), Homero Aridjis (1940), Alejandro Aura (1944-2008), Elsa Cross (1946), Ricardo Yáñez (1948) y David Huerta (1949). La escritora ha sido reconocida de igual manera dentro del marco de escritoras mexicanas de descendencia judía y en la lista de los posibles autores a ganar el Premio Nobel de Literatura 2021.

El poema *Migraciones* se publicó paulatinamente a lo largo de cuarenta y cuatro años en distintas secciones y con diversos títulos: *Shajarit* (1979), *Fragmento de ventana* (1986), *Yizkor* (1987), *Leteo* (1991), *Pythia* (1993), *Equinoccio* (1996), *Treno* (2000), *Septiembre* (2003) y *Blues* (2014). El título aparece por primera vez en la edición del Fondo de Cultura Económica de 1991 y es el que Gloria Gervitz decide utilizar para las ediciones posteriores. Inicialmente cada uno de los poemas se concebía como separado, pero en la publicación de *Migraciones (1976-2017)* hay una notable transformación del texto: lo que anteriormente eran poemas reunidos, ahora componen la estructura de un poema extenso moderno.

La obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán, portugués, hebreo, ruso, árabe y esloveno; su importancia literaria es notable para México, Hispanoamérica y todo el mundo. El desarrollo del poema mantiene unidad temática y consistencia hacia su centro a pesar de los cambios constantes y la variedad. En el trabajo creativo de Gervitz especialmente se enfatizan el aspecto biográfico y el tema de la poesía como autoconocimiento: “y el poema es, ha sido, el largo camino hacia mí” (Gervitz, 2009, p. 2). La ambivalencia entre los elementos que ciñen la historia y las particularidades del arte se conjuga en la defensa de vida-poesía, relación que se manifiesta en el quehacer de la escritura.

El análisis poético se sustenta de la edición terminada del poema. Entrar en cada una de sus ramificaciones implica un diálogo: una conversación con el lenguaje mismo. Un proceso que requiere de muchas lecturas, paciencia y tiempo; la comprensión sólo se da después de una larga escucha. Pero antes de comenzar su interpretación hay que entrever lo que en el título de *Migraciones* se intuye y es unidad entre todos los enlaces temáticos: el viaje de la poeta-personaje y su estructura mítica-mística. Este rasgo no ha sido estudiado por la crítica en sus rasgos formales y retóricos, pero sí se prevé un croquis que refiere a la idea del poema extenso como viaje. Al respecto Bustillo (2019) ha dicho que

*Migraciones* es ese “pequeño país”, y allí el lector, como quería Keats, puede internarse y encontrar: una imagen, un gesto, un lamento, un fulgor, la punta de un sueño, una visión, la oscilación de una emoción o el arrebató del placer. Cada lectura llevará al lector por una senda nueva y apuntará, por lo mismo, a un sentido distinto. Si hacemos un trazado rápido e incompleto de los posibles caminos a seguir dentro de ese territorio de palabras que es el poema, podríamos señalar algunas lecturas: la autobiográfica, que se desprende de las fotografías desgastadas que hablan de la migración del padre y de la abuela que llegaron desde Rusia al Puerto de Veracruz; la elegiaca, que gira en torno a la muerte de la madre; la oracular, dentro de la tradición precristiana, en la que la Pythia señala el camino que el poema debe seguir; o la erótica, en la que el cuerpo, el placer y la masturbación se ponen en el centro. (p. 1)

Como se ha mencionado, la obra anteriormente se dividía en nueve partes que han sido publicadas individualmente e integradas en las diferentes ediciones de *Migraciones*, lo que demuestra un gran compromiso con el poema tras el ejercicio de corregir, agregar y eliminar versos. Cada una de las secciones se define por sí sola. Su diversidad temática hace que se mantenga el punto de encuentro en que todas las variables colisionan. Dicho esto, la obra ha sido estudiada por los críticos a partir de las ediciones que fueron integrando y alterando el volumen.

Se han realizado trabajos sobre todo de las primeras partes y de la final en disímiles sentidos semánticos, como la memoria-olvido, judaísmo-yoga y cuerpo-página. Entre los estudios que destacan se encuentran: “La memoria desde la imaginación en la poesía de Gloria Gervitz”, de Rita Catrina Imboden Spescha (2001); “La herida y el milagro en las «Migraciones» de Gloria Gervitz”, de Jacobo Sefamí (2005); “El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz” y “La

construcción de la página en «Migraciones» de Gloria Gervitz”, de Blanca Alberta Rodríguez (2006); “Yoga en «Septiembre»: una meditación por Gloria Gervitz”, de Rose Marie Brougham (2014) y “En lo más íntimo: recuerdo y anhelo en «Shajarit» de Gloria Gervitz”, de Christina Karageorgou-Bastea (2019).

Debido a su reciente actualización, que termina la construcción del poema, es necesario dar cuenta de cómo se corresponden los nuevos caminos construidos respecto a la unidad elegida, refiriendo a cada uno de los enlaces que unen dicha configuración interpretativa. El viaje tiene como parada final y alegórica el propio entendimiento de la poesía, esto la misma Gloria Gervitz lo sugiere al comentar su poema:

alguna vez leí que los viejos taoístas podían dar varias veces la vuelta al mundo sin salir jamás de su celda, los grandes viajes son siempre hacia adentro, me pregunto si al escribir poesía no somos raptados como Perséfone, hasta lo más profundo, para atestiguar el misterio, porque escribir poesía es un misterio, es un estado del alma, una transformación, y la experiencia de estar ahí es siempre más vasta de lo que se puede decir, quizás es atreverte lo que cuenta, y los libros no son más que pequeñas anotaciones como el diario de Bashō, o como cuando muestras fotografías de un viaje maravilloso que apenas si dicen algo de lo que ahí pasó, y es que ese estar en la poesía a veces ni siquiera tiene que ver con el hecho concreto de escribirla, lo que importa es estar ahí, y ese ahí, ese lugar, es un abrirse del corazón a su propia inmensidad. (Gervitz, 2009, p. 2)

El tema del viaje ha sido central en la escritura de los poetas mexicanos de los siglos XX y XXI, los poemas más reconocidos que funcionan como una bitácora son *Sinbad el varado* (1948), de Gilberto Owen; *Al volante de un automóvil por la carretera Panamericana de Tuxtla a Ciudad de México* (1984), de Óscar Oliva; *Pasaje de fuego* (1987), de Elsa Cross y *Libro abierto (soliloquio bilingüe)* (2008), de Gabriel Trujillo Muñoz, por mencionar algunos. El naufragio, la reflexión, el camino, la experiencia religiosa, el origen, el sueño y el exilio conforman los principales símbolos o motivos que se desarrollan en el poema extenso moderno de México.

La obra fundadora de la tradición moderna del *long poem* es *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, ésta destaca por implementar elementos de diversa magnitud (la intertextualidad, el simultaneísmo, el montaje, la autocrítica, entre otros) que fueron importantes para innovar el poema extenso del siglo XIX, como *The Prelude* (1850)

de William Wordsworth, *Song of Myself* (1855) de Walt Whitman y *Un coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé. Eliot abordó dentro de su técnica un argumento capital para esta labor inquisitiva: el principio de la “vuelta al origen”, la indagación mítica-mística que enmarca un itinerario de reflexión sobre la naturaleza humana respecto a la riqueza originaria de las culturas primigenias.

En el acto de inquirir y cuestionar el pasado se fortalecen los lazos de unidad con el presente. El proceso que conlleva a la búsqueda originaria implica una herencia histórica-literaria a través de la relectura que los autores efectúan de sus predecesores. El mecanismo ha marcado una pauta a seguir dentro de la tradición e incorpora una reelaboración o reescritura de mitos, mística, historias, himnos y traducciones de diferentes puntos culturales.

*Migraciones* se concibe como un viaje autobiográfico y metapoético, en su *desarrollo*; sus ejes son la memoria y su reconstrucción imaginativa. El fragmentarismo, la desorientación ontológica o la relación entre analogía e ironía son elementos que ubican a la obra dentro de la poesía moderna. La definición y caracterización de la forma extensa de un poema se ha complejizado y estudiado a lo largo de la historia, casi siempre por los mismos escritores. En el ámbito anglosajón se encuentran más análisis y teorías que en el hispánico, lo que deja un gran hueco teórico y del mismo modo una oportunidad de acercamiento para futuras investigaciones en el afán por entender el *corpus* que lo compone.

El organismo de un poema extenso<sup>1</sup> está en movimiento constante e innovación, por lo tanto, no se puede aplicar una categoría definitiva a su exégesis, sino a las necesidades de cada obra en particular. La labor composicional de esta expresión poética es el mayor reto de todos los poetas; puede tomar toda una vida escribir y reescribir el texto mismo en su usanza, manifestación y convivencia.

La búsqueda de ‘lo absoluto’. se integra como característica inherente a su capacidad expresiva, ligada justamente a la indagación originaria. El poema extenso es la forma por antonomasia del sujeto moderno inmerso en su propia crisis de identidad, que aspira llegar a lo perdido, al pasado, a lo original para restaurar el orden del mundo.

---

<sup>1</sup> La técnica heredera del poema extenso se desarrolla principalmente a partir de *Primero sueño* (1692) de sor Juana Inés de la Cruz; en el siglo XIX hispanoamericano, bajo tres figuras esencialmente: José María Heredia (*En el teocalli de Cholula*, 1820), Andrés Bello (*Alocución a la poesía*, 1823) y Esteban Echeverría (*La cautiva*, 1837), y en la vanguardia estridentista de México, con *Vrbe. Súper poema bolchevique en cinco cantos* (1924) de Manuel Maples Arce.

Este trabajo parte de la hipótesis de que el poema extenso de Gloria Gervitz representa las etapas del viaje del héroe, mediante una búsqueda de origen mitológico, místico-erótico y de creación poética (*poiesis*). La voz lírica tiene por principio restablecer la comunicación con un pasado remoto en correspondencia con el presente y el futuro, lo que une los lazos antes desunidos por la desorientación ontológica de la modernidad a la experiencia humana por medio de la poesía y su revelación.

La poesía de Gervitz se entiende a partir del pensamiento mitológico y cabalístico, por la expresión del misterio y de la búsqueda de 'lo absoluto', haciendo patente la relación de vida-poesía. En el retorno a la conciencia mítica las imágenes del amor y del lenguaje reconquistan el origen, se sitúan entre lo profano y lo sagrado. En *Migraciones* la figura de la mujer-poeta actúa como un ser místico y mítico. Se utiliza el símil del amante como un halcón que ciñe a su presa (la palabra); metáfora tomada de las coplas tradicionales españolas.

La mística nació con los himnos marianos de la liturgia en los monasterios del siglo XI. El primer intento de literatura religiosa se halla en las narraciones de vida de los santos, llamadas "leyendas" o "martirologios" como el texto anónimo medieval *Vida de Santa María Egipcíaca*, escrito en castellano. En la Alemania del siglo XII se desarrolló la mística renana, que se dividía en dos facetas: la femenina y la masculina. En este periodo destacaron varias poetisas místicas: Matilde de Magdeburgo, Hadewijh de Ambres, Hrotsvitha de Gandersheim y Hildegarda Von Bingen. Ésta última fue la más importante por su drama litúrgico titulado *Scivias*, se le conocía como "La Sibila del Rin", la más original de su época. La poesía que se producía era una relectura del Cantar de los Cantares; proponía visiones sobre la ascensión al absoluto. En la parte masculina de este movimiento se encuentra al maestro Johann Eckhart con *Discurso de la distinción*, *El libro del consuelo divino* y sus *Sermones*.

En la mística medieval aparece San Francisco de Asís (*El cántico a las creaturas*), pero a manera de alabanza no estrictamente como creación poética. Sin embargo, esta producción despertó en Europa varias muestras de poesía mística, como la de Joaquín de Fiore, un monje benedictino italiano: *De Gloria Paradisi*, que se distingue por un estilo profético-poético. En España surge Ramón Llull o Raimundo Lulio con *Llibre de contemplació*, *Llibre de consolació de ermitá* y su poema *Desconhort*, que influyó en los escritores místicos del Siglo de Oro. Posteriormente,

en el siglo XVI la mística tuvo su máxima expresión en dos poetas religiosos: Santa Teresa de Ávila (*Vivo sin vivir en mí*) y San Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*).

El lenguaje poético y el lenguaje místico van a la par, ya que tratan de expresar lo indecible, lo que está más allá de la *palabra*: el silencio. La mística y el término ascética (del griego *askésis* que significa 'esfuerzo' o 'ejercicio') se vinculan, ambas aluden al acto de ayuno y de preparación para poder acercarse a la divinidad. Tanto la mitopoesis, la expresión poética del mito que remite a los orígenes, como el encuentro, que supone la mística del Dios de la *poiesis*, son discursos que conducen a lo trascendente en el contexto connotativo y polisémico de los símbolos.

La expresión mítica del poema manifiesta una estructura basada en un conjunto de acontecimientos, se cuenta y canta la historia sagrada y verdadera de una sola protagonista: la heroína-poeta. El mito único del héroe está inscrito en el viaje de la voz lírica, las imágenes evocadas surgen de un "estado de vigilia", resultado del equilibrio entre el inconsciente colectivo y la consciencia, ambas disposiciones nutren las raíces de la condición humana. La poesía conduce a la revelación del ser mismo, lo que conlleva a preguntarse sobre el origen de la palabra.

Antes del lenguaje se creía que entre los primitivos se hablaba una lengua del sentir o de la emoción y en la que los antiguos bardos reflexionaban sobre la naturaleza y la historia colectiva, para, posteriormente, compartir hazañas y relatos oralmente entre las comunidades. La esencia de la poesía se constituía como un saber religioso y memorístico, guía en el autoconocimiento. Los magos o chamanes realizaban ritos en fervor a los dioses a través de letanías y conjuros para conseguir algún favor; tenían la función de comunicar el misterio a la tribu. El lenguaje, por lo tanto, logró evolucionar el comienzo de la especie que se fundaba únicamente en dos capacidades: lo inteligible y lo sensible, conexión que les permitió pensar y comunicar en la caza, el combate o la supervivencia.

En el trascurso de las civilizaciones surgieron tres tipos de poesía básicamente: la primera de poder místico o sacerdotal; la segunda de conocimiento mítico, referente a la identidad colectiva y la tercera en relación con el trabajo; se cantaba para evitar la fatiga: las composiciones eran populares y de celebración festiva. La visión y el entendimiento de la poesía es dual; por una parte, puede reflejar la realidad humana, dando un testimonio más consciente de la propia naturaleza y, por otra, combinar subjetivamente los planos de lo existente bajo la tutela del inconsciente y la imaginación.



El trayecto mítico se realiza en función del orfismo. Se toma arquetípicamente el viaje de Orfeo: el rescate del alma perdida que a su vez recobra un saber del origen; por medio de un descenso al infierno se explora la finitud y la temporalidad para ascender nuevamente en la imagen del nacimiento. El ritmo poético es de cualidad órfica por las imágenes de la noche y la respiración, donde lo indecible sólo puede resolverse en la musicalidad de la palabra. La única forma de llegar a la manifestación poética es con la pasión o la embriaguez creadora (del culto dionisiaco) que permite llegar a la transformación. En su origen órfico la poesía libera con la expresión que desata, a través del delirio poético el ser humano es capaz de encontrar sus propias dimensiones interiores. La perspectiva mítica sostiene el impulso de la poesía gervitziana.

El presente estudio tiene como objetivo general demostrar su condición de poema extenso moderno y analizar la voz lírica desde la estructura mítica de Joseph Campbell: la partida, la iniciación y el regreso. Apoyándonos de figuras retóricas, símbolos e imágenes afines al viaje. Por estas razones, la investigación se divide en dos partes: 1) el itinerario y 2) el éxodo mítico-místico-erótico.

La primera tiene el objetivo específico de establecer un marco de referencia respecto a lo que se ha investigado e interpretado sobre *Migraciones* para definir un camino por seguir y así ofrecer a los lectores un acercamiento más completo a su obra. Asimismo, se pretende delimitar los antecedentes del poema extenso, desde la formulación teórica principalmente de Paz, Rastrollo, Gancedo, Graña, Verani y De la Torre. Cabe destacar que, en esta sección, existen algunas singularidades como la transformación del acto creacional de Gervitz; el fundamento e influencia en el viaje del poema extenso moderno, a partir de las discrepancias que existen con Edgar Allan Poe y Baudelaire; la riqueza de la herencia romántica y simbolista que contribuyó a su evolución, así como también el problema de genericidad y caracterización que va de lo épico a lo lírico.

En el segundo apartado se presenta el contenido que se asocia a la búsqueda de los orígenes o de absoluto, siendo éste el motivo que le otorga un destino al viaje y en el cual culmina la forma en sentido ontológico-temático del poema extenso moderno. En la aproximación interpretativa se prevé un “éxodo mítico-místico-erótico” como propulsor de la voz lírica, contemplando un objetivo específico: dilucidar sobre los motivos mitológicos, místicos, eróticos y creacionales que se presentan en el viaje a los orígenes, con el fin de tender puentes en la construcción del significado total del

texto. Gervitz emula el procedimiento compositivo del poema extenso de Paz que a su vez heredó de Eliot, por lo que demuestra el valor de sus predecesores al momento de tomar textos prestados de tiempos lejanos, autores y religiones, con el afán autorreferencial de buscar el origen de la *palabra*. El acto de escritura se vuelve símbolo de su obra y trabajo poético.

El viaje a la memoria es guía en el análisis y una característica primordial en la forma de un poema extenso, esto se aplica simultáneamente, y en relación con los temas anteriormente mencionados, atendiendo a tres aspectos temáticos: el mito de la gran diosa madre; la mística judía y erótica y los silencios del espacio en blanco, en clave estilística y como metáfora del éxtasis místico o de revelación poética.

En “La partida” se considera la llamada de la aventura, el cruce del primer umbral y el vientre de la ballena, en dependencia con el binomio memoria/imaginación de la mitopoiesis. En “La iniciación” se retoma la mística erótica y el arquetipo de la madre, de la *Shejiná*, en sus diversas representaciones (palabra, luna, oscuridad), acorde al matrimonio sagrado, la concordia con el padre y la apoteosis, donde la voz lírica-heroica se libera de culpas, ataduras y remordimientos.

En “El retorno” se explora el desplazamiento que surge de la huida de la madre: el despertar, que permite llegar al umbral del retorno, el camino para entender y vivir el poema como un mito. La aparición de la palabra (el elixir) se analiza como una manifestación de lo divino en lo humano (*amor fati*), recuperando el sentido del Dios de la *poiesis*, la labor creacional y la mística de la escritura poética en estrecha convivencia con el tema y la estética del silencio. La conjugación de estas observaciones posibilita la comprensión del “efecto expansivo” del poema extenso de Gloria Gervitz.

En resumen, la propuesta de investigación se fundamenta en que *Migraciones. Poema (1976-2020)* es un poema extenso autobiográfico y metapoético, que traspasa los límites de lo autoficcional, lo mitológico, lo místico y lo erótico. Gloria Gervitz realiza con su obra una autoficción mediante recursos biográficos y poéticos. La problemática por resaltar es la búsqueda de ‘lo absoluto’, que confirma la idea del viaje mítico y la identificación con el género de poema extenso moderno. La reconstrucción de la memoria es un elemento importante en la escritura de este tipo de poemas, ya que funciona como un catalizador de invenciones y configuraciones en el proceso de creación.

## Capítulo 1 Itinerario

### 1.1 La reconstrucción de la memoria: un bosquejo bibliográfico

En este apartado se lleva a cabo una revisión de material bibliográfico sobre tres aspectos a tratar: la biografía de Gloria Gervitz, el proceso creacional de *Migraciones* y los estudios que se han realizado del poema; se comienza por lo que Gervitz ha contado en las entrevistas acerca de su formación literaria, vida y obra, para, posteriormente, conceder la voz a los investigadores que han estudiado el trabajo creativo de la poeta. Esto con el propósito de visualizar algún vacío investigativo en la suma de análisis encontrados que represente una oportunidad de reflexión de lo que aún no ha sido explorado en su poesía y que apoye el argumento principal del presente estudio: la idea del poema-viaje y su estructura mítica en la voz lírica.

Esta escritora mexicana hace de su composición un viaje hacia el centro del ser; profundiza en todos los sentidos que guían a una autoexploración poética universal. Las voces que quieren escucharse conforman la sola entidad de una voz femenina que se bifurca por los caminos del deseo. Lo que se anhela es encontrarse. Desde el silencio de la página en blanco las huellas de lo indomable se reúnen bajo la palabra, esa llave misteriosa que crece espontáneamente entre las manos. Este proceso se puede vislumbrar tanto en la vida como en la obra, por los rasgos biográficos que claramente se relacionan a lo largo del texto, ya que debajo del personaje, de la figura de la heroína que se esconde entre líneas, está Gloria Gervitz.

La poeta nació en la Ciudad de México el 29 de marzo de 1943 y estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. Ha traducido al español textos de Anna Ajmátova, Lorine Niedecker, Marguerite Yourcenar, Kenneth Rexroth, Samuel Beckett, Susan Howe, Rita Dove y Clarice Lispector. Dirigió talleres de poesía en Campeche y en Chetumal y obtuvo el Premio Fernando Jeno (1986). Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA, 1993) en poesía y del Fideicomiso de la Cultura México-Estados Unidos (1995) para traducir la obra de la poeta norteamericana Lorine Niedcker. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA, 1997-2003) y acreedora del Premio Iberoamericano de

Poesía Pablo Neruda 2019, otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

Todo su trabajo poético yace en una sola obra: *Migraciones*. Un poema extenso que Gervitz comienza a la edad de 33 años, y que continuó escribiendo a lo largo de toda su carrera poética, por lo tanto, ha sido publicado en diversas ediciones corregidas y aumentadas, lo que le da una visión de *work in progress*. El poema está escrito en español, pero se incluyen algunas líneas en inglés, yiddish, hebreo y griego. La edición más reciente es la impresa en España en el año 2020 por la editorial Libros de la Resistencia. Anteriormente consistía en nueve partes en este orden: “Shajarit” (1979), “Fragmento de ventana/Yizkor” (1986/1987), “Leteo” (1991), “Pythia” (1993), “Equinoccio/Blues” (1996/2014), “Treno” (2000) y “Septiembre” (2003).<sup>2</sup>

Fue hasta la edición de *Migraciones. Poema (1976-2017)*, publicada por la editorial Mangos de Hacha, que reúne toda su obra ya sin separaciones. Los títulos, epígrafes y signos de puntuación se suprimen, excepto los de interrogación. Esto sucedió porque Gervitz detuvo la edición una semana antes de que se fuera a la imprenta, pues se dio cuenta de que toda su obra consistía en una sola composición:

En ese instante vi con claridad que era un solo poema y que esos subtítulos eran como diques que impedían el fluir del poema. En ese instante también descubrí que las mayúsculas eran una forma del miedo, porque si te fijas, las mayúsculas y las comas ensuciaban el poema. Quité todo lo que estorbara. Me tomé la libertad de incluir unos pocos epígrafes integrados dentro del poema, pero que al final del libro se reconocen los créditos. El poema necesitaba fluir. (Gervitz, 2019, p. 1)

---

<sup>2</sup> “Shajarit” significa ‘oración de la mañana’ en la que se agradece a Dios por el sueño y por el despertar, esta parte se vuelve a publicar en 1986 dentro del libro “Fragmento de ventana”. Un año después aparece “Yiskor”, que proviene de la raíz hebrea *zajor*, que significa ‘recuerda’, ésta refiere a una oración por la muerte de los seres queridos; se publica con ilustraciones de Julia Giménez Cacho. En la edición del Fondo de Cultura Económica de 1991 le agrega “Leteo”, palabra griega que remite al río del inframundo que otorga el olvido. En 1993 aparece “Pythia”, que significa ‘sacerdotisa de Apolo, la vidente del templo de Delfos’, constituida por tres fotografías de Luz María Mejía. La edición publicada por El Tucán de Virginia en 1996 reúne las partes anteriores y aparece “Equinoccio”. En 2008 esta sección cambia integralmente y se añaden tres subtítulos: “Sunflower Blues”, “Old Sunflower Blues” y “Just the Blues”, que están inspirados en algunos versos de Lorine Niedecker: “...Old Sunflower / you bowed to no one / but Great Storm of Equinox...” y ésta se publica como “Blues” en 2014, acompañado de dibujos de Magali Lara por Ediciones Acapulco. En 2002 llega “Treno”, que significa ‘lamento o canto fúnebre’. Posteriormente en 2003 surge la parte final “Septiembre”, que refiere a las reflexiones de fin de año que hacen los judíos a partir de los rituales Yom Kipur y Rosh Hashaná durante la estación de otoño.

*Migraciones* es una obra en proceso y un proceso de vida en el que la poeta ha estado trabajando con mucha entereza: “En muchas cosas soy impaciente, pero no me quedó más remedio que esperar. Hay que admitir que doscientas sesenta páginas, para cuarenta y cuatro años, no es mucho, pero sí es mucha paciencia” (Gervitz, 2020, p. 1). La autora platica, en una conversación que sostiene con la escritora Larrocha (2017), que por un breve tiempo estuvo en un taller de poesía que coordinaba Juan Bañuelos, entre otros, asistían David Huerta, Marco Antonio Campos y Livio Ramírez, pero sus poemas no fueron bien recibidos. Fue hasta 1976 que los primeros versos de *Migraciones* aparecen y que seguidamente se publican en 1979 en una *plquette* editada por la Imprenta Madero:

Pero algo me decía que todavía estaba yo “verde”. Es que se siente que algo todavía no es tu voz. Era el año del 76. Traía unos versos en mi cabeza que creo que son el inicio de mi primer “Shajarit”: “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 el sexo en el sudor de los polvos de arroz”. (Gervitz, 2017, p. 1)

¿Cómo nace *Migraciones*? Gervitz cuenta que las primeras líneas que emprenden el poema surgieron de la nada, del no saber, sólo aparecieron un día para luego permanecer firmemente en la memoria: “ahora me doy cuenta de que nunca tuve un plan con el poema, nació de sí mismo ... ha sido un descubrimiento de mí a través de él, el poema me impuso su tiempo y su estructura” (Gervitz, 2009, p. 1). Las cinco primeras partes no han tenido un gran cambio, pero a partir de la sexta creció, como dice la poeta en una entrevista realizada en el 2013 por Irene Zoe Alameda:

El poema ha seguido creciendo de la sexta parte, del medio, casi podría decir que ha crecido “de la panza”, como si “se embarazara”. Es de la panza de donde crece, y ahí es donde hay posibilidades de dar a luz. (Gervitz, 2013, p. 1)

Gervitz ha comentado en algunas ocasiones su obra, pero considera que aquello que ha dicho de alguna manera afecta o altera el estudio e interpretación de su poema: “A mí no me gusta hablar de mi trabajo porque siento que predispone y condiciona la lectura a través de ciertas cosas personales que nada tienen que ver con el texto” (Gervitz, 2017, p. 1). Algunos paralelismos que refieren a su historia familiar han sido estrechamente vinculados, como la muerte de su abuela paterna que emigró de Rusia para llegar a América, la muerte de su papá y su olvido del español

en sus últimos días en los que sólo habló ruso y yiddish, la imagen de su abuela poblana y el catolicismo que su nana le enseñaba. Pero estas referencias personales también tienen un eje histórico que se remonta a la inmigración judía de Europa Oriental hacia América entre 1920 y 1930, en la huida de los pogromos:

Quise darles voz porque siento que no tuvieron tiempo de hablar de sus sueños, estuvieron muy ocupadas en tratar de sacar adelante a los hijos, al marido, en un país del que lo único que sabían era que estaba en América. Estas mujeres de las que yo hablo, básicamente de esta abuela a quien no conocí, son mujeres jóvenes pero que llegaron con hijos pequeños, con responsabilidades... No estoy hablando de una mujer joven que se va a otro país donde todo es una aventura. Hay una parte de mi libro que también se liga, aquí sí, con estas migraciones reales. Es más, en el siglo XX y en lo que llevamos de este siglo, todo lo que vemos son migraciones. Los mexicanos, los “mojados” que se pasan a EE. UU. Acá [en Suecia] cuánta gente no hay de Pakistán... Vivimos en las migraciones. (Gervitz, 2013, p. 1)

Este aspecto biográfico e histórico es el primer tema importante de la investigación y ha sido particularmente señalado como parte de la construcción de la identidad judía en el artículo “La herida y el milagro en las *Migraciones* de Gloria Gervitz” de Jacobo Sefamí. La exploración de la memoria, la otredad, la reconstrucción del pasado, el exilio, el Holocausto y el traslado sin promesa de regreso son temas recurrentes que señala este autor en la poesía de Gervitz. El motivo de andar es la pérdida. La herida representa, por una parte, el pasado destruido, la disolución de la familia y la tradición judía, por otra, el milagro lo asocia a la reconstrucción de la identidad, a la invención por medio de la escritura y la imaginación.

Sefamí (2005) marca dos problemas en la lectura del poema: la yuxtaposición de fragmentos y la indeterminación de la voz poética. La mirada de la mujer que recuerda en la ventana se desdobra en el recorrido entre innumerables elipsis y se bifurca en distintas direcciones, que, a pesar de estar separadas, colisionan en un mismo espacio. El interior se vincula al pasado, por eso se considera un viaje al origen, y el exterior al presente mexicano. El viaje que hizo la abuela desde Kiev (Ucrania) por tren a Ámsterdam, para luego tomar un barco a Cuba y después a Veracruz, conforma la historia que se sobrepone a la de la otra mujer que revalida lo perdido a través de las fotografías y la liturgia del luto. Sefamí (2005) dice:

Uno podría asumir que se trata de una persona distinta: mientras que las primeras citas se refieren a la mujer que emigra, las segundas asumen la del yo que habla en México, de modo que hay una inversión: la que emigra muere en una tierra desconocida, sin haber podido emitir el Kadish por los suyos; la del presente busca afanosamente reconstruir a la primera, rescatándola del olvido, a través de la memoria. (p. 1)

Las migraciones encuentran su lugar en el silencio de la voz, en el hallazgo que permanece, cerca de todo descubrimiento. Su proceso creativo consiste en esperar la palabra. La poesía de Gervitz culmina en la otredad, en saberse vivo a través del otro que también somos y que no terminaremos de conocer, pero que está en comunión y en equilibrio con todo aquello que está siendo: lo insólito. En una entrevista con Diego José (2019) respecto al reconocimiento de su trayectoria poética, la poeta menciona que al principio no sabía que su poema la acompañaría toda la vida. Sólo el tiempo le ha dado la distancia necesaria para comprender, corregir, suprimir y agregar líneas, así como también la vida se toma el tiempo para reunir lo fundamental:

Hay una relación simbiótica entre el poema y yo. En estas migraciones nos fuimos transformando tanto el poema como yo. Fuimos creciendo juntos, creciéndonos el uno con el otro. El poema ha estado conmigo y dentro de mí, como la vida misma en que vas viviendo cosas; así también con el poema. Lo considero una parte muy esencial de mi persona. (Gervitz, 2019, p. 1)

Lo innombrable se oculta en el espacio de las revelaciones: la poesía misma. Lo fundamental llega cuando anochece, cuando ya no hay nadie. Una voz, dentro del tiempo, señala la ruta hacia lo inexplorado. Una aventura que se descubre a través de la comunicación íntima. Desde diversos caminos, navegaciones o naufragios la palabra emprende su viaje. Se conforma una arquitectura del vivir que enuncia el presente a partir de los sentidos, en el decirse de la existencia. Dorra (2013) considera que la voz se revela y oculta en el lenguaje, en la posibilidad de descubrir lo extraño:

Creo que la virtud de Gloria Gervitz es su minuciosa, su delicada paciencia en la espera de la palabra; la manera en que, de tan interesada en ese juego, comienza por retirarse de la escena para dejar la iniciativa a la voz del poema y, como sus propios personajes, aguarda en la oscuridad un tiempo ajeno a ella, una revelación que tarda en llegar y que llega por fin como una evidencia

de lo extraño que habita nuestras entrañas. Somos eso, íntimamente: lo extraño. (p. 1)

¿Qué migraciones hay en *Migraciones*? Gervitz nos dice que nada es estático en su poema, cada línea está en continuo movimiento: “hay muchas migraciones en el poema: migraciones hacia fuera y migraciones hacia dentro. Simplemente pregúntate ¿cuántas veces migramos dentro de nosotros mismos en todos los sentidos?” (Gervitz, 2019, p. 1). Gamboa (2017) comenta que la traslación se conforma como signo: “la migración se materializa en la página en tanto movimiento espaciotemporal, reconstruido en su fisicidad e inestabilidad. El texto se muestra más como proceso que como fin, más como desplazamiento que como resultado” (p. 1). Por su parte, Eriksson (2017) dice que lo que verdaderamente se descubre en las migraciones es la condición humana, por la reconstrucción de una historia tanto personal como colectiva:

Esta mente se ha impuesto la tarea de comprender su propia historia ancestral y, por medio de ella, la condición humana. Pero aquí la esencia de esa “comprensión” debe entenderse de un modo particular: la experiencia se articula a sí misma en forma de preguntas más que de respuestas, narraciones o descripciones. Pronto el lector toma conciencia del poderoso campo de tensión que permea buena parte del corpus textual: es la tensión entre el futuro del pasado y el pasado del presente. (p. 279)

El viaje se emprende de orilla a orilla en el pensamiento. Atravesar el nombre es contar una historia y crear una voz que desafíe el pasado y el futuro. Las pautas que marcan este itinerario se distinguen principalmente por un centro, que es el segundo tema por destacar: el misterio, la esencia de lo poético que se desdobra en la construcción del individuo y conforma una iniciación mística. El verso es el hueso de la imagen que surge del más lejano fondo, actúa como una llave que fluye para quedarse: “Me atreví a escribirlos porque los traía en el pensamiento, y has de cuenta que abrí una llave de donde empezaron a surgir más y cada vez más imágenes...” (Gervitz, 2019, p. 1).

Este misterio provoca crear, invade todo el cuerpo y deja su elixir sagrado con el objetivo de ser compartido: “La poesía es un misterio, es un regalo extraño, porque creo que se le da al poeta con la condición de que él, a su vez, la dé: es un regalo para ser dado” (Gervitz, 2019, p. 1). No sabemos exactamente de qué confines de la



memoria venga, pero reaccionamos consecuentemente a su aparición. Saúl Yurkievich, en traducción de Cross (2017), expresa:

Sus palabras —plegaria, oráculo, letanía— se remontan y se hunden en el abismo, templadas por un aliento que trasciende el significado. Cruzan a la otra orilla, a lo que las precede, donde respiran palabras sumergidas. Nacida del silencio oscuro, su poesía rescata la memoria; vuelve al origen de sus propios sueños pálidos. Su poesía hechiza y sobrecoge. (Citado por Cross, 2017, p. 175)

La figura de la heroína/poeta recupera su forma antigua, funciona como profeta o vidente, por eso la alusión a Orfeo y a la pitonisa de Delfos, que propone un descenso ritual del cuerpo. El enfoque del origen de la poesía que se retoma en el poema tiene sus raíces en la literatura clásica, griega y romana. Aguinaga (2020) analiza justamente este juego adivinatorio que se ha dado en la poesía mexicana en las últimas décadas, además del poema de Gervitz hay otras composiciones que refieren a este universo délfico como *La sibila de Cumas* de Verónica Volkow, *Délfica* de Jorge Esquinca y *Oráculo* de Pura López Colomé. El motivo del viaje hacia los adentros representa un descender en la palabra:

La etimología misma de la palabra *misterio* procede del verbo *myein*, que significa “iniciar” y se deriva de “cerrar”, en el sentido de cerrar los ojos o cerrar la boca. La iniciación misteriosa es un ingreso, pero antes de abrir una puerta (la puerta de la cámara donde tiene lugar la ceremonia) es preciso cerrar otras. Primero está “la noche temblando con todas sus ramas”; después, “de súbito / la luz en el vértigo / del Hades”, dirá Gervitz. (Aguinaga, 2020, p. 1)

Pero ¿hacia dónde se descende? El tercer tema que marca el trayecto es la memoria y la imaginación poética: el arraigo en el transcurso de las migraciones. ¿Qué voces hablan? ¿Qué personajes aparecen en el poema? Se evoca a la abuela, a la madre y a esa hija que las convoca en la rememoración, pero no hablan, no tienen una participación real porque se manifiestan en la voz de la *palabra*, como señala la autora: “y es profundamente biográfico, lo he justificado, que si la abuela, que si la madre, que si quién sabe, pero no tiene realmente justificación, siempre es la palabra, a fin de cuentas, es la palabra” (Gervitz, 2019, p. 1). Del misterio se desglosa una ambivalencia metapoética entre el recuerdo y el olvido, donde el “yo” hereda la diáspora judía. El camino está marcado profundamente por el exilio. Vergara (2004)

propone que la memoria es el punto de partida y la que conforma la voz lírica como un elemento correpresentado, desde la visión del filósofo Roman Ingarden:

La memoria como estrategia temporal es también un objeto representado que convoca las distintas voces, si la noción de “objeto representado” ha de entenderse en un sentido amplio, abarcando todo lo que nominalmente se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o su esencia material, de tal manera que cuando hablamos de objetos representados nos podemos referir a personajes, situaciones, ocurrencias, acciones, tiempo, espacio (Vergara, 2004, p. 3).

En “Fragmento de ventana” se desarrolla una interrogación constante de la memoria que al mismo tiempo proyecta un futuro y va construyendo un presente conforme más se avanza en los versos, como si se tratara de “una epifanía del ahora”. Antes de que se quitaran los epígrafes esta sección se distinguía por uno de Yorgos Seferis: “La memoria, donde se la toque, duele”. La palabra se desglosa en su carácter temporal para acceder a los destellos de lo recordado. El contexto se recibe como un sueño: “La memoria es sueño entreverado, es la visión de lo que fue en las otras voces que la habitan. Como estrategia de correpresentación nos muestra el mundo del otoño como el tiempo al que se volverá” (Vergara, 2004, p. 5).

En esta travesía aparecen elementos que ambientan a la voz poética y le dan sesgos simbólicos que pasan de lo sagrado a lo erótico, como el miércoles de ceniza, la oración y la vida cotidiana que trascurren paralelamente al autoerotismo. El sentirse, el verse, el decirse con el cuerpo confunde a las voces: “En ellas se encierra la alegría, la soledad, las ausencias, los recuerdos. Las palabras son átomos que explotan y se propagan con la voz como si fuera su saliva. La palabra es también el placer de tenerse, es una masturbación” (Vergara, 2004, p. 6). Todo esto va dedicado a un otro dentro de aquello que fluye dentro de sí, hay una indeterminación tanto de la imagen de la voz lírica como de lo que sucede. El lector se va construyendo, siguiendo el rastro de una ruta desconocida, por eso es tan difícil reconocer que las palabras han estado ahí desde siempre, incluso antes de emprender el destino. La memoria es la casa del pensamiento, una espiral que se prolonga con la ausencia y el desarraigo.

En el sueño de las voces se inventa el despertar de la conciencia. La voz lírica que describe a la abuela pronto descubre que es ella misma, hay un desdoblamiento del pasado con lo real, con la duda y la certeza interior, aunque no necesariamente

en un plano palpable sino en la misma realidad que plasma la imaginación poética en el sueño de sí. Ella se inventa en la imagen de la abuela y de la madre muerta, el polvo representa el retazo que el exilio ha dejado. A partir de allí todo es pérdida, cenizas. Para Gervitz la poesía es un acto de fe y una plegaria que conducen al entendimiento del origen. Su poema transcurre en el sueño de la memoria como si se viera desde una ventana iluminada: “La voz poética se hace vulnerable al tiempo, al polvo, a los objetos. Es una lámpara encendida en otra memoria, en otras voces que la hacen transparente” (Vergara, 2004, p. 8).

Encontrar el origen significa abrir la ventana, entrar al interior femenino, a la oscuridad de las palabras. ¿Quién está detrás del tiempo? Una mujer que se sabe mujer y comprende lo que ha sido, lo que es y lo que está siendo. Entra en lo sola de sí y resurge en los ecos de un pasado proyectivo. Todo se vuelve a vivir en la evocación y se deja ir para habitarse. En la confrontación de las migraciones se cruzan las fronteras de la identidad. La memoria es un lugar hecho de olvido que permite mirar hacia atrás y entablar un diálogo con los años a manera de ritual, construye una experiencia íntima que articula la identificación.

Spescha (2001) realiza un análisis semiótico de “Yiskor”, una de las partes que explora más el tema de la memoria, conservando la función que tiene ésta desde la imaginación poética. Su estudio lo divide en tres ejes semánticos: recuerdo-olvido, voz-silencio y luz-oscuridad. El hilo de la historia que se cuenta debajo del entramado poético sigue siendo la de la abuela que emigra a México. Hay dos imágenes que la aluden directamente en el poema, la del muelle y la del barco, sin embargo, prevalece una cuestión que rompe con la lógica: nunca se conoció a esa abuela, por eso la necesidad de inventarla. Dentro de este problema las instancias enunciativas (yo, tú, ella) se confunden y contradicen, no hay una cronología o alguna distinción que separe las escenas. Pero hacia el final ocurre un distanciamiento que implica un volver hacia sí, para llegar al despertar de la poesía:

El resultado de la experiencia personal, de este diálogo con la parte oscura de sí misma, no desemboca, pues, en certidumbre alguna. Es más bien la búsqueda de un conocimiento sensible y afectivo lo que está en cuestión y que, finalmente, lleva al sujeto a una mayor competencia emotiva, ya que el “yo” desea reconciliarse consigo mismo. (Spescha, 2001, p. 8)

La voz calla en algunos momentos y da cabida al silencio. El blanco espacio de la página proporciona tensión al discurso. Para que exista la poesía es necesario

el olvido, la oscuridad y una cierta medición de luz, como metáfora del conocimiento. La belleza se revela en la fugacidad de la vida, esto se logra ver en la enunciación y en el coloquio que se tiene con la presencia que se inventa, tanto en su cotidianeidad como en lo extraordinario. El “yo” le habla a un “otro”, para saberse propio y a la vez extraño. Esta memoria que se atañe en todo el cuerpo mira el tiempo perdido y trata de recuperarlo en el viaje que la poesía hace como una iniciación. Spescha (2001) toma como centro la imaginación poética, porque permite que el “yo” desemboque en la invención y recupere la palabra: “En una lectura metapoética, la otra —encarnada en la abuela muerta— viene a ser la poesía misma, y la voz del “yo” no es otra cosa que el deseo del lector de establecer un diálogo con el texto poético” (Spescha, 2001, p. 15).

Karageorgou-Bastea (2019) realiza un ensayo de la primera parte del poema, “Shajarit”, a partir de los conceptos de intimidad, diáspora y erotismo. La añoranza se mide entre una reflexión de la intimidad y una experiencia en la que el deseo hace del fruto un canto al porvenir. Aquí aparece un personaje que no se había mencionado anteriormente: “un ser amante”, que podría ser la *poiesis* misma. El deseo va encaminado hacia un otro e implícitamente hacia un descubrimiento personal, por eso esta autora sitúa al “yo” entre lo propio y lo ajeno, en correspondencia con la realización de los actos y el sentido de la responsabilidad. Esta relación la compara como si fuera parte de un génesis gervitziano, dentro de la imagen del agua y las raíces que dan movimiento a la identidad y a la alteridad:

El agua, origen mudo, lento y ciego, hace crecer los árboles; ellos, desde la invisibilidad de las raíces, se encuentran con el viento y el sonido efervescente de la vida. El nacimiento de la naturaleza se caracteriza por el ritmo pautado de los nutrientes, cuya labor es también su sentido, es decir, devenir troncos, ramas, flores; en esencia, antenas de encuentro con el mundo. Desde la existencia imbricada de agua y raíces se siente en potencia el árbol futuro. A su vez, este crece y se encuentra con lo que no le es idéntico. (Karageorgou-Bastea, 2019, p. 5)

Se distinguen dos mundos, uno interior que es la experiencia del ser y otro exterior por parte de la palabra que rodea las líneas culturales y el pasado. Este error parte del olvido: “Thomas Dutoit afirma que el trabajo del olvido es constitutivo de la intimidad y que esta labor de opacar el pasado, llevada a cabo entre dos seres humanos en estrecha cercanía, los devuelve a lo más esencialmente propio”

(Karageorgou-Bastea, 2019, p. 5). En el encuentro con lo otro se fusiona el canto del “yo” que se descubre en una especie de articulación de la experiencia con la palabra:

Lacoue-Labarthe cuestiona si el lenguaje es capaz de hacerse cargo de la experiencia, si puede asumir su responsabilidad. Esta aptitud de responder traduce la singularidad de la experiencia a la universalidad del lenguaje. Una asimetría dialéctica nace aquí: al aislar la experiencia de la palabra, esta se pone al límite de sus posibilidades expresivas. Todo aquello que en la lengua se esfuerza por decir tiene que volverse hacia sí mismo: la palabra hacia el silencio, lo inteligible hacia la falla de su estructura. (Karageorgou-Bastea, 2019, p. 6)

El lenguaje participa y dialoga en la necesidad de convocar el ser de la palabra, pero, para esto, el yo lírico tiene que alejarse de su centro. En este espacio íntimo que se crea aparece la nostalgia, la presencia de la diáspora generada por la opresión y el dolor, característico en los sentimientos de inmigrantes. Todo sucede antes de llegar al despertar: “Es como si el ser otro/a fuera la patria perdida del yo o como si el discurso encarnara lo que se sabía y tenía del mundo antes de aquella lejana madrugada inaugural” (Karageorgou-Bastea, 2019, p. 7). En el estudio Karageorgou-Bastea (2019) se plantea que la diáspora une todo aquello que la voz trata de recuperar en sus evocaciones a partir de una comunicación íntima, que es la migración más importante del poema:

La migración más radical que el poemario opera, el paso de lo más propio a lo más ajeno se logra, pues, en y entre espacios íntimos de comunicación. Donald Winnicott considera el vínculo comunicativo entre el yo y su mundo circundante como parte de la maduración psíquica, marcada por el paso de la fase de la omnipotencia y la apropiación subjetiva del mundo a la percepción objetiva del entorno y el desarrollo de la inteligencia emocional de los seres humanos. En la fase de la omnipotencia, el yo no se comunica con el mundo, sino en la medida en que se apropia de él. Así, el ámbito exterior al yo es lo encontrado que se ha creado. (p. 7)

El “yo” se apropia del mundo y se unifica con él para dar lugar a la realidad. La intimidad es la responsable de la comunicación entre las personas, propicia el placer y apuntala hacia la relación identidad-alteridad. Esta última relación la rescata Karageorgou-Bastea (2019) para establecer la discrepancia respecto al género femenino con el masculino: “La forma estética gervitziana tienta los contornos de un

centro lírico al filo del encuentro con su prójima, en un linaje de mujeres. Paralelamente, el largo poema da razón de una pérdida que toma la forma de una diferencia radical” (p. 9). La obra de Gervitz hace de la mujer una protagonista que irrumpe en la historia y en la tradición androcéntrica, por los elementos sacrílegos y religiosos que se conjugan entre el deseo y la memoria:

Desear y recordar radican ante todo en el cuerpo, emergen de él, a él regresan; evocación y sexualidad son el producto de la inmersión de la voz en sí misma y, a la vez, del acercamiento más inmediato a la persona que se evoca o ama. (Karageorgou-Bastea, 2019, p. 12)

En la primera parte del poema el placer de la mujer se da en el autoerotismo que surge de la experiencia poética, como una combinación entre *eros* y *tánatos*. La intimidad es el cuarto tema que interviene en el proceso de la comunicación y de introspección que la voz lírica realiza, para dar forma a sus deseos, y esto también se relaciona con la experiencia religiosa: “En especial, se refiere a la mística moderna occidental, propiciatoria de la intimidad y la idea de un dios que habita en el interior del ser humano, a quien se busca y encuentra por un camino individual” (Karageorgou-Bastea, 2019, p. 15). ¿Cómo se crea la intimidad? A través de una experiencia interior y exterior. La familia es la primera institución que el yo lírico reconoce:

En la poesía de Gervitz, el parentesco sufre un cambio por medio del cual la filiación es la perspectiva desde la que el yo lírico examina la memoria histórica, la religión, la pertenencia étnica. La relación que Gervitz establece para el yo lírico con el Holocausto, por medio de su abuela paterna, revisa la identidad judía en sí, ya que en el judaísmo tradicional esta es matrilineal. Gervitz crea una instancia heredera de la memoria histórica del Holocausto. El yo lírico, primero, legitima esta vivencia de la abuela: su migración a México da sentido de supervivencia al viaje de quienes dejaron Europa antes de la II Guerra Mundial y así escaparon de los crematorios.

En segunda instancia, es preciso anotar que la voz cantante nace también de esta misma memoria cuya violencia no termina en quienes la sufrieron en carne propia, sino que se propaga como el miedo a la persecución y a la muerte. En cuanto a la religión, Gervitz propone una espiritualidad radicada en el cuerpo de la mujer, afirmando que, en *Migraciones*, como en toda la diáspora judía, el nexos con lo divino, comoquiera que se establezca —

ya sea sacra o profanamente—, es fundamental tanto para el proceso de construir la identidad como para el trabajo de definirse individualmente. (Karageorgou-Bastea, 2019, p. 17)

La memoria hace que esa mujer se transforme en muchas mujeres dentro de las diversas etapas de la vida. Estas migraciones se ensueñan en el proceso ficcional del recuerdo. ¿Qué es lo que verdaderamente existe de lo que se imagina? ¿Cómo atravesar a ese otro para construirse? La voz lírica se habita entre todas las que es, tanto en el pasado como en el presente. ¿Cuál es el destino de la palabra que se abre a lo inhóspito? El asombro devuelve la proximidad a la enunciación poética. El nombre se da en la completitud del deseo. Pero, esta experiencia se realiza porque el acto de la escucha y del habla se anula:

En el cerco profundo de lo que ni percibe al mundo ni es percibido por él, “en la percepción anulada”, donde el yo se vive de la manera más precaria, no hay comunicación porque nadie escucha y nadie ama a su ser propio. La proximidad de las voces marca tanto la comunicación íntima cuanto más imposible se vuelve la escucha y el habla. (Karageorgou-Bastea, 2019, p. 20)

¿Qué reflexiona esta mujer dueña de sí, pero inmersa en el silencio? Todo vuelve a comenzar para reconstruir la identidad y así reconocerse. La voz lírica no busca necesariamente la otredad, sino el resarcir de la construcción propia de la vida dentro de la poesía. Toda la responsabilidad recae en el lector. El poema inicia como plegaria y culmina en la práctica de la intimidad. La poesía ilustra esta invención compartida:

La creación y el amor no se justifican, no tienen tamaño ni razón, se te dan, son una gracia, y hay que tener humildad para recibir estos dones, estar abierta para que te sean dados, y ese abrirse, ese atreverte, es lo más difícil. (Gervitz, 2009, p. 1)

Entonces, ¿en qué consiste el movimiento que marca las migraciones? Zapata (2018) nos dice que a veces son casi imperceptibles los lugares que se van construyendo; pareciera que la palabra zigzaguea en un terreno imposible de arar a primera vista, pero que persiste desde la reminiscencia como un espacio inamovible: “Por eso el poema puede leerse como un álbum fotográfico: el camión arrugado, los hombres jugando dominó, los aretes de perla de la madre, el vestido con el que una mujer desembarcó en el Puerto de Veracruz” (p. 1).

El campo biográfico persiste, ante todo, pero no se queda en ese nivel, sino que lo sobrepasa. Todo se diluye y avanza a su transfiguración; los sentidos ciñen el cuerpo de la permanencia, del andar que emana en la quietud. Después del misterio de la memoria surge un quinto tema importante en esta investigación: el viaje interior que va aunado a la intimidad. Michan (2019) destaca justamente este éxodo interno como parte de un descubrimiento místico que va develándose lentamente en el desarrollo de las voces. Las palabras se exhiben antes de llegar, en su naturaleza misma, libres de cualquier influencia exterior. En la voz de la palabra se manifiesta ese “ser amante”, que se confunde con Dios; elemento que se recupera de la antigua poesía mística:

En el *Canto Espiritual* de San Juan de la Cruz donde hay una fusión y una confusión de nombres y de presencias: amada en el amado transformada; es decir, ya no hay ni sentido ni forma de dividir al esposo (dios) de la amada (alma) y en el poema se eclipsan las presencias ... En *Migraciones* hay voces que generan tal confusión que no se sabe si esa voz habla desde sí misma para sí, desde la interioridad de la palabra, si ese tú es una mezcla de la primera persona con dios o con el ser amado, o si los pronombres son los únicos apelativos que son posibles. Parece que no hay propiedad. (Michan, 2019, p. 1)

En este fluir de palabras se descubre la esencia de la poesía, el acto místico. Escribir es un proceso de lentitud que requiere de mucha paciencia. Los poemas no se pueden convocar, no se escriben, llegan en el momento menos esperado y te desbordan: “Por ello, yo impaciente tuve que aprender la paciencia y aprender a estar siempre ahí para cuando llegara la poesía, aprender a esperar a que el poema llegara a mí” (Gervitz, 2021, p. 1). A lo largo de todos estos años en que el poema y Gervitz han estado juntos, “casi como un matrimonio de las monjas con Dios”, dice la poeta, se ha mantenido la intensidad y el ritmo de su invención como una experiencia que se vive desde el sueño y el pensamiento; un estado activo que se comparte al momento de imaginarse: “Hay toda una parte de nuestra vida que la estamos inventando y reinventando y soñando y que tiene poco que ver con la realidad” (Gervitz, 2021, p. 21). Esta voz que conduce en el viaje es la de una poesía que presagia:

He llegado a sentir, y lo he comprobado, que la poesía es un misterio, realmente un MISTERIO con mayúsculas, y que también tiene mucho de



presagio. Como anécdota, te cuento que catorce años antes de que muriera mi papá —y en aquel entonces yo no había visto morir a nadie—, escribí: “mis muertos son tan reales como yo y les hablo en ruso y en idish”. Mi papá llegó a México de Rusia en 1929, casi con 9 años. En su casa hablaban ambos idiomas, sobre todo el ruso. Los últimos días que vivió mi papá pasó esto, Esther, no volvió a pronunciar una sola palabra en español, sólo hablaba en ruso y en idish. Yo nunca lo había escuchado hablar en ninguno de estos idiomas. Hay partes del poema que al escribirlas no sabía qué me estaban diciendo y fue después, a veces muchos años después que lo supe. Creo que la poesía opera en una especie de preconcencia. El arte en general opera en una zona de nosotros que no sabemos cuál es y que tiene su propia lógica, pero esa lógica es distinta a aquella con la que funcionamos en la vida diaria. (Gervitz, 2021, p. 1)

Gervitz tardó veinticuatro años en transitar de “Shajarit” (1979) a “Septiembre” (2003), la autora compara este proceso de construcción con el deshojar de la cebolla: “Las cebollas, como mis *migraciones*, no tienen el corazón en un solo lugar, son capas y más capas; me gusta más la palabra en inglés: *layers* and *layers* and *layers*, quizás su corazón está en ese su fluir” (Gervitz, 2021, p. 1). Brougham (2014) realiza un estudio de “Septiembre”, la parte final del poema, a partir de la meditación del yoga y recuperando los rituales de la tradición judía: el Rosh Hashaná y Yom Kipur, que son importantes para reflexionar sobre la vida e influyen en la construcción de la identidad. El viaje interior se inaugura desde el silencio de la palabra, donde el lenguaje poético y la práctica del yoga se asemejan:

Aunque sus “lenguajes” son distintos, tanto el poema de Gervitz como el yoga requieren que uno pase por unos procesos para cumplir la misma meta: llegar a un centro auténtico del ser. Tomando la práctica del yoga como punto de comparación, este trabajo interpreta “Septiembre” como la destinación de un viaje en el cual la voz poética se reconcilia consigo misma a través de un alejamiento del mundo a su alrededor, para descubrirse y celebrarse en la respiración, el cuerpo y los sentidos. (p. 2)

La voz poética se convierte en un yogui que medita, que hace fluir desde el cuerpo lo fundamental. No importan los agentes externos que condicionan el entendimiento, lo que importa es mantener la concentración para evitar el sufrimiento que ocasiona existir en el mundo. Esta autora acude a la filosofía y a los *Sutras* de

Patánjali para hacer del poema un estado meditativo que conduce a la liberación del sufrimiento, una fase que se llama *samedhi*. Las migraciones, entonces, serían los movimientos del pensamiento:

Para serenar los pensamientos, como el juicio, el error, el sueño que distraen al yogui y corrompen su meditación, los Sutras ofrecen una práctica de ocho “ramas”. Mientras el yogui sube al “árbol”, pasa, en orden, por las ramas, o etapas: la ética social, la ética individual, las posturas o *asanas*, el control de la respiración, la disciplina de los sentidos, la concentración, la meditación y finalmente, la realización personal. De igual manera que las ramas siguen un orden vertical también mueven hacia el centro, empezando con la conducta social y el mundo exterior en su camino al interior. (Brougham, 2014, p. 4)

Se trata de desarrollar una vida auténtica a partir de la autoexploración y la introspección, ¿hasta cuándo se logra esta autenticidad? Quizás, después de traicionarse, dice Gervtiz (2021): “Hay quien ‘se traiciona’ muchas veces y logra así un yo más auténtico, más autónomo, más verdadero, y hay quien se traiciona porque vive y muere sin cuestionarse” (p. 1). La voz lírica al decirse inhala, retiene y exhala, se concentra en su propio yo, a esta filosofía hindú se le llama *pranayama*. El centro del ser no se descubre literalmente en el lenguaje poético, sino en aquello que sugiere, el misterio se encuentra debajo de todos los andamios simbólicos.

En el discurso del poema se desarrolla una personificación del ser consciente, en el decirse y en el alcance del cuerpo mismo, para conseguir el conocimiento de sí. Todo se trata de mantener el equilibrio: “Aunque la voz poética no está balanceándose sobre una pierna, su práctica poética se apoya en equilibrar un ser dividido: un yo dirigiéndose a un tú, que es a la vez el mismo yo” (Brougham, 2014, p. 8). El símbolo del árbol influye mucho en el reconocimiento de la mujer en sus diversas etapas, dentro de la postura *vrksasana*, para poder mantener el balance, con ello se compone un lenguaje ascético por la repetición de los verbos “ser” y “estar”:

La voz poética intenta equilibrar los aspectos inherentes de existir con las condiciones de espacio y tiempo (el presente, el pasado y el futuro). De igual manera, los verbos se quedan solos, sin complemento: “estoy / me dejo estar” (391) y “y en esto que soy” (395). Sin más palabras, descriptivas o complementarias, el lector está obligado a buscar dentro de los espacios y de los silencios, a penetrar el verbo—el cuerpo mismo— para encontrar sentido.

Este lenguaje ascético balancea las fuerzas opuestas y lleva a la voz poética más allá de lo físico y las sensaciones. (Brougham, 2014, p. 9)

¿Hacia dónde se llega con la meditación? Brougham (2014) explica que su centro simboliza luz: aquello que extiende al ser original, tanto en el cuerpo como en la plenitud de los sentidos. Pero, esto sólo se logra si hay una separación con respecto al mundo exterior: “esta postura es la más difícil porque el yogui necesita cortarse con las conexiones con el tiempo y las identidades para llegar a simplemente existir” (p. 10). Lo sagrado se manifiesta en la voz de la sibila, donde la palabra guía dentro y fuera de lo inefable. La protagonista es la poesía y también la poeta mujer que desciende a los infiernos y asciende nuevamente en el conocimiento y aceptación de sí, umbral de ausencias que ciñen lo transfigurado y ponen en duda a la voz que se reconoce en las migraciones.

Bustillo (2019) examina este poema extenso en su versión de (1976-2016) como un viaje que se puede leer de distintas maneras, señala principalmente la lectura autobiográfica, elegíaca, oracular y erótica. La autora distingue que es un poema esencialmente lírico, “un canto de amor al destino”, en que se expone el “yo”, pero aquello que lo impulsa es la cuestión del deseo y la carencia: “de ahí que el lirismo esté cerca tanto de la experiencia erótica como de la experiencia mística” (p. 1). Es sobre todo la invención poética la que se pone en relieve cuando los develamientos del ser se entrecruzan en la propia comprensión humana. El poema como un mundo diverso y lleno de elementos de vida se funde entre muerte y destino, para identificar, nuevamente, a la figura de la poeta/heroína que se deja llevar por los encantos, que canta a la belleza y a lo efímero. El “yo” se confunde, según Bustillo (2019) con el cuerpo y la escritura que conforma un nuevo acto de creación desde lo femenino, por eso el simbolismo recurrente al elemento del agua, para llegar a la transformación de la poesía:

La palabra encarna a la voz, así como el cuerpo encarna al alma. Es decir, la palabra está preñada ... Nombrar es dar a luz, pero aquí la que nombra el mundo es La Pythia, no Adán ... Recorrer *Migraciones* implica emprender un largo viaje y dejarse guiar por las palabras que resuenan; ¿hacia dónde vamos?, quizás hacia el centro de nosotros mismos, de nosotras mismas: ciegos y deslumbrados por la luz, avanzamos o nos detenemos, escuchamos o recordamos, sentimos dolor y placer. La poesía es una forma de conocimiento, es aventurarse en lo desconocido: ese fue y sigue siendo

también el viaje de la poeta: así como la Aguja reconoce el Norte que el Marinero no ve, la Poesía reconoce el Norte que la Poeta no puede ver. (p. 1)

Lo más importante que antecede al viaje es la palabra que habita dentro de las migraciones. El poema se podría definir femenino, pero no es un poema feminista, según Bustillo (2021): “Estamos, al decir de Olvido García Valdés, ante «un modo femenino» que alcanza lo neutral, o siguiendo a Virginia Woolf, estamos ante una «inteligencia andrógina», resonante, porosa, incandescente” (p. 1). La desintegración en las migraciones, como una identidad que fluye, apela a la autoexploración y al autorreconocimiento, además de que supone un “yo posmoderno” que se caracteriza por ser inestable, vertido entre lo propio y lo ajeno. En los seres humanos no hay como tal una definición clara de todo lo que pueden llegar a ser, esta condición es confluencia y diversidad, lo que provoca que la voz poética se confunda entre las tantas que es.

Vernon (2019) también considera que, aunque el poema es matrilineal, no es un poema feminista: “El objetivo de la retórica feminista es la transformación del orden social patriarcal. Sin embargo, los pocos versos de *Migraciones* a personajes masculinos no registran ninguna crítica hacia el patriarcado” (p. 16). Pero sí asegura que la voz en el monólogo por ser en primera persona, singular y femenina conforma una estrategia de representación de subjetividad y de la opresión sociopolítica que se expresa tanto en la estratificación social como desde el sexo biológico: “El uso de la primera persona singular es una manera para representarse de modo directo, un acto que en sí es acto político... Representa la toma del control de la representación propia” (Vernon, 2019, pp. 17-18).

Un vaivén de sentidos se crea dentro de un yo que se oculta entre las palabras, en las preguntas sin respuestas, con la fuerza de un monólogo imperecedero. La voz se sitúa entre la vida y la poesía, permite borrar el trayecto y recomenzar en la página en blanco. Baranda (2001) reseña la edición que reúne su poesía completa hasta el año 2000, que ya contaba con seis partes, y rescata la tensión existente entre el yo y el tú como una oportunidad de reconciliación y reconocimiento. Esto no tiene que ver necesariamente con el género sino con la apertura hacia lo extraño:

La condición es una: penetrar "lo otro" como forma de extensión de sí misma. Su invocación es simple: abrir el camino de su vida individual a través de la fuga. Su fin: escribir una patria. Por eso, esta es una historia que antecede a otra; un tiempo dentro de la infinitud del tiempo cuya máxima voluntad es ser

parte de la misma historia. Y tiene razón Gloria Gervitz, *Migraciones* es un solo poema que se revitaliza con cada nueva entrega y se prolonga hasta llegar a nosotros. (p. 1)

La autora define esta intención como símbolo de la poesía y retoma la figura de la madre como templo o centro, en que la hija invoca lo ausente, para así restaurar la semejanza. Los papeles se intercambian en la unidad del desplazamiento: el pasado. Los sentidos que rodean la identidad, de manera interior como exterior, se complementan. En los procesos de interioridad se ve a la poesía como una posibilidad de afinidad corpórea, por el deseo de reconstruir una historia tanto personal como colectiva. Hasta ahora se ha estudiado que el argumento del poema parte de la reflexión de la memoria, al inventar se evoca y se adentra el yo al sueño de la palabra, es decir, al misterio de crear. La unidad a la que se pretende llegar colinda con la intimidad y la experiencia interior que desemboca en el equilibrio de los sentidos, en la confabulación del propio yo. Lo que deja, para el último, el sexto tema de la concepción del cuerpo de la escritura y la escritura del cuerpo que se enuncia con el alma:

El alma y el cuerpo no son entidades separadas. Todo lo que sentimos es a través del cuerpo, tanto el dolor como lo sublime. Este cuerpo tan fuerte y frágil. Tan vulnerable, tan absolutamente mortal. Tanto la palabra como el cuerpo son alma, totalmente. Pensemos, una forma de expresión erótica del amor, ¿con qué la sientes? Con el cuerpo, no es en abstracto. Aunque te la imagines, la imaginación está anclada en ese cuerpo que eres tú. Nos parece tan extraño y casi absurdo el saber lo mortales que somos, el saber que, en el fondo, vamos a morir con todo lo que fuimos, con todos estos nuestros sueños, nuestras ilusiones, nuestros miedos y que todo y todos vamos a acabar siendo olvido y más olvido y más olvido. La inmortalidad está *aquí* para mí porque qué otra inmortalidad hay, quién va a saber que va a ser inmortal de otro modo. (Gervitz, 2019, p. 1)

Rodríguez (2006) propone acercarse a su poesía desde la dimensión plástica del poema, para tomar en cuenta también aquello que significa la zona visuográfica, que se distingue por los blancos, la disposición gráfica y sus variaciones. El cuerpo de la página se constituye en el espacio que la escritura solidifica, todo aparece detrás del deslumbramiento. De pronto, las palabras que subyacen en el fondo brotan, creando así líneas que incitan a que las manos y los ojos sigan. El cuerpo del poema

es su blanco; la organización textual significa; el poema está vivo y se mueve constantemente en sus sentidos:

De modo que la disposición espacial de las líneas poéticas es, en sí misma, significativa en tanto implica, en los textos de Gloria Gervitz, una proyección figurativa que percibimos visualmente. A partir de una primera percepción de la mancha gráfica el lector comenzará a organizarla, lo que puede llevarlo a reconocer en ese perfil alguna figura. Expectantes, espectadores, de la página, asistimos a ella como quien asiste a una escena teatral: una mirada que husmea, que abre el horizonte, una mirada penetrando el escenario, atisbos, esperas: un primer gesto, el silencio, y desde el fondo viene, adviene lento el perfil de una presencia: un cuerpo develándose y una mirada derramándose sobre él. Un puro mirar, una pura entrega: “la mano se hunde en lo mirado / y el cuerpo cede”. (Rodríguez, 2006, p. 4)

El cuerpo de la palabra va hacia el silencio, lo muestra, lo exhibe, se deja guiar por él: “En *Migraciones* hay muchas páginas rodeadas de silencio. Hay una en particular donde aparece la línea “¿me oyes todavía?” que está cargada hacia el margen derecho y el resto de la página está vacía” (Gervitz, 2019, p. 1). Rodríguez (2006) distingue cuatro figuras en la organización visual del discurso: la primera es el *cuerpo del desbordamiento*, con líneas largas y descriptivas, especialmente al inicio del poema, que provocan un efecto visual descendente y rápido; después le sigue el *cuerpo de la fractura*, donde ya se ve un diálogo con el silencio, que le proporciona intensidad al blanco y un efecto visual de lentitud; la tercera parte se compone por el *cuerpo de la quiebra*, por las connotaciones eróticas y sacrificiales, donde hay una confrontación del cuerpo con lo otro y, en la cuarta parte se desarrolla el *cuerpo contenido* que se manifiesta progresivamente por descripciones y narraciones concisas. Pero ¿qué figura representa el cuerpo del poema?:

Es evidente que ha habido, de “Shajarit” a “Septiembre”, un cambio en el ritmo tanto sonoro como visual. Las líneas en “Septiembre”, en su mayoría breves, van deslizándose con sinuosos movimientos. Este cuerpo está delineado por la curva, una clase de línea que crea la sensación de movimientos suaves, gráciles, ligeros. Su claro perfil es el de una espiral muy parecida a esos pergaminos giratorios de papel cuyo anverso y reverso reflejan alternadamente la luz, dando el efecto de ascensión. Y es justamente esta dirección ascendente hacia la que tiende el cuerpo del poema, contrariando el sentido

de la lectura de las grafías, y no el descenso, la inmersión hacia una profundidad extraña y desconocida. (Rodríguez, 2006, p. 22)

Rodríguez (2006) marca que el desarrollo del poema de Gervitz es una espiral ascendente que explora la naturaleza de lo femenino y la condición humana. Las jerarquías y los límites se rompen para dar paso al encuentro del ser auténtico. El retorno es la fundación de todo lo creado. La invención se debe al olvido y lo que hay en el fondo es el origen del misterio, la repetición de un instante, la reescritura de una línea que se revela en cada reiteración hacia su centro. El poema se transfigura en sus migraciones, la ruta a seguir es efectivamente como un “palimpsesto”, todo el andamiaje se mueve constantemente, pero siempre es una voz la que le habla a la ausencia, a la madre, a la palabra, a la poesía. *Migraciones* es un árbol, que arde en la sequedad de las palabras, otorgando así, el calor necesario.

En la revisión bibliográfica de esta sección se encontraron seis temas que han sido destacados por otros investigadores: el aspecto biográfico e histórico, el misterio, la memoria y la imaginación poética, la intimidad, la experiencia interior y el cuerpo de la escritura. Por otra parte, como se ha explicado, el proceso creacional de cada reedición modificó y amplió las visiones que inicialmente Gervitz tenía acerca de la poesía, la experiencia poética y su experiencia de vida intervienen conjuntamente, siendo este poema único en su especie el eje de su propia formación y aprendizaje poético.

*Migraciones. Poema (1976-2020)* pertenece a la categoría de poema extenso, por lo tanto, los seis temas anteriormente mencionados no son gratuitos, conforman una base inicial para la interpretación del trayecto heroico de la voz lírica, además de que forman parte de las características de un poema extenso moderno en su variedad temática y composicional. En el siguiente apartado se explora esta forma poética en su modalidad como viaje interior a la memoria.

### 1.1.1 El viaje: el poema extenso moderno

En esta sección se revisan los antecedentes y las características del poema extenso moderno, atendiendo el problema de su definición con los diferentes autores que han aportado información valiosa acerca de su creación y método dentro del ámbito hispánico. *Migraciones. Poema (1976-2020)* pertenece a este género poético y se conforma como un viaje interior a la memoria, por lo que se pretende demostrar, mediante aspectos genéricos aplicables, que la obra de Gervitz cumple con los elementos necesarios que comprometen la labor composicional de un poema extenso, para, consiguientemente, definir su estructura mítica.

Durante los siglos XX y XXI el poema extenso se ha encontrado en puntos álgidos. *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot, se considera como la obra iniciadora de la modernidad poética anglófona de occidente; en el ámbito hispánico, *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro; y en México, *Muerte sin fin* (1938), de José Gorostiza. Sin embargo, casi no se ha teorizado al respecto en Hispanoamérica, a pesar del gran interés por parte de los escritores y la amplia producción existente en la actualidad. La mayor actividad académica-teórica proviene principalmente de Europa y Estados Unidos. La crítica anglosajona lo ha llamado *new epic*, *long poem* o *modernist long poem*, en el ámbito del habla hispana se le designa como “poema extenso” o “poema largo”.

El primero en realizar un análisis teórico sobre el poema extenso en el habla hispana fue Octavio Paz en dos textos fundamentales para la posterior clasificación de obras y autores afines a esta nueva poética: “Contar y cantar (sobre el poema extenso)” (1986) y “Delta de cinco brazos” (1994). El primer problema que se presenta en su definición es, por supuesto, su extensión. Resulta ésta un criterio relativo para cada época y autor; por lo tanto, no es un rasgo que Paz (2014) defina en su amplitud:

El Mahabarata tiene más de doscientos mil versos, y un *uta*, considerado por los japoneses como un poema largo, tiene unos treinta o cuarenta versos. Las *Soledades* tienen un poco más de dos mil versos; *Primero sueño*, cerca de mil, y la *Divina comedia*, unos quince mil. En cambio, *The Waste Land* no tiene sino cuatrocientos treinta y cuatro versos; *Un Coup de dés*, menos de trescientas líneas, y *Muerte sin fin* un poco más de seiscientas. *Extenso* o *corto* son términos relativos, variables. (Paz, 2014, p. 573)



Este argumento comparativo discrepa de la crítica que realiza Edgar Allan Poe en *La filosofía de la composición* (1846), quien sitúa a la brevedad como elemento indispensable para conservar la unidad y el efecto poético deseado; lo que establece la longitud de un poema extenso en cien versos: “en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura” (Poe, 1973, p. 68). Pero, siguiendo a Paz (2014), la amplificación no necesariamente rompe la unidad ni desvía el resultado estético: “un poema extenso es un poema que tiene muchas líneas y cuya lectura es prolongada. Espacio es tiempo” (p. 573). En el *desarrollo* de dicha extensión se aprecian una serie de elementos que se enlazan bajo el principio de *máxima variedad en la unidad* (*sorpresas, recurrencia, invención, repetición, ruptura y continuidad*), que suponen un carácter fragmentario, abierto e inestable:

En el poema extenso aparece, además, otra doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad: la sorpresa y la recurrencia. En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal. El metro y sus acentos, la rima, los epítetos en Homero y otros poetas, las frases e incidentes que se repiten como motivos y temas musicales son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. (Paz, 2014, p. 574)

La unidad de un poema extenso va definida más por su *desarrollo* que por el número de líneas, dice Paz (2014). El cómo se integran las partes a un todo, es decir, el orden y la disposición entre los temas hacia su centro conforma el mecanismo que atiende a esta doble exigencia: “la de la variedad dentro de la unidad y la de la combinación entre recurrencia y sorpresa” (Paz, 2014, p. 581). Los siguientes principios que señala el escritor corresponden al *hibridismo*, la combinación de los códigos lingüísticos (narrativo y lírico) y la *inclusión del Yo* del poeta (subjetivo y autorreferencial): “Pero para cantar la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe contar sus hazañas y las de los otros aqueos y troyanos. El canto se vuelve cuento y, a su vez, el cuento se vuelve canto” (Paz, 2014, p. 574).

A estos cuatro principios añadimos la estética del poema breve: “El poeta simbolista rompe la continuidad: cree en el valor de la pausa y del espacio en blanco ... Un poema simbolista es un archipiélago de fragmentos ... el poema extenso se vuelve una sucesión de momentos intensos” (Paz, 2014, p. 584). El simbolismo

también integró cuatro temas, respectivamente, de herencia romántica: “la poesía del poeta y la poesía del poema. Entre estos dos extremos desplegó ... el diálogo entre ironía y analogía: la conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal” (Paz, 2014, p. 584).

A modo de recapitulación hay seis características que se han encontrado hasta ahora que se basan en nociones duales: variedad/unidad, sorpresa/recurrencia, narratividad/lirismo, fragmentarismo/intensidad, el yo/poesía y analogía/ironía. La aparición del “yo” en el poema extenso se debe a la aportación de Dante dentro de la cosmovisión judeocristiana, que, posteriormente, se desarrollaría en el siglo XVIII con el romanticismo. A diferencia del poema extenso de la Antigüedad grecorromana, que “es siempre objetivo y en él no aparece el autor” (Paz, 2014, p. 575). El carácter autorreferencial del poema extenso surge con la *Divina Comedia*:

En la poesía cristiana aparece un elemento nuevo: el poeta mismo como héroe. La *Divina Comedia* es un poema en el que se reúnen todos los géneros anteriores —épicos, míticos, filosóficos— y en el que se cuenta una historia. El tema del poema no es el regreso de Ulises a Ítaca o las aventuras de Eneas: relata la historia del viaje de un hombre al otro mundo. Ese hombre no es un héroe, como Gilgamesh, sino un pecador —y más: ese pecador es el poeta mismo, el florentino Dante. El poema antiguo era impersonal; con Dante aparece el yo ... Gran cambio: la primera persona del singular se convierte en protagonista central de un poema extenso. (Paz, 2014, p. 575)

El trazo que va del romanticismo al simbolismo y de Whitman (*Song of myself*, 1855) a Mallarmé (*Un coup de dés*, 1887) hace del poema extenso una “expansión” y configuración de un nuevo lenguaje poético que va encaminado más a la lírica que a la épica: “El *Canto a mí mismo* no es un relato sino una *expansión* poética ... El poeta canta a un yo que es un tú y un él y un nosotros. Es uno entre tantos y es un ser único: un peatón y un cosmos” (Paz, 2014, p. 585).

Gancedo (2006) en “Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz” analiza la combinación de extensión/lirismo y poesía/brevidad que supone el conflicto de la dilatación del proceso escritural al vislumbrar la imposibilidad de concebir el texto como un resultado: “Gran parte de la experimentación lírica moderna va en esa dirección, a riesgo de perder en ‘comunicabilidad’, pues la ‘ambigüedad’ se hace más intolerable (o insostenible) conforme el discurso se prolonga” (p. 30). Los rasgos que caracterizan

al poema moderno de nuestros días, indica Gancedo (2006), son: *acumulación, fragmentarismo, ausencia de acción e historia y amplificación*. Se agrega la categoría de concentración/progresión. El carácter fragmentario se vincula en general con la modernidad:

El poema extenso moderno (post-simbolista) será, esencialmente, fragmentario por esa que Steiner llama “imposibilidad total” o casi total de un nacimiento “al ser”: “La poesía del modernismo consiste en organizar los escombros: nos lleva a contemplar el poema que pudo haber sido, el poema que será cuando el mundo sea hecho de nuevo, si es que llega a serlo”. (Gancedo, 2006, p. 36)

La forma de composición del poema extenso tiene una “significación alegórica”, que dice más de lo que presenta en sí: “el poema extenso mismo puede entenderse en Paz como una ‘alegoría de la literatura’: «Cada significación nos lleva a otra, más elevada, hasta que la última nos enfrenta a aquello que es indecible y que está más allá del sentido»” (Gancedo, 2006, p. 31). En la deliberación que hace Paz de sor Juana-Mallarmé y de la subjetividad que añadió el romanticismo se aclara que hay dos rasgos fundamentales en el desarrollo de la forma compositiva: “el poema extenso ‘moderno’ es un ‘poema del acto del conocer’. ... Además, el poema extenso romántico, sobre todo, hizo de la reflexión metapoética un tema fundamental ... ‘el tema del poema fue la poesía misma” (Gancedo, 2006, p. 34).

Después de “Contar y cantar”, Paz dedica una pequeña introducción a *Delta de cinco brazos*, donde vuelve a retomar lo que anteriormente había reflexionado sobre la extensión de los poemas, estableciendo tres tipos: 1) *Poemas cortos* de tres o cuatro líneas, limitados al “canto”; 2) *Poemas de extensión mediana* que se distinguen por una estructura autónoma de principio-intermedio-final y 3) *Poemas largos* que dependen de una historia, donde “el canto vive en función del cuento”.

El cambio que introduce el simbolismo provoca que la unidad se disperse, por lo que el Nobel hace una distinción de los libros que son meramente poemas reunidos a lo que de verdad es la esencia de esta forma compositiva que se compara con la música o la arquitectura, en contraposición a Poe que lo consideraba una “mera sucesión de poemas breves”, esto indica como tal el problema del adjetivo “extenso”:

No, un poema largo no es una suite; es una forma orgánica en la que la diversidad de los elementos se resuelve en la unidad de la obra. El poema largo no se define únicamente por su extensión sino por el orden y la relación que

guardan entre ellas las distintas partes que lo componen ... La línea que lo representa puede ser recta o sinuosa, en espiral o en zigzag. Pero la comparación con la línea es insuficiente: el poema extenso es cuerpo y volumen. En uno de sus extremos colinda con la música y, en el otro, con la arquitectura. (Paz, 2014, p. 588)

Otros estudios académicos que aportan teóricamente en la caracterización del poema extenso moderno son los que realizan María Cecilia Graña, en su compilación *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana* (2006) y en el texto “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso” (2006); Juan José Rastrollo Torres, en los textos “Hacia la caracterización del poema extenso moderno” (2011), “Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización” (2014) y en la tesis doctoral *Cometemos un círculo que dura (Sobre el poema extenso moderno) Tres calas en la lírica hispánica: Espacio, Metropolitano y El libro, tras la duna* (2015); Hugo J. Verani, en el ensayo *Octavio Paz: el poema como caminata* (2014); Javier Morales Rosas, en la tesis de licenciatura *La configuración del poema extenso moderno: aproximaciones a Cuerpos de Max Rojas* (2018) y David de la Torre Cruz, en la tesis doctoral *El territorio indeciso: los primeros poemas extensos de Octavio Paz (1936-1941)* de (2019).

Cada uno de estos trabajos refiere a la importancia teórica de los términos que Paz ya había implementado. Graña (2006) desarrolla a favor de la dualidad tres fórmulas: extensión/expansión, collage/montaje y movilidad/tensión. Por una parte, la primera categoría contempla la longitud, el trabajo de escritura y la creatividad en la impresión textual, como la primera edición de *Blanco* (México, Joaquín Mortiz, 1967), de Octavio Paz, que implica a su vez una perspectiva unificada, una “expansión”: “la posibilidad de ampliación del propio horizonte poético, cultural e ideológico” (Graña, 2006, p. 195). Este expandir los límites también va en sintonía al quehacer compositivo de muchos años, mediante un objetivo “didáctico” de experimentación, de acuerdo con De la Torre (2019):

La larga composición del poema extenso revela en sí misma una historia, una narrativa compositiva que demuestra los diferentes estadios por los que pasó el poema desde su idea inicial hasta la escritura definitiva: inspiración, primeros intentos escriturales, experimentación con el lenguaje y la forma, escritura fragmentaria de secuencias poéticas, revisiones, modificaciones,

etcétera ... intentan desarrollar un lenguaje público teniendo en mente a una gran audiencia ... El poema extenso es una forma que por su naturaleza desafía a su creador ya que representa el máximo reto de composición. (pp. 59-60)

En la dilación de los elementos se integra una tendencia ética a partir de la concepción de la poesía como magia, que Paz (1974) explica en *Los hijos del Limo*, y deja entrever la correlación de analogía/ironía: “el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia” (p. 60). La segunda categoría de Graña (2006), *collage/montaje*, se asocia al fragmentarismo y al *simultaneísmo*, elementos que son equivalentes a la yuxtaposición en el acto de suprimir, cambiar, desplazar y enlazar versos. El poema extenso se entiende como: “reunión de bloques textuales que representan tiempos y espacios lejanos” (Graña, 2006, p. 204). Y la tercera categoría *movilidad/tensión* se vincula al “reflexionar poéticamente” a modo de flujo o *movimiento* resultante de las dicotomías: subjetivo-cantar-dionisiaco/objetivo-contar-apolíneo. El pensamiento fluye entre la lírica y la épica, lo que da origen a una “tensión” de distintos elementos contradictorios:

La tensión entre el “aquí” de la enunciación y el “allí” del enunciado es la que impulsa el argumento; éste a su vez esclarece y despliega el espacio de esta forma poética que adquiere envergadura mientras se va creando en un lugar intermedio entre la canción, la diégesis o la explicación, con una voz que acentúa su tono o sobreactúa. La tensión que crea y sostiene el poema extenso en algunos autores resulta convergente y hace del texto el lugar donde confluyen los contrarios (Paz), el punto de condensación y unión universal (Cardenal), donde coinciden fin y principio (Viel Temperly), la arista donde los extremos se tocan (Huidobro) o el lugar de la agnición en la que el yo desperdigado se reúne y acepta ser lo que es (Tomás Segovia). (Graña, 2006, p. 12)

El carácter “simultaneísta” refiere al método de composición que consiste en la “yuxtaposición de fragmentos” a modo de montaje entre la épica (prosa) y la lírica (verso), (mecanismo muy parecido al de la pintura cubista). Su origen se establece en las obras de Apollinaire, Cendrars y Reverdy, donde ya se percibe un gran detrimento de la narración respecto a lo lírico a través de una “percepción visual del ritmo”, señala Gancedo (2006): “el poema extenso cubista-simultaneísta deja de ser

narrativo” (p. 38). Verani (2014), por otra parte, postula que *Libertad bajo palabra* (1949), de Octavio Paz es la obra poética que plantea la estética de la modernidad con algunas características clave que fueron retomadas en la poética del poema extenso: “fragmentarismo, simultaneísmo, autorreferencialidad, pluralidad de tiempos y espacios, supresión de nexos sintácticos, lenguaje urbano, versificación irregular rítmica ... el yo poético se convierte en un sujeto colectivo” (p. 17).

Se reconoce que la *yuxtaposición* proviene tanto de las artes plásticas y la estética del cine como de la vanguardia poética del siglo XX. El montaje se asocia al futurismo italiano de Marinetti y el *collage* con la intertextualidad que el autor de *Cantos* ya había implementado dentro de la tradición de la poesía anglófona. De la Torre (2019) afirma que este principio artístico presente en la poética paciana tiene influencia tanto de Pound pero más de Eliot: “la concepción paciana del poema extenso moderno fue modelada principalmente sobre una obra: *The Waste Land*” (p. 41). Este poeta es quien inaugura como tal su estructura para subsiguientemente ser emulada por los poetas hispanoamericanos:

En comparación con el poema extenso del siglo XIX —pensemos en *The Prelude* de William Wordsworth (1850); *Song of Myself* de Walt Whitman (1855) o *Un cou de dés* de Stéphane Mallarmé (1897) — la obra de Eliot destaca tanto por su técnica innovadora: el simultaneísmo, el collage, el montaje, el lenguaje, la intertextualidad, como por la actitud autocrítica y autorreflexiva, rasgos decididamente modernos. Imágenes como el viaje mental y físico, el exotismo oriental, la religión, el medievalismo, la erudición, la mirada histórica que se condensa en el principio de la “vuelta al origen” y la búsqueda de la raigambre mítico-histórica para explicar la situación del hombre moderno, aparecen todas en la obra de Eliot quien, como nadie, hace suya la consigna de Pound: “*all ages are contemporary in the mind*”. Idea que responde a una visión artística que une a la poesía con la historia, al instante con el devenir, al pasado del hombre con su futuro. (De la Torre, 2019, p. 3)

La técnica de yuxtaposición da cuenta directamente al *simultaneísmo* que es la herramienta que origina la distensión entre los términos oposicionales y la movilidad en la sucesión de los fragmentos a partir de distintos usos lingüísticos. De la Torre (2019) describe su función: “Alternar o yuxtaponer dos o más registros permite integrar diversos tonos, intensidades e intenciones en una misma obra, lo que se traduce en un complejo recorrido emocional, expresivo, imaginativo y conceptual” (p.

45). El *simultaneísmo* se corresponde con el hibridismo, Rastrollo (2011) lo define como: “según lo cual lo lírico, lo narrativo y lo dramático (a veces) se funden en perfecta polifonía textual engarzándose sutilmente” (p. 107). El eje brevedad/subjetividad en el transcurrir de las voces hace que lo lírico sobrevenga sobre lo narrativo, provocando una interacción orgánica en su tono:

El ritmo del nuevo poema ha de ser, por tanto, oscilante permitiendo desviaciones con respecto a la efusividad lírica inicial sin que por ello carezca de unidad. De hecho, es perjudicial que el poema se mantenga siempre en la cima, por eso conviene que la tensión lírica no se mantenga álgida en cada verso, ni siquiera en cada sección de la composición; sino que descienda en los períodos de enlace o “soldaduras” y en los fragmentos descriptivos y narrativos; no obstante, esta intensidad debe volverse a recuperar después a través de la exaltación de la palabra, la recurrencia y la restitución de la emoción inicial, que quedará resarcida de nuevo y ascenderá hacia su propio clímax, marcando así un ritmo acompasado, intermitente e incesantemente renacido. (Rastrollo, 2015, p. 29)

La extensión y la unidad no son términos concluyentes, por la variabilidad y la fragmentación de sus puntos de enlace, pero es justamente la tensión la que de manera holística trata, de acuerdo con Graña (2006), “sintetizar el paradigma de la Unidad (en el que el conjunto es superior a la suma de las partes)” (p. 202). El *desarrollo* del poema extenso parte en esta autora desde “una intensidad dilatada”, (debido a la premisa de “la poesía como el desarrollo de una exclamación” que aseveraba Paul Valéry). El sujeto lírico tiene la apariencia de un “peregrino” que se desplaza en el reflexionar poéticamente: “puede transformar en mito el mismo canto, haciendo del texto una copa de agua en la que se descubre y refleja el yo” (Graña, 2006, p. 211). En cuestión a la raigambre de la extensión se parte de la prosa poemática donde deviene el término “sucesión” o “secuencia” que en el siglo VIII se atribuía a la “fabricación de objetos verbales” de la *poiesis* y que posteriormente la crítica anglosajona utiliza para definir a los poemas extensos:

En la secuencia hay una tensión que alterna entre lo intimista, lo fragmentario y la autorreflexión ... Desde mi punto de vista, “Song of myself” puede ser considerado la primera secuencia poética porque es un texto extenso, pero, al mismo tiempo, extremadamente lírico. (Graña, 2006, p. 208)

Pero el concepto de *modern sequence* no es válido para cada una de las obras, acorde a la crítica anglosajona (Rosenthal y Gall, Klaus Martens), expresa Graña (2006): “es hoy algo reductivo y arbitrario; el poema largo implica, más bien, una suerte de movimiento de todos los elementos poéticos, algo ya sugerido por Apollinaire al comparar el poema con un vaso alquímico” (p. 209). De la Torre (2019) también apunta la dificultad que impone la expresión *poetic sequence*: “el término ‘secuencia’ sugiere un desarrollo ordenado que no es evidente ni se logra en estas composiciones” (p. 50). Margaret Dickie en su estudio *On the Modernist Long Poem* (1986) fue la que consideró a la obra *The Waste Land* como iniciadora de este nuevo género poético y asimismo rechaza la noción de “secuencia poética” e integra la denominación de *long poem*. Rastrollo (2015) rastrea las aportaciones teóricas más importantes de los poetas americanos que K. Martens publica en *Rage for Definition the Long Poem as Sequence* (1986) en contraste con el término “secuencia”:

1. E. Bishop en “The Moose” (*The Complete Poems, 1927-1979*) afirmaba que el poema extenso era una estructura convencional que se servía de una trama cronológica y concluía con una experiencia epifánica.
2. W. H., Auden, que había logrado el hito de su magistral poema *Carta de Año Nuevo*, en *Collected Longer Poems* definía como poemas extensos tanto la gama completa de formas de narración épica como el diálogo dramático o la prosa poética.
3. Charles Feidelson Jr. en *Symbolism and American Literature* (1953) atribuía la extensión del poema de Whitman al hecho de que en él intentaba abarcar el mundo entero.
4. R. Harvey Pearce en *The Continuity of American Poetry* (1977) confirmaba la modernidad de Whitman, pero lo incluía dentro de la tradición del verso épico.
5. Para W. Stevens, el poema extenso moderno se presentaba como un acto de autorreflexión en diversos ritmos y estilos, lo cual es apreciable en poemas largos suyos tales como *The Man with the Blue Guitar* (1937), *Notes Toward a Supreme Fiction* (1942) o *The Auroras of Autumn* (1950). (p. 34)

En estas obras ya se veía una experimentación original de la forma que combinaba el poema largo y meditativo (*act of the minds*). El poema *Tape for the Turn of the Year* (1972), de A. R. Ammons, también muestra una peculiaridad: es un poema escrito en un rollo de papel, elaborado por medio del montaje y de la progresión narrativa. Martens planteaba que el término “secuencia” no definía como tal las producciones recientes de poemas extensos, recalca Rastrollo (2015): “sino el tema



de las reflexiones del locutor ... él prefirió el término 'tapiz' para calificar a este poema experimental «inmediato, provisional, inestable y en continua transición» (pp. 34-35).

Por otra parte, cabe destacar, que, según De la Torre (2019), la aportación más importante de Graña (2006) es el término *analogon*, que vincula el "yo" y la analogía con la paisajística americana: "como elección estética e inspiración del poeta moderno latinoamericano" (p. 33). Rastrollo (2015) sitúa en el centro del problema justamente al sujeto lírico que se enmascara gramaticalmente con el afán de perderse en distintas dimensiones analógicas: "y ese es precisamente el terreno de la nueva composición: el del choque de contrarios, el de la fusión panteísta hombre-naturaleza incorporadora de inmensidad" (p. 42). Hasta ahora el poema extenso expresa pluralidad en cuestión a sus intenciones, además de que supone entre sí una "voluntad comprensiva", en palabras de Graña (2006):

Por cierto, que un poema que se extiende en el tiempo de la lectura y a lo largo de las páginas, tiene la posibilidad de multiplicar las voces, las perspectivas, los contextos emotivos y estimula al lector a establecer nexos que pueden llegar a ser reveladores de estructuras latentes de la psique o de la cultura. Por eso el poema largo se vuelve susceptible de ser una experiencia para la conciencia crítica, ya que la excedencia de sentido que propone nunca se agota; y al mismo tiempo, al presentar temas y motivos que pertenecen a culturas lejanas resulta un palimpsesto que hay que descifrar. (pp. 15-16)

En el problema de su definición se puede considerar, de acuerdo con De la Torre (2019), que el adjetivo "extenso" dada su indeterminación y ambigüedad no es aplicable totalmente, por lo que el término "expansión" se adecua mejor: "debido a que su naturaleza excede, sobrepasa los límites que puede imponerle la sola idea de crecimiento espacial o numérico" (p. 37). Recordamos que anteriormente el autor de *The Raven* (1845) acusaba a la extensión como un quebranto del "estímulo sublime", negando su existencia, en *El principio poético* (1849). En contraposición a esta idea Rastrollo (2011) presupone un doble planteamiento al definirlo:

Considerar únicamente el criterio de la extensión (separando lo largo de lo corto y lo mediano de lo extenso) o —no satisfechos con el sentido literal del adjetivo "extenso" y con la idea tradicional que califica de "extensa" a toda composición poética de más de cien versos— abordar la tradición del poema largo moderno desde un punto de vista cualitativo. (p. 104)

La *expansión* representa movimiento y ampliación de todas las partes que lo componen en su *desarrollo* plural de sentidos, lo que le otorga la apariencia de un “poema-río” que fluye en su esparcimiento y condensación fragmentaria, acorde a la definición de Rastrollo (2011): “Un poema-río ... es una composición con una estructura o armazón que alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen” (p. 105). Pero, como bien señala De la Torre (2019), lo que da movilidad a su prolongación desde una técnica *simultaneísta* es también el binomio analogía/ironía (semejanza/diferencia) como una fuerza analógica que unifica y da sentido a todo el conjunto: “La existencia de ambos principios ... otorga la sensación de movimiento o transcurso tan importante al poema largo” (p. 38). A partir de lo que ya apuntaba Verani (2014) sobre esta operación unificadora,

el desarrollo de un poema extenso moderno depende, entonces, de la capacidad del poeta para darle unidad a la diversidad mediante relaciones analógicas que agrupan semejanzas y diferencias. El desarrollo y la composición, es decir, la manera como se articulan las partes de un poema unifica los fragmentos, sus rupturas y continuidades, como observa Nicanor Vélez. (p. 107)

Rastrollo (2011), por su parte, añade la característica de la “absolutización de la experiencia poética” que yuxtapone espacio/tiempo, exterior/interior y la trayectoria de pasado/futuro/origen, muy parecido al “itinerario de un sueño” o al “discurrir del pensamiento” (correlato objetivo), bajo un efecto “totalizador”. En este entramado se asume el carácter diegético de la composición y la conciencia crítica del autor que ya mencionaban Paz y Graña: “el poema largo, se ha convertido, pues, en uno de los instrumentos literarios contemporáneos más idóneos para fijar las diferentes facetas del ser actual fragmentario, caótico y sumergido en el abismo preguntándose por su propia crisis de identidad” (Rastrollo, 2011, p. 114). Todo el movimiento generado en la disposición de las categorías conceptuales se ordena por medio del *simultaneísmo*:

Es ese mismo carácter narrativo de muchos poemas extensos el que impone una estructura común a la mayoría de ellos. En ese terreno trazado por el poema (como decíamos, lleno de desviaciones) se da, a través de fragmentos, una combinación funcional de elementos recurrentes con elementos innovadores. Así pues, la mayoría de los poemas largos modernos se estructuran en fragmentos (en la mayoría de los casos coincidentes con estrofas) o partes en los que el verso inicial desempeña un papel importante

en tanto que marca la variedad del tema y los momentos heterogéneos del poema. Los versos siguientes van retomando el hilo de las recurrencias, a la vez que hacen avanzar la lectura. (Rastrollo, 2011, p. 107)

Entonces, tenemos como rasgos principales en esta parte de su composición: el hibridismo, el fragmentarismo y la alianza entre sorpresas y repeticiones, además de *dos factores* que enuncian su caracterización tipológica: “el reflejo de la complejidad del hombre contemporáneo y su naturaleza inextricable al viaje interior de la memoria” (Rastrollo, 2011, p. 108). El primer factor que señala Rastrollo (2011) refiere a la “desorientación ontológica”, en la que la voz lírica padece una *nostalgia de lo absoluto* y pretende reunirse con la colectividad humana mediante el lenguaje poético:

Sí, según la tesis de K. Stierle sobre la problematización del sujeto lírico, el poema “moderno” articula su discurso poético a partir de la búsqueda de su propia identidad; es en la composición del poema extenso donde se hace más patente esa indagación de la propia conciencia y de la dimensión de infinito que el sujeto lírico (el “gran malade” rimbaudiano) lleva a cabo al verse amenazado por lo que Husserl y George Steiner han denominado “la nostalgia de absoluto”. (p. 108)

Esto conjetura a su vez al fragmentarismo como esencia de la modernidad poética y del pensamiento contemporáneo desde una revisión autocrítica: “a través de la reconstrucción fragmentada del sujeto evocada por la memoria y, en general, a la reflexión y la propia conciencia de su labor creadora” (Rastrollo, 2011, p. 104). La búsqueda de absoluto se puede representar en las imágenes de “la edad dorada de la infancia, el origen, la tribu, la pasión amorosa o la poesía” (De la Torre, 2011, p. 54). En esta aproximación de términos: fragmentarismo-autocrítica-absoluto es donde yace la verdadera propulsión de la *poiesis*:

Hay en el creador una voluntad de unidad, orden, Absoluto y sentido de totalidad, ya que sobre esta base ontológica hay una especie de fuerza expresiva o pulsión (*pathos* o *pneuma*) que impulsa al poeta y “hablante lírico” a la creación de un poema de largo aliento. (Rastrollo, 2015, p. 43)

En el periodo romántico se asentaron las bases para el proceso de la hibridación en que las categorías genéricas comenzaron a disolverse para dar posibilidad a nuevas formas de expresión. El poema extenso moderno tiene su origen o su “sustrato” en la epopeya (teoría aristotélica de los géneros), a partir de su

herencia mítica en el *ethos* histórico, de ahí que también pueda llamarse *nueva épica* o *poema épico-lírico*. Los pueblos encontraban su identidad y su proceder ético en las historias a través de un afán memorístico y de autoconciencia. Recordar es regresar al pensamiento mítico, aunar lo divino a lo humano, gracias a la presencia de *Mnemosyne*, la madre de las musas.

El tránsito de lo épico a lo lírico se desarrolló durante el Romanticismo alemán, debido a la inestabilidad política y el deseo de la búsqueda de absoluto, apunta Rosas (2018): “el poema extenso deriva en *absoluto* cuando aspira a producir una visión totalizadora de la realidad a través de una arquitectura verbal que imite al universo” (p. 23). En un escenario trémulo de la historia del siglo XVIII hubo una renovación poética que conjeturaba la concepción del subjetivismo y el idealismo. En su fluir ya no se trataba de plasmar el exterior sino el interior, lo abstracto en vez de lo conceptual, como una “epopeya interiorizada” (*El preludio* de Wordsworth): “La poesía romántica alemana se convierte en la primera tentativa para sustituir a la epopeya” (Rosas, 2018, p. 24). Esta búsqueda implica a su vez una ausencia que es precisamente el motivo para llegar a la conciliación de los contrarios, entre el ser y no ser deviene la nostalgia de lo absoluto.

En Hispanoamérica, la ruptura entre extensión/poema épico se emprende desde la silva, señala Gancedo (2006): “Desde entonces, ésta será la forma que articule el desarrollo de la lírica extensa hispánica en la modernidad (pasando por Sor Juana, Bello, Darío y hasta llegar al propio Paz” (p. 33). En Francia fue la *poemania* (la traducción y difusión de Poe) que proclamó la “muerte del poema épico extenso” e influyó en los simbolistas franceses, partiendo desde Poe y su seguidor Baudelaire (el cultivador del *spleen*) que también condena la extensión en función de la brevedad y su efecto en el ensayo *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857):

He aquí evidentemente condenado el poema épico. Pues una obra de esta dimensión sólo puede considerarse poética si se sacrifica la condición vital de toda obra de arte, la Unidad; no me refiero a la unidad en la composición, sino a la unidad en la impresión, a la totalidad del efecto, como ya dije cuando comparé la novela con la narración. El poema épico se nos aparece entonces, estéticamente hablando, como una paradoja. (Citado por Rosas, 2018, p. 28)

La poética de Baudelaire estableció las pautas de ruptura que después aplicaría Mallarmé en *Un coup de dés*, a partir de la espacialidad, el fragmentarismo y el uso de silencios, tanto que Paz (2014) lo considera: “un extraño poema que tiene

por tema el acto de escribir un poema. Pero un poema nunca intentado: un poema absoluto” (p. 584). El eje brevedad/lirismo también se nutrió del modernismo de Portugal con Fernando Pessoa y sus heterónimos: “Pessoa decreta una concesión: la extensión sólo es posible si se desarrolla a partir de la variedad, la cual no tendría que realizarse dentro del poema, sino en el poeta” (Rosas, 2018, p. 33). Lo que se relaciona con el “efecto expansivo” tanto en el proceso exterior e interior de la obra como en la vida de cada escritor. El dinamismo en el *desarrollo* se conforma como un viaje, que bien puede ser autobiográfico (yo/alter ego del autor) o una travesía hacia la mismísima poesía:

Y es la conciencia de ese yo la que se contempla buscando reconstruir con palabras la habitación central de la memoria, o la que se abisma al vacío por el que se precipita el lenguaje en busca de su origen, que es el silencio. (Graña, 2006, p. 210)

Pero, volviendo al tema de la subjetividad en el sujeto lírico, Paz (2014) coloca el comienzo de la modernidad “con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico” (p. 580), por lo que se distinguen en sí dos direcciones para el “yo”, según De la Torre (2019):

Es decir, el yo de la épica: ideal, que representa a la colectividad y que se desenvuelve en el mundo bajo el signo del mito y de la concepción del mundo como unidad elemental y que además es esencialmente heroico. En contraste, el yo de los tiempos modernos, el psíquico —que lucha contra su propia conciencia— es el protagonista “enmascarado y secreto”, el hombre caído, individual, desgarrado, fragmentado, deprimido y hasta pecador que pregunta por su “propia crisis de identidad” y cuya sola tarea parece ser la de llevar a cabo “el balance de su vida” a falta del día del juicio final. (p. 54)

La conjunción del yo psíquico y cósmico conforma un tema que problematiza la construcción del sujeto lírico, de un yo que es otro y trata de desaparecer en el discurso entre la indiferenciación y la impersonalidad, acorde a lo que ya Graña (2006) había expresado de la configuración de esa voz poética que sobresale del siglo XX, con la intención de fusionar los contrarios y llegar a la inmensidad. El viaje interior a la memoria es el segundo factor de la tipología de Rastrollo (2011) que expone un carácter inherente al contenido autobiográfico y a la búsqueda de identidad, donde la verdadera protagonista es la imaginación poética que se mueve en el indagar y obtener conocimiento, de resarcir lo olvidado en el presente desde un nuevo saber:

“En este mencionado trinomio de viaje-memoria-escritura está la esencia y el sentido último del moderno poema extenso que se muestra como un ejercicio memorístico” (Rastrollo, 2011, p. 111).

Algunos ejemplos de este peregrinar mental o interior de la memoria son los poemas extensos de Marina Tsvetáieva (*Poema del fin*, 1924) Gilberto Owen (*Sinbad el Varado*, 1948); Carlos Barral (*Metropolitano*, 1957); Tomás Segovia (*Anagnórisis*, 1967); Antonio Gamoneda (*Descripción de la mentira*, 1977); Mario Luzi (*Viaje terrestre y celeste de Simone Martini*, 1994) y Rodríguez Tobal (*Icaria*, 2010), por mencionar algunos. Paz (2014) en “Contar y cantar” aborda ya lo autobiográfico desde *The prelude* de Wordsworth (1850):

Wordsworth nos cuenta la formación del poeta Wordsworth, desde la infancia visionaria hasta la madurez. Pero no es una biografía, aunque no se omitan los episodios reales; el verdadero héroe de *El preludio* es la imaginación poética: cómo nace en un niño, cómo se debilita y está a punto de perderse y cómo, por la contemplación de la naturaleza y la sociedad humana, el poeta maduro la restaura. Es un poema animado por un doble movimiento: el tránsito hacia la madurez es también un regreso a la infancia. El asunto del poema es psicológico, filosófico y, sobre todo, poético y religioso: recobrar la mirada del niño. La restauración del saber inocente. El poema del poeta se funde con el poema del poema. (pp. 583-584)

El poema extenso sí es una “expansión” en todos sus términos que transforma la visión y unifica múltiples perspectivas en su recorrido y mecanismo de construcción: el *simultaneísmo*, que engloba a su vez a la hibridación, el fragmentarismo y la fuerza analógica en toda la diversidad tópica. Lo expansivo se manifiesta como un engranaje del tiempo que da cuenta de todo un proceso de vida autoral y de escritura, donde el poeta va reflexionando su propia creación, meditación que antecede a la conformación de la idea misma que desencadena su estructura. De la Torre (2019) anota: “El poema extenso es también autoconsciente. Es una forma que opera y se expresa sobre sí misma” (p. 58). Los criterios de definición o aspectos genéricos en la dinámica que comprende el movimiento de un poema extenso que, en conclusión, se podrían resaltar y aclarar, acorde con Rastrollo (2015), son

- 1) Considerar la extensión por la variedad temática y complejidad entre el contenido, el ritmo, las intertextualidades, etc.

- 2) La estructura poética en la construcción del sujeto lírico dispone una posibilidad amplia de formas combinadas: series estróficas, verso libre, versículo, verso y prosa o sólo prosa.
- 3) El poema extenso representa la “visión fragmentaria” de la modernidad literaria.
- 4) El elemento de *narratividad* sobresale en el viaje interior a la memoria, donde lo lírico está en comunicación con lo diegético: “es la pulsión de «contar» la vida como un viaje ascensional, una *anábasis* o como resultado de una errancia de la memoria del poeta que hace un alto al final del camino para rendir cuentas de su existencia” (Rastrollo, 2015, p. 53).
- 5) La *mixtura* de los tres géneros (lírico, épico y dramático).
- 6) La *polifonía textual* como una simultaneidad de voces que participan en los modos enunciativos.
- 7) El principio compositivo de la *fragmentariedad* que constituye la unidad en la dialéctica de contrarios.
- 8) El *analogon* como categoría estética en relación con el tiempo-espacio, que ya se enunciaba bajo la premisa de Mallarmé “el mundo existe para terminar en un libro”.
- 9) El poema extenso representa una *composición musical* y arquitectónica, tiene una estructura *circular en espiral* (temporalidad cíclica).
- 10) Es un género que no se adapta a la “taxonomía tradicional”, por lo tanto, proclama los principios de *libertad, versatilidad, supresión de límites e integración de contrarios*.

Dentro de esta genericidad Rastrollo (2015) propone una clasificación de los modos de expresión del poema extenso, a pesar de la dificultad que se presenta al tratar de fundamentarlo: “si lo propio de la modernidad es que el escritor rompa moldes genéricos” (p. 57). Sin embargo, este autor emprende una caracterización posible como una respuesta transgresora de los límites tradicionales, que se basa en la esencia semiótica de las propiedades discursivas como tema, enunciación, estructura y aspecto verbal:

- 1) En el “tema/contenido” se distinguen: el *poema extenso autobiográfico o de autoconfirmación* (*El Preludio*, de Wordsworth), el *poema cosmogónico o enciclopédico como analogon* (*De rerum natura*, de

Lucrecio), el *poema de viaje* o nueva épica (*Omeros*, de D. Walcott) y el *poema largo meditativo* (*Aullido*, de A. Ginsberg).

- 2) En la “enunciación” se diferencia el poema *lírico* que canta en primera persona, el poema *narrativo* que cuenta en tercera persona y el poema *dramático* que discurre en una “realidad referencial” y polifónica.
- 3) En la “estructura” se encuentran: *poemas en fragmentos, con presencia de silencios, seguidos* (seriales), *cerrados* (cíclicos) y *abiertos* (inconclusos).
- 4) En la “expresividad” se hallan diversas formas compositivas como prosa, verso libre, verso-prosa y las series líricas de poemas cortos entrelazados.

Pero el hilo conductor entre todos estos elementos es la memoria que traza el movimiento del “yo” lírico en su travesía y búsqueda por reunirse con lo absoluto: “La poesía –tren de palabras, de pensamientos o de la misma vida literaturizada– pasa a ser el *analogon* del tren o del viaje en tren de nuestro destino” (Rastrollo, 2015, p. 81). Rastrollo (2015) identifica dos tipos de viaje, a partir del libro *El viajar infinito* de Claudio Magris:

En su obra, el escritor italiano identificaba dos ideas de viaje: por un lado, el viaje clásico (homérico) y circular con un retorno final; y por otro, el nietzschiano, es decir aquel en que la meta es la propia muerte hacia la que nos desplazamos y de la que tomamos conciencia (como del tiempo) a través de la escritura. Justamente, de este último concepto del viaje hablamos cuando identificamos la composición del poema extenso con una huida del alma y de la memoria –desde la madurez poética, insistimos– a través del desierto de la ignorancia, del sufrimiento del mal humano y de nuestra sed de trascendencia como única forma de aspiración terrenal. No se trata, pues, de un viaje con movimiento rectilíneo; está lleno de desviaciones y dibuja un movimiento en espiral desde la inmersión de la memoria en las turbias aguas del pasado hasta la errancia del pensamiento hacia la nebulosa celeste del futuro. (p. 80)

*Migraciones* propone un viaje interior a la memoria; es un poema substancialmente lírico (con un breve matiz narrativo-descriptivo), autobiográfico o de autoexégesis y metapoético que reúne experiencia, conocimiento, personalidad, inspiración, tradición y técnica dentro de la exploración y encuentro de la *palabra* que dice lo que no dice, que siempre dice algo más: “la poesía tiene mucho de revelación,



de premonitorio, de oráculo, te dice, te va diciendo y a uno le puede tomar años darse cuenta de lo que le fue dicho” (Gervitz, 2009, p. 6). El poema de Gervitz no es una *suite* que compendia frases poéticas, sino una sola composición larga que se ha ido expandiendo y modificando en distintas bifurcaciones semánticas.

La forma autobiográfica se distingue por ser *poética, diegética y dramatizada*, dice Rastrollo (2014), lo que da lugar a “una voz que monologa y dialoga al mismo tiempo” (p. 4). Pero ese “yo” que habla no refiere al “yo” existente sino a otro que se desdobra en la escritura: “es el yo que se recuerda a sí mismo en el acto de la memoria” (Rastrollo, 2014, p. 6). Un viaje que está enmarcado por momentos de distensión y condensación, entre un ir y venir de las voces que organizan el conjunto y preparan la revelación poética como un “éxtasis expresivo” (entre la palabra y el silencio). Rastrollo (2015) al igual que Paz compara esta composición en su “esparcimiento” con la música, como una “ópera wagneriana”, ya que en esencia la poesía es sonido acompañado de silencio:

La estrecha relación existente entre la poesía y la música no es arbitraria ni casual, ya que la música nació de la poesía y se puede considerar una abstracción de ella. En poesía, la música imbricada en el sentido de las palabras constituye una impresión única y eso —la musicalidad y el ritmo— es precisamente lo que la distingue de la prosa no poética. Como dice Valéry, el lector ideal de poesía será por tanto quien, antes de entender las palabras y su significación, se sienta atraído por los sonidos y sea capaz de relacionarlos con los de otras palabras del mismo texto. (p. 64)

Al imaginar y entrar en el poema se descubre el camino tanto de manera interior (temático) como exterior (estructural). El poema extenso se sustenta en el binomio memoria/búsqueda de identidad, al respecto apunta Rastrollo (2011): “no hay poema extenso sin memoria personal, como no lo hay sin viaje interior, sin experiencia subjetiva del tiempo o sin madurez poética” (p. 111). El correlato objetivo (identificación analógica) está en función de la reflexividad y de la memoria. De la Torre (2019) distingue en este fluir la oposición de origen/destino que se complementa en el encuentro y reunión de una identidad fragmentada: “Esta continuidad es asimismo una conexión entre el pasado (colectivo, idealizado) y el presente del sujeto (angustiante)” (p. 56). El viaje se emparenta de igual manera con la imagen del caminante y del camino, declara Verani (2014):

La caminata real o metafórica estimula el acto de escribir poesía. Todo poeta tiene su propia manera de proyectarse a lo imaginario ... El camino no conduce necesariamente al fin de la búsqueda, ya que todo sendero lleva a otro que a su vez se ramifica en imprevisibles sendas, que se prolongan indefinidamente; predomina, siempre, la voluntad de entrever instantes de inmovilidad y de transparencia, de explorar las raíces intemporales del ser ...

La imaginación y la memoria ponen en entredicho la realidad y la existencia misma. La avidez de ser convierte la peripecia vital en momentáneos destellos de permanencia, de esa “sed insaciable de infinito” que persigue Maldoror, de Lautréamont, que necesita aferrarse a algo, perdidos los lazos sobrenaturales. La vida es asumida como un camino que se recorre y se inventa, una visión que admite, continuamente, la posibilidad de un recomienzo. (pp. 23-25)

El poema extenso como viaje remite a una búsqueda por los orígenes, un argumento que desde Eliot ha permeado en el panorama de la mayor parte de las obras de los siglos XX y XXI. De la Torre (2019), apoyándose de la crítica de Joe Moffet, considera que este tema es fundamental en la exploración del pasado porque intenta recuperar a partir de una indagación identitaria de las culturas primigenias los sentidos olvidados por las generaciones actuales: “¿podemos reconectarnos, atraer, pertenecer a ese pasado y así establecer la continuidad?” (p. 4). Lo que supone una reescritura por parte de los autores de las imágenes originarias e influencias de sus predecesores.

Respecto a la poesía anglosajona, explica De la Torre (2019), se parte de tres periodos que marcaron la relectura composicional: sumerio (*Poema de Gilgamesh*), homérico (*La Ilíada* y *La Odisea*) y anglosajón (*The anglo-saxon chronicle* o *Beowulf*). Este procedimiento de incluir imágenes y valores tradicionales, como del misticismo y de la mitología, así como también recuperar la tradición literaria; funciona “como herramienta ideológica para enfrentar el erial que representa la edad moderna” (De la Torre, 2019, p. 6). La búsqueda de los orígenes se plantea en Gervitz como una dialéctica entre lo personal y lo histórico:

Y la palabra hunde sus raíces en la tradición, hunde sus raíces en la propia historia, todos los poemas a fin de cuentas son personales, nadie más podía haber escrito ese o este o aquel poema, nadie, *Piedra de sol* sólo pudo haber sido escrito por Octavio Paz. (Gervitz, 2009, p. 1)

La descendencia judía que confluye en su idiosincrasia mexicana y la preparación literaria de esta autora imperan un proyecto de reescritura de los orígenes. Aunque sólo escribió un poema en toda su vida, éste fue creciendo, bifurcándose, expandiéndose, recuperando emblemáticamente la tradición del poema extenso moderno. *Migraciones* revela una búsqueda constante de la identidad femenina a través del pasado (memoria/imaginación), integrando elementos del misticismo judío. El absoluto que persigue la voz lírica va dirigido en varias direcciones: la niñez, el amor, el erotismo y el silencio, como trataremos de esbozar en el capítulo siguiente.

## Capítulo 2 El éxodo mítico-místico-erótico

### 2.1 La partida: mitopoiesis

La originalidad consiste en retornar al origen.

Antonio Gaudí

En esta sección se desarrolla la primera parte de la interpretación, donde se explica la expresión poética del mito en el poema, lo que nos lleva a los conceptos de metáfora, símbolo, imagen poética y arquetipo. La organización del poema se percibe de manera central en la voz lírica femenina que configura una historia más allá de lo tangible, coloca como eje el tema de la memoria/imaginación, que, asimismo, se relaciona con las características de un poema extenso moderno, por la característica de ser autobiográfico. En *Migraciones. Poema (1976-2020)* se emplea el procedimiento de la vuelta al origen, heredado por T. S. Eliot; lo anterior recupera la conciencia mítica de la poesía misma, mediante el mito de Eleusis y el oráculo de Delfos.

El viaje en el poema se analiza desde la estructura del mito del héroe: la partida, la iniciación y el retorno, para así comprender el camino ascensional que comienza cuando el llamado a la aventura poética aparece. La heroína se sitúa fuera del tiempo, en la infancia, en múltiples recovecos de la memoria y cuenta cómo la poesía nació (*in illo tempore*) para que ella pudiera llegar a ser lo que es. La revelación poética es una iniciación que hace ver más allá de lo posible a partir de la distinción entre dos tiempos: el cotidiano (humano, ironía) y el sagrado (divino, analogía). La representación del mito es el rito de la poesía en que se pueden reconocer los orígenes, Paz (1956), en *El arco y la lira*, dice: “No todos los mitos son poemas, pero todo poema es mito” (p. 51). La poeta tiene la misión de recrear el instante poético en función del tiempo arquetípico: “porque siempre es la primera vez / porque hemos nacido muchas veces / y siempre regresamos” (Gervitz, 2020, p. 13).

La voz lírica se revela a sí misma en el camino de ida y vuelta al origen por medio del ritmo poético: paralelismos, repeticiones, imágenes y aliteraciones. Paz (1956), añade: “Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa” (p. 52). Gervitz es una poeta original porque se

acerca al origen; en palabras de Blanco (2011), “es original quien se sitúa en el origen” (p. 72). La poesía ofrece una experiencia mística de autoconocimiento y de escucha, enseña a oír para interpretar el mundo, se ubica entre lo divino y lo humano por medio de la metáfora que de acuerdo con la definición de Campbell (1991) es “la máscara de Dios mediante la cual puede experimentarse la eternidad” (p. 94). La esencia de lo poético yace en el acto imitativo que se desarrolla desde la infancia, cuyo objeto es precisamente la metáfora; explica Paz (1956):

El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como”: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas, sino que revela —y más: provoca— la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles. Entonces, ¿en qué sentido nos parece verdadera la idea de Aristóteles? En el de ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos.

Aun el poeta lírico al recrear su experiencia convoca un pasado que es un futuro. No es paradoja afirmar que el poeta —como los niños, los primitivos y, en suma, como todos los hombres cuando dan rienda suelta a su tendencia más profunda y natural— es un imitador de profesión. Esa imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. (p. 54)

En la repetición de las frases poéticas se accede al mito: a la imagen del ritmo y su reactualización. Todo arte es origen y la existencia poesía, asevera Blanco (2011): “revelándonos la posibilidad de vivir nuestra vida en esta tierra como una metáfora” (p. 73). En el México prehispánico la poesía, la vida y el mito se reflejaban en un símbolo: el de *flor y canto*. Sólo se podía acceder a su significación con sabiduría e intuición, con el *corazón*: “La vida, simbolizada por el corazón —*yóllotl*—, no podía entenderse sin movimiento: *oyolli*” (Bartra, 1999, p. 34). En el mundo náhuatl tenían la costumbre de sembrar estatuas colocando una pequeña piedra preciosa en el pecho de la escultura para que así las figuras pudieran representar a los dioses; comenta Bartra (1999): “El hombre verdadero era el hombre que había podido

madurar porque antes había sabido sembrarse ... La poesía es como esa piedra de luz incrustada en el pecho del hombre” (p. 34).

El mito y su simbolización remiten a un tiempo anterior, a otra historia que inspira la creación de un universo constante. Puig (1986) menciona que acceder a sus raíces significa obtener la *gnosis*, el conocimiento del símbolo que se entiende por el objetivo de la filosofía: el amor a la sabiduría. Todo aquello que se ha dicho sobre su visión influye directamente en la interpretación del cuerpo simbólico, ya que funciona como un reflejo expansivo y recóndito de lo significado: “Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo de no ser por aquella forma que en lo sensible lo manifiesta” (Puig, 1986, p. 9). La mitopoesis es la expresión poética del mito que se actualiza en imágenes, es decir, a partir de las oraciones que se repiten, de acuerdo con Paz (1956) y su definición de la imagen:

Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. (p. 81)

La expresión poética del mito se sintetiza en la estructura mítica de Campbell. La primera etapa de la aventura es “La partida” y se divide en cuatro incisos: 1) *La llamada de la aventura*; 2) *La ayuda sobrenatural*; 3) *El cruce del primer umbral* y 4) *El vientre de la ballena*. Todo comienza de manera accidental e insospechada, a manera de error, pero esto quiere decir que el error no es de ninguna manera accidental, sino que implica algo más: “El error puede significar un destino que se abre” (Campbell, 1959, p. 52). Hay ciertos agentes que aparecen como “mensajeros” para la vida o para la muerte y, representan la “llamada de la aventura”. Los místicos lo llaman “el despertar del yo”; según Campbell (1959),

Este primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de “la llamada de la aventura”, significa que el destino ha llamado al

héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles. (p. 58)

En el poema *Migraciones* algunos símbolos que se presentan y que pertenecen a la llamada de la aventura son el gran árbol, la fuente que murmura y la fuerza del destino. Desde la primera página se hace alusión principalmente al símbolo de la vida, la regeneración y la evolución (el árbol), que reúne los tres niveles del cosmos (el subterráneo, la superficie, las alturas) y los cuatro elementos, según Chevalier y Gheerbrant (1986): “el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento” (p. 118).

En esta entrada inaugural hay momentos de angustia y de dolor que tienen su origen tras la primera separación de la madre, estas imágenes arquetípicas simbolizan peligro, reafirmación, prueba, iniciación y santidad. Los mensajeros tienen un carácter terrorífico y oscuro que representa la profundidad de lo desconocido, funcionan como una guía para iniciar en una nueva etapa. La imagen eje del poema es la mujer y el viaje-sueño, donde el yo se recuerda a sí mismo y se reconoce. La mensajera es la abuela tanto para la vida (analogía) como para la muerte (ironía). En la conjunción de motivos el tópico de tiempo que destaca es el *ubi sunt* que refiere a la pregunta por todo lo ausente, por todo lo que se ha ido: “me acero a la borda miro el mar no guardo ningún recuerdo / nada a qué aferrarme / y toda esa gente ¿dónde está ahora?” (Gervitz, 2020, p. 58).

El poema cumple con la característica de la polifonía textual, pues se desarrollan diversos actos enunciativos: la primera persona ajena, de un yo inventado que le habla a otra voz; la tercera persona como la voz descriptiva de un narrador que define los retratos, cuadro/escenas o episodios, aunque no hay un enunciador explícito; la segunda persona determinada o propia que se dirige a un interlocutor, a varios “tú” a partir de las interrogaciones y enunciaciones líricas y también se encuentran partes donde no se muestra un “yo” explícito, sino que se enfatiza en la apelación simbólica. Asimismo, preexiste un dialogismo del sujeto con la madre, pero no se recibe respuesta, se habla al propio “yo”, la tercera persona lo encubre.

Su estructura es serial, meramente lírica, con espacios en blanco, a partir del fragmentarismo y el simultaneísmo. Se inscribe en el verso libre paralelístico o retórico desde sus dos tipos: menor (inferiores a 15 sílabas) y mayor (de medidas superiores), debido a que se mantiene un ritmo de pensamiento fluido mediante las imágenes y procedimientos, tales como paralelismos y acumulaciones, de acuerdo con Paraíso (1985): “Se caracteriza este tipo versolibrista por renunciar a los ritmos fónicos versales (metro, acento, rima, estrofa)” (p. 106). La primera parte se define por ser muy densa y narrativa, se da un equilibrio entre lo lírico y lo épico, posteriormente, se integra el silencio entre cada uno de los versos hasta culminar cada vez más en la imagen del origen. El viaje comienza en el despertar del yo de la mujer que a la vez son varias mujeres en el transcurso de la rememoración, de una memoria sensitiva:

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  
la vieja nana nos mira desde un haz de luz  
respirar estanques de sombras  
llueven morados casi rojos  
el calor abre sus fauces  
la luna se hunde en la calle y una voz de negra  
de negra triste canta y crece  
incienso de gladiolos  
y tus dedos como moluscos tibios se pierden adentro de mí  
estamos en la fragilidad de la corteza del otoño  
en el parque rectangular  
en la canícula  
cuando los colores claros son los más conmovedores  
después de Shajarit  
olvidadas plegarias ásperas  
nacen vientos levemente aclarados por la oración



bosque de pirules

y mi abuela tocaba siempre la misma sonata. (Gervitz, 2020, p. 9)

Las migraciones interiores connotan una búsqueda constante, una pérdida de identidad y una añoranza por lo ausente. Los claveles rojos se funden metafóricamente con el cuerpo de la mujer como una entrada al más allá desconocido. El motivo de la migración es encontrarse en el camino. La voz lírica se aleja de su centro, de la vieja casa, de los recuerdos. La aventura se abre a la fuerza del destino y del misterio: se busca un nuevo nacimiento en el territorio extraño del lenguaje. La mujer como heroína construye en la errancia lo que es, para darse nombre y dar sentido al trayecto. El símbolo de las “migraciones” en el poema representa el viaje de la heroína, la estructura del mito, porque la voz tiene que transformarse, descender y ascender en el instante poético, que refiere tanto a elementos autobiográficos como a los metapoéticos. Según Rastrollo (2014) los poemas extensos modernos tienen la característica de ser autobiográficos porque “son los que mejor traducen la dramática escisión humana entre el olvido y la memoria, el silencio y la palabra, el pasado y el presente o la exterioridad y la interioridad humanas” (p. 6).

El título *Migraciones*, como tal, es el espacio/tiempo; refiere temáticamente a la significación total, pero sólo una vez se menciona esta palabra y es al comienzo del poema. Las migraciones también se pueden visualizar en la estructura y su organización. La ausencia de signos ortográficos permite que las líneas migren fácilmente y signifiquen más, ningún límite detiene de alguna manera su fluir. En el inicio hay conjuntos isotópicos vegetales como “claveles”, “parque”, “bosque”, “pirules”, “corteza”, que se acompañan por la descripción autoerótica femenina: “mujeres”, “senos”, “sexo”, “dedos”, encaminada a una isotopía religiosa: “miércoles de ceniza”, “oración”, “plegaria”, “Shajarit”, donde se entra a lo inexplorado, al llamado de la aventura. Según Cirlot (2005), el bosque corresponde a un principio materno, femenino e inconsciente, lugar de la vida vegetal y del peligro.

El estribillo que da movimiento al poema mediante la analogía en función de la vida es el siguiente: “y mi abuela me dijo a la salida del cine / sueña que es hermoso el sueño de la vida muchacha” (Gervitz, 2020, p. 10). Conforme avanza se pasa del presente al pasado, para poder despertar del sueño nuevamente en un presente: “y tú me decías / —suéñate que es hermoso el sueño de la vida / muchacha / ¿recuerdas? / no puedo despertar” (Gervitz, 2020, p. 115). Cirlot (2005) considera la

figura de la anciana como “personificación del saber ancestral de la humanidad o inconsciente colectivo” (p. 80).

La mujer se reinventa en todas sus etapas con la ayuda del recuerdo de esta abuela/madre, desde la niñez, adolescencia, madurez y vejez. La reconstrucción autobiográfica se realiza desde el “ahora”, rasgo latente del poema extenso moderno; acorde con Rastrollo (2014), “ese ahora ya es de por sí silencio, olvido y orfandad ... parte del frustrado intento de revivencia en el presente de lo difícilmente recordado” (p. 4). El estado de orfandad se manifiesta en la remembranza como un golpe o una herida: “¿dónde lo huérfano? / ¿dónde dentro de mi golpea? / ¿dónde golpean las palabras? / ¿dónde si lo golpeado no tiene palabras? (Gervitz, 2020, p. 220).

Hay dos sueños tanto del otoño de la madurez-vejez como el de la primavera de la infancia: “y es la primera mañana del primer día de primavera / y yo salgo de tu sueño para entrar en el mío” (Gervitz, 2020, p. 168). Ambos sueños se reúnen en uno solo, aludiéndose desde el comienzo hasta el final con la imagen simbólica de los claveles rojos: “y en la mesa olvidados en un vaso de agua / quedan los claveles rojos de este sueño” (Gervitz, 2020, p. 247). El segundo sueño comienza en primavera y refiere como tal a la mujer que sueña desde su ser infante con numerosas gradaciones ascendentes, anáforas, paralelismos y conjunciones (polisíndeton):

y afuera del mercado aves del paraíso  
y azucenas y margaritas y alhelís  
y orquídeas desnudas como animales  
y raíces como manojos de venas verdes  
y jacintos y crisantemos y lilas y nenúfares  
y heliotropos y anturios y jazmines  
y hortensias con el color quebrado  
y azáleas con las ramas quebradas  
gardenias ahogándose en sus pétalos  
y naufragándose perfumadas de seda  
en el kimono de una geisha  
inconsolables ráfagas de girasoles  
ramos de cempasúchil para los difuntos  
y las flores doblándose  
y los vivos pasándose la botella de aguardiente  
y música y música y más música

y la triste tristeza de los muertos ensordeciéndose  
y tan apisonada la tristísima y tan sorda  
y tan morida y tan muerta  
que ya ni sabe lo muertísima que está  
y las flores llorándose  
y los vivos viviéndose  
y tragándose su miedo  
y tanto ajeteo la vida  
y tantos días descarapelados  
y el calor como el alma en pena  
y el deseo mordiéndose el corazón  
y envenenándolo como picadura de alacrán  
y azahares para las novias que ya probaron el amor  
y azahares para las quedadas y las de la Primera Comunión  
y para las que se matrimoniaron con Dios  
y se quedaron con el himen intacto. (Gervitz, 2020, p. 176)

La voz lírica-niña describe frutos, flores, animales, alimentos, canciones y la cotidianeidad que acontece paralelamente como si estuviera en un mercado de México, además de que enfatiza en algunos recuerdos y sentimientos de la experiencia infantil: el asombro, el miedo y la obediencia, así como también en las fotografías de sus dos abuelas (la rusa y la poblana) y en lo vivido con la nana Lupe de Oaxaca. El tono va de lo épico a lo lírico en el sueño de la abuela y nuevamente de lo épico a lo lírico en el sueño de la mujer que se reinventa soñándose. El equilibrio se sostiene de la palabra al silencio, dando lugar visualmente a un éxtasis místico y a una tensión en el ritmo el poema.

El yo lírico al empezar la aventura tiene una ayuda sobrenatural para hacer del olvido y de la ausencia un juego de presencias entre la memoria y la imaginación, mediante la ironía (muerte): “mi abuela que murió de sueños / mece interminablemente el sueño que la inventa / que yo invento” (Gervitz, 2020, p. 18). Todo lo evocado al principio va interactuando y relacionándose a lo largo del texto, lo que le da un aspecto de espiral, de eterno retorno: “espiral de ecos / reverberación / somos lo que pensamos / pensamiento atrás del pensamiento / regresan las grullas / abren con sus alas el silencio” (Gervitz, 2020, p. 12). De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant (1986) la espiral es de formación natural; se encuentra en el reino vegetal-

animal y simboliza la evolución de un estado, el movimiento circular, el desarrollo y la continuidad, además de que se vincula con la luna por la fecundidad acuática y con el simbolismo erótico de la vulva. La espiral refiere por su efecto helicoidal al laberinto, un retorno al centro.

Pero esta llamada a la aventura a veces no se responde, puede haber una negativa al llamado que se compara con la desorientación ontológica de la poesía moderna, donde la aventura se vuelve una condena y una total pérdida de significado, lo único que puede hacer el héroe o la heroína es: “crear nuevos problemas para sí mismo y esperar la aproximación gradual de su desintegración” (Campbell, 1959, p. 59). Esta negativa significa renunciar a los verdaderos intereses. La imagen del yo divinizado se convierte en la imagen de un monstruo: “El individuo es hostigado, de día y de noche, por el ser divino que es la imagen del yo vivo dentro del laberinto cerrado de nuestra propia psique desorientada” (Campbell, 1959, p. 60). La voz lírica dice: “no me encuentro / ni siquiera tengo cirios para velar mi muerte / ni siquiera sé las palabras del Kadish / no tengo brújula” (Gervitz, 2020, p. 12).

La negativa al llamado es una huida interminable que asedia el problema del ego infantil: “el padre y la madre son los guardianes del umbral y el alma débil, temerosa de algún castigo, fracasa en su intento de atravesar la puerta y renacer en el mundo exterior” (Campbell, 1959, p. 62). Entonces, la heroína tiene que alejarse para poder salvarse, esto indica una oportunidad de revelación y un principio de liberación: “lejos de los hombres y de las mujeres / lejos de los hábitos y las costumbres / me dejo caer” (Gervitz, 2020, p. 15). A esto se le llama “introversión voluntaria”, que es un recurso del genio creador:

Es más bien una negativa deliberada y aterradora a dar otra respuesta que no sea la más honda, la más alta y la más rica a la demanda todavía desconocida de un vacío interior en espera; una especie de golpe total, o rechazo a los términos que ofrece la vida, como resultado de lo cual una fuerza transformadora lleva el problema a un plano de nuevas magnitudes, donde repentina y finalmente se resuelve. (Campbell, 1959, p. 66)

La ayuda sobrenatural, si no se ha rechazado la llamada, se representa como una figura protectora, una viejecita o un anciano, que le ofrece a la heroína los amuletos y las fuerzas oportunas para enfrentar al monstruo. Las figuras femeninas son a menudo las potencias, las alas, por eso se recurre a la súplica, porque en ellas hay piedad y magnificencia: “El héroe que llega bajo la protección de la Madre

Cósmica no puede ser dañado” (Campbell, 1959, p. 72). Lo femenino simboliza la promesa de la paz, tanto del presente y del futuro como del pasado. Se ve en las mujeres la confianza, la serenidad y la seguridad dentro del camino que ha de recorrer el individuo después de responder a la llamada, poseer todo el entramado del inconsciente y seguir a ese ayudante sobrenatural, que en las mitologías superiores se le llama “maestro que conduce a las almas a otro mundo”, tal como Hermes-Mercurio, Thoth y el Espíritu Santo. La llamada inicialmente significa que un sacerdote iniciador vendrá para custodiar el viaje; en el poema la abuela llega para proteger el sueño al igual que un Virgilio:

cuando posea esa inmensidad  
apenas tendré fuerza para despertar en la brevedad de la muerte  
la luz golpea el aire  
estamos donde los colores se abren  
son días largos y apretados como la migraña  
y todo se repite  
los árboles desamarrándose  
la noche deshaciéndose  
¿y después?  
lo único verdadero es el reflejo del sueño que trato de fracturar  
y que ni siquiera me atrevo a soñar  
continuo plagio de mí misma  
y el lugar del encuentro es sólo tiempo  
todo no es sino tiempo  
allá donde unas cuantas buganvillas en un vaso de agua  
bastan para hacernos un jardín  
porque morimos solos  
y la muerte es apenas el despertar  
de este sueño primero de vivir  
y dijo mi abuela a la salida del cine  
sueña que es hermoso el sueño de la vida muchacha  
se oxida la lumbre de las veladoras  
y yo ¿dónde estoy?  
soy la que fui siempre  
lo inesperado de estar siendo

llego al lugar del principio donde comienza el comienzo  
éste es el tiempo  
es el tiempo de despertar  
la abuela enciende las velas sabáticas desde su muerte y me mira  
se extiende el sábado hasta nunca hasta después hasta antes  
mi abuela que murió de sueños  
mece interminablemente el sueño que la inventa  
que yo invento. (Gervitz, 2020, p. 18)

En el cruce del primer umbral hay un guardián que custodia la entrada en todas las direcciones, ya que detrás se encuentra lo inexplorado, por eso la heroína teme arrasar con sus propios límites: “y cada día estoy más lejos y no sé qué hacer / no puedo salirme de mí” (Gervitz, 2020, p. 13). El guardián está hecho de recuerdos y es el propio yo que se atraviesa en el reflejo inventado de la abuela, ya que supondría un peligro dirigirse directamente al yo. Se trata de romper con el terror que causa atravesar un sinfín de dudas y tropiezos dentro de la memoria, para así recorrer hasta el final la aventura: “el cruce del umbral es el primer paso en la zona sagrada de la fuente universal” (Campbell, 1959, p. 80). Las regiones misteriosas, como selvas, mares profundos y tierras extrañas corresponden a una proyección del inconsciente: “son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres; no sólo como ogros sino como sirenas de belleza misteriosamente seductora y nostálgica” (Campbell, 1959, p. 77).

Esto es equivalente al frenesí poético y a la inspiración, que se presenta desde las profetisas de Delfos inspiradas por Apolo, los éxtasis orgiásticos en los ritos de Pan, Cibeles, Dionisos y Ares, pero el más importante es el frenesí del amor: “como ilustraciones de ese divino ‘entusiasmo’ que hace perder la razón y libera las fuerzas de la oscuridad destructivo-creadora” (Campbell, 1959, p. 81). El guardián o protector del umbral protege a la heroína de los límites desconocidos, pero sólo atravesándolos con una fuerza destructora es posible que se pase al siguiente nivel:

y los altos altísimos pájaros deteniéndose en su vuelo  
rasgándose entre las nubes  
y las llovidas nubes llenándose de alas  
en la amplitud del sueño  
despierto y casi es de noche

entro a un cine  
está nevando en Nueva York  
entro a otro cine  
el presente es sólo una circunstancia  
desciendo  
son casi las ocho de la mañana  
y es enero  
transcurrimos dentro de nosotros  
estoy viviendo superposiciones de instantes en una perspectiva plana  
me extendiendo sobre tardes que no existen más que para mí  
afuera de las ventanas queda el tiempo de hoy  
este día no lo conozco  
estoy agarrada de mis otros días  
estoy agarrada de mí  
y aún así aún así todo se acaba  
hasta lo de para siempre se acaba  
hasta las costumbres de siempre acaban acabándose  
pequeños momentos saturados que se distienden  
se alcanzan en la disolución  
mientras siga encerrada en este cuarto  
mientras siga lloviendo  
mientras todavía pueda sentir que siento  
mientras todavía me obligue a seguir sintiendo  
y el miedo me obligue a salir del miedo  
y yo me obligue a salirme de mí  
pero por qué creer esto si al otro lado del mar  
florecen todo el año geranios  
y los grandes baúles pesados de aromas resinosos y cálidos. (Gervitz, 2020,  
p. 14)

Los instantes se yuxtaponen en su formación, se cumple con el principio de *máxima variedad en la unidad* (*sorpresas, recurrencia, invención, repetición, ruptura y continuidad*). Se distinguen varias imágenes clave dentro de las primeras páginas que anuncian todo su *desarrollo*: la mujer en el cuarto que abre la ventana “palomas alrededor del cuarto aleteos / abro la ventana” (Gervitz, 2020, p. 13), es decir, la

memoria como sed que se corresponde de igual manera al olvido como lluvia; la casa que desaparece en el exilio como una metáfora del tiempo que se contrapone paradójicamente a la eternidad: “la casa se deshace / eternidad de los jardines de arena” (Gervitz, 2020, p. 17); el sauce que cae en el sueño como un símbolo recurrente de la transformación: “bajo el sauce inmerso en el verano sólo la impaciencia se demora” (Gervitz, 2020, p. 10); la luna-poesía a la que se canta y la grulla como símbolo de la creación poética a partir del silencio.

El entramado es oscuro, en cuanto se avanza, más profundo es lo desconocido. La ayuda sobrenatural acude en la rememoración e invención de la propia voz: las palabras de la abuela a la que nunca se conoció, pero que desde el sueño emergen para acompañar en el camino. Sólo hay una opción: aceptar el llamado, soñar la vida y soñarse. La respuesta es el mismo poema que se abre dentro de toda la psique. La voz se libera del ego infantil y accede a lo inexplorado para renacer en el mundo exterior. Para no fracasar en el intento de cruzar el umbral tiene que alejarse del recuerdo de los padres, de la familia, que son los guardianes de una psique desorientada. La heroína se salva al utilizar la “introversión voluntaria”, rechaza la vida y desciende en sí para encontrar otra respuesta en su interior, una más completa y liberadora, por eso la abundante presencia de preguntas a lo largo del monólogo que funcionan como un ejercicio de introspección para reconocerse en la imagen de la abuela:

¿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

ella con el sol de mediodía  
flores blancas  
y los dos niños agarrados a su falda  
caminando por el Parque de México

ella que no sabía decir Kadish  
despidiéndose en una estación de tren  
despidiéndose de padres y hermanos



a quienes nunca más volvería a ver

ella

oh tantos sueños que no alcanzaron el mar

ella gorda

vieja antes de tiempo

¿cómo pudo ocurrirme a mí?

el pelo recogido hacia atrás

y la mirada de un animal herido

y estuviste distante de los otros

y estuviste distante de ti

y te quedó para siempre el sabor de té

de aquel samovar de tu casa. (Gervitz, 2020, p. 32)

El sueño transcurre en otoño, pero traza un recorrido de enero a septiembre, nueve meses, los de la gestación del nacimiento en la madre. El número nueve tiene un valor ritual, simboliza el término de la creación: “anuncia a la vez un fin y un nuevo comienzo, es decir, una transposición a un nuevo plano” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 761). El símbolo del llamamiento se encuentra en la fuente de agua y simboliza un perpetuo rejuvenecimiento, la maternidad, la pureza, el conocimiento y el elixir de vida alquímico. Jung considera el simbolismo del manantial arquetípico como una imagen del alma y origen de la vida interior.

Chevalier y Gheerbrant (1986) distinguen dos tipos de manantiales: “El primer manantial del que habla el texto órfico y del que hay que guardarse es el Leteo, que adormece en el sueño de la muerte; el segundo es la de la Memoria, que asegura un despertar inmortal” (p. 515). El Leteo implica un fluir eterno en el olvido y la memoria una cesación, una sed constante, lo que provoca una oposición entre sequía/diluvio. El motivo del éxodo es descender a lo más profundo, no para encontrar a la abuela/madre sino para encontrarse en su reflejo, en su máscara terrible para poder despertar:

entonces tuve el sueño o la visitación del sueño

como el viajero antes de llegar me siento agitada

quiero entender o despertar

el agua centellea como una cuchilla

era el Leteo. (Gervitz, 2020, p. 71)

El primer manantial que se presenta es el de la memoria: “y no llueve / y me pensé en lo real real / invulnerable la sequía y las bestias y el amanecer” (Gervitz, 2020, p. 25). El segundo manantial aparece cuando empieza a recordar a la abuela y a olvidarla: “la lluvia cae / cumple / no es insistir mirarla / de allí hasta el principio” (Gervitz, 2020, p. 63). La voz lírica “duerme en la memoria” para despertar en el olvido, a partir de la imagen de la mujer que abre la ventana: “quiero despertar / por el momento manos y pies quedan en la misma posición / doblo el camisón y lo guardo / por qué no abrir los ojos en la oscuridad / en la propia oscuridad como al principio / entonces abrí la ventana” (Gervitz, 2020, p. 37). El eje memoria/imaginación dinamiza las imágenes, porque no se trata de una autobiografía fiel a lo sucedido, sino que se transforma, aunque algunos elementos refieran naturalmente a lo que la poeta vivió o presenció como testigo:

Pero, como ocurre en la mayoría de estos poemas, no se trata de una autobiografía *strictu sensu* (aunque existan referencias a su experiencia personal), porque las verdaderas protagonistas de la composición son la memoria y la propia imaginación analógica del poeta que se van gestando a través de la observación de la naturaleza, la afección de su propia soledad, la experiencia del mal humano y la búsqueda del conocimiento. (Rastrollo, 2014, p. 7)

En el cruce del primer umbral se encuentra la zona sagrada de la fuente universal, la matriz que debe su nombre a Delfos y que se transfigura en una de las habitaciones del palacio de Cnosos: “en los paisajes de neuronas casi en el umbral del oráculo de Delfos / sólo hay una primera y única respuesta / no hay explicación inmediata / apenas la incisión” (Gervitz, 2020, p. 17); “hacia las muchachas de los frescos del palacio de Cnosos” (Gervitz, 2020, p. 15). La mujer encerrada en un cuarto, soñándose en la memoria, duerme en el palacio de Cnosos, lugar donde se cumplían funciones religiosas y que se relaciona con el laberinto de Creta.

El poema extenso de Gervitz es como un laberinto que supone la idea de la pérdida del yo, una caída, con el propósito de encontrar el centro para volver a él. Prácticamente, la autora crea el poema para encerrarnos al igual que el rey Minos cuando construyó el laberinto; se pasa de la oscuridad a la luz, a través del hilo de Ariadna. Según Cirlot (2005) el laberinto simboliza: “el inconsciente, el error y el

alejamiento de la fuente de la vida” (p. 274). La imagen de lavarse, cepillarse y peinarse el cabello en el cuarto de las abluciones es símbolo de la elevación espiritual dentro de un rito de purificación y consagración a la muerte, donde se reconoce que la voz lírica pasa el primer umbral:

y llegaron los tejedores de sillas  
y los carpinteros con sus maderas de encino y de naranjo  
y los herreros con sus barandales como enredaderas  
y los hombres de las plantas y los ensambladores desmemoriados  
y al fondo del corredor de ladrillo las orquídeas y las jaulas de los canarios  
y el cardenal y los pericos australianos y las gardenias perfumándose  
y ese gusto de vivir

me enjuagan el cabello con una jícara y suben el volumen del radio  
y yo huelo a palmolive y a rosas y la alegría se esparce y la madre canta boleros

se prepara el cuarto de las abluciones  
las paredes frotadas con aceite de almendro  
espeso el brillo de los mosaicos y de las bancas sumergidas  
y las mujeres depilándose con cera caliente zurean como palomas  
entre vapores blancos de eucalipto

nubes rojas como venas surcan la tarde  
cambian las mareas  
rómpete día. (Gervitz, 2020, p. 20)

La heroína se transforma y adquiere un velo sobrenatural a partir de la aceptación de la muerte, el retorno o sueños extraordinarios: “las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso” (Campbell, 1959, p. 82). Así se consigue el “arma del conocimiento” que habita adentro de quien no tiene miedo, como el príncipe Cinco Armas o el Futuro Buddha que enseña a renunciar y a transformar el espíritu para recibir las ofrendas:

Como símbolo del mundo al que nos mantienen aferrados los cinco sentidos y que no puede hacerse a un lado por las acciones de los órganos físicos, Cabello Pegajoso fue vencido sólo cuando el Futuro Buddha, desposeído de

las cinco armas de su nombre momentáneo y carácter físico, recurrió a la sexta arma, invisible y sin nombre, el trueno divino, el conocimiento del principio trascendente, que está detrás del reino fenoménico de los nombres y de las formas. Entonces cambió la situación. No permaneció atrapado, sino que fue libertado; porque pudo recordar que ser era ser libre siempre. (Campbell, 1959, p. 87)

Lo que le otorga un carácter divino a la protagonista. El desafiar esa entrada a lo desconocido supone una dominación de contrarios: ser y no ser, vida y muerte, belleza y fealdad, bien y mal, esperanza y temor, etc. A pesar de las adversidades la mujer logra cruzar esas rocas que chocan entre sí, para navegar hacia otros destinos, liberada del ego y protegida por los amuletos que la guía le ha dado. Esto es símbolo del camino, sólo así es posible avanzar hacia el vientre de la ballena, que es la imagen de la heroína tragada y sucumbida por lo inexplorado, como una “forma de autoaniquilación” en la conquista del primer umbral mágico:

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

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

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

yo regreso a casa. (Gervitz, 2020, p. 40)

En el mito, la ballena es el arca, el tesoro de lo oculto. La entrada de Jonás a la matriz cósmica simboliza oscuridad e inmortalidad y su salida es la resurrección. Esta imagen implica un acto de renovación y un centro que debe alcanzarse. La voz lírica al entrar debe transformarse, abandonar lo que ha sido para enfocarse en lo que está siendo y regresar a casa, al origen. Se tiene que ir hacia adentro para renacer,

sin importar los peligros que esto implique, por eso en las entradas de los templos se muestran las figuras de gárgolas y dragones, porque sólo los más aventurados son los indicados para afrontar el espacio interior: “Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis. Su carácter secular queda fuera, lo abandona como las serpientes abandonan su piel” (Campbell, 1959, p. 90). Cuando la heroína entra regresa al “vientre del mundo”.

La imagen de ingresar a un templo o a la boca de la ballena son idénticas, ambas convocan un centro y un acto de renovación de la vida. Esto demuestra el valor de la heroína al atravesar el primer umbral. Barthes (2019) ubica una serie de símbolos como parte del retorno a la Diosa Blanca (el mito poético), entre ellos están justamente, el de la leyenda de la ballena en el arte órfico: “el iniciado era tragado por la Madre Universal, la bestia marina, y renacía como una encarnación del dios Sol” (p. 630); el de la luna con estrecha relación con la poesía: “La poesía comenzó en la era matriarcal y su magia proviene de la luna” (Barthes, 2019, p. 588); el de la grulla como una metáfora de la escritura a partir de la fábula de Cayo Julio Higino: “Mercurio las inventó después de observar el vuelo de unas grullas «que forman letras al volar»” (Barthes, 2019, p. 306) y el del sauce, el árbol consagrado en Grecia a Hécate, Circe, Hera y Perséfone, como aspectos de la Triple Diosa de la Luna:

El sauce (*helice* en griego y *salix* en latín) dio su nombre al Helicón, la morada de las Nuevas Musas, sacerdotisas orgiásticas de la diosa Luna ... La principal ave orgiástica de la Diosa, el torcecuello (también conocido en inglés como «el pájaro serpiente», o «compañero del cuclillo»), anida siempre en los sauces. Es un ave migratoria de primavera que silba como una serpiente ... Una famosa pintura griega de Polignoto en Delfos representaba a Orfeo recibiendo el don de la elocuencia mística tocando sauces en un soto de Perséfone; compárese esto con la prohibición de *La canción de los árboles del bosque*: «No queméis el sauce, un árbol sagrado para los poetas». (Barthes, 2019, p. 240)

La mitopoiesis expresa como tal los símbolos del mito poético, en que la imagen de la poeta mujer va al encuentro de la poesía y sigue un trayecto desde el tema único poético, imponiendo un ritmo de eterno retorno: “la vida, muerte y resurrección del Espíritu del Año, el hijo y amante de la Diosa” (Barthes, 2019, p. 555). El viaje inicia de manera accidental, al cerrar los ojos. Se entra al poema como si fuera un sueño. Las líneas que rodean a la voz lírica son indeterminadas, no se sabe

de dónde, de qué rincones del inconsciente vengan a asediar el centro de la transfiguración.

El comienzo del poema establece la aventura, el llamamiento y el acompañamiento de la guía espiritual. La voz lírica funciona como una heroína, accede al despertar del yo. Esta entrada surge por la separación y la muerte de la madre/abuela. La imagen del agua simboliza un estado maternal. El origen se encuentra en su fluir, en el lago, en el río, en la luna, en la libido. El agua se manifiesta como un mar universal y un despertar en movimiento que posibilita el reconocimiento y la creación: “y te hablaba a ti / y tú eras yo / y tan oscura el agua / como quien entrega el alma / y no hay quién (Gervitz, 2020, p. 113).

El poema es como un vaso de agua que alberga “buganvillas” o “claveles”, representa un jardín inmemorial y una floración del pensamiento que se expande en el autoconocimiento a partir del símbolo de la fuente: “oscurísima dilatación / en lo abismal de su agua / la fuente se alumbra a sí misma / derramándose / el oír tenso / ancla” (Gervitz, 2020, p. 97). La “inmensidad” se corresponde metonímicamente al aire y la luz. Los colores se repiten y representan una apertura en la visión de los días, donde la temporalidad se comprime como dolor y súplica ante la madre. Las migraciones conforman una creación del propio mundo que se imagina y relaciona con la protagonista: una mujer que se sueña y es a la vez continente y contenido de todo lo que emerge de la memoria.

### 2.1.1 La conciencia mítica de la poesía

El sueño y el pensamiento simbólico tienen sus orígenes a fines del paleolítico, pero comienza a tener importancia en el periodo neolítico por medio de la astronomía, la biología y la agricultura, de acuerdo con Cirlot (2005). Antiguamente se desarrollaba desde la filosofía hindú, el esoterismo chino o islámico, la cábala y la alquimia. Los símbolos no se presentan de forma individual, sino que pertenecen a una composición simbólica, tanto en el espacio como en el tiempo: en pinturas, películas, textos literarios, sueños, etcétera. Todo está enlazado a algo más:

Los símbolos son para soñar, y el sueño, cuando es reparador, es siempre una partida que prefigura y actualiza la muerte. Soñar para morir. Para recibir el símbolo, para que ocurra la cábala (pues *kabbalah* significa recepción, del hebreo *kibbel*, recibir), supone necesariamente vaciar la mente de todo cuanto ella sabe, para que brille con todo su fulgor lo que ella desde siempre ha sabido y no ha querido ver, por este extraño y paradójico aferramiento a la vida y a su preocupación, que los mitos describen como Caída. (Puig, 1986, p. 9)

En el mito encontramos qué es la experiencia, qué es vivir y puede ayudar a entender cada etapa de la vida, como la infancia, la pubertad, la adultez o el matrimonio desde su naturaleza ritual, pero como afirma Campbell (1991), “Lo que tenemos hoy es un mundo desmitologizado” (p. 30). Blanco (2011) de igual manera hace hincapié en la conmutación significativa de lo que las sociedades tradicionales valoraban a lo que las actuales sociedades materialistas desdeñan y olvidan, empezando por la palabra “mito” que ahora significa “mentira” y “sacrificio” que antes significaba “hacer sagrado” y que ahora es “hacer aquello que no queremos hacer”: “La inversión de significado de palabras como “sacrificio” y “mito” nos expresa con rotunda claridad lo lejos que nos hallamos hoy en día de ese pensamiento primitivo que dio origen a la poesía” (p. 76).

El mito está en función del símbolo que es su entrada hacia los mundos más inimaginables, preexiste en todo, hace que las cosas sean lo que son y más allá, aporta significación al mundo, aunque la realidad sea relativa. Puig (1986) define al símbolo como una idea-fuerza, donde el No Ser se manifiesta desde el olvido para recrearse: “Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere” (p. 8). Chevalier y Gheerbrant (1986), por su parte, señala que los símbolos forman el centro de la vida

imaginaria: “Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo infinito” (p. 14). La poesía cincela el canto en el acontecer humano como un presente que no se volatiliza, sino que permanece en el recuerdo de los sueños más olvidados, por medio del símbolo liga lo material con lo espiritual y fortalece el carácter. Esto ya se manifestaba desde la Antigüedad Clásica, anota Bartra (1999):

Ni siquiera en los momentos de más enajenado historicismo, o de enfermizo adormecimiento, la poesía ha perdido su conciencia mítica, cuyas representaciones eran, en Grecia, una praxis de la nobleza ética o tenían un valor objetivo de fuerza que tendía a hacer del símbolo perfección. Parfraseando a Nietzsche, podríamos decir: “Tenemos el mito para no morir a causa de la verdad”. Mito y poesía se entrelazan. Si vaciáramos a Homero de sus mitos, quedaría como una casa vacía, como un esqueleto de oro ... En todo mito late una dinámica auroral, una creación viva e incitadora. (p. 36)

El poema al ser un mito culmina en el “éxtasis de estar vivo”. Pero ¿qué relación tiene el mito con la vida? Campbell (1991) explica que la literatura espiritual (Platón, Confucio, Buda, Goethe, entre otros) alimenta nuestras raíces, nos invita a un viaje interior, a la exploración del sentido, ya que retoma temas trascendentales como el nacimiento, el amor o la muerte. Por medio de los mitos se comprende quiénes somos y hacia dónde vamos, de su experiencia surgen pistas hacia lo más profundo, que es el verdadero principio de toda la existencia: “Estamos tan ocupados en hacer cosas para lograr fines con valores externos que olvidamos que el valor interior, el éxtasis que se asocia con la vida, es lo único que importa” (Campbell, 1991, p. 25). Entre todas las verdades habidas y por haber no hay un lugar seguro, todo es relatividad y equivocación. El esfuerzo real consiste en seguir el camino creador:

dijo el rabino Zusya poco antes de morir:

cuando esté ante las puertas del cielo no me van a preguntar

¿por qué no fuiste Moisés? sino ¿por qué no fuiste Zusya?

¿por qué no llegaste a ser lo que sólo tú podías llegar a ser? (Gervitz, 2020, p. 257)

Explorar lo simbólico radica esencialmente en descender hacia razones misteriosas, en ver aquello que no está presente. Frost (2014) define el símbolo por su palabra griega *symbolon*, que inicialmente significaba: “cada una de las dos mitades correspondientes de un *astrágalo*, esta última palabra refiere antiguamente



a la práctica de emprender un negocio secreto, que consistía en partir en dos una moneda para representar que se guardaba el tratado o la garantía de alguna confidencia como prueba de identidad. También deriva del griego *symbollo* que significa unificar. El objetivo es llegar a la totalidad, a la otra parte dividida y lejana, dice Frost (2014): “una imagen necesaria para aprender el orden del mundo ... que condensa dos o más términos, de los cuales uno está ausente” (p. 117). Esta función se puede ejemplificar con el símbolo de la casa, que de acuerdo con Cirlot (2005), simboliza al cuerpo, representa los estratos de la psique. Los techos por analogía serían la cabeza y el pensamiento; la fachada, la máscara o la personalidad; y las baldosas, los pies. Para los místicos una casa es un jardín cerrado:

¿con qué puedo retenerte?

¿desde la vieja casa (hoy convertida en restaurante)  
con sus baldosas desteñidas y sus techos altos?

¿desde los jardines de arena vistos hace ya tantos años?

¿desde mi miedo? (Gervitz, 2020, p. 78).

La noción de símbolo tiene un doble aspecto de representatividad en el plano de la imagen y lo imaginario, en su movimiento de signos adquiere una significación más amplia: “son también llamados *sintemas* o imágenes axiomáticas. Los ejemplos más preñados de los esquemas «eidolo-motores» son lo que C.G. Jung ha llamado los arquetipos” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 19). Los arquetipos conforman una estructura psíquica-simbólica que se manifiesta como un modelo preformado, importante para el desarrollo de la personalidad, puesto que recupera la relación entre lo particular y lo universal. Símbolos, imágenes, metáforas, arquetipos son equivalentes y construyen la concepción de mito, según Chevalier y Gheerbrant (1986):

Los mitos se presentan como transposiciones dramáticas de estos arquetipos, esquemas y símbolos o composiciones de conjuntos, epopeyas, relatos, génesis, cosmogonías, teogonías, gigantomaquias, que revelan ya un proceso de racionalización. Mircea Eliade ve en el mito “el modelo arquetípico para todas las creaciones en cualquier plano que se desenvuelvan: biológico, psicológico, espiritual. La función principal del mito es fijar los modelos

ejemplares de todas las acciones humanas significativas” (ELIT, 345). El mito aparecería como un teatro simbólico de luchas interiores y exteriores que libra el hombre en la vía de su evolución, en la conquista de su personalidad. El mito condensa en una sola historia una multitud de situaciones análogas; más allá de sus imágenes agitadas y coloreadas como dibujos animados, permite descubrir tipos de relaciones constantes, es decir, estructuras. (p. 19)

Campbell (1959) explica que todas las manifestaciones culturales, descubrimientos tecnológicos y científicos emergen del mito. Los símbolos que lo componen no pueden inventarse, pertenecen a la psique que cada ser humano tiene dentro de sí, por eso la mitología con sus variables es la misma en todas partes. El lenguaje, el arte, la poesía, la filosofía y la religión son importantes para su estudio y, como no existe una categoría general mitológica que abarque todas las culturas hay una historia en cada uno de nosotros como un sueño privado. La relación que tiene el mito con la poesía es inherente y se encuentra simbólicamente en la figura de Orfeo. Bartra (1999) escribe lo siguiente:

Mallarmé dijo cierta vez, en una conversación, que la poesía se había extraviado a partir de la “gran aberración de Homero”. Cuando le preguntaron qué había antes de Homero, contestó: “Orfeo”. Es decir, la poesía con el mito, pero huyendo de la épica, encontraba el radicalismo del canto en la poesía hecha pensamiento, ciencia de vida y misterio. El cantor o poeta por excelencia sería, pues, Orfeo, cuyo nombre provenía de la palabra fenicia compuesta de *aur* (luz) y *rofae* (curación). Orfeo era, evidentemente, aquel que curaba por la luz. (p. 34)

Pero para recibir el mensaje de los símbolos y llegar a la búsqueda interior es necesario leer mitos, poemas y mucha literatura. Campbell (1991) sostiene que la mitología que se necesita es una que vincule al individuo con el planeta a partir de la imagen de la Madre Tierra, aunque debido a la rapidez y los cambios del mundo es casi imposible tratar de mitologizar, por lo que propone cuatro funciones del mito para poder integrarlo en el día a día. La primera es la función mística que abre las dimensiones del misterio (base de toda la mitología). La segunda es una dimensión cosmológica que muestra la forma misteriosa y relacional del universo. La tercera es la sociológica que refiere a las leyes éticas de comportamiento y la cuarta es la pedagógica que enseña a vivir. Actuar conforme al mito significa desarrollar una

actitud panteísta: encontrar la divinidad en la naturaleza. En *Migraciones* se cumplen cada una de estas funciones y se recupera la conciencia mítica de la poesía.

### 2.1.2 La gran diosa: el mito de Eleusis y el oráculo de Delfos

El arquetipo central en *Migraciones* es el de la “madre e hija”, la dualidad del mito de Eleusis, como una relectura del “Himno homérico a Deméter” del siglo VII a. C., que cuenta el regreso de Perséfone a los brazos de su madre después de haber sido raptada por Hades mientras jugaba y recogía flores con las hijas del Océano. Gaia, la Tierra, la engaña y distrae con una flor maravillosa, (que en *Migraciones* son “los claveles rojos”), entonces la llanura de Nisa se abre (la montaña dionisiaca de los poetas), que representa un lugar de nacimiento y culto. Llega Hades, el hermano de Zeus, y la rapta en su carroza para llevarla de la tierra hasta el mundo inferior, el reino de los muertos. La luna no escucha sus lamentaciones, sólo Hécate, la otra hija de Deméter, pero no alcanza a ver quién es el raptor. Helios, el sol, sí logra advertir todo y la última en divisar la voz de Perséfone es su madre, por lo que Deméter cae en luto y erra durante nueve días, sin comer ni bañarse, llevando entre sus manos dos antorchas encendidas.

Al décimo día encuentra a Hécate y ambas se reúnen con el sol; por medio de él se enteran de quién fue el raptor. La tristeza se convierte en ira y la madre desciende al mundo de los hombres como una mujer fea para no ser reconocida, y llega al *Parthenion*, el “pozo de la virgen”, que era el suministro de agua de los habitantes. Se creía que de ese pozo surgiría un florecimiento de las profundidades a partir del culto a Perséfone. En el himno, Deméter se sienta junto al pozo con la forma de una anciana o nodriza, en su espera llegan cuatro muchachas a sacar agua y la diosa ofrece sus servicios, ellas aceptan y la trasladan al palacio de Céleo. En una de las habitaciones entra Metanira con un niño y se lo entrega debido a la luz divina que expedía la anciana. Le ofrecen una silla adornada con la piel blanca de una oveja y queda sentada por un largo rato como muestra de su pena y de su función sagrada. Se entiende que aquellos que acceden a un recinto sacro no pueden hablar ni mencionar cosa alguna de lo que se ha visto o experimentado.

La diosa acepta cuidar del niño de Metanira y lo convierte en dios, pero después lo arroja al fuego y lo hace mortal. Deméter pide que le construyan un templo cerca del pozo para retirarse del mundo y no permite que crezca ninguna planta,

abandona a los hombres, por lo que los dioses ya no reciben sacrificios. Entonces, Zeus manda a Hermes para que Perséfone vuelva con su madre. Hades acepta el trato engañosamente y le da de comer una granada para que pueda regresar a él durante seis meses de invierno como reina en el mundo inferior, pero esto le permite que también pueda volver junto a su madre durante seis meses de primavera en el Olimpo.

El himno termina en la reunión de madre e hija en el templo de Deméter, vuelven a crecer las plantas sobre la tierra y los reyes de Eleusis se inician en el rito sagrado en alabanza a estas dos diosas. A Hades se le compara con Dioniso, se dice que el verdadero secuestrador fue el dios del vino, porque la llanura de Nisa es suelo dionisiaco, señala Keyényi (2003): “Por eso ella inventó otra bebida, que no era uno de los secretos de los misterios, sino que se bebía antes de la iniciación y se convirtió en signo de los misterios” (p. 63). Esta bebida se llamaba *Kykeon* (mezcla de cebada, agua y menta) y se tomaba en ayuno.

El poema en este caso es el monólogo de la huida de Perséfone a las tinieblas en busca de su madre Deméter (la *mater dolorosa* griega), ambas representan unidad y se reconocen entre sí: la madre refiere a lo terrenal y la hija a lo espiritual. También se les asocia con Isis, la diosa de la tristeza, por eso los iniciados de Eleusis se autoidentificaban en el llanto y la errancia. A Perséfone se le conoce como la “doncella inefable” (*arretos koura*) que guarda el secreto. En la vida religiosa griega se reconocían dos ritos para llegar a la revelación: la *myesis* junto a las orillas del Iliso (misterios menores de Deméter, físicos) y la *epopteia* de Eleusis (misterios mayores de Perséfone, espirituales).

*Myesis* significa ‘introducción en el secreto’ y se interpreta como un cerrar los ojos después de ver: “el sujeto se cierra él mismo a la manera de una flor”; el sujeto y objeto representan el secreto para después alcanzar la *epopteia*, el ‘estado de haber visto’. Los misterios mayores de Eleusis se celebraban en otoño, en septiembre, y los menores en febrero, ambos meses están presentes tanto en el principio como en el final de *Migraciones*, respectivamente. Al ser una relectura del himno no es fiel al mito de Perséfone, sino que arquetípicamente lo refiere, pero en los términos de Gervitz, a partir de su propia historia con la abuela/madre: “¿oyes mi llanto? / ¿oyes mi llanto que te cubre como una tela? / rásjala / rómpeme / cúbreme con tus cenizas / libérame” (Gervitz, 2020, p. 33).

El poema se expresa como un sueño poético que transforma la conciencia, donde deviene una voz, luz que cura (Orfeo): la poesía misma, el mito, el origen. Orfeo funda los misterios de Eleusis y es el personaje mitológico detrás de escena, el músico de la lira que tiene la misión de encantar con sus habilidades a los dioses infernales para así obtener la liberación de su mujer Eurídice, que muere tras ser mordida por una serpiente. Para recuperarla Orfeo desciende al inframundo con una condición: no debe voltear hacia atrás, pero lo hace y la pierde, esto simboliza el fracaso del héroe al rescatar a su enamorada: “muere por no haber tenido el coraje de elegir” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 781). La mujer a manera de una Perséfone ingresa en la profundidad del Hades y se encuentra con un cerbero, una “perra ciega” que se compara dentro de la manifestación de la Diosa Madre como un símil de la luz creacional entre toda la oscuridad del inframundo: “si te quedaras ahí / si tan sólo te quedaras / como una perra ciega / amamantando / quédate / dame las palabras” (Gervitz, 2020, p. 99). El perro de múltiples cabezas también simboliza el terror a la muerte, pero las imágenes que lo refieren se dan desde un estado de orfandad y de aceptación entre lo humano y lo animal:

uno se va a morir a solas a solas en lo oscuro  
lejos de lo que uno fue o creyó ser

uno se muere entre los sentimientos más simples  
en la sorpresa enorme de estarse muriendo

uno se hace un hueco en la oscuridad  
y se echa ahí como un animal. (Gervitz, 2020, p. 39)

El “yo” lírico se dirige al cuerpo en el viaje interior, el lugar de todas las apariciones y descubrimientos. En el sueño se encuentran todos los dioses, paraísos e infiernos y se manifiesta como un “mito privado”, que puede vincularse con el sueño público del mito que confluye en la sociedad. La heroína da a luz a un “yo” arquetípico para dejar que otros experimenten el mismo sueño y sean héroes en “el aquí y el ahora”. Todo es un eterno recommienzo, la vida se devora a sí misma para preservar la existencia y se personifica a partir del símbolo de la caída (la serpiente), presente en diversas tradiciones, culturas y religiones:

El poder de la vida hace que la serpiente se desprenda de su piel, como la luna de su sombra. La serpiente se desprende de su piel para volver a nacer, como

la luna de su sombra para renacer también. Son símbolos equivalentes. A veces la serpiente es representada por un círculo comiéndose su propia cola. Es una imagen de la vida. La vida se desprende de una generación a otra, para volver a nacer. La serpiente representa la energía y conciencia inmortal comprometida en el campo de batalla del tiempo, rechazando siempre la muerte y volviendo a nacer. Hay algo extraordinario, asombroso en la vida, cuando la ves bajo esa luz. Y por eso la serpiente transporta en sí tanto la fascinación como el terror de la vida. (Campbell, 1991, p. 73)

La serpiente representa el vínculo del ser humano con la naturaleza. En la tradición bíblica se asocia a la mujer con el pecado, pero esta idea no aparece en otras mitologías, dice Campbell (1991): “hay un rechazo histórico de la Diosa Madre implícito en la historia del Jardín del Edén ... Eva es la madre de este mundo temporal” (pp. 75-76). La serpiente es el símbolo del misterio de la vida, que remite a la mitología de la diosa hacia el año 3500 a. C. de los sumerios: “mostrando la serpiente, el árbol y la diosa, esta última dándole el fruto de la vida a un hombre” (Campbell, 1991, p. 75). El lugar que se cruza en el sueño simboliza el centro del universo creado y, una vía de comunicación entre los tres niveles de la existencia: “el del hombre que vive acá abajo, la estancia subterránea de los muertos, y el de la divinidad” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 777).

Este ombligo de la tierra que tiene destinado guiar al género humano remite adonde Apolo mata a la serpiente Pitón, la divinidad infernal femenina que custodia el sueño: “y el sueño se interrumpe abruptamente / como si lo hubiese mordido una víbora” (Gervitz, 2020, p. 237). Pero en realidad es la sibila de Delfos, se le da el nombre de Pitia por la relación que tiene con la serpiente Pitón, ella era la encargada de vaticinar en Delfos, inspirada por Apolo, debía ser virgen y vivir en soledad para comunicarse con Dios. La sibila simboliza la revelación y la profecía, según Chevalier y Gheerbrant (1986): “permite comunicar con lo divino y enviar sus mensajes: es el poseso, el profeta, el eco de los oráculos” (p. 940). La mujer se sumerge en el sueño del misterio y extiende sus alas, imagen que connota el desarrollo personal y el atrevimiento del “yo” que se abre a la inmensidad, a partir de la ayuda de esta profetisa:

tuve respuestas más recónditas que las preguntas  
lo que de veras soy escapa a mi entendimiento  
no sé quién en mí decide por mí

y salto al abismo de las alturas

y me enredo en mis propias alas. (Gervitz, 2020, p. 238)

Orfeo es hijo de Apolo y ambos son dioses de la música, la poesía y la adivinación. La función que tiene Apolo en el mito es liberar el oráculo de Delfos de las fuerzas de la serpiente Pitón. Cuenta la historia que Casandra y Helenos se quedan dormidos en el templo de Apolo durante las fiestas celebradas en su honor. Al día siguiente los buscan y los encuentran junto con dos serpientes que se están purificando, lamiendo sus órganos sensoriales. Entonces así los niños hacen de esta experiencia una revelación que las serpientes les han otorgado. Apolo desde ese entonces toma posesión de Casandra para emitir sus oráculos y Helenos interpreta el provenir según los pájaros. Esto demuestra las dos caras de la adivinación originadas por la serpiente: la apolínea (luz) y la dionisiaca (oscuridad), de acuerdo con Chevalier y Gheerbrant (1986).

El oráculo de Delfos también se asimila al *Tetraktys*, el símbolo cuaternario, la serie de los cuatro primeros números, cuya suma es igual a diez:  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ , según Chevalier y Gheerbrant (1986): “Es el número perfecto que da el conocimiento de uno mismo y del mundo, tanto terreno como divino” (p. 986). La voz lírica se aleja del oráculo, lo rompe y también lo cumple por la fuerza del destino, pasa de lo sagrado a lo profano, de lo divino a lo humano dentro de la experiencia erótica-interior: “lejos del oráculo agarrada de la profundidad de las orquídeas anticipa el placer / y ensoñecida se toca el sexo con los dedos llenos de saliva” (Gervitz, 2020, p. 24).

La imagen del agua que fluye tanto en el olvido como en la memoria refiere al manantial de la Castalia de Delfos, que otorga inspiración a la Pitia y se convierte en gracia divina por medio de la palabra: “aquí adentro la luz se derrama / y la palabra cruza el umbral” (Gervitz, 2020, p. 111). La voz lírica habla con la Pitia, pero no le responde hasta el final del poema, entonces la mujer espera y cierne a su presa como un halcón que busca el alimento, siguiendo la trayectoria del sol. Como su aparición es luz, la revelación ofusca y deslumbra al mismo tiempo:

quietísima luz

apenas polvo

¿eres tú la que habita el nombre?

¿tú la que irrumpes?

el peso de la Pythia  
en la conciencia

balbuceando  
me cierno en círculos como un halcón

segada luz  
en su deslumbramiento. (Gervitz, 2020, p. 110)

La gran diosa representa a su vez a la *madre e hija* y se transfigura como una “luna errante” que traza un trayecto desde lo inferior hacia lo superior mediante su reflejo en las aguas. Lleva en su regazo la *cista mystica*, el cesto de los misterios, con una gran serpiente enroscada. En *Migraciones* este “cesto” se simboliza a partir de “un vaso de agua con claveles rojos” que la poeta ofrece a los lectores, para que beban el elixir, el *Kykeon*, y se transfiguren al igual que un Heracles en su descenso al inframundo, iniciados por Perséfone. En la purificación se recupera el estado de infancia, de inocencia poética, y se recibe el misterio. En sentido figurado, los iniciados (los lectores) tienen que hacer un sacrificio: hacerse sagrados en el viaje interior para recibir en ellos el dolor de la diosa Deméter, de la *madre tierra*, y así celebrar la gran fiesta del misterio en el noveno mes del año. Vivir el poema a través del mito.

En la mitología, la categoría de lo humano se representa en términos opuestos (vida-muerte, infancia-vejez) y lo divino como aquello que habita dentro del hombre, el encuentro con lo trascendente e indecible que transforma: “Pienso que la mitología es la patria de las musas, las inspiradoras del arte y de la poesía. Ver la vida como un poema y a ti participando en un poema, eso es lo que el mito hace por ti” (Campbell, 1991, p. 86). El sueño creacional comienza con el símbolo y el mito, como una poética integral, dice Puig (1986), porque todo el arte se remite a esta cuestión.

La eternidad es un “aquí y ahora”, una dimensión en función de la vida y sus cambios constantes que imbrican el bien y el mal. Parafraseando a Campbell, acceder al misterio implica un no saber y ese es justamente el saber, el atreverse a conocer y decirle sí a la vida: “las palabras / brevísimas húmedas / rozan la superficie / como una serpiente / y la voz sabe que no sabe” (Gervitz, 2020, p. 89). La heroína es mitad humana y mitad divina, esto se representa mediante lo profano (la libido) y lo sagrado (la Pitia), su misión principal es vencerse a sí misma bajo la figura de una mujer mitad



serpiente. Según Cirlot (2005) esta comparación está estrechamente vinculada al simbolismo del héroe: “en las leyendas germánicas los héroes suelen tener ojos de serpiente. En el mito de Cécropé, el héroe es mitad hombre y mitad serpiente” (p. 247).

El valor del símbolo se nutre al seguir la trayectoria hacia lo desconocido, dentro de un terreno lleno de significación, interpenetración y pluridimensionalidad. Lo simbólico transforma al ser y lo pone en movimiento, cruza todos los planos de lo imaginario. Alejarse del símbolo es una estrategia para poderse acercarse a él y comprender cada una de sus partes que se ramifican en lo infinito. Descubrirlo significa descubrirse. De acuerdo con Keyényi (2003), *Mythos* significa ‘palabra’, ‘afirmación’ o ‘un suceso expresado verdadero’ y su función es introducir al misterio. Todo aquello que dispone el inconsciente en la conciencia abre una gran entrada al descubrimiento del yo y es la muestra del sustrato mitológico que se crea en la búsqueda por los orígenes, por la palabra misma que se da a luz a sí misma en la revelación poética.

## 2.2 La iniciación mística

Quien busca y rebusca en su interior y deja que las múltiples voces afloren. Quien escucha. Quien oye. Quien se esfuerza por entender. Está a un paso de sumergirse en fuentes inagotables cuyas corrientes imprevistas conducirán a extraños parajes.

Angelina Muñiz-Huberman

El mundo de la mística encierra todo un espacio de ensoñación para la creación poética. Los términos místico y misticismo significan, por sus raíces griegas: ‘el que cierra los ojos’. Su sentido se proyecta por la búsqueda de silencio y el enfrentamiento de la oscuridad frente a la luz. Este vocablo hace alusión a los cultos místéricos antiguos como los del mito de Eleusis. Hernández (2014) asevera que la mística es una derrota ante la luz, por la ceguera que produce y asimismo sostiene que para acercarse a su manifestación es necesario aclarar el concepto de *ascética*:

En todo caso, el término *ascética* siempre referirá un acto, en menor o mayor grado, de renuncia al mundo. Los musulmanes lo llaman *zuhd*: ‘renunciar a todo lo que no es Dios’. *Hasid* (devoto), *tahor* (puro), *yashar* (sincero) son términos hebreos para designar al asceta. Al fin y al cabo, el asceta es aquel que se entrena para guardar silencio y para hacer óptimas las condiciones para que el secreto le sea enunciado ... Por eso la poesía suele ser una opción, porque la configuración metalógica de la poesía ayuda a crear un esqueleto simbólico, un armazón que sirve de vehículo, que mencione de manera mínima ese evento desbordado y ante el cual el hombre prefiere muchas veces quedarse callado. (p. 5)

Las palabras como actos divinos iluminan al ser humano y le dan forma. La poesía como experiencia interior vuelve hacia la *palabra*. Así como Dios insufló luz en cada letra, la poeta como un demiurgo encarna el misterio y hace que el mundo surja en su desvelo oculto y manifestado, como “fuego negro sobre fuego blanco”. Este apartado pertenece a la segunda etapa de la interpretación “La iniciación”, que se divide en cinco incisos: 1) *El camino de las pruebas*; 2) *El encuentro con la diosa*; 3) *La reconciliación con el padre*; 4) *Apoteosis* y 5) *La gracia última*.

Asimismo, se desarrolla una expedición hacia dos principios cabalísticos fundacionales encontrados en el poema extenso moderno de Gloria Gervitz que se derivan del exilio: el *tsimtsum* y la *Shejiná*, siguiendo el sistema teosófico de Isaac Luria. El poema de Gervitz desarrolla cuatro elementos retóricos de la poesía mística:

el amor nupcial a lo divino, el símbolo del matrimonio, la paradoja de la imposibilidad de comunicación de lo manifestado y la evocación paradójica en el uso de sustantivos, las elipsis y la adjetivación medida.

### 2.2.1 El sistema teosófico de Isaac Luria: cábala, infancia y Dios

La Cábala es una doctrina mística que revela los secretos de los textos sagrados judíos, como el *Séfer ha-Zóhar* o *Libro del Esplendor*, que fue escrito, editado y recopilado por Moisés de León en la Castilla del siglo XIII. Especialmente, profundiza en la correlación de lo humano y lo divino, acorde con Kaminer (2005): “su preocupación fundamental es permitirle al ser acceder a la divinidad (este es el camino teosófico, de lo humano a lo divino)” (p. 124).

Sus orígenes datan alrededor del año 1200 en Provenza y su mayor representante en Aragón fue Abraham Abulafia. Se difundió principalmente en Europa y Palestina por los cabalistas Azriel y Najmánides, pero tras la expulsión del pueblo judío de 1492 se interrumpió el trabajo y los sefardíes continuaron su labor en el exilio. La Cábala y la poesía se relacionan desde una interpretación literaria a partir de la imaginación poética, como correlato de la imagen de Dios, que a su vez es, dice Borges (1981): “una suerte de metáfora del pensamiento” (p. 137).

Algunos escritores del siglo XX que destacan por adoptar elementos de la mística judía en sus obras literarias son Jorge Luis Borges (*Elogio de la sombra*), Juan Eduardo Cirlot (*Ciclo Bronwyn*), Juan Gelman (*Mundar*), José Ángel Valente (*Material memoria*), entre otros. Borges (1981) entiende la Cábala por medio de una premisa lógica: “la idea de que la Escritura es un texto absoluto, y en un texto absoluto nada puede ser obra del azar” (p. 131). El proceso de relectura necesario para entender la escritura implica traspasar todas las capas, como si se tratara de una cebolla, diría Gervitz, para llegar a ese fondo nunca visto.

Muñiz-Huberman (2015) contrasta este proceso de interpretación como el de un amante místico que ronda por las puertas de la casa de la Torá: “Es así como la Torá se revela y se oculta, sale en amor al encuentro de su amado y provoca amor en él” (p. 18). Cuando el iniciado logra comprender sus misterios se le considera un maestro, el dueño de la casa. El secreto es el propio lenguaje poético y representa “la palabra de Dios” como una posibilidad de acercamiento a lo inefable, mediante los símbolos. La revelación poética es la conjunción de lo humano y lo divino, un espejo que vela en sí otros rostros ocultos en las múltiples sendas de lo inexplorado.

Cábala, del hebreo *qabbalah*, que significa tradición e interpretación mística de la Biblia, proviene del sustantivo (*qibbul*) ‘aceptación’ y del verbo (*leqabbul*) ‘recibir’. Dentro de la teoría hermenéutica se entiende por la relación del maestro (*tzadik*) y su

discípulo (*jasid*): “En ese intercambio se encuentra la clave de un saber centrado en el proceso de iniciación, de aprendizaje, y acompañado de una extraordinaria libertad a la hora de relacionarse con los textos” (Ortega, 2009, p. 37). Aprender sus enseñanzas significa incorporar el sentido místico a los propios actos, recrearse en torno al texto: leer la Torá y ser la Torá, interpretar para comunicarse con Dios. Pero para alcanzar la comprensión de la divinidad se dispone de un programa hermenéutico que también se puede aplicar a la lectura de poesía:

*Pshat* es el sentido literal de un texto. El nivel de la evidencia, de los ropajes más superficiales. Su significación está presente, siempre a la vista ... La interpretación surge entonces en el intersticio entre el texto y su lector, en el espacio que se abre entre ambos ... Así, el segundo nivel, *Remez*, es el de la alusión o la sugerencia, la búsqueda de lo que está presente en el texto, pero de forma incompleta. Como una suerte de rastreo de las metáforas o alegorías que lo pueblan ... *Drash* remite a la reflexión, e introduce de lleno al lector, con su individualidad y sus circunstancias, en el proceso hermenéutico ... El lector reflexiona, interroga al texto, y se comprende ... Finalmente, *Sod* (סוד) el secreto, constituye la exégesis propiamente mística, entendida, por lo general, como el nivel simbólico del texto. En ella se abandona el nivel puramente intelectual para dar paso a una experiencia total. La interpretación constituye, en sí misma, un nuevo texto. (Ortega, 2009, p. 44)

La tarea de los cabalistas es analizar el texto de las Escrituras, la Torá o Pentateuco (la vida secreta de Dios), aspirando a conocer la divinidad al interpretar las letras del alfabeto hebreo, símbolos, mitos y misterios. La Cábala tiene tres objetivos, de acuerdo con Muñiz-Huberman (2015): 1) la búsqueda del nombre de Dios, que es impronunciable; 2) concebir a la Torá como un organismo vivo de cuerpo (sentido literal) y alma (sentido figurado) y 3) el aspecto divino enseña a leer el espacio en blanco, que amplía el enfoque imaginativo y místico.

El camino cabalístico surge al combinar las diez *sefirot*, (los nombres más comunes de Dios) con las veintidós letras del alfabeto hebreo. La imagen de la Torá se repite dos veces al inicio del poema: “flores de tinta en un hebreo diluido / saliéndose de los rollos de la Toráh / resbalándose despacio” (Gervitz, 2020, p. 12). La sabiduría secreta no puede ser comunicada sino sólo encontrada. Los temas que sobresalen de este sistema teosófico son el éxtasis religioso, la unión del alma y Dios, la sabiduría profética, la meditación y la contemplación. La Torá se identifica con la

sabiduría, la emanación de *Hojmá*. Algunos cabalistas consideran que Dios es la Torá o la explicación del nombre de Dios: “las letras serían el cuerpo místico de Dios, y Dios, el alma de las letras” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 14). La segunda imagen que refiere a esta relación entre el cuerpo y el alma de Dios en la escritura se da como una metáfora del blanco de la página:

rompimiento  
obstinación del blanco  
y se inscriben las primeras palabras de la Toráh  
en la expiación del blanco  
en la angustia de lo blanco  
en la neutralidad del blanco  
estoy aferrada a la vida  
ráfagas de sol  
a ráfagas la lluvia  
ramificaciones casi azul  
el cabello deshecho y ese olor  
ese olor que sube desde la infancia  
queda una línea de amarillo  
aletea reaparece  
ahora ondula larga  
de muy lejos casi parece un principio de girasol  
ahora se disloca apenas percibiéndose del blanco  
otra vez perfora la substancia de la nada  
otra vez comienzan los sueños aferrados a la línea casi todavía amarilla  
no voy a ninguna parte aquí está todo aquí está allá  
siento una identificación profunda con el polvo  
paisaje hueco amplio inconstante agudo  
no puedo atravesar el aire  
comienzo a vivir de brisa  
quisiera rezar y no sé rezar  
ni siquiera sé qué es lo que quiero decir  
todo está anegándose  
no hay bordes  
hay apaciguamiento

hay lo que no entiendo  
y es que yo no inventé a esa muchacha  
ella forzó su existencia dentro de mí  
oscurísimas rosas germinándose en la memoria  
las mujeres trezándose los cabellos perfumándose las axilas. (Gervitz, 2020,  
p. 16)

La Torá (alma) también se relaciona con el pueblo de Israel (cuerpo) como unidad o *corpus mysticum*. En la antigua tradición se hacen dos distinciones de las Escrituras: la escrita (el Pentateuco) y la oral (los comentarios), pero en el simbolismo místico sólo se identifica la oral, en sentido exotérico, ya que la escrita, la Torá representa lo oculto, el blanco indescifrable. En la significación del mundo divino se establece una concepción dualista entre lo esotérico y lo manifestado, acorde a los cuatro sentidos exegéticos: literal, narrativo, filosófico-alegórico y teosófico-misterioso. Moisés de León compara la lectura de la Torá como el ir pelando y quitándole capas a una nuez hasta llegar a la semilla y nombró a las distintas interpretaciones como *pardés* (paraíso), palabra equivalente a cada una de las letras iniciales de los cuatro niveles y a su vez simboliza el relato talmúdico de cuatro rabinos del siglo II que visitaron el paraíso: “uno murió, otro enloqueció, el tercero se convirtió en apóstata, y sólo el cuarto, Akiva, entró y salió en paz” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 19). Por eso el camino a seguir es el teosófico-misterioso.

El espacio del poema conjura un fondo preciso y ordenado de sentido, que esconde entre sí su más alta expresión: el secreto, como *una mise en abîme*. Interpretar es un proceso creador que aúna vida y texto. Los cuatro niveles de interpretación (*Pshat, Remez, Drash y Sod*) son propios de la literatura mística y reúnen la premisa lógica de Borges sobre la Cábala, donde la imaginación poética funciona como mediadora entre el sentido total y a la vez infinito que se le pueden dar a los textos sagrados y poéticos. Nada es obra del azar, todo se corresponde simbólicamente. La Cábala procede como una hermenéutica:

El panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. Lo cual puede admitirse si pensamos que es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores. Cabe pensar que estas dos

sentencias, la del plumaje tornasolado del pavo real de Escoto Erígena, y la de tantas Escrituras como lectores del cabalista español, son dos pruebas, de la imaginación celta la primera y de la imaginación oriental la segunda. Pero me atrevo a decir que son exactas, no sólo en lo referente a la Escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser releído. (Borges, 1981, p. 101)

La variación exegética también se aplica al *Zohar*, que quiere decir *esplendor* y consiste en varios libros (*Libro del esplendor de la Torá*, *Enmiendas al Zóhar* y *El nuevo Zóhar*) que reúnen relatos, fragmentos, proverbios y tratados de temas bíblicos. El texto simboliza la jarra y el vino el significado en todas sus posibilidades; en palabras de Muñiz-Huberman (2015), “cada palabra tiene muchas luces ... Por lo tanto, cada hombre posee su propio y único acceso a la Revelación” (p. 20). Existe un modo infinito de crear y de entender; si la Torá es un “libro abierto”, también la poesía ofrece múltiples fórmulas interpretativas, ambas forman un *corpus symbolicum* que proclama libertad y creatividad.

La Cábala, entonces, consigna a toda creación como una “máscara de Dios”, en que se expresa/oculta lo divino, también se le ha llamado el Árbol de la Vida y se manifiesta mediante las diez *sefirot*: Keter (corona o *álef*, el atributo impronunciable), Hojmá (sabiduría), Biná (entendimiento), Hésed (compasión) Gevurá (fuerza), Tiféret (belleza), Néztáj (eternidad), Hod (gloria), Yesod (fundamento) y Maljut (realeza). La suma de estos atributos representa pensamientos, emociones, acciones de la experiencia humana en convivencia con la divina e integran en su movimiento interior y exterior la presencia simbólica de los colores. Se dividen en tres principios divinos: “la Voluntad Primordial, la Misericordia y el Rigor o Justicia. La Voluntad mantiene el equilibrio o balanza, mientras que la Misericordia expande y el Rigor constriñe el fluir de la Emanación Divina” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 28). Esta dialéctica propone una reinterpretación de la existencia como una metáfora del misterio de la luz dentro del microcosmos humano:

Las diez *sefirot* forman un juego de muñecas rusas: cada una es contenida en la anterior y contiene a la siguiente. Se establece así un sistema de dependencias que atañe a todos los seres y estratos, y que actúa en dos direcciones: de arriba a abajo y de abajo a arriba ... Estos aspectos internos (que son, como veremos, canales abiertos entre *sefirot*) conforman un sistema dinámico y al mismo tiempo jerarquizado, en el que las diferentes esferas están en comunicación constante entre sí, y forman parte de un orden muy concreto.



La metáfora más utilizada para referirse a estos movimientos de revelación y ocultamiento es la de la luz. Moisés Cordovero clasifica la sombra en tres categorías diferentes: la privación total de luz, la luz escondida e imperceptible (aparente oscuridad), y la forma de la feminidad, que es oscura, pero está predispuesta a acoger la claridad. (Ortega, 2009, pp. 128-129)

El camino de las pruebas es la fase que la heroína deberá atravesar en el fluir del sueño. Se compone por “tareas difíciles” y a menudo guidas dentro del “laberinto espiritual”, que cada ser humano encuentra con sus respectivas figuras simbólicas y dificultades psicológicas. El primer umbral se problematiza y pone en expensas la pregunta: “¿Puede el ego exponerse a la muerte?” (Campbell, 1959, p. 106). Entre todos los peligros que acechan, éxtasis y victorias sobre los monstruos, todavía hay todo un recorrido largo hacia la iluminación que se determina por la prueba de vencer el miedo para invocar un nuevo nacimiento:

y el miedo se desborda  
y no me deja pensar  
y no me deja entender  
y no me deja hacer nada  
y no puedo hacer nada  
y no quiero hacer nada  
y no quiero ver nada  
y no veo nada  
estoy adentro del miedo  
allí donde más duele allí  
allí estoy. (Gervitz, 2020, p. 193)

Esta segunda etapa de la iniciación los místicos la reconocen como la “purificación del yo”, que supone la posibilidad de salvación y una concentración de intereses trascendentales, en que las imágenes infantiles se trasmutan desde el pasado y el individuo se somete a la purgación y a la renuncia: “y la caída / más colmada / abre esta carne / y el cuerpo / ávido / no se atreve a renunciar” (Gervitz, 2020, p. 153). La heroína se encuentra con aquello que había ignorado hasta ese entonces, su opuesto:

aquella muchacha sola en el muelle  
esta imagen para siempre  
¿qué vida fue ésta?

¿y qué es lo que esto quiere decir?

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)

El principio místico que construye *Migraciones* es el *tsimtsum* ('retirada' o 'retracción') que refiere al exilio del primer acto de creación absoluto desde su feminidad: la nada. Éste se expresa en el dicho rabínico: "El lugar de Dios es el mundo, pero el mundo no es lugar de Dios", representa el comienzo de lo no existente y sitúa a Dios como el primer exiliado de la creación, siendo que el espacio vacío es de donde todo nace y por el que el individuo desarrolla la posibilidad de atraer la máxima comunión con lo divino: "Los cabalistas van más allá y afirman que en todo intento de creación humano, que no es más que un pálido reflejo del primer impulso fundador ... cada nuevo acto de emanación va precedido de un retraimiento" (Ortega, 2009, p. 74). Al crear la nada se encuentra el Dios oculto, *En-sof* ('sin fin'), que simboliza el misterio, la carencia, la fertilidad y la luz de la creación:

Dios, contrayéndose, va al encuentro del hombre. Su retiro, al crear una distancia, hace posible el contacto: el deseo y el conocimiento. Pues, sin un espacio abierto, no hay acercamiento ni mirada posible; al igual que los ojos de la madre no pueden ver a un niño del que no se ha separado, que está por nacer. El establecimiento de unos límites es condición *sine qua non* para la existencia de cualquier relación. (Ortega, 2009, p. 75)

El *tsimtsum* es un mecanismo que se puede aplicar a cualquier actividad investigativa o artística, incluso está la expresión "*tsimtsum* del espíritu" que acuñó el maestro jasídico rabí Najmán Braslav (1772-1810) aludiendo a la "ignorancia necesaria" que debe existir para poder emprender algo nuevo e innovador en el acto de sumergirse al vacío de la forma. Entrar al misterio exige un "no saber", es decir, olvidar los conocimientos previos que enredan el razonamiento, para que la pregunta

logre instaurar un hueco entre las palabras: “El hombre debe retirarse de sí para poder acceder a su propio ser. Tal paradoja se encuentra en el corazón de la labor poética, y conecta con la forma gramatical de la interrogación: apertura máxima, invitación al cuestionamiento y al abismo” (Ortega, 2009, p. 77). La voz lírica se pregunta durante todo el viaje y alude a la separación necesaria del yo para poder reinventarse a partir de la nada:

¿yo escogí mi vida?

¿se cumplió el oráculo?

¿obedecí?

¿a quién?

¿para qué?

¿cuál de todas las vidas

que me han vivido

es la más mía

la más verdadera?

¿dónde lo vivido?

¿dónde lo que me inventé?

¿dónde me equivoqué? (Gervitz, 2020, p. 145)

La forma lingüística del símbolo *tsimtsum* se manifiesta en el deseo del diálogo. La voz lírica al preguntar crea el espacio vacío, campo necesario para que surja toda expresión poética, como ya también lo comentaba Rilke (1997) en sus *Cartas a un joven poeta*: “Por el momento, no viva sino sus preguntas. Viviéndolas, tal vez un día, casi sin darse cuenta, llegue a las respuestas” (p. 30). El estado de inocencia infantil se recupera a través de la interrogación y la curiosidad, por el amor a lo desconocido, que es Dios. La poeta actúa, entonces, aceptando su ignorancia, dispuesta a recibir, se acerca desposeída para que la palabra absoluta o inicial pueda desposeerse asimismo de su significación y mostrar el camino.

La reconciliación con el padre revela la fuerza de Dios en su gracia, cuando se llega a ese nuevo estado del espíritu, de luz y vida: “La «pura complacencia de Dios» que defiende al pecador de la flecha, del agua, de las llamas, es lo que se llama en el vocabulario tradicional del cristianismo como «misericordia»” (Campbell, 1959, p. 124). Este proceso libera de los miedos y pecados, porque la figura del padre simboliza el propio ego infantil que ha sido superado: “La reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo; el dragón que se piensa como Dios (superego) y el dragón que se piensa como Pecado (el id reprimido)” (Campbell, 1959, p. 126).

Esta etapa consiste en conservar la misericordia dentro del yo. La heroína se abre a la esperanza de la figura femenina, ella la protege ante la iniciación con el padre, es decir, en “el desfallecimiento del ego”. Al pasar la crisis entiende al final que tanto la madre como el padre son un reflejo de lo mismo, la reconciliación deviene en caos, ya que la iniciada toma las riendas sobre los papeles de su vida. El padre representa la labor de un sacerdote que permite que la heroína entre al mundo, pero trae la complicación de que el hijo/a se revele ante sus progenitores: “el hijo contra el padre por el dominio del universo, y la hija contra la madre para ser el mundo dominado” (Campbell, 1959, p. 132). La iniciación consiste en proporcionar técnicas, herramientas y deberes de acuerdo con la vocación y al camino que se elige. La reconciliación con el padre es una experiencia de confianza y poder ante las adversidades:

el amor no tiene piedad  
y yo que estoy hecha de palabras  
no tengo palabras  
y el corazón cae  
en el corazón del mismísimo Dios  
y yo me tiemblo ante ti  
en el deseo de ti  
de ser en ti  
como de Dios. (Gervitz, 2020, p. 163)

La hija al ser purgada y por haber nacido dos veces, ahora como padre, tiene la función de guiar, de ser una iniciadora, lejos de todo temor, así accede a la revelación del ser. El segundo nacimiento se encuentra en la mitología de la caída, la redención, la crucifixión, la resurrección, el bautismo, la confirmación, etc. La heroína

entra en el secreto bajo el manto de la madre, pero custodia el poder del padre; de esta manera logra la creación de sí: “El héroe trasciende la vida y su peculiar punto ciego, y por un momento se eleva hasta tener una visión de la fuente. Contempla la cara del padre, comprende y los dos se reconcilian” (Campbell, 1959, p. 141).

La voz lírica se encuentra en el dilema de ser y no ser al mismo tiempo, en un estado amorfo, pero conforme avanza en el viaje consigue aceptar lo que “es” y que no era en el principio, recibe el soplo divino mediante la *palabra*, dando lugar a una autocreación femenina (mujer-arquetipo) que confluye en la totalidad, reuniendo origen y destino. Este estado de inexistencia o de la “nada” se vincula con la primera sefirá (*keter*):

Para el *Zohar*, *Keter* o Nada está eternamente presente junto al *En-sof*, pero no se identifica con él. Y es muy importante notar que a la primera sefirá también se la denomina en los textos zoháricos *Ehyeh*, “yo seré”, en referencia a la revelación bíblica que recibió Moisés: “Y dixo el Dio a Moseh: Seré el que Seré. Y dixo: assí dirás a hijos de Ysrael: Seré me embió a vos.” La traducción más habitual al castellano es “Yo soy el que soy”. Sin embargo, siguiendo a Martin Buber, la sentencia no debe entenderse tanto como muestra de opacidad (palabra de un Dios que quiere esconderse), sino como manifestación de la presencia divina en el mundo ... El ser y la nada se acercan en la sefirá *Keter*. La nada no representa, en este contexto, mera negación o ausencia, sino potencialidad máxima. *Ehyeh* es apertura hacia lo desconocido: aquello que “llegará a ser” (según otra posible traducción de *Ehyeh*) o que “hace ser” (con un sentido causativo). (Ortega, 2009, p. 89)

La fórmula mística de los cabalistas del siglo XIII era *La sabiduría divina alcanza la existencia a partir de la nada*, apunta Ortega (2009). En la figura de Job es precisamente donde se manifiesta la “nada”: “Job, el hombre puesto a prueba y despojado, alcanza la sabiduría cuando su abandono le hace rozar la inexistencia: cuando logra quedarse suspendido en un limbo entre el ser y la nada” (Ortega, 2009, p. 92). La voz lírica se compara con Job y pone en movimiento el símbolo de *tsimtsum*: “¿a quién apelo como Job ante Dios? / ¿ante quién me interrogo? / ¿a quién le estoy hablando? / ¿quién me está hablando?” (Gervitz, 2020, p. 243).

La nada es femenina y maternal; se le relaciona con un “vientre que engendra”. Escribir sería equivalente, en este sentido, al dar a luz. La *antepalabra* se encuentra en su modo de embrión, en el silencio, en espera de ser descubierta. El cuerpo

femenino en *Migraciones* funciona como fuerza mítica y contractiva de un demiurgo: el alojamiento, el espacio vacío que transforma la nada en existencia. Las respuestas casi imposibles y las preguntas que surgen de lo más profundo se vinculan al estado perdido de la infancia, que son la muestra de una potencialidad innata creadora.

Si el universo es un libro y cada ser humano un intérprete de símbolos, la existencia como actividad hermenéutica se inspira en el origen de una intuición desatendida, se podría decir que divina: la niñez. Esta experiencia es fundamental para el posterior desarrollo intelectual y psicológico, explica Ortega (2009): “Las historias, imágenes y recuerdos de la infancia poseen un potencial connotativo en especial fecundo, precisamente porque actúan como puente entre la realidad presente y su origen remoto” (p. 116). La emigración se enuncia desde la infancia: “mi nana está conmigo mientras guardo mis cosas para irme” (Gervitz, 2020, p. 13). La infancia simboliza silencio y asombro como un momento anterior al lenguaje mismo. Cábala e infancia se corresponden, sostiene Ortega (2009):

La niñez, como silencio, es el territorio de lo inefable ... En ella anida un secreto que, en la experiencia humana, es lo que más se asemeja al misterio de lo divino. La vida prenatal sería, de este modo, el territorio vedado por excelencia: inaccesible a la memoria, pero siempre intuido, forma de una intimidad pasada en la que el sujeto se disuelve y encuentra un placentero origen. Los cabalistas, en su empeño por crear métodos hermenéuticos para acercarse a la Divinidad respetando su secreto, idean modos de interpretación de las historias de su infancia. Tal deseo de vuelta al origen a través de la exploración de los límites del lenguaje nos reenvía directamente a la literatura. El punto en que la interpretación abraza la experiencia es el lugar de la creación artística. Tal como explica Philippe Friolet en un ensayo sobre Juan Gelman: “el poeta vincula el peso de lo vivido, el palpito de la experiencia en la vida de cada ser (la vivencia) con la imaginación creadora indispensable para la escritura”. La infancia es el pozo del que bebe la imaginación, aquel que da profundidad a la experiencia. (pp. 117-118)

La vida interior se nutre de la infancia por medio del inconsciente, ya que la conciencia está vedada en su incapacidad de comunicación, en la imposibilidad de encontrarse con ese verdadero “niño” del pasado. Pero a pesar de que la percepción de un adulto no logra participar completamente en el cosmos imaginativo de un niño, los dos universos se unifican en el poema, como una sed constante de eterno retorno:

“Es la máxima fuerza creadora, mirada que repara en los pequeños milagros” (Ortega, 2009, p. 122).

El principio de *tsimtsum* engloba el símbolo de la infancia por su acercamiento al origen, a la “nada” que crea: “una niña toma una nieve en Chapultepec” (Gervitz, 2020, p. 10); “una niña se mira el sexo en el ardor del mediodía” (Gervitz, 2020, p. 15); “una niña loca me mira desde adentro / estoy intacta” (Gervitz, 2020, p.19). La infancia implica un retorno a la fuente, a la simplicidad. Paradójicamente se corresponde lo antiguo a lo primero, la anciana/madre a la infanta como una protectora del nacimiento y del ciclo de la vida. La edad inaugural se encapsula en sus múltiples rezagos memoriales. Se utiliza el artículo indeterminado porque esa niña ya es otra en el recuerdo, como algo desconocido, pero que puede identificarse con el propio yo: “y los ciruelos cubriéndose de flores / y la niña en la bicicleta soy yo / y suelto el manubrio de la bici / y lo suelto para que tú me veas” (Gervitz, 2020, p. 184).

El exilio se retoma de la mística judía como forma de la memoria, entendido desde la expulsión del Paraíso y en relación con la experiencia poética. El cabalista, Isaac Luria (1534-1572), creía que el exilio era una expresión de la totalidad del universo, su sistema se basa en tres conceptos vinculados entre sí: *tsimtsum* o limitación, *shevirá* o destrucción y *tikún* o reparación. El primero refiere al apartamiento de Dios para dar lugar a la creación, como hemos explicado. El segundo expone que las *sefirot* debían contenerse en vasijas para ser destrozadas posteriormente por la luz divina. Y el tercero es la redención que surge como reparación por las ataduras rotas, representadas en los recipientes. El trayecto exegético que se aplica a *Migraciones* se podría resumir con la aportación teosófica de Luria:

En el espacio de luz creado por la involución de Dios (*tsimtsum*), *Adam Kadmón* es el primer ser que emana de la luz. Es, por lo tanto, la forma más elevada en que se manifiesta la divinidad después del *tsimtsum*: es el hombre primordial. Las luces de las *sefirot* emanan de sus ojos, boca, nariz y oídos. Al principio, estas luces se fundían en la totalidad de las *sefirot*, por eso no necesitaban recipientes que las contuvieran. Pero luego, las luces de los ojos de *Adam Kadmón* se reflejaban en todas direcciones y cada *sefirá* se convertía en un punto aislado. Nada permanecía en su lugar, y desde entonces, cada ser es un ser en exilio, por lo cual fue necesario contener las *sefirot* en recipientes.

Sin embargo, ocurrió la primera ruptura al penetrar la luz en los recipientes y de ahí pasó a toda la creación que se caracteriza siempre por tener alguna falla, ruptura o algo sin terminar. Fue así como penetró el mal en el mundo. Al romperse los recipientes de las *sefirot* debería corregirse el error para restituir la armonía. La restauración (*tikún*) provino de las luces que surgían de la frente de *Adam Kadmon*. Este proceso cosmológico simboliza la falla de todo ser creado y la necesidad de enmienda. Connota la salvación, que no es sino la restitución o reintegración en el todo. (Muñiz-Huberman, 2015, p. 146)

Natán de Gaza (1626-1676) considera que también preexiste un exilio lingüístico que parte de la interpretación del tetragrámaton (las cuatro letras hebreas de la raíz divina): YHVH (Yavé o Jehová) que se dividen simbólicamente del exilio del pueblo de Israel: “Las dos primeras letras, YH (yod, hei), son la esencia de Dios, y las dos siguientes, VH (vav, hei), representan la *Shejiná*” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 121). Su unión se logra cuando el matrimonio alquímico (*hierogamos*) entre Dios y su *Shejiná* se consume, para así recuperar el nombre de Dios. Cada una de las letras refleja luz divina en la creación de nuevas palabras. La búsqueda de la unión con Dios se da a través de la poesía.

Como se ha visto, en esta sección, el sistema teosófico de Luria funge como una exégesis que engloba el entendimiento de la cábala, la infancia y el exilio, consolidando así, una iniciación tanto mística como mítica en el viaje que emprende la heroína hacia dentro. La lectura que se hace del poema va de lo humano a lo divino, por medio del símbolo de la nada o *tsimsum*, donde se descubre la función mística y creacional del sueño poético.



## 2.2.2 El amor nupcial a lo divino: el matrimonio místico y la apoteosis

El encuentro con la diosa se presenta como un matrimonio místico (ἱερός γάμος), de la heroína con la *reina diosa del mundo*, bajo la figura de la *dama de la casa del sueño*, común en los cuentos de hadas y en el mito: “Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes. Es madre, hermana, amante, esposa” (Campbell, 1959, p. 107). Ella otorga aquello que se anhela, que es júbilo y promesa; esta madre a la que se ha conocido se volverá a conocer de manera intemporal en el sueño en sus diversas representaciones: la abuela, la *diosa blanca*, la *madre tierra*, la *mater dolorosa griega* (Deméter) y la *Shejiná*. La heroína al tomar las riendas de su vida y al reconciliarse consigo misma deja expuesta una herida por la inmensidad y la ausencia del amor, por eso se refugia en la madre y la invoca para ser consolada:

Señora de lo Inentendible  
Misericordiosa  
aunque no existas  
necesito creer en ti  
te necesito ven  
ven y entra tú en esa marisma  
en ese oleaje en ese lamento  
en sus arrecifes en sus filos  
entra y cúbrelos  
cubre su aflicción y su arrepentimiento  
cúbrelos como cubres a los que se ahogaron por amor  
y a los que se ahogaron por la falta de amor  
recógelos ven  
recógeme también a mí ven  
ven y aplácame esta fiebre  
aplácame este enojo  
acúdete ven  
ven y cálmame ven  
ven y besa tú la herida. (Gervitz, 2020, p. 188)

La figura mitológica de la madre universal inaugura el encuentro que tiene el iniciado con el mundo visible e invisible, es a la vez madre y virgen, la creadora del mundo, da cuenta del proceso de la existencia, desde el nacimiento, la adolescencia, la madurez hasta la ancianidad; reúne el bien y el mal: “la diosa que al mismo tiempo crea, protege y destruye” (Campbell, 1959, p. 111). Para recibir sus dones es necesario estar preparado: “debe contemplarse sin las excitaciones y depresiones humanas normales (infantiles) del deseo, de la sorpresa y del temor” (Campbell, 1959, p. 111).

En la iniciación que configura la vida, la imagen de esta Diosa representa la totalidad del conocimiento. La heroína al seguirla debe dejar atrás todas las limitaciones y acercarse a ella con entendimiento, con un “corazón gentil”, porque sólo así el aventurero goza de la revelación: “El encuentro con la diosa (encarnada en cada mujer) es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor (caridad: *amor fati*), que es la vida en sí misma, que se disfruta como estuche de la eternidad” (Campbell, 1959, p. 114). La paradoja mística se encuentra en el enfrentamiento de la luz con la oscuridad: “Ilévate la luz / noche” (Gervitz, 2020, p. 34). Y la evocación paradójica de la sintaxis se manifiesta por la elipsis de los verbos y la disolución del yo en esa *otra* que se busca en su representación divina:

ella llora

sin tocarla en un acto reflejo lloro con ella

busco el lugar del corazón

el llanto se pierde en lo oscuro del sueño en la oscuridad de la noche

en lo oscuro de la casa en la opacidad del silencio

somos los que se van. (Gervitz, 2020, p. 45)

Adán y Eva fueron los primeros exiliados que principiaron el modelo del “paraíso perdido”. En el mito del Edén se pierde la inmortalidad, el conocimiento absoluto y aparece la noción de “tiempo”. Pero el primer éxodo humano y terrenal se concibe desde la separación del vientre materno, del nacimiento, allí comienza el verdadero camino hacia la muerte, por ello la memoria es el instrumento del exilio, que resguarda a partir del relato o invención el mundo que se desvanece. El símbolo que surge del exilio paradisiaco e histórico del pueblo de Israel es el de la *Shejiná*, una sombra que erra y mantiene al hombre unido con la divinidad por la ausencia de Dios, pero si no se sabe retenerla el sujeto cae en “pecado de olvido”.

En el *Zohar* se describe como una pareja unida de la que depende la comunicación con Dios (parte femenina y parte masculina), pero que se separa. Entonces, aparece la figura de la *Shejiná* (la morada de Dios), que se le identifica con la décima sefirá, *Maljut* (realeza), como el componente femenino de la divinidad (madre, esposa e hija): “Una vez abandonado el Paraíso, la parte femenina de Dios se desgaja para acompañar a los hombres en su destierro. Su condición es, por tanto, el exilio y el dolor” (Ortega, 2009, p. 172).

Otra interpretación de la *Shejiná* es que se le atribuye ser la morada del alma y se manifiesta como la *madre originadora* en sus aspectos contradictorios y cambiantes: “La *Shejiná*, relacionada con el mundo femenino y con el alma, es una representación lunar y, como tal, está sujeta a cambios, fases y opuestos. Puede ser la parte iluminadora o la parte oscurecedora, la piedad o la severidad” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 106).

La *Shejiná* conduce al *árbol de la vida* o al *árbol de la muerte* y ofrece su amor a Dios para liberar de los pecados. En su papel de “novia” o *kalá* equivale a la “consumación de todo” (*kelulá mi-ha-kol*), según la etimología mística. Es ella quien unifica al hombre con el mundo divino, hace que el alma trascienda. En la versión popular del matrimonio sagrado se alude a dos formas de expiar los pecados: la primera es el retorno al Paraíso o la Tierra Santa y la segunda por la reunión de la *Shejiná* con Dios. La imagen de la *Shejiná* aparece como “luna” y “novia” de Dios y se compara con Artemisa (la Diana, luna), hermana de Apolo (sol), mediante una metáfora de la escritura, por la imagen del arco y la flecha, del dar en el blanco en el éxtasis poético. La luna es la palabra y la presencia masculina Dios:

y la luna allí impredecible  
certera como Artemisa  
la luna con sus garras blancas de leona  
la luna escondiéndose entre los matorrales  
dispuesta a hundirse en mi carne  
allí escondida en este calor  
allí donde yo también me escondo  
y me dejo lamer entre las piernas  
allí me dejo dar esos besos  
allí bajo esa música silenciosa  
allí aturdida por el calor

allí expuesta allí pido allí te pido  
allí intoxicada de deseo  
allí en ese abrasamiento  
allí en esa inmensidad  
allí toco allí le guío  
allí le ayudo con las manos  
y él se deja guiar se deja hacer  
hace lo que le pido  
lo hace en la voluptuosidad  
en el esplendor de la luna  
lo hace llorando  
y yo de bruces también lloro  
y le pido más. (Gervitz, 2020, p. 197)

Su ceremonia se realiza los sábados y consiste en el rezo de los salmos especiales, éstos deben cantarse con los ojos cerrados, ya que a la *Shejiná* se le describe en el *Zohar* como una doncella que no tiene ojos por tanto llorar en el exilio, que se oculta durante el día y se revela por la mañana: “tengo que abrir los ojos / tengo que abrirlos / tengo que ver el daño / tengo que verlo / tengo que ver / tengo que ver / y no veo / no veo no veo / no veo” (Gervitz, 2020, p. 192). Se le relaciona alegóricamente con la tradición de la poesía amorosa, desde el *Cantar de los cantares*, el amor cortés y el mundo medieval, cuando los caballeros cortejaban a las doncellas encerradas en torres, menciona Ortega (2009). El himno sabático más conocido es el de *Lejá dodí* (‘Ven, amado mío’), que aparece en Safed en el siglo XVI. Del *Cantar de los cantares* se incluyen algunas palabras que la novia sigue utilizando hasta el día de hoy en la ceremonia del matrimonio judío (*Aní ledodí vedodí lí*) que significan ‘yo soy de mi amado y mi amado es mío’:

y el cuerpo  
cae en sí mismo  
cae en ti  
  
cae  
para ti

tócamelo

siéntelo

¿lo sientes?

¿me sientes?

*aní ledodí vedodí lí*

*aní ledodí*

*aní ledodí.*

(Gervitz, 2020, p. 165)

El ritual cabalista también se compara con el romance de “La linda Melisenda” como una representación de la *Shejiná*, por el diálogo amoroso que refiere a Dios y al pueblo de Israel: “se trata de una misteriosa presencia femenina, errante, que aparece y desaparece, convirtiéndose en un importante elemento de deseo” (Ortega, 2009, p. 173). En *Migraciones* lo religioso y lo erótico se fusionan desde el principio en la imagen de las palabras del Zohar, del *Rosh Hashaná* que es el Año Nuevo Judío y a través del *Kol Nidrei*, la oración del *Yom Kipur* (el día del perdón) de la liturgia judía:

dóciles nubes descienden hacia el silencio  
el día se disipa en el aire caliente  
estalla el verde dentro del ver  
bajo el grifo de la bañera abro las piernas  
el chorro del agua cae  
el agua me penetra  
se abren las palabras del Zohar  
quedan las preguntas de siempre  
y yo me hundo más y más  
en el vértigo de Kol Nidrei  
antes de comenzar el gran ayuno  
en los vapores azules de las sinagogas  
después y antes de Rosh Hashaná  
en lo blanco de la lluvia  
mi abuela reza el rosario  
y al fondo precipitándose

el eco del Shofar abre el año  
en la vertiente de las ausencias al noroeste  
desembocan las palabras la saliva  
los insomnios. (Gervitz, 2020, p. 10)

La mujer en *Migraciones* simboliza, a partir de una metáfora cabalista, los secretos de lo divino, que, mediante una exploración erótica, incorpora lo sagrado y lo profano. El elemento erótico es una propiedad inherente de la representación de la *Shejiná*: “El erotismo se convierte en una fuerza de extrema importancia, llegando a cobrar un significado religioso, y la ausencia de Dios es comparada a la separación de la mujer amada, a su naturaleza inalcanzable” (Ortega, 2009, p. 174). En su aspecto de “novia” se transfigura como un símbolo constante de la luna: “Dentro de la fase nocturna, el símbolo de la *Shejiná* se traslada a la *luna* que, en la etapa menguante, pierde parte de su unidad, desciende de las alturas y sin luz propia vaga en el gran cosmos” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 110). La voz lírica consume el amor nupcial divino a través de esta imagen, en que lo uno y lo otro se encuentra:

y la luna deteniéndose a las orillas de la cama  
y deslizándose dócil y blanca entre las sábanas  
y tú y yo besándonos con los ojos cerrados  
y hundidos hasta el último miedo hundidos  
hasta los todavía más hundidos besos allí  
libándonos el uno al otro

allí hundiéndonos el uno en el otro. (Gervitz, 2020, p. 201)

En este caso el erotismo se implementa y desarrolla aludiendo al autoconocimiento en el viaje interior de la mujer, al lenguaje poético y a la ausencia de Dios que remite al capítulo XII del *Zohar*, en que Dios y la *Shejiná* se encuentran en el lecho conyugal: “La alegoría, con una importante carga erótica y poética, llega a presentar a Dios recostado entre los brazos de la *Shejiná*, jugando entre sus senos” (Ortega, 2009, p. 179). El exilio se sintetiza en la imagen del amor, la orfandad, el abandono y la herida; refiere tanto a la unión del rey (sol) y la reina (luna) en el Templo de Jerusalén como a la desunión tras su destrucción, desde ese entonces la *Shejiná* e Israel erran por el convenio roto con Dios. La madre, por lo tanto, acompaña a los errantes en su destino: “La lectura del texto del *Zohar* sobre las Lamentaciones muestra cómo, en todo momento, los habitantes de Tierra Santa continúan comportándose como niños que buscaran a su madre” (Ortega, 2009, p. 177). De esta

manera el exilio converge en la relación de lo humano y lo divino, señala Ortega (2009):

La correspondencia entre el mundo humano y el divino constituye el recurso más poderoso para dar con el sentido extraviado: con esa razón de ser en el exilio. Todo el caos y el dolor de la *tierra* tienen su correlato en lo alto. Los sufrimientos de las madres que han perdido la compañía de sus vástagos, los niños huérfanos, los amantes abandonados, o los pueblos que han de abandonar sus patrias no están lejos del mundo divino. El hombre no clama en el desierto. Alguien le escucha y llora con él, reconoce sus desdichas, experimenta ese mismo sentimiento de separación, de exilio: sabe también que el mundo que habitamos ha nacido con la marca de un fracaso. (p. 180)

El erotismo y la poesía se relacionan, dice Paz (1993), la primera se establece como una “poética corporal” (ceremonias) y la segunda como una “erótica verbal” (poemas), ambas configuraciones son impulsadas por la imaginación poética. El erotismo siempre dice algo más, sugiere, inventa al igual que la poesía. El placer es el fin del erotismo y no la procreación, difiere de la función meramente sexual y animal, así como también la poesía disiente del lenguaje común y de la prosa. En el lenguaje poético el erotismo se presenta en el ritmo, la metáfora y la analogía, en relación con la mística como un movimiento erótico-religioso. La heroína se apropia del sexo femenino en función contraria a la reproducción. Paz (1993) sostiene que el erotismo religioso encarna en dos figuras:

la del religioso solitario y la del libertino. Emblemas opuestos pero unidos en el mismo movimiento: ambos niegan a la reproducción y son tentativas de salvación o de liberación personal frente a un mundo caído, perverso, incoherente o irreal ... el erotismo del primero es una sublimación solitaria y sin intermediarios; el del segundo es un acto que requiere, para realizarse, el concurso de un cómplice o la presencia de una víctima. (pp. 17-19)

La voz lírica personifica en su desenvolvimiento el emblema del “religioso solitario”. El objeto erótico es la mujer misma que se autodescubre, no hay intermediarios. El mismo “yo” refleja a ese “otro” que enuncia una iniciación erótica-amorosa a partir de la imagen de la *Shejiná*, de la *diosa madre*. Paz (1993) define el amor como un camino o ascenso que conduce a la inmortalidad (el aquí y el ahora): “un nudo en el que se atan, indisolublemente, destino y libertad” (p. 30). La experiencia mística (éxtasis) se asocia a la experiencia erótica (orgasmo) porque las

dos culminan en un acto indecible, en que se funden y reconcilian los opuestos a través de la manifestación del misterio poético:

y por un instante la luz  
cae sobre la luz  
y la luz se deslumbra  
y se queda ciega  
y entonces se devela el Misterio  
y es tan breve en su manifestación  
y tan oscuro el repentino esplendor  
y tan oscuro el placer de ese esplendor  
y tan oculto cuanto más se devela  
tan oculto que las palabras  
no alcanzan a nombrarlo  
y los astros no tienen piedad  
y el instante se pierde  
y yo me pierdo en él. (Gervitz, 2020, p. 217)

La mujer construye un camino de reflexión para llegar a la *palabra*, el lugar donde la divinidad se oculta y, cuando por fin termina su creación, descansa y deja de recrearse, de esconderse, a esto se le llama *kabalat shabat* (la recepción del sábado), el reposo que anula los disfraces y revela poco a poco el secreto: la aparición de la *Shejiná* con Dios, el matrimonio sagrado. La mujer que viaja se transfigura en la mismísima poesía que antes se había enmascarado en el ritmo, acude a decir su verdad última y se retira simbólicamente para que el poema por sí solo vuelva a comenzar en los ojos del lector: creación y recreación de instantes, lectura y relectura de un vacío atenuante que da a luz al peregrinar poético. Los viajeros (la poeta y el lector) también representan la imagen de un exiliado en busca de sí que se adentra a una experiencia cercana a lo inefable, el lenguaje mismo:

La figura del exiliado se acerca a una concepción mística; tiene que ver con la poesía y con el misterio: refleja un deseo de adentrarse en lo desconocido, yendo más allá de sí, despojándose del propio yo. En medio del mayor desamparo aparecen los espacios más vacíos y abiertos, metáforas del infinito: el cielo estrellado, el desierto, la inmensidad del mar. El hombre se intenta adentrar en ellos, en un camino que no tiene fin y que será siempre víspera de la unión de los orígenes, pues el exiliado ha sido expulsado, en primer lugar,



del infinito. Lo único que le queda es la palabra: palabra que es testimonio y al mismo tiempo voz escondida, lumbre en la noche o alma en soledad. La escritura surge de ese vacío, de esa nada fecundada en la que el silencio se hace nombre; letra y voz que nacen totalmente desnudas, despojadas de cualquier atavío, siempre a punto para ser dichas. (Ortega, 2009, p. 186)

La poética del exilio responde al título de *Migraciones* como un viaje del cuerpo y también del alma. El entramado lírico representa un alejamiento del lugar de origen, (del infinito), desde el pasado que reúne a las personas queridas sumergidas poco a poco en el olvido hasta el trasladarse de un país a otro (por medio de la historia de la abuela), de la *tierra* al Hades (mito de Eleusis), de la palabra al cuerpo y del cuerpo a la palabra y su luz (mística judía). El origen es el *álef*, (traducido por Gervitz poéticamente), la primera letra del alfabeto hebreo que representa la “nada”, la ausencia de sonido y asimismo la preparación para escuchar el silencio, el mensaje místico, como aquél que Moisés trató de revelar al pueblo de Israel en el monte Sinaí: “El verdadero elemento divino de esta revelación, el inmenso *álef*, no fue suficiente para expresar el mensaje de Dios y fue más de lo que pudo soportar el pueblo ... Sólo el profeta pudo comunicar el significado de esa voz inarticulada al pueblo” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 44). Se recurre a la metáfora del origen como una fuerza del destino impalpable en la escritura poética, donde todo así tenía que ser escrito desde el comienzo:

*es iz bashert*

*es iz bashert*

*es iz bashert*

así tenía que ser

así estaba escrito

¿adónde está escrito?

¿qué es escribirlo?

¿el destino está antes del aleph? (Gervitz, 2020, p. 234)

Las migraciones interiores despojan de sí a la mujer para que se transforme en sus múltiples etapas, denotando una notable pérdida de identidad pero que a su vez enuncia una apertura a la “nada”, la que hace posible toda nueva creación. El exilio no sólo es del cuerpo sino también del alma; esto alude a la idea de *gilgul* o transmigración que se desarrolló a partir de la expulsión de España, especialmente en las teorías cabalistas de Isaac Luria de la escuela de Safed durante el siglo XVI:

“El alma exiliada atravesaba por distintos estados, desde su marginación hasta su desnudez, y describía los azares de todo el pueblo expulsado. La falta de una tierra o de un hogar se convirtió en la falta de Dios” (Muñiz-Huberman, 2015, p. 113). El cuerpo se desplaza con el alma en busca del éxtasis místico-erótico, por la expulsión del Paraíso.

El principio del destierro podría entenderse desde el “ostracismo” (soledad, desaparición, marginalidad, incertidumbre, privación) y la diáspora, el sentimiento de nostalgia por todo lo amado y lo perdido. Sólo una mujer, una voz permanece constante ante el asombro de sí y la ausencia del *otro* en el espacio vacío: el lugar de la nada donde no hay nombres, no hay nadie, todo es indeterminado. El “yo” exiliado es un “otro” que sale de su casa a buscar lo desconocido y esa es la misión, el destino: el propio exilio, para encontrar la verdadera vida en la huella de Dios que habita en ese *otro* y que se busca en el “yo” y su andar errante: “Los contrarios se unen. El otro, el desconocido, es a la vez el doble y el opuesto al yo: es él mismo y también su reverso” (Ortega, 2009, p. 190). El viaje y su exilio están profundamente ligados a la idea del mesianismo, el pensamiento cabalista, el erotismo y al proceso de creación. El exilio al ser un destino y no un castigo se convierte en la misión de

Liberar el alma humana de sus ataduras terrenas, elevarla a la luz divina e integrarla en el todo cósmico. Abarca, además, la idea de redención, pues el pueblo desterrado y lanzado en todas direcciones aspira al perfeccionamiento del alma entre cada uno de los seres. La idea del mesianismo se traslada de un solo ser —el Mesías— al pueblo de Israel en su totalidad. Cada hombre debe salvarse a sí y a su prójimo. El exilio se transforma en un rayo de luz que muestra las fuentes ocultas de la sustancia vital de la creación. (Muñiz-Huberman, 2015, pp. 118-119)

El éxtasis místico o de iniciación en la experiencia interior, equivalente al placer sexual, se comunica a través del símbolo y se representa a partir de la *mercabá* o carroza divina, arquetipo de las diez *sefirot*. Al término del recorrido poético la heroína descubre el nombre de Dios en sí misma y asciende en la unificación de lo humano a lo divino (camino teosófico), después de un viaje hacia las tinieblas. El exilio exterior corresponde al interior. La voz lírica es despojada de todo, de los recuerdos, de la familia y de su propia existencia. Tras el abandono absoluto a lo único que puede arraigarse es a la memoria y su camino, dando lugar a una transformación inventiva, mediante la figura de la anáfora:

como si tuviera nostalgia de lo que estoy siendo

nostalgia de mí

como si pudiese comenzar de nuevo

como si me mudara a otra casa

como quien repite palabras que son mantras

como un monólogo desde ti hacia ti

como si fuese yo la que ha comenzado a morir y no tú

como si el miedo y el polvo fuesen uno. (Gervitz, 2020, p. 72)

La apoteosis describe el estado divino al que llega la heroína después de alcanzar el principio universal de la iluminación y derrochar la ignorancia. Esta liberación se obtiene con valentía y cualquier persona puede llegar a ella, se representa con la figura de Bodhisattva, un personaje importante del budismo tanto femenino como masculino, cuyo nombre significa 'aquel cuyo ser o esencia es la iluminación' o 'El Señor que muestra su Interior'. Campbell (1959) explica que esta imagen yace en cada uno de nosotros, como una oportunidad de redención: "La nueva vida, el nuevo nacimiento, el nuevo conocimiento de la existencia (de manera que no vivimos sólo en este cuerpo físico, sino en todos los cuerpos, en todos los cuerpos físicos del mundo, como el Bodhisattva) nos fueron entregados" (p. 156). En el centro del laberinto se descubre lo que verdaderamente somos, así se unen las dos aventuras mitológicas: el encuentro con la *diosa* y la reconciliación con el *padre*. La heroína se convierte en lo que ha encontrado en esta división y fusión de opuestos:

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)

La Mikveh representa el útero de la madre y es una purificación necesaria para celebrar el matrimonio místico, que se realiza dentro de un baño ritual con el agua de la lluvia. El vacío que rodea la búsqueda del centro simboliza la forma del viaje en su correspondencia: “Lo que es forma es vacío, lo que es vacío es forma. Y lo mismo se aplica a la percepción, al nombre, a la concepción y al conocimiento” (Campbell, 1959, p. 160). La heroína dotada de vacío se dirige hacia sí misma y hacia los otros como eje, separada del ego. La aventurera ha muerto en el Nirvana para dar a luz a la palabra, como un “acto de compasión”, se retira del mundo para acceder a él. Esta curación se apoya de la disciplina religiosa, para poder entrar a ese gran círculo mortal e inmortal, en el hinduismo se le llama *jivanmukta*, donde el yo está desprovisto de deseos y recupera la sabiduría en la concentración del yoga. En el taoísmo el asombro divino se vislumbra con los grandes maestros del té:

Las ceremonias del té en el Japón están concebidas dentro del espíritu taoísta del paraíso terrenal. La sala de té, llamada "residencia de la fantasía", es una estructura efímera construida para encerrar un momento de intuición poética. Llamada también “residencia del vacío”, está desprovista de ornamentos. En forma temporal contiene un solo cuadro o un arreglo floral. La casa de té es llamada “residencia de lo asimétrico”: lo asimétrico sugiere movimiento; lo que intencionadamente no se ha terminado hace un vacío en el cual la imaginación del que lo contempla puede volcarse. (Campbell, 1959, p. 162)

El elemento que sobresale del mito de Bodhisattva, por su forma bisexual, es la conjunción de la eternidad (masculino) y del tiempo (femenino), que hace ver el simbolismo de oscuridad (madre) y luz (padre): “El iniciado, por medio de la meditación, es llevado al recuerdo de esta Forma de formas (*yab-yum*) dentro de sí mismo” (Campbell, 1959, p. 164). La finalidad de la iniciación es llegar al Nirvana, a la eternidad, lo que nos conduce a la “gracia última” de la heroína, que se muestra como reina ante el encuentro con la diosa y el hurto del fuego. Esta gracia suprema simboliza al ser indestructible y se asemeja a la leche cósmica e inagotable, que se bebe y fluye simbólicamente como por un río. El momento de consagración proviene de las fantasías infantiles que permanecen en el inconsciente hasta en la edad adulta y pone en relieve lo que la aventurera realmente busca:

Los dioses y las diosas deben entenderse por lo tanto como encarnaciones y custodios del elixir del Ser Imperecedero, pero no como lo Último en su estado primario. Lo que el héroe busca en sus relaciones con ellos, no son ellos mismos, por lo tanto, sino su gracia, esto es, la fuerza de su sustancia sustentante. Esta milagrosa energía-sustancia y sólo ella es lo Imperecedero; los nombres y las formas de las deidades, que en todas partes la encarnan, la distribuyen y la representan, van y vienen. (Campbell, 1959, p. 176)

Sólo a aquellos que han pasado las pruebas les es destinada la milagrosa energía que los dioses custodian, para así poder entregar al mundo un poco de su llama, a veces se tiene que luchar por ella con engaños y batallas. La gracia es el brebaje de la inmortalidad, pero su búsqueda no es física, sino que se experimenta en el ahora, como dice Campbell (1959): “La inmortalidad se experimenta entonces como un hecho presente: ¡Está aquí! ¡Está aquí!” (p. 182). Todo regresa a su raíz, este ciclo apunta también hacia una búsqueda de la tranquilidad, un movimiento del destino que hace del hombre un ser comprensivo y noble: “Reconocer la eternidad es la iluminación y no reconocerla trae el desorden y el mal” (Campbell, 1959, p. 183). Esto es el Tao, lo eterno que no denota miedo hacia la decadencia y la muerte, todo aquello que se transfigura rompe con sus limitaciones para abonar más al crecimiento espiritual y personal del individuo. La heroína pasa al terreno de lo desconocido y se deshace de todas las máscaras:

Ésta es la última y la más alta crucifixión, no sólo del héroe sino también de su dios. Aquí tanto el Padre como el Hijo son aniquilados, como si fueran unas máscaras personales sobre lo que no tiene nombre. Porque, así como los fragmentos de un sueño derivan de la energía vital del que lo sueña y representan partes fluidas y complicaciones de una sola fuerza, así todas las formas de todos los mundos, terrestres o divinos, reflejan la fuerza universal de un solo misterio inescrutable: la fuerza que construye el átomo y controla las órbitas de todas las estrellas. Esa fuente de vida es el corazón del individuo y dentro de sí mismo ha de encontrarla, si puede romper las capas que la cubren. (Campbell, 1959, p. 184)

La exiliada inmersa en el dolor y el sufrimiento cambia para trascender, porque ha aprendido a vivir en el abandono, en la fe y la espera: en la poesía. En su potencialidad de ser se redime por sí sola, lleva a la condición humana hasta su punto más elevado: “¿quién es ese otro del que no podemos prescindir?, ¿quién es esa

ausencia a la que interrogamos una y otra vez, ante la que uno apela como Job ante Dios?” (Gervitz, 2009, p. 11). Es la palabra que se adentra en el ser mismo para conjurar lo divino. La poesía se entrega como una ofrenda en el trayecto hacia lo inexplorado al Dios de la *poiesis*: “y se cumple la palabra volcándose hacia sí misma, naciéndose de sí y en su avidez la nacida que nace de su hambre se ofrenda, se ofrece, se abre y se da toda ella” (Gervitz, 2009, p. 10).

El matrimonio místico con la diosa y la reconciliación con el padre connotan en el poema la apoteosis erótica de la voz lírica como una forma de liberación. El símbolo de la *Shejiná* en sus diferentes imágenes y configuraciones establece un camino a seguir tras el exilio del ser, lo que conlleva a pensar en lo que se obtiene de la iniciación mística y de la revelación poética en su expresión mítica, es decir, la gracia última: el Nirvana, la inmortalidad que reanima el presente. La esencia misma de la poesía se descubre, se revela, pero sólo por medio del silencio se entra hasta el fondo del misterio poético. Después de recorrer el viaje hay un retorno necesario en el sueño que posibilita el despertar, como veremos en el siguiente nivel de la aventura mítica del poema.

### 2.3 El retorno: el Dios de la *poiesis*

Si buscas la morada del alma, eres el alma.  
Si vas tras un trozo de pan, eres el pan.  
Si entiendes el secreto de este misterio  
sabrás que buscas lo eres.

Jalaludin Rumi

La voz surge del más hondo silencio, su nacimiento es la conjugación del misterio. En la escucha del canto se encuentra la revelación, el elíxir que inspira inmortalidad. En el decir y lo indecible está el universo de la palabra, desnuda de mundo e incontenible. De la oralidad a la elipsis el poeta transita, colma su espacio vital; del sonido a la imagen entra en la significación del momento. La respuesta a todas las preguntas está en el espacio suspendido, entre el nombrar y contemplar el desasir de la experiencia. En la soledad la voz se abre a lo otro, en la disminución del ruido surge la invención. El silencio como complementación de la palabra derriba ciudades de pensamiento y articula una razón poética fiel al mensaje de trascender en el lenguaje, de reabastecer los sentidos. La revelación implica una escisión, un abrirse desde la herida, desde el sigilo y la luz, para recibir a ese *otro* divinizado en la “heterogeneidad del ser”, como diría el poeta Machado (1997):

Sólo el silencio, que es, como decía mi maestro, el aspecto sonoro de la nada, puede el poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías. Por eso el poeta huye de todo guirigay y aborrece esas máquinas parlantes con que se pretende embargarnos en el poco silencio de que aún pudiéramos disponer. (p. 627)

El silencio se presenta en *Migraciones* como tema y estética. En este apartado se analiza la tercera etapa de la aventura “El regreso” y se compone de seis partes: 1) *La negativa al regreso*; 2) *La huida mágica*; 3) *El rescate del mundo exterior*; 4) *El cruce del umbral del regreso*; 5) *La posesión de los dos mundos* y 6) *La libertad para vivir*. Después de culminar la iniciación la heroína regresa para mostrar el regalo obtenido: “los misterios de la sabiduría”, a partir de un nuevo nacimiento, pasa simbólicamente de la luna al sol, en el solsticio de la madre: “y regreso a ti como antes y como siempre regreso a ti / mírame aquí estoy en tu sueño aquí contigo aquí / en el esplendor del sol” (Gervitz, 2020, p. 246). El comunicar dichos descubrimientos

conlleva una gran responsabilidad y dudas. La aventura nunca es fácil ni su entrada ni su salida, por lo tanto, hay una negativa al regreso implícita:

Aun el Buddha después de su triunfo dudó de si el mensaje de realización podía ser comunicado, y se dice que varios santos han muerto mientras se encontraban sumidos en un éxtasis sobrenatural. Son numerosos los héroes que, según la fábula, han permanecido para siempre en la isla bendita, en compañía de la eterna Diosa del Ser Inmortal. (Campbell, 1959, p. 187)

La huida mágica de la heroína aparece en el momento en que se alcanza la bendición de los dioses, pero surge algún obstáculo que imposibilita el regreso. Esta fase está presente en diversos relatos de todo el mundo y propone un fracaso si no se logra el cometido de mostrar aquello que se ha encontrado, explica Campbell (1959): “si el monomito cumpliera lo que promete, no es el fracaso humano ni el éxito sobrehumano lo que habría de mostrarnos, sino el éxito humano. Ése es el problema de la crisis en el umbral del regreso” (p. 199). Para que el héroe pueda regresar de la aventura y no fracase en el intento es necesario un rescate: ser asistido por el mundo exterior, inferior o por las divinidades guías. La vida tiene que llamarlo y salvarlo de su dispersión en el reino místico, por eso acude la ayuda sobrenatural, la manifestación de la *palabra*, de la Pitia:

Dice:

tienes que regresarte a ti  
tienes que regresar. (Gervitz, 2020, p. 251)

Mientras que en la huida mágica el ego se salva, en el rescate del mundo exterior se pierde, pero, asimismo, se recupera por medio de la gracia: “el elegido tiene que volver a entrar con su don a la hace tiempo olvidada atmósfera de los hombres ... Todavía debe enfrentarse a la sociedad con su elíxir que destroza el ego y redime la vida” (Campbell, 1959, p. 210). La heroína huye de la madre para volver en sí, el olvido se hace presente para que la mujer pueda ser más allá de lo que siempre ha sido, esta imagen alude al vientre de la ballena y al símbolo de la serpiente:

¿y de qué madre huyo?  
¿y qué madre huye de mí?  
dichoso aquel que huye de su madre  
dice Lezama Lima  
y yo de quién huyo si traigo el útero dentro



de quién si no puedo salir de esa matriz  
no puedo salir y la madre  
está fría y está cumplida  
y yo allí hambreándome de su hambre  
allí dentro de esa madre que tuve  
allí dentro de esa madre que me inventé  
y nos devoramos la una a la otra  
y no nos saciamos  
y la madre también soy yo. (Gervitz, 2020, p. 227)

En este umbral del regreso aparece el cruce de dos mundos, el divino y el humano. De la profunda noche oscura y lejana debe retornar, pero, en realidad tanto la zona inexplorada como el camino hacia la luz son uno mismo y representan la unificación del mito y del símbolo, así lo divino se integra a lo humano: “El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos. Y la exploración de esa dimensión, ya sea en forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe” (Campbell, 1959, p. 210). Como si ese volver se asemejara a un sueño profundo en que el yo se encontrara dichoso, tal como lo sostienen los hindúes, pero al momento de despertar pareciera que todo se esfumara:

El héroe que regresa, para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo. Rip van Winkle nunca supo lo que había experimentado; su regreso fue una broma. Oisín lo sabía, pero perdió su centro y sucumbió. Kamaru-s-Semán fue el que tuvo más suerte de todos. Experimentó despierto la bendición del sueño profundo y volvió a la luz del día con un talismán tan convincente de su increíble aventura, que pudo conservar la seguridad en sí mismo y enfrentarse a toda desilusión posible. (Campbell, 1959, p. 217)

La visión prevalece en el alcance obtenido por la iniciación a partir de los símbolos, que son los medios o vehículos necesarios para entender aquello que se refleja, pero no se puede llegar a interpretarlos en su sentido unívoco, sino relacional, respecto a todo lo que evocan y sugieren. Esto supone un problema para la transparencia del símbolo: “El equivocarse el vehículo por su contenido puede llevar a derramar no sólo la tinta sin valor sino la sangre valiosa” (Campbell, 1959, p. 228). Las imágenes que se desarrollan en el poema extenso de Gervitz van encaminadas al mito poético que tiene de eje el arquetipo de la *gran diosa*, la madre, en su

representación divina por medio de la palabra y el silencio, el Dios de la *poiesis*, como una metáfora de la escritura poética:

deja que llegue a ti la palabra  
déjala oscura y silenciosa  
el nombre no se nombra  
se nombra su presencia  
su eco su resonancia  
el nombre no se pronuncia  
deja que la palabra fluya  
deja que se filtre en sangre  
déjala desangrarse en ti  
no la indagues  
no la preguntes  
déjala ser  
déjala nacida  
déjala latiendo  
muda como el nombre de Dios  
lávala límpiala santifícala  
es ella la que te guía hacia ella  
mírala de frente  
está dentro de ti  
sábete que está bendita  
sábete que está en todos y es de nadie  
sábete que te ha bendecido. (Gervitz, 2020, p. 254)

A pesar de todos los esfuerzos y las pruebas consumadas en la aventura, el don rápidamente puede racionalizarse y perder su trascendencia: “y se aviva la necesidad de que exista otro héroe que renueve el mundo” (Campbell, 1959, p. 211). ¿Cómo explicar simbólicamente la revelación que ha surgido de lo más oculto? Esta cuestión configura el primer problema de la heroína en el retorno: el aceptar la luz de la vida y del conocimiento con todas sus experiencias y banalidades, para tratar de llevar a los hombres el misterio, pero, como diría Campbell (1959),

¿Por qué volver a entrar a un mundo así? ¿Por qué intentar hacer plausible, o por lo menos interesante la experiencia de la felicidad trascendental a hombres y mujeres consumidos por las pasiones? ... Lo más sencillo es mandar al diablo

a toda la comunidad y retirarse de nuevo a la pétrea morada celeste, cerrar la puerta y asegurarla. (pp. 211-212)

Lo más importante al momento de regresar es conservar el amuleto obtenido, la prueba más certera de que hubo una aventura. La posesión de los dos mundos (el humano y el divino) se equilibra cuando se logra cruzar el umbral del regreso, es una representación del talento del maestro, porque además de perpetuar en su propio camino, el significado tiene importancia para todo el destino humano. El impulso de la práctica religiosa es que por medio de la renuncia la heroína pueda renacer en la realización de su destino, madurar y dejar atrás las imágenes que la limitaban, para así alcanzar la reconciliación y la unificación:

Dijo:

yo soy La palabra  
yo soy la que nace naciéndose de sí misma  
ábrete para que te llene de mí  
ábreme tu sexo ábremelo  
y siente cómo penetro y te fecundo  
ábrete al placer de estar preñada de lo que no puede decirse  
y que ahora sabes  
siéntelo  
deja que te inunde  
no tengas miedo  
estoy aquí  
aquí en ti y contigo  
gózame y goza tu vida  
la única y tuya y de ti y para ti  
esta es la única eternidad que tendrás nunca  
date a luz a ti misma  
empújate hacia afuera  
y nómbrame. (Gervitz, 2020, p. 256)

La heroína llega al origen, al éxtasis místico, que se sitúa entre la palabra y el silencio, en el nombrar un acto sagrado. La categoría de lo “no dicho” cuenta con una tradición basada en tres propuestas principalmente: “La retórica del silencio” (1982), de Amparo Amorós, “Poetic Silence” (1985), de Rae Armantrout y “Una retórica del silencio” (1994), de Lisa Block de Behar. Cada uno de estos estudios analiza las

funciones y los recursos expresivos del silencio, donde interactúan en el nivel discursivo a su vez el texto, el lector y el autor. Los escritores que destacan en la poesía hispanoamericana del siglo XX por abonar a esta expresión son: Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936), Emilio Adolfo Westphalen (Perú, 1911), Gonzalo Rojas (Chile, 1917), Olga Orozco (Argentina, 1920), Javier Sologuren (Perú, 1921) y Jorge Eduardo Eielson (Perú, 1924).

La experiencia poética va aunada a la experiencia del silencio (autores-lectores) como un camino de ida y vuelta, del silencio a la escritura y de la escritura al silencio de los lectores. Su camino es inesperado e imprevisible, se descubre casi sin saberlo. En el poema el silencio asegura el encuentro con la palabra, el viaje es una preparación: “El silencio, por tanto, no es la cuestión misma del poema, sino un elemento imprescindible cuya función es servir de escenario para la revelación de la poesía” (Corigliano, 2012, p. 2). En el principio era el verbo, pero antes había algo más. En el entramado lírico pervive una “nostalgia por la palabra” y su creación; la voz lírica se identifica con el lenguaje mismo, se escucha a sí misma en el Dios de la *poiesis*, que es el silencio. El poema se vuelve hablante y oyente, listo para que el lector llegue y comience la orquesta. La poeta, en este sentido, hace uso de la pausa en la verbalización, como si se tratara, asimismo, de una pausa musical:

trabajo mucho con la intuición, el ritmo y la música vienen con el poema, casi sin mí, la parte visual también viene con el poema, veo la “puesta en página” como si las palabras salieran a escena, las acomodo en la página como ellas me piden, semejan partituras musicales, aunque a veces más que palabras son latidos, pulsiones, en especial las que están muy rodeadas del blanco o sea de silencio, me gusta el silencio, puedo estar mucho tiempo en él, me gustan sus matices, su densidad, la verdad es que no oigo mucha música, y la que más me gusta y a la que siempre regreso es a la de los boleros, con esa música crecí, era lo que oía en mi casa, la que le gustaba a mi mamá y a mi papá, hablo de los tríos, de algunos boleros cubanos que me parecen preciosos, y muchos de México también bellos, lo que en Cuba llaman el “filin”, García Márquez dice que uno se astilla el corazón con los boleros, y es cierto, así que no se pueden oír así nomás ni todo el tiempo. (Gervitz, 2009, p. 3)

Los espacios en blanco y la disposición tipográfica funcionan como indicadores de la duración del silencio. La relación de la escritura y el silencio como tema y estética se enraíza a partir de *Una temporada en el infierno* (1873), de Rimbaud y *Un golpe*

*de dados* (1897), de Mallarmé, en que se va caracterizando una “poética del silencio” por la búsqueda de la palabra originaria. Dentro de la perspectiva del autor, Chirinos (1998) en su libro *La morada del silencio* expone seis puntos que se incluyen en el ensayo “Poetic Silence” (1985) de Rae Armantrout sobre la forma en que los autores hacen uso de este recurso en un poema, dando lugar también a la participación del lector:

1. Ella podría terminar un verso o un poema de una manera abrupta e inesperadamente.
2. Podría crear conexiones extremadamente tenues entre las distintas partes del poema.
3. Podría crear deliberadamente un efecto de inconsecuencia.
4. Podría hacer uso de la auto-contradicción o retracción.
5. Podría usar elipsis obvias.
6. Podría usar algo que coloque lo existente en una relación perceptible con algo no-existente, ausente o externo. (p. 33)

La propuesta de Rae Armantrout (1985) se resume en que “es la voluntad del autor la que decide, mediante el uso de determinadas estrategias, la inclusión de silencios en el poema” (Chirinos, 1998, p. 32). Estos mecanismos (elipsis, cortes, atenuación, efecto de inconsecuencia, contradicción y la relación con un texto externo) hacen que la indistinción entre el hablante lírico y el autor se confundan, dando lugar a la relación de un poeta-hablante que reflexiona sobre su propia creación como una alegoría del alumbramiento de la poesía a través de la pregunta-respuesta:

¿en qué parte  
de mí  
estoy?

¿adónde?

y esta alegría casi  
azul  
como un lote baldío

parece un águila

un quetzal

hey no te vayas  
dice una voz  
dentro  
de mí

quédate. (Gervitz, 2020, p. 260)

Chirinos (1998) enumera seis silencios que se pueden encontrar en un poema y que se presentan como una “confesión autorial” (poética y biográfica): 1) La pregunta que alude a un interlocutor ausente; 2) El ritmo silencioso que declara el acto de escribir; 3) La purificación por el silencio mediante la figura amniótica del agua y de la soledad como proceso de gestación; 4) La sumarización de aquello de lo que no se habla; 5) La metáfora entre la sábana y la página en blanco como connotación erótica de la escritura: “una puesta en escena del diálogo entre el poeta y el silencio seductor-germinador de la página blanca” (Chirinos, 1998, p. 39) y 6) La alegoría de la creación de un poema que alumbra a uno distinto tras su lectura. Estos seis elementos se presentan principalmente en la parte final del poema a partir de la imagen del agua y de la luz:

dice:

toca

¿sientes?

¿sientes

cómo te desborda?

ese fluir

ese gozo

míralo

no se dice

es tú misma

tú

en ti

hablo de los pulsos

no es la luz

es tú

tú en la luz

el corazón en luz

luz disuelta en clorofila

¿la oyes? (Gervitz, 2020, p. 258)

Otro ensayo que aborda de igual manera la reflexión de los silencios del hablante lírico, pero en comunicación con los silencios del receptor es el de Emma Sepúlveda-Pulvirenti: “El lector de poesía: función interpretativa de los espacios de silencio” (1990), su propuesta se divide en cuatro estrategias: 1) Los diferentes tipos de preguntas que no tienen respuesta; 2) Las pausas marcadas por los signos ortográficos; 3) El uso de paréntesis como comentario y 4) La forma dialogada de voces poéticas. Sin embargo, estos elementos no problematizan totalmente, según Chirinos (1998), la relación entre el interlocutor y la obra, por lo que no se puede aplicar en general al *corpus* retórico, ya que algunos poemas como “Cold in hand blues” de Alejandra Pizarnik brindan otras peculiaridades.

La manera de proceder de Pizarnik acentúa su semejanza con *Migraciones*, en donde hay una hablante lírica que pregunta y se desdobra en su propio “yo” como una interlocutora, a partir de un no-lenguaje que se disfraza a modo de ocultamiento, dentro del carácter fragmentario sometido a la ausencia de signos ortográficos y comienzos *in media res* (por la “y” inicial). En la alternancia no se anula la réplica del

diálogo, sino que se dispone de un “eco silencioso”: “sobre el cual se recorta, redobla y oculta cada una de las voces implicadas” (Chirinos, 1998: 44). El yo desdoblado, el carácter fragmentario y la ausencia de signos ortográficos se presentan a lo largo del texto atenuando la relación entre la hablante, ese *otro* yo que escucha y el lector como espectador de la escenificación lingüística y tipográfica:

adónde es  
que he estado  
que estoy

adónde se me fue la vida  
la vivida

adónde  
la por vivir

y si hubiera sido otra  
sería la misma otra

no tengo más vida  
que ésta  
que me vive

y yo con ella  
en ella

en esto que soy

y en esto otro  
que también  
soy

y que no sé qué es

mía de mí



mi vida  
toda

¿y si supiera

qué sabría? (Gervitz, 2020, p. 265)

La intertextualidad tiene una presuposición lógica en el silencio, supone una dependencia de algo “no dicho” que se vincula con la parte ausente del poema como “forma presupuesta” (pre-texto, glosa o paráfrasis) en la discursividad, al igual que los comienzos *in medias res*: “pues están formulados de tal modo que no admiten otra actitud que no sea la de callar con ese mismo silencio, haciéndolo suyo” (Chirinos, 1998, p. 103). En las primeras ediciones de *Migraciones* se incluían expresiones de otros autores a modo de epígrafe, pero en la versión final se coloca el crédito en el glosario y los versos pasan a ser parte del poema, las frases incluidas contribuyen a la construcción del sentido total del texto. Se integran en el discurso poético algunos versos de Charles Olson, Rabbi Nachman De Breslau, George Seferis, Lorine Niedecker, Alejandra Pizarnik, W. B. Yeats y William Blake.

Este concepto lingüístico de presuposición que funciona como operador intertextual, también presente en Rojas, Eielson y Pizarnik, se distingue entre presuposiciones lógicas (literales): “una niña toma una nieve en Chapultepec” (Gervitz, 2020, p. 10) y pragmáticas (retóricas): “¿me oyes? debajo de mi nombre estoy yo / la pequeña olvidada dice que no sabe dice que no sabe / loba ¿estás allí? / y para recordarme vuelvo a ti / qué sola debes sentirte / (esto es sólo el testimonio del oyente)” (Gervitz, 2020, p. 41). Las primeras no cambian el sentido de la oración y las segundas facilitan la intertextualidad a través de una lectura metapoética, que atraviesa los sentidos de lo “no dicho”. Otro elemento por destacar que deriva del carácter intertextual es la autorrepresentación de la elegía: las abuelas y la madre no son sujetos de enunciación sino objetos del discurso de otro, característica presente en las elegías tradicionales, aunque también está el modo elegíaco como sujeto de enunciación y no como sujeto de enunciado. Las imágenes maternas son utilizadas para la propia dilucidación del “yo” en la reminiscencia:

¿en qué parte de mí lloras?

cálido inevitable sueño  
como un regazo

como un recuerdo de madre. (Gervitz, 2020, p. 107)

En este caso la voz lírica dialoga consigo misma y se sitúa fuera del discurso, se reconoce como interlocutora. Este procedimiento hace alusión al poema “Solo un nombre” de Alejandra Pizarnik: “Esta escenografía permite imaginar la situación comunicativa propuesta: la hablante (convertida en puro significado) llama la atención de su significante leyéndolo (invocándolo, conjurándolo) en voz alta, sin recibir respuesta alguna” (Chirinos, 1998, p. 115). Una tercera modalidad sería la autoelegía, que incluye al autor como poeta-hablante en la instancia textual. *Migraciones* se concibe como un “diálogo imposible”, similar al de Pizarnik:

di

dime

tú que me conoces

tú que eres más yo

que yo

tú que me entiendes

porque yo a ti

no te entiendo

tú sí

tú

dime

dime

dime. (Gervitz, 2020, p. 134)

En el camino hacia la revelación surge la nada como última manifestación de lo sagrado, el vacío del *logos*: “Es el decir de lo imposible que debe ser dicho, más allá de la oscuridad de lo racional, que no permite nombrar lo indecible. Se ansía la llegada de la luz de la poesía que es aurora, revelación, alumbramiento que comunique un sentir libre de lo lógico, al igual que hace la música” (Caro, 2020, p. 4).

Caro (2020) define el silencio como una lexicalización logofágica, configuración filosófico-poética que lexicaliza la ausencia en la fragmentación textual. El primero que esquematizó esto fue Túa Blesa:

La logofagia puede lexicalizarse, siendo entonces generadora del discurso, silencio que hace decir al silencio. Lexicalizaciones diversas, unas que serían más tópicas, de otras habrá que decir que son más bien, o absolutamente, ocasionales. De unas y otras, el resultado es un texto óstrakon, una fragmentación que completa con el silencio el fragmento o los fragmentos que se pueden leer, y ahora también el silencio es, sin metáfora alguna, legible. (Citado por Caro, 2020, p. 6)

Ramírez-Rave (2016) en “Hacia una retórica y una poética del silencio” compendia una taxonomía de los tipos y las formas de silencios literarios, retomando la propuesta de Carmen Bobes Naves (El silencio en la literatura, 1922). Los tipos de silencios se pueden distinguir a partir del texto y del subtexto: 1) El silencio como contrapunto textual o signo literario (el blanco constitutivo) que se presenta en casi todas las páginas bajo el eje de brevedad/lirismo, además de que utiliza el recurso del paréntesis como comentario:

nunca sabré no sé si estás oyéndome

¿qué recuerdan los muertos?

afuera enmudece la lluvia

(bendíceme madre). (Gervitz, 2020, p. 66)

2) El silencio espacial o parcial de temas relegados (motivos marginales). A través de la escucha y del recuerdo se da cabida a las mujeres que migraron principalmente por la huida de los pogromos de la Segunda Guerra Mundial que no tuvieron voz ni tiempo para expresar aquello que habían sido y dejado en el camino. La poeta en su voz revive la imagen del exilio mediante la imagen de la abuela-madre:

de súbito

la luz

queda el agua como un cilicio

cavando en su violencia

y no tengo voz para decirlo. (Gervitz, 2020, p. 92)

3) El silencio estructural o de códigos que marca una época (emitido o recibido) que rodea toda la composición. Esto se representa con la imagen de un olvido necesario en el viaje que restaura la función mágica de la poesía, desde la concepción de la Palabra y el silencio, para que así la revelación mística tenga expresión:

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

como un sol el cuerpo se arrodilla  
y se hunde

estoy ahí en lo quieto  
en este tu fluir quietísimo  
en esa tu luz. (Gervitz, 2020, p. 123)

y 4) El silencio del subtexto (el que se sitúa por debajo de la voz que habla en el discurso) a partir de las preguntas:

¿es el alma la que se abre  
a la profundidad  
de la carne  
o soy yo la que me abro  
a éste mi cuerpo  
que un día mirará de frente  
y sólo una vez  
a la muerte? (Gervitz, 2020, p. 166)

Las distintas formas en que el silencio se puede presentar en una obra literaria disponen su retórica y se dividen en tres: 1) El silencio como tema (hablar del silencio, como el silencio de Dios, a través del campo semántico, elipsis, recurrencias, interrogaciones); 2) El silencio de los códigos (el inefable del proceso escritural) y 3) El silencio esquemático (retórico, de tipo lingüístico, dialógico). Estos elementos temáticos se yuxtaponen a lo largo del texto a partir de la imagen del Dios de la *poiesis*:

amasijo de luz

desembocadura

la claridad

como si se le acabara  
el corazón

se está así en Dios

—en lo que llamamos  
Dios—

y yo ahí

como quien mira  
como quien oye

yo la intrusa  
la de ti presentida

espera

y tiembla

el humano temblor

de ante ti

y falta el aire. (Gervitz, 2020, p. 266)

La propuesta de Amparo Amorós (“La retórica del silencio”, 1982) responde a los recursos expresivos que genera el silencio desde la perspectiva del texto que engloban una “teoría” del silencio y una “praxis” como procedimiento aplicable a los poemas; ésta se resume en seis puntos, de acuerdo con Chirinos (1998): 1) La

supresión de elementos retóricos: “en busca de la desnudez expresiva, la concentración y la sobriedad” (p. 46); 2) Eliminación de nexos innecesarios: “apuntar al blanco semántico como arcos tensados por procedimientos lingüísticos” (p. 47); 3) El uso de técnicas cinematográficas: “una visión entrecortada y fustigante como la respiración de la angustia” (p. 47); 4) Utilizar el espacio de la página para inscribir poemas breves y sintéticos (concisión); 5) Fragmentarismo, comienzos en “in media res” y finales bruscos: “Y ese vacío operado en torno al texto y su propio carácter sugerente y enigmático ha funcionado como un auténtico vacío físico absorbiendo al lector, devorándolo, incluyéndolo en el poema hasta hacerlo participar en él como co-autor” (p. 47) y 6) Ensordecer el poema quitándole musicalidad.

En suma, la retórica del silencio se establece en siete claves estilísticas que se recuperan de Ramón Pérez Parejo en *Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética* (2013) dentro del artículo de Ramírez-Rave (2016): 1) Brevedad, economía y selección como criterios generales; 2) Dentro de la tipografía se integran los espacios en blanco y una versificación corta con ausencia de rima; 3) Hay una ruptura lógica de la sintaxis, el sentido queda en suspenso; 4) Las figuras estilísticas como elipsis, ironías, reticencia, zeugmas, paréntesis, lítotes etc. potencian el efecto de brevedad y densidad; 5) En el plano léxico-semántico abundan la abstracción de los sustantivos, la escasez de adjetivos y la parquedad de verbos que indican un predominio de la reflexión sobre la acción; 6) Las coordenadas espaciales se basan en la descripción y la frecuencia sustantiva: “pero se hace escuetamente, trazando unas breves pinceladas impresionistas o abstractas” (Citado por Ramírez-Rave, 2016, p. 1) y 7) Las coordenadas temporales se caracterizan por el “anacronismo” o la desaparición-difuminación de los deícticos.

El silencio tiene una doble metáfora: “Por un lado, como experiencia purificadora (del lenguaje, de la palabra), que no sólo es leída en el orden estético. Por otro, como exigencia de totalidad que se vuelve sobre sí misma y se hace crítica” (Ramírez-Rave, 2016, p. 1). Marce Rius en el texto “Prólogo al silencio” (1984) distingue dos tipos: el sintagmático (unido al lenguaje) y el primordial (originario). El primero enfatiza los sentidos en su unidad, más allá de las pausas retóricas y el segundo es el silencio como un lenguaje de trascendencia, vinculado a la inspiración: “La inspiración crea, extrae de la nada, pero la nada lejos de ser ausencia o vacío, es radical alteridad” (Ramírez-Rave, 2016, p. 1). En esta última categoría se ubican el principio y el fin de su naturaleza, dos tipos de movimientos, asociados a las

denominaciones de Rius (1984) y apoyados en la teoría de Santiago Kovadloff (*El silencio primordial*, 1993), el oclusivo y el epifánico:

El silencio oclusivo, del que parte el poema y el silencio epifánico al que arriba y desemboca. Es decir, el poema va de silencio a silencio, su tránsito recorre lo abismal, lo que aún con palabras no se logra del todo enunciar. El silencio oclusivo es fruto de una trama verbal, de un lenguaje. Es lenguaje porque constituye un recorte interpretativo en el campo total de lo inteligible, es decir, puede nombrar algo de cierto modo, solo a condición de que acalle algo también de cierto modo ... El silencio epifánico, por su parte, es fruto de la palabra plena. No es un lenguaje, porque no constituye un recorte en el campo de lo inteligible, en él nada se encuentra acallado, con él nada en particular quiere decirse. (Ramírez-Rave, 2016, p. 1)

Lisa Block en su ensayo “Una retórica del silencio” de (1994) se enfoca en la perspectiva del lector, de acuerdo con Chirinos (1998): “interroga los silencios del texto (poético, narrativo o fílmico) para observar cómo, por medio de la lectura, llegan a ser silencios del lector” (p. 32). El silencio esta autora lo considera como un “apartamiento místico” en que el lector se retira para escuchar e interpretar el significado de lo “no dicho”, esto refiere en general a la cultura del libro: “una privación y un goce a la vez; una especie de ascesis por la que el lector se ausenta de su medio tratando de suspender todas sus sensaciones, salvo las visuales” (Citado por Chirinos, 1998, p. 40). En los monasterios del Imperio Carolingio se descubre el silencio en soledad por medio de una lectura en voz baja, como ejercicio ascético: “era una forma de ascesis tan auténtica como el ayuno o la plegaria, e incluso más mortificante” (Chirinos, 1998, p. 133).

El silencio en la sociedad occidental tiene connotaciones negativas, por priorizar la imagen y el ruido, pero su naturaleza sustancia el autodescubrimiento: “el silencio, inversamente, alecciona al individuo a adentrarse hacia sí mismo, a revolver en su intimidad, a buscar la autenticidad y, por tanto, al sentimiento de angustia” (Serra, 2000, p. 1). Por su parte, el silencio literario busca la fusión de lo nombrado, el reconocer del no-decir. En esencia se caracteriza por la ausencia, el amor a la palabra, la ambivalencia de vida-poesía y la captura de lo inaprensible:

Dice:

no sabías el amor  
ahora lo sabes

esa es la respuesta que buscabas. (Gervitz, 2020, p. 255)

El silencio hace la presencia, porque la palabra “ha perdido la fuerza de nombrar”. En los límites de la poesía se encuentra una “poética explosiva”, en los términos de Thorpe Running, que posiciona en el centro la búsqueda hacia lo esencial, el ir por debajo del lenguaje para vivir el poema, esto aunado al concepto de “razón poética” de Zambrano como una verdad que revela las sombras de la vida a partir de una mística del silencio:

María Zambrano intuyó esa parte del lenguaje que sale de noche de su casa en busca del amado, su mística era la del lenguaje que abandona su casa, la razón, para así andar al encuentro ardoroso con el fuego originario de la palabra inicial, de la trascendencia de lo que anida en la libertad del silencio, su encuentro con el amado era con el Dios de la *poiesis*. (Caro, 2020, p. 12)

Lo amado es la misma *poiesis* que se transfigura. Lo que no se alcanza a entender enmudece, se hace invisible en el más allá de las palabras, pero supone una indagación mística de un sentir originario. El silencio, entonces, es una batalla frente al lenguaje, espacio del poema que sustenta la naturaleza humana: “Palabra y silencio, lo dicho y lo no dicho viven en una tensión, el lenguaje habita en esa tensión, siendo la creación poética el límite donde colinda la imposibilidad y la posibilidad de que surja la palabra adecuada” (Castaño, 2020, p. 32). El silencio se ausculta desde la poesía, en la experiencia que se tiene al internarse entre la escucha y la designación. Pilatoswky (2001) expresa que la única verdad que puede ser descubierta yace en el interior y que el acto de nombrar está estrechamente vinculado con la mística judía: “el gesto de nombrar se convierte en un acto sagrado: crea y recrea el universo” (p. 113).

Entonces, ¿qué se consigue tras el regreso de la heroína? El amor y la libertad para vivir, producto de una exhaustiva liberación de culpas y remordimientos, de pecados y miedos, que provocan que el individuo se rehúse a seguir en el camino. A la heroína sólo le queda inventarse en una nueva imagen de sí, en que pueda crear su propio mundo y refleje un bien común para la humanidad. Campbell (1959) ubica como meta de la estructura del mito: “despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal” (p. 230). En ello surge un último estado, el de la presencia anónima:

Después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle; o sea



que se convierte en anónimo. La Ley vive en él con su consentimiento sin reservas. Muchas son las figuras, particularmente en los contextos sociales y mitológicos del Oriente, que representan este último estado de la presencia anónima. Los sabios que viven como ermitaños y los mendigos errantes que juegan un papel importante en la vida y en las leyendas del Oriente; en el mito, las figuras como la del Judío Errante (despreciados, desconocidos, pero con la perla de gran precio en el bolsillo); el mendigo perseguido por los perros; el milagroso poeta mendicante cuya música apacigua el corazón; o el dios enmascarado: Wotan, Viracocha, Edshu; éstos son los ejemplos. (Campbell, 1959, p. 229)

El yo es el ser imperecedero que vuelve a nacer, cambia de cuerpo y ropa, para acceder a la verdadera realidad que actúa sobre el mundo: “El héroe es el campeón de las cosas que son, no de las que han sido, porque el héroe es” (Campbell, 1959, p. 234). Para esto debe mantener la calma y no desesperarse, porque sólo así la eternidad le otorgará la gracia y la liberación de todo sufrimiento. No hay ninguna limitación para el héroe, él/ella lucha sin apego y cede todo lo que es al poderoso terreno de la intuición y la dádiva. *Migraciones* al ser un poema autobiográfico traza un recorrido cíclico desde su centro, va del presente al pasado y de nuevo al presente, cumple con la taxonomía definida por Rastrollo (2014): “un discurso poético ... germinado desde la pulsión de una memoria que inicia un viaje errático del pasado al presente a fin de realizar un balance de vida” (p. 6). El poema culmina en el “éxtasis de estar vivo”, que de igual manera establece el fin de la estructura mítica de Joseph Campbell:

y la alegría

doblega

profundo

duele

duele su belleza tosca

su silencio

duele

y el cielo de septiembre

baja

hasta mí

cálido

y cubierto de niebla

y yo

que un día

moriré

estoy aquí

en este instante

que es todos los instantes

estoy viva. (Gervitz, 2020, p. 269)

El cabalista o *mekubal* es quien recibe la raíz del conocimiento, el que porta la luz. Sabán (2012) dice lo siguiente: “Para recibir se debe tener la humildad de saber que no sabemos todo, que siempre nos falta recibir algo más y que debemos estar dispuestos a dicha recepción” (p. 21). Para Mujica (2014) el silencio es trascendencia y centro en sus diversas resonancias, en las múltiples voces que dan existencia al lenguaje por su imposibilidad de abarcar la propia interioridad: “El silencio enseña a escuchar, inicia a escucharnos” (p. 617). La voz lírica actúa como una *mekubal*, una aprendiz de la Torá, que representa tanto la realidad visible como la oculta. Una iniciada que está dispuesta a ir siempre más allá de lo que ha recibido. Lo que se entrevé es apenas la incisión en el espacio en blanco.

El éxtasis de estar vivo, del estar en el aquí y en el ahora, es el destino final del viaje poético. La comprensión total de la existencia se descubre en la imaginación poética. La prueba de que hubo una aventura yace en la posibilidad de crear poesía,

en la escritura poética, que a través de la propia vida se va relacionando y manifestando, tal y como diría Mallarmé: “todo en el mundo existe para acabar en un libro”. El silencio facilita que la voz lírica se reconozca y regrese hacia sí misma y hacia el mundo nuevamente para demostrar lo aprendido. Después del descenso hay un éxtasis ascensional que unifica los contrarios, la ruta teosófica va de lo humano a lo divino, de la palabra al silencio, de la memoria al olvido, de la infancia a la vejez, de la nada a la creación, del exilio al encuentro.

## Conclusión

La investigación se fundó a partir de lo expuesto y hallado en el marco referencial y por la intuición que se logra percibir en el título: la construcción del viaje de una mujer que se inventa en todo lo que pudo haber sido desde su manifestación simbólica. La fuerza del destino pervive en llegar al centro de sí, dentro del laberinto de la poesía. *Migraciones* de Gloria Gervitz atiende a las características del poema extenso moderno, mantiene una gran diversidad en su unidad. El movimiento de los versos se basa en la yuxtaposición, el fragmentarismo, la ironía-analogía, la hibridación entre la épica y la lírica y la polifonía textual de los actos enunciativos.

El análisis se apoyó de los elementos y las imágenes que lo identifican como expansivo: la búsqueda de los orígenes o de absoluto (la niñez, el amor, el erotismo y el silencio), el descenso en la memoria y la pérdida de identidad debido al carácter fragmentario. La mujer encuentra lo que es en su principio y final a través de la indagación del pasado. La idea del viaje y su estructura mítica (la partida, la iniciación y el regreso) no había sido analizada por los críticos, ni se preveían sus rasgos estilísticos ni retóricos que lo enmarcan y relacionan con este género poético.

El primer objetivo del trabajo se cumple. Consistió en realizar una revisión de todo lo que se ha dicho sobre el poema, para que el lector tuviera una visión más amplia de la ruta seguida. El segundo paso fue hacer una síntesis teórica de la caracterización y de los antecedentes que definen y problematizan la extensión de un poema. La teoría se fue adaptando a las necesidades de cada época y de acuerdo con lo que los escritores como Poe y Baudelaire rechazaban. Los conceptos abarcados se explicaron y definieron para entender cómo se configura el poema extenso moderno a la manera de un viaje interior a la memoria.

La obra de *Migraciones*, publicada en el año 2020, es de suma importancia para Hispanoamérica y para todo el mundo: renueva la tradición literaria mexicana. Su estructura yace en el verso libre y se cierra a manera de espiral, de eterno retorno. El poema se estudia como un mito que tiene diversas aristas, por una parte, refiere al himno homérico a Deméter, a la diosa blanca y a la mística judía, pero todas estas referencias engloban la imagen de la diosa madre, como una metáfora de la escritura poética. El eje de la tesis se estableció en uno de los rasgos más importantes que se hereda de Eliot y de Paz: la vuelta al origen. La búsqueda de las raíces se formuló al

reconocer un “éxodo mítico-místico-erótico” como tema y estética, que propone un diálogo entre lo humano y lo divino.

Finalmente, se considera que *Migraciones* es un poema extenso autobiográfico y metapoético, donde el yo lírico monologa, le habla a un otro que es el propio yo del recuerdo, además de que hace patente la relación autor-texto-lector. Lo autobiográfico se entiende por la inclusión de escenas que se corresponden a lo vivido y a la estructura de este género poético; además, el aspecto metapoético lo exploramos a partir de los símbolos que marcan el verdadero tema del poema: la poesía misma. La herida de la voz lírica es la proyección de la memoria que se arraiga en el exilio, para que la mujer vuelva a imaginarse nuevamente en el sueño de la vida. Lo épico está en comunicación con lo lírico, pero cae en la disolución, en la relación de brevedad/lirismo a manera de *collage*. Los motivos recurrentes y las imágenes que se repiten a partir del paralelismo, el polisíndeton y la anáfora, principalmente, mantienen el ritmo y el tono, como si de una orquesta se tratara. Hay momentos en que las notas bajan y después suben dando un sentido armónico al poema entre la palabra y el silencio.

La interpretación concurre en el camino hacia la poesía, alegóricamente, al retorno de la diosa blanca. El éxtasis de estar vivo como una enseñanza del mito-poema se compara y desarrolla paralelamente con el éxtasis místico y erótico. La voz lírica funciona como la imagen de una religiosa solitaria que se adentra a la autoexploración de sí, entre todo el laberinto inmerso en la oscuridad para seguir en el camino a la *palabra* y entregarse completamente al destino poético. El poema mitologiza con su silencio por medio de los símbolos encontrados y la estructura mítica. Sin embargo, al ser un poema extenso su variedad no se puede abarcar totalmente, aún quedan resquicios, como el erotismo, la feminidad, lo onírico, entre otros temas, que los lectores y futuros investigadores pueden utilizar para profundizar más en el estudio de la obra.

## Bibliografía

- Aguinaga, V. (2020). Formas antiguas del futuro. *Luvina*. <https://luvina.com.mx/formas-antiguas-del-futuro-luis-vicente-de-aguinaga/>
- Alameda, Z. I. (2013). "Entrevista a la poeta Gloria Gervitz". *Blog Irene Zoe Alameda*. <https://www.irenezoealameda.com/blog/entrevista-la-poeta-gloria-gervitz>
- Baranda, M. (2001). Migraciones, de Gloria Gervitz. *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/migraciones-gloria-gervitz>
- Bartra, A. (1999). *¿Para qué sirve la poesía? Siglo XXI*.
- Blanco, A. (2011). *El llamado y el don*. Auieo Ediciones.
- Borges, L. J. (1981). *Siete noches*. FCE.
- Brougham, M. R. (2014). Yoga en Septiembre: una meditación por Gloria Gervitz. *Confluencia*. 29 (2), 70-80. <https://www.jstor.org/stable/43490035>
- Bustillo, F. T. (2019). Sobre Migraciones (1976-2016) de Gloria Gervitz. *Vallejo & Co*. [https://www.vallejoandcompany.com/sobre-migraciones-1976-2016-de-gloria-gervitz-por-tania-favela/#\\_ftnref3](https://www.vallejoandcompany.com/sobre-migraciones-1976-2016-de-gloria-gervitz-por-tania-favela/#_ftnref3)
- Bustillo, F. T. (2021). Migraciones dentro de migraciones o un decir que se dice. *Tierra Adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/migraciones-dentro-de-migraciones-o-un-decir-que-se-dice/>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de la mil caras. Psicoanálisis del mito* (L. J. Hernández, Trad.). FCE. <https://es.b-ok.lat/book/3554461/a4b90e>
- Campbell, J. (1991). *El poder del mito* (C. Aira, Trad.). Emecé.
- Caro, S. J. (2020). Logofagias: la voz del silencio místico de la razón poética de José Verón Gormaz. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4785/3879>

- Castaño, S. P. M. (2020). *El silencio de las palabras. Hacia una gramática silente*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana] Repository Javeriana Edu. <https://n9.cl/repositoryjaveriana>
- Chevalier J., Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio*. FCE.
- Cirlot, J. E. (2005). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Corigliano, A, J. (2012). Poesía y silencio. *La Colmena*, 73. [http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_73/Aguijon/Poesia\\_silencio.pdf](http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_73/Aguijon/Poesia_silencio.pdf)
- Cross, E. (2017). *Acuario: Artículos y ensayos sobre creación poética*. Universidad Veracruzana.
- De la Torre, D. (2019). *El territorio indeciso: los primeros poemas extensos de Octavio Paz (1936-1941)*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma del Estado de México] *Academia Edu*. <https://n9.cl/tesisadelatorre>
- Dorra, R. (2013). Selección y nota introductoria. *Material de Lectura de la UNAM*. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/gloria-gervitz-176.pdf>
- Eriksson, U. (2017). Notas para una conversación poética. En Gervitz, G., *Migraciones (1976-2016)*, 279-282, Mangos de Hacha.
- Frost, S. P. (2014). *Adivina, o te devoro. El enigma de los símbolos*. FCE.
- Gamboa, J. (2017). Como un monólogo de ti hacia ti. Las migraciones de Gloria Gervitz. *Tierra Adentro*. <https://n9.cl/tierraadentro>
- Gazca, C. J. L. (2009). Estudio sobre la poesía mística (II). *Círculo de poesía. Revista Electrónica de Poesía*. <https://circulodepoesia.com/2009/01/estudio-sobre-la-poesia-mistica-ii/>
- Gervitz, G. (2009). Algo sobre el poema *Migraciones*. *Biblioteca Virtual*. <https://n9.cl/algosobremigraciones>

- Gervitz, G. (2019). El gozo de La Palabra. Conversación con Gloria Gervitz. *Vallejo & Co.*  
<https://www.vallejoandcompany.com/el-gozo-de-la-palabra-conversacion-con-gloria-gervitz/>
- Gervitz, G. (2019, julio 26). Gloria Gervitz y Migraciones: el poema de una vida. *Milenio.*  
<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/llevo-42-anos-conviviendo-poema-gloria-gervitz>
- Gervitz, G. (2019, junio 20). La poesía, regalo extraño. *Reforma.*  
<https://vlex.com.mx/vid/poesia-regalo-extrano-gervitz-794274121>
- Gervitz, G. (2020). *Migraciones*. Libros de la Resistencia.
- Gervitz, G. (2020). Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata. *Libros de la Resistencia.*  
<https://www.librerantes.com/y-mi-abuela-tocaba-siempre-la-misma-sonata/>
- Gervitz, G. (2021). Viví para esto, para estar en el poema, para esperarlo, para recibirlo cuando llegara. *CTXT, Contexto y Acción.*  
<https://ctxt.es/es/20210201/Culturas/35097/gloria-gervitz-poeta-entrevista-migraciones.htm>
- Gervitz, G. (2021). Y yo que estoy hecha de palabras no tengo palabras. *Elipsis.*  
<https://n9.cl/elipsisec>
- Graña, C. M. (2006). Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso. *Cuadernos Americanos*, 117, 191-212.
- Graña, C. M. (2006). *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana.* Beatriz Viterbo Editora.
- Graves, R. (2019). *La Diosa Blanca* (W. Graves, Trad.; 5ª ed.). Alianza.
- Hernández V. A. (2014). Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística. *Revista De El Colegio De San Luis*, (2), 10-34.  
<https://doi.org/10.21696/rcsl022011495>



- Kaminer, S. (2005). *Cuerpo terrestre y su proyección terrestre*. Trilce Ediciones.
- Karageorgou-Bastea, Ch. (2019). En lo más íntimo: recuerdo y anhelo en 'Shajarit' de Gloria Gervitz. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 86. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/393/39363009005/html/index.html>
- Kerényi, K. (2003). *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija* (M. Tabuyo, A. López, Trad.). Siruela.
- Larrocha, S. (2017). Gloria Gervitz. Caer en estado de poesía, para poder estar en el mundo. *Tropo a la uña. Revista del Centro de Creatividad Literaria*. <http://centrodecreatividadliteraria.org/entrevistas-primera-epoca/gloria-gervitz/>
- Machado, A. (1997). *Obras. Soledades y otros poemas*. Losada.
- Michan, A. (2019). En las migraciones. *Mula Blanca*. <http://mulablanca.com/en-las-migraciones/>
- Mujica, H. (2014). *Del crear y lo creado. Prosa selecta*. Vaso Roto.
- Muñiz-Huberman, A. (2015). *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. FCE.
- Ortega, M., E. (2009). *Cábala y poesía. Ejemplos hispánicos*. [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra] <https://n9.cl/tdxcat>
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Gredos.
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. FCE.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Titivillus.
- Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral.
- Paz, O. (2014). *Obras completas, I. La casa de presencia. Poesía e historia*. FCE.
- Pilatowsky, M. (2001). Reseña de 'El silencio del nombre: interpretación y pensamiento judío' de Esther Cohen. *Diánoia*, (XLVI) 47, 113-116. <https://www.redalyc.org/pdf/584/58404709.pdf>

- Poe, A. E. (1973). *Ensayos y críticas* (J. Cortázar, Trad.). Alianza.
- Puig, O. J. (1986). "Prólogo". En Chevalier J. y Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Ramírez-Rave, J. M. (2016). Hacia una retórica y una poética del silencio. *Revista CS*, 20, 143-174. <https://n9.cl/icesiedu>
- Rastrollo, J. J. (2011). Hacia una caracterización del poema extenso moderno. *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3957688>
- Rastrollo, J. J. (2014). Memoria y moderno poema extenso: autoexégesis, trauma generacional y despersonalización. *Universidad Pompeu Fabra*. [https://www.researchgate.net/publication/280483024\\_Memoria\\_y\\_moderno\\_poema\\_extenso\\_autoexegesis\\_trauma\\_generacional\\_y\\_despersonalizacion](https://www.researchgate.net/publication/280483024_Memoria_y_moderno_poema_extenso_autoexegesis_trauma_generacional_y_despersonalizacion)
- Rastrollo, J. J. (2015). Cometemos un círculo que dura (sobre el poema extenso moderno). Tres calas en la lírica hispánica: *Espacio, Metropolitano y El libro, tras la duna*. [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra] <https://n9.cl/tdxcatbitstream>
- Rilke, Ma. R. (1997). *Cartas a un joven poeta*. Colofón.
- Rodríguez, B. A. (2006). El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz. *Tópicos del Seminario*, 16, 93-117. <https://www.redalyc.org/pdf/594/59401604.pdf>
- Rosas M. J. (2018). La configuración del poema extenso moderno: aproximaciones a Cuerpos de Max Rojas. [Tesis de licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla] <https://n9.cl/repositorioinstitucionalbuap>
- Sabán, J. M. (2012). El misterio de la creación y el árbol de la vida en la mística judía [Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili]. <https://n9.cl/tesissaban>
- Sefamí, J. (2005). La herida y el milagro en las Migraciones de Gloria Gervitz. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. <https://n9.cl/laheridayelmilagro>

- Serra, M, M, R. (2000). Consideraciones en torno al silencio y la palabra. *Centro Virtual Cervantes*. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_3\\_085.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_085.pdf)
- Spescha, I. C. R. (2001). La memoria desde la imaginación en la poesía de Gloria Gervitz. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 24. <https://n9.cl/cmassiubuap>
- Verani, J. H. (2014). *Octavio Paz: el poema como caminata*. FCE.
- Vergara, G. (2004). En otra memoria una lámpara encendida. Acercamiento a la poesía de Gloria Gervitz. *Clepsydra*, 3, 37-46. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/18631>
- Vernon, H. (2019). *El placer de la fugacidad semántica en la poesía de Migraciones*. [Tesis de licenciatura, San Diego State University] ProQuest. <https://search.proquest.com/openview/2d2ba6f6f378dab8965f0f82aaf76bbe/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Zapata, I. (2018). Migraciones: poema en movimiento. *Periódico de Poesía*. <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/migraciones-poema-en-movimiento/>