




## TRES TIPOS DE HIBRIDEZ EN LA POESÍA NEOMISTICISTA HISPÁNICA: ELSA CROSS, ERNESTO CARDENAL Y EDUARDO SCALA

*Three Types of Hybridity in Hispanic Neomystic Poetry: Elsa Cross, Ernesto Cardenal,  
and Eduardo Scala*

Javier Helgueta Manso<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México

### RESUMEN

En esta investigación, se propone que la neomística literaria de la era postsecular ha explorado nuevas fórmulas de trascendencia a partir de tres procedimientos de posible hibridación con: elementos sagrados de otros entornos culturales y épocas metafísicas (sincretismo religioso); discursos de otras disciplinas, con sus respectivos sistemas de aprehensión de la realidad (híbridos epistémicos); formatos y técnicas propios de otras artes (estéticas transmediales). Para ello, se han escogido tres notables representantes de tales fenómenos: la mexicana Elsa Cross, el nicaragüense Ernesto Cardenal y el español Eduardo Scala. En la obra y la poética de cada uno de ellos, se obtienen resultados variables: diálogo y adaptación, heterogeneidad y entropía, integración y transformación. Con este trabajo, se demuestra que la hibridez es uno de los argumentos para definir a la poesía mística contemporánea como neomística; además, en el marco de una investigación más amplia, se señala la importancia del hispanismo literario en este proceso.

**Palabras clave:** neomística; hibridez; transculturalidad; discurso; transmedialidad.

### ABSTRACT

This research proposes that the literary neo-mysticism of the post-secular era has explored new formulas of transcendence based on three procedures of possible hybridization with: sacred elements from other cultural environments and metaphysical periods (religious syncretism); discourses from other disciplines, with their respective systems of apprehension of reality (epistemic hybrids); formats and techniques typical of other arts (transmedia aesthetics). For this, three notable representatives of such phenomena have been chosen: the Mexican Elsa Cross, the Nicaraguan Ernesto Cardenal, and the Spanish Eduardo Scala. In the work and poetics of each of them, variable results are obtained: dialogue and adaptation, heterogeneity and entropy, integration, and transformation. With this work, it is shown that hybridity is one of the arguments to define contemporary mystical poetry as neo-mystical. In addition, within the framework of a broader investigation, the importance of Hispanic literature in this process is pointed out.

**Keywords:** neomisticim; hybridity; transculturality; discourse; transmediality.

Fecha de Recepción	2023-05-16
Fecha de Evaluación	2023-06-09
Fecha de Aceptación	2023-07-21

## INTRODUCCIÓN

En el siguiente artículo voy a proponer que la poesía mística, tradicionalmente heterodoxa y sincrética, también participa en las dinámicas de hibridación cultural contemporáneas. Este fenómeno sirve de argumento para concebir la nueva situación en nuestro tiempo postsecular: la nueva espiritualidad, en plena dialéctica entre el “desencantamiento” y el “reencantamiento” del mundo, se inserta en la dinámica de intercambios veloces propia de la globalización y da lugar a la confusión entre categorías profanas y religiosas. Así pues, la modalidad genérica misticista debe pensarse, en nuestros días, con el término *neomística*, pues se encuentra, sin duda, en un paradigma distinto al de la tradicional y ya canónica poesía mística del Antiguo Régimen.

La hibridez, principal responsable de dicha mutación, posee un carácter múltiple, diverso y acelerado. El empleo de este término por parte de Néstor García Canclini (1990) se debe, precisamente, a su parentesco con los fenómenos *modernos*; en palabras del pensador argentino:

Se encontrarán ocasionales menciones de los términos sincretismo, mestizaje y otros empleados para designar procesos de hibridación. Prefiero este último porque abarca diversas mezclas interculturales —no sólo las raciales a las que suele limitarse “mestizaje” — y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. (p. 14-15, n. 1)

Ahora bien, en las siguientes páginas no solo se tendrán en cuenta los entrecruzamientos culturales. Desde mi punto de vista, para entender la variante neomisticista de la poesía contemporánea, existen tres niveles fundamentales donde actúan procesos de hibridación:

- El nivel religioso. Tradicionalmente, es la primera fuente de inspiración de la lírica mística; si el poeta bebe de varios sistemas religiosos o si los inserta en una sociedad distinta, su obra presenta una forma singular de inter o, incluso, transculturalidad. Resulta difícil aquí deslindar “cultura” de “religión”, pero remito al sentido amplio del concepto cancliniano de “hibridación” por ese carácter multi y trans.
- El plano de los discursos. La poesía puede explorar y replicar otros modos de *decir* —el relato mítico o el enunciado científico— hasta entrecruzarse con la *episteme* de estas otras disciplinas que también tratan de explicar la realidad. En cuanto mezcla de discursos, también puede derivar en la fórmula posmoderna del pastiche, lo que conduce al siguiente punto sobre la formulación artística de la hibridez.
- El terreno propiamente estético. En la región fronteriza de las artes se pueden combinar, simbióticamente, los procedimientos y formatos de otros géneros para lograr nuevos modos

de expresión. En el caso de la poesía neomisticista, la configuración gráfica y plástica inter y transmedial está pensada para generar ese efecto o simulacro de experiencia ascética o extática en el lector.

En cuanto al *corpus* de autores, parto de una visión panhispánica. Tres poetas constituyen, a mi modo de ver, los casos más representativos de tales hibridaciones en cada uno de sus contextos: el nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020), el español Eduardo Scala (1945) y la mexicana Elsa Cross (1946). En cuanto a las causas de esta elección, expongo las siguientes:

- Se eligen tres ámbitos geográficos distintos dentro del hispanismo: Norteamérica, Centroamérica y Europa. Dentro de las limitaciones de espacio a las que se compromete un artículo de investigación, considero que elegir tres autores y tres regiones puede resultar una muestra suficientemente representativa de un fenómeno panhispánico.
- Los tres autores entran por derecho propio en cuanto paradigmas del neomisticismo, conforme señalan los estudios de la crítica citados en las siguientes páginas. Todos ellos han vivido experiencias de índole espiritual —retiros, peregrinaciones religiosas, conversiones o experiencias místicas— que han dejado una impronta en su obra literaria; esta presenta elementos —términos, ideas, métodos— de diversas culturas y tradiciones religiosas.
- Este reconocimiento se deriva de la madurez alcanzada en cada una de sus trayectorias, tras más de media vida dedicada a la poesía en todos los casos.
- Aunque el recientemente fallecido Ernesto Cardenal (1925-2020) haya nacido veinte años antes, su obra es coetánea, durante varias décadas, a la de Elsa Cross (1946) y Eduardo Scala (1945).
- Los tres comparten algunas líneas estéticas de carácter posmoderno: no solo la relectura de una tradición, sino también la reescritura, no inocente, llevada a cabo con procedimientos y actitudes singulares de la posmodernidad literaria: la ironía y el sentido lúdico, la apropiación, etc.
- Si bien existen diferencias en sus proyectos estéticos, la originalidad de mi investigación reside en proponer un marco y método que los vislumbra bajo una tensión común: interesarse por tradiciones religiosas y místicas muy diversas e integrarlas en su sistema poético. La diferencia radicaré en el método, grado y tipo de hibridez que se manifieste en su obra.

## ELSA CROSS: O CÓMO TRASPLANTAR LA EXPERIENCIA CONTEMPLATIVA ORIENTAL EN MÉXICO

“A la mitad del río  
juntan las dos orillas sus partículas  
hacen un mismo color  
una sola sustancia”.  
Elsa Cross

La poeta y profesora Elsa Cross (Ciudad de México, 1946) se sitúa, según sus propias palabras, en una “búsqueda subyacente de un sentido profundo de la poesía” y cataloga a esta última en tanto “registro de una experiencia del mundo” y en tanto “contemplación” (2012a, p. 11). Estas observaciones han dado lugar a su adscripción a la tendencia neomisticista de la poesía en sus distintas variantes; por ejemplo, fue incluida en la clasificación de poesía mística mexicana contemporánea (Briano Veloz *et al.*, 2014) por la Dra. Margarita León Vega y su equipo en un proyecto de investigación desarrollado la pasada década<sup>1</sup>.

Según señala la poeta en el prólogo a su poemario *Baniano* (1986), en 1978, a partir del “impacto” de su estancia durante unos meses en un *áshram* o lugar de retiro para la meditación en la India, surgieron una serie de poemas que “intentaron dar forma a una experiencia totalmente nueva” en su vida (2012b, p. 11). El conjunto de libros de tema hinduista, desde *Baniano* (1986), *Canto Malabar* (1987), *Visiones del niño Rám* (2004) y *Singladuras (Poemas desde la India)* (2010), confirman una línea neomisticista de la poesía crossiana, así como el carácter inter y transcultural de buena parte de su obra. Principalmente, aborda la cultura y religión hindú, de la que es especialista como profesora de historia de las religiones, pero también recrea elementos grecolatinos en *Bacantes* (1981) y *El vino de las cosas. Ditirambos* (2004), a la par que lleva a cabo una retrospectiva del sustrato prehispánico de México en *Jaguar* (1991) o, más sutilmente, en *Nepantla* (2019). La autora se enmarca en una tendencia que ha teorizado en alguno de sus ensayos:

En fechas relativamente recientes, ha empezado a darse en la poesía de México una apertura hacia otras orientaciones religiosas o espirituales distintas de la cristiana. La penetración cada vez mayor de diversas escuelas orientales de meditación, tanto hindúes como budistas o sikhs; el interés de estudios de taoísmo y qabbalá; la presencia de algunas órdenes sufíes, y el resurgimiento de tradiciones autóctonas mexicanas, han dado origen a nuevas posibilidades y búsquedas de experiencia vital y de expresión poética. (Cross, 2003, p. 116)

Si bien Elsa Cross, en su labor docente, es una de las principales introductoras del conocimiento de las espiritualidades orientales en México, en su obra creativa no busca alcanzar

---

<sup>1</sup> Proyecto PAPIIT IN/RN-401512 “Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones)” (2012-2014). Además, coordinó otro similar al que también se aludirá indirectamente en este dossier: Proyecto de Enseñanza PAPIME PE403517 “La mística y el lenguaje poético: acercamientos desde la poesía mexicana de los siglos XX y XXI” (2017-2018).

una estética híbrida transcultural, al modo en que lo pretendieron los modernistas latinoamericanos, los artistas vinculados a la New Age o algunos poetas neomísticos coetáneos como Ernesto Cardenal. Sin embargo, el ejercicio de trasplantar elementos y símbolos religiosos, métodos ascéticos y objetivos trascendentes ajenos a la cultura mexicana del siglo xxi a través de sus textos —o de trasplantarse a sí misma, cuando aborda la vivencia personal en esos otros espacios indios, europeos o prehispánicos—, conlleva, inevitablemente, un riesgo de hibridación tanto en el seno del poema como, sobre todo, en la *extrañada* recepción —por usar el concepto del formalista ruso Sklovski— de aquellos lectores que perciben la propuesta poética y fictiva como fenómenos no familiares a su cosmovisión, a modo de *injertos* en su propia cultura. En este trabajo me voy a centrar en dos modos distintos en que tiene lugar esa transplantación: por un lado, la representación fehaciente de la religiosidad hinduista de *Canto malabar y otros poemas*; por el otro, la asunción de un método de contemplación, el del *haiku*, aplicado a un contexto occidental cotidiano en el libro *Chapultepec 7 A.M.* (1990).

De los poemarios que conforman *Canto malabar y otros poemas*, es *Baniano* el libro que acumula mayor abundancia de referencias sobre la India o la religión hindú: a agentes de la naturaleza (“monzón”, “baniano”, “loto”), rituales (“*yajña*”), elementos de tales ritos (“mantra”), espacios sagrados (“Ganéspuri”) o divinidades, como toda la sección I del apartado “Emblemas”, están dedicados la mayoría de las composiciones. No obstante, aunque se construye un escenario oriental coherente y completo, algún elemento de otras tradiciones, que Elsa Cross ha interiorizado en su acervo cultural, puede llegar a hibridarse para completar la expresión y significación textuales. En el último poema, “Mantra”, aparece la figura griega de Narciso:

Caen las sílabas  
 como gotas de agua que resbalan  
 por la piedra  
                   hacia el estanque.  
 Allí, a ese rostro  
                   contemplado en otro tiempo:  
 Insomnio de tez morada fabulando quimeras,  
 cayendo en el pozo sin ojos de la noche,  
 a ese rostro  
                   —tu rostro—  
 cada sílaba que cae  
                   (*ola en la marmórea cavidad,*  
                                   lágrima de Narciso),  
 lo rompe y dispersa por las aguas. (Cross, 2012b, p. 80)

Este entrelazamiento greco-hindú de *Baniano* se complejiza en otro caso de hibridez presente en *Canto malabar*; en un pasaje del apartado IV de este poemario. Concebido como testimonio

poético de una experiencia mística real en el citado *áshram*<sup>2</sup>, Cross recurre a la mención de varias divinidades para representar el carácter múltiple de su visión:

Del brillo de tus pies  
se alza una ola de luz,  
como si caminaras sobre el agua,  
como si ascendieras al cielo en un relámpago.  
Se vuelven los pies de cada dios,  
de Shánkara y de Gauri  
—Shiva de las mil formas—,  
de Allah sin figura,  
del Uno perdido en los sepulcros de Amarna,  
de Yaveh en el desierto. (Cross, 2012b, p. 291)

Se trata de pasajes puntuales en espacios fictivos de cuidada coherencia cultural orientalizante, pero que precisan ser estudiados por su sintonía con la tendencia a la hibridez y el carácter transcultural de buena parte de los neomisticismos estéticos contemporáneos en la aldea global. Ahora bien, aunque la autora demuestra gran precisión en el ajuste a un sistema hinduista de pensamiento y espiritualidad, no resulta baladí que, al mismo tiempo, enmarque dicho universo místico-poético en una paratextualidad predominantemente occidental. *Baniano*, el poemario que recrea con mayor exactitud elementos de la geografía, cultura y religión de la India, está preñado de citas de escritores occidentales: Saint-John Perse abre el poema “Mandap” (Cross, 2012b, p. 20); Sor Juana, “Fabulación” (p. 25); y, para “Hamsa”, se emplea a Paul Valéry en el primer bloque (p. 65), Friedrich Nietzsche en el II (p. 66), Ezra Pound en el IV (p. 70) y Rainer Maria Rilke en el VI (p. 73).

Afirma Gérard Genette que la paratextualidad “es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (1989, p. 12); estas citas influyen decididamente en la recepción e interpretación de los poemas. En Cross, resulta de nuevo una prueba del entrelazamiento Occidente-Oriente. Solo así se podría entender que el pórtico de otro de los poemarios concebido desde la religiosidad hindú, *Canto Malabar*, sea una cita de los *Himnos a la noche* de Novalis: “Un sueño rompe nuestras ataduras / y nos hunde en el regazo del padre” (Cross, 2012b). Tal “indicio”, si seguimos con la terminología de Genette (1989, p. 17), conduce a una interpretación desde la teoría de la transculturalidad: el receptor, en quien se forma el sentido último, deduce la vivencia mística de cada poema desde el filtro interpretativo de la

---

<sup>2</sup> Así lo explica la propia autora en el prólogo a *Baniano*:

“Yo estaba bajo el baniano cuando lo vi [a Muktanandal] por última vez. Él pasó de prisa y después ocurrió un fenómeno: todo lo que me rodeaba se transfiguró y tomó su forma. Lo veía en los árboles, en las flores y en las piedras; no sabía explicar cómo lo veía también en los sonidos: tórtolas, y los cantos del templo que se oían hasta allá. A la mañana siguiente supe de su muerte, que en realidad significa su fusión con todas las cosas.

El baniano es un árbol sagrado y los poetas hindúes hablan con mucha frecuencia de él ...” (Cross, 2012b, pp. 11-12).

poética de Novalis. El proceso hermenéutico de lectura exige un conocimiento o una actitud transcultural.

El segundo ejemplo de hibridez que destaco en Elsa Cross consiste en emplear el haiku, un método de contemplación de la tradición zen, en su poemario *Chapultepec 7 a.m.* (1990). Desde mi punto de vista, el haiku es uno de los ejemplos más reconocibles de lo que he denominado *ascectica*, esto es, un acceso ascético a través de los medios estéticos —de la poesía, en este caso particular—.

La introducción, adaptación y resignificación del haiku en la escritura occidental supone un caso de “totalización cultural” para Aullón de Haro (1985, pp. 28 y ss.). Un punto más allá, debe considerarse uno de los fenómenos transculturales más notorios en la historia de la literatura contemporánea: una estrofa japonesa tradicional y de fin contemplativo se reinserta y muta en la poesía culta, secular y urbana de Occidente. Tras un siglo de asentamiento en el campo literario de acogida, la lectura de los haikus presentes en *Chapultepec 7:00 a.m.* de Elsa Cross delata un insoslayable carácter híbrido para aquellos receptores en cuya competencia literaria se encuentre el conocimiento de este género poético. Esta crea un *horizonte de expectativas* específico<sup>3</sup>: la poeta está observando el paisaje semiurbano del bosque de Chapultepec de la Ciudad de México mediante los esquemas de otra cultura.

Aun cuando Elsa Cross, por medio de la desublimación, seculariza en parte la trascendencia de la mirada, el comienzo y final —espacios marcados en la retórica y en el ritual— del poema muestran, casi siempre, una suerte de epifanía o *transformación* en la voz poética, consistente en la unidad de mundo y ser a través de la contemplación. Así ocurre, por ejemplo, en dos poemas donde acontece una sutil fusión del paisaje, una transmutación de elementos que evoca el simbolismo alquímico: en “El lago”, compuesto por dos estrofas, la primera comienza: “La luz se mece. / Sobre el lago amanece. / El agua es oro” (Cross, 2012a, p. 383); o en “Los árboles”, que se inicia con estos versos: “Dejan los troenos / galaxias amarillas / en el sendero” (p. 383)<sup>4</sup>. Así también, se describe el vuelo de cortejo de las palomas en el último haiku de cierre de “Casa del lago”. Una de ellas desdeña el “revuelo”, se aísla del grupo, y emprende otro camino que no puede dejar de resonar, por el simbolismo del ave y del sol ascendente a modo de contemplación metafísica: “Vivo color, / en sus

<sup>3</sup> Para Robert Jauss, “la relación de contingencia de la literatura aparece primordialmente en el horizonte de expectativas de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores” (2013, p. 176).

<sup>4</sup> Es inevitable pensar que tiene lugar una *coincidentia oppositorum* en los ejemplos subsiguientes: unidad de luz y agua, en el primer caso, de la que se obtiene la “rubedo” o el estado áureo de la materia según los alquimistas; transformación de lo horizontal y terreno (el suelo) por efecto de lo vertical, móvil y aéreo (la planta “troeno”): el sendero se vuelve dorado y celeste (“galaxias”).

alas se enciende / el sol que asciende” (p. 386). Además del régimen diurno, y de una experiencia catafática, está presente el régimen nocturno en el poema “La luna”; dentro de esta clara hibridación transcultural del poema de Cross, el poema vuelve a focalizarse en las alteraciones lumínicas: “En viva plata / la luna se derrama / sobre las ramas. // Entre la niebla / los árboles desnudos: / almas en pena” (Cross, 2012a, p. 387). La luna no solo constituye uno de nuestros símbolos en Occidente, sino que resulta un elemento protagónico en la tradición del haiku. Como explica Fernando Rodríguez-Izquierdo al comentar un poema de Basho, “ver brillar la luna en determinados días y lugares es todo un espectáculo para el pueblo japonés”, siendo un rito habitual en el otoño (2016, p. 39).

Hay que traer a colación las palabras del pensador Benjamín Valdivia en un trabajo inédito sobre *Canto malabar* que, desde mi perspectiva, serviría para comprender todos los pasajes aquí comentados. Valdivia considera que en este libro habría una “visión occidental de intuiciones orientales” y, más allá, que “sin esa subyacente óptica occidental nos quedaría muy ajena la comprensión e impacto del asunto central del poema, por lo que resulta benéfica la relación hecha allí entre orientes y occidentes” (2003, p. 70). La formación académica y la enseñanza, las peregrinaciones y los retiros, constituyen un caldo de cultivo espiritual y literario amplísimo *condenado* a la fusión entre el pensamiento y la poética crossianas. No solo se trata, por tanto, de intercambios y disoluciones geográficas y culturales, sino también temporales cuando se rescatan textos y métodos sagrados milenarios o se revisitan las ruinas de civilizaciones pretéritas griegas o prehispánicas.

## ERNESTO CARDENAL: ENTRELAZAMIENTO CÁNTICO O COLLAGE DE DISCURSOS CIENTÍFICO-POÉTICOS

“Todos los seres somos de la misma esencia,  
compuestos de las mismas partículas elementales.  
Ahora los físicos hablan como los místicos”.  
Ernesto Cardenal

En esta famosa cita de *Cántico cósmico* (Cardenal, 2012, p. 41), Ernesto Cardenal señala un punto de convergencia del periodo contemporáneo entre dos sistemas de interpretación del mundo concebidos en las antípodas del conocimiento humano por el pensamiento laico y secular occidental de la Modernidad: la ciencia y la religión. El escritor nicaragüense subraya que esta conexión acontece en el nivel del discurso: en nuestros días, los físicos *hablan* como los místicos, es decir, especulan con un lenguaje pleno de revelaciones y metáforas e incluso algunos beben de



tradiciones religiosas donde pueden hallar intuiciones humanas ancestrales que la ciencia ha pulido o demostrado<sup>5</sup>.

El gran investigador de la mística Michel de Certeau planteó en numerosos estudios la pregunta por el paradójico discurso místico, tanto desde la perspectiva del problema lingüístico como enunciativo y pragmático. El discurso resulta el rostro visible (y accesible) de la mística, de los hechos individuales extáticos que *a posteriori* son estructurados por *modi loquendi*. Al exponer su método en *La fábula mística*, recuerda: “Al principio del análisis se encuentra, pues, el aislamiento de una unidad ‘mística’ en el sistema de diferenciación de discursos que introduce un nuevo espacio del saber” (2007, p. 27) y completa en nota al pie: “Es preciso aclarar que, en el vocabulario del tiempo, ‘mística’ designa esencialmente un tratamiento del lenguaje; en cambio ‘espiritualidad’ remite a la experiencia” (nota 18). Esa nueva disciplina discursiva y de conocimiento resulta eminentemente relacional:

la experiencia (...) se difunde en una multiplicidad de relaciones entre la conciencia y el espíritu sobre todos los registros del lenguaje, de la acción, de la memoria y de la creación. (...) En otros, en una tradición más oriental, es el silencio que progresivamente extiende sus efectos y atrae a sí, una a una, las actividades del ser. (Certeau, 2007, p. 357)

Dicha “multiplicidad de relaciones” dota al discurso místico de un carácter fluido y abierto al sincretismo, especialmente referido al discurso neomístico contemporáneo, capaz de acoger modos de decir, elementos y métodos de numerosas culturas no necesariamente vinculadas históricamente. Además, se presta a la constante reactualización y Ernesto Cardenal es el mejor ejemplo de ello. El poeta, que ha referido una experiencia trascendente en sus memorias (Cardenal, 1999, pp. 88-90) y ha sido considerado pionero de la poesía mística en Hispanoamérica desde los años 90 por Luce López-Baralt<sup>6</sup>, construye buena parte de su obra desde múltiples modos de hibridez. En este apartado se va a investigar el caso de la pluralidad y entrelazamiento de discursos, uno de sus rasgos más singulares. Para José Miguel Oviedo (2012), la obra cardenaliana, “formalmente, es una especie de fusión de muchos discursos, escritos u orales, más cerca de la prosa que del verso (su patrón rítmico es el versículo), intensamente coloquial, directo y comunicativo” (p. 117).

---

<sup>5</sup> Este es un viaje de ida y vuelta, ya que varios físicos modernos se han sentido atraídos por la inspiración de la literatura mística, como Niels Bohr. Un caso extraordinario es el de Aldous Huxley, pensador y escritor de ciencia ficción, que compiló en *La filosofía perenne* (1944) un valioso corpus de fragmentos de textos sagrados y místicos.

<sup>6</sup> “Tenía que ser un contemplativo hispanoamericano, escribiendo desde la rotunda libertad imaginativa de nuestras tierras aún recientes, quien renovara de tal manera la literatura contemplativa de sus mayores, desde san Juan de la Cruz y Meister Eckhart hasta Teilhard de Chardin y Thomas Merton. No es poco. Cardenal ha escrito la primera página importante de la literatura mística hispanoamericana (...). Algún día leeremos estos textos apasionados de amor divino y humano con la misma unción teológica con la que manejamos las *Moradas* de santa Teresa y el *Milieu divin* de Teilhard de Chardin. Por el momento, no nos cabe sino esperar que alguna otra vez el poeta nos vuelva a permitir acceso a los semblantes plateados del manantial de su espíritu en proceso de iluminación” (2017, pp. 48-49).

Cardenal está esencialmente preocupado por integrar en su poesía —y, por ende, cosmovisión, método, etc.— de otras disciplinas de aproximación al mundo u objetivación de la realidad: los escritos de otros poetas; el discurso mítico de las cosmogonías; el lenguaje político, historiográfico o periodístico; el argot científico, especialmente el físico y astrofísico de los paradigmas imperantes (relatividad, cuántica); así como también los textos sagrados y místicos, siendo, de hecho, el carácter metamístico lo que permite hablar de su obra en cuanto *neomisticista*. El poeta es consciente de esta acción sincrética en una entrevista concedida a Raquel Fernández: “a mí me tocó unificar Ciencia y Poesía, que no se había hecho, y Misticismo y Ciencia, que tampoco se había hecho. Y Misticismo y Revolución, porque no solamente no hay contradicción entre Cristianismo y Revolución, sino que tampoco hay contradicción entre Mística y Revolución” (López-Baralt, 2012, p. 15). Es decir, no se trata tan solo de una interdiscursividad, sino de un ejercicio transdisciplinar cuya condición de posibilidad es estar entrelazada por una voz *teopéutica*. A continuación, me centraré tan solo en el entrelazamiento de discurso místico y científico por ser el más genuino y original del escritor nicaragüense.

En *Salmos* (1974), Cardenal experimenta una reactualización del género poético bíblico del salmo mediante procedimientos posmodernos: relectura, deconstrucción e hibridación entre discursos sin abandonar una enunciación en forma de “voz profética” (Borgeson, 1984, p. 138). Véase el salmo 103:

Bendice alma mía, al Señor  
Señor Dios mío tú eres grande  
Estás vestido de energía atómica  
como de un manto.

De una nube de polvo cósmico en rotación  
como en la rueda de un alfarero  
comenzaste a sacar las espirales de las galaxias  
y el gas en tus dedos se fue condensando y encendiendo  
y fuiste modelando las estrellas... (Cardenal, 1974, p. 51)

El logro de Cardenal consiste en desarrollar una descripción de la naturaleza divina con terminología científica del siglo XX sin perder la reminiscencia veterotestamentaria inherente al género. Es este un antecedente del entrelazamiento científico-religioso habitual en poemarios místicos posteriores, como *Cántico cósmico*, que arranca, en estos términos, con un primer poema titulado “El Big Bang”:

En el principio no había nada  
ni espacio  
ni tiempo.

El Universo entero concentrado  
 en el espacio del núcleo de un átomo,  
 y antes un mucho menor que un protón,  
 y aun menos todavía, un infinitamente denso punto matemático.  
 Y fue el Big Bang. (Cardenal, 2012, p. 9)

En *Cántico cósmico*, cada poema o “cantiga” reinicia una descripción del origen del universo partiendo del Evangelio de san Juan y acercándose a diversos modos de explicación en que se funden —o *chocan*— cosmogénesis diversas —la Biblia, el Tao, el “canto de la Polinesia”, el mito chino de P’an Ku, etc.— con explicaciones que imitan la exactitud científica: “Por lo que a pesar de la rápida expansión / el universo estaba en un estado de equilibrio térmico, / y la temperatura era  $10^{11}$  ° K” (Cardenal, 2012, p. 16). Rosa Sarabia (1997) ha expresado el carácter transcultural de esta propuesta literaria:

La poesía de Cardenal es la encrucijada de varias conformaciones culturales, un híbrido donde dominan una suerte de regionalismo superado; el aporte de la modernidad en su tecnología y el pujar de nuestras estructuras sociales. Un buen ejemplo de este entrecruzamiento es su último libro *Cántico cósmico* (1989) donde la lengua regional y americana se aúna a la terminología científica. (p. 119)

La cantiga 42, dedicada a la experiencia mística real, certifica la expresión, el *modus loquendi*, de una singular neomística por el hecho de describir con fórmulas híbridas el proceso unitivo: “¡Oh, unión mayor que la interacción electromagnética! / ¡Oh, una mayor unión que la de protón con neutrón” (2012, p. 392). Estas y otras fórmulas originales de la poesía cardenaliana constituyen un método de sincretismo epistémico que remite a un proyecto general estético y espiritual de comunión cósmica. Así, para el propio autor *Cántico cósmico* sería “un extenso poema de más de quinientas páginas hecho principalmente con poesía científica o ciencia poética” (Cardenal, 2011, p. 71).

Ahora bien, en muchos pasajes la hibridez cardenaliana se define por un apelmazamiento de referencias múltiples, síntoma del carácter posmoderno de su escritura. En *Salmos* están presentes todo tipo de innovaciones tecnológicas (los fármacos, el detector de mentiras o las armas nucleares, por citar tan solo tres campos de la ciencia), elementos del mercado capitalista (dólares, seguros de vida, bancos) o de la publicidad y la política, siendo el *eslogan*, microdiscurso, una de las palabras más repetidas. El libro se cierra, de hecho, con un poema multidisciplinar de alabanza en que se cruzan diversos géneros, instrumentos e inventos musicales: “Alabad al Señor en el cosmos / Su santuario / de un radio de 100 000 millones de años luz / (...) alabadle con blues y jazz / y con orquestas sinfónicas / con los espirituales de los negros / y la 5ª de Beethoven / con guitarras y marimbas / alabadle con toca-discos / y cintas magnetofónicas” (Cardenal, 1974, p. 67). No faltan,

por su parte, en el *Cántico cósmico*, pasajes donde se abigarran lenguajes de especialidad de múltiples disciplinas (ciencia, periodismo, economía, política y religión) en extensos poemas continuos que semejan, más que un discurso unificado como prometía el autor, un *collage* inconexo. José Miguel Oviedo (2012) ha definido esta cualidad de *Cántico cósmico*:

La gran novedad de Cardenal es que no trabaja con metáforas, sino con imágenes narrativas, que le permiten contar, crear situaciones y darles un desenlace. A veces, lo hace apropiándose de relatos o voces ajenas, produciendo verdaderos *collages* verbales en los que el autor es un mero compilador que refunde diversos discursos (históricos, eslóganes periodísticos, datos estadísticos, clichés coloquiales, etc.) y los manipula para hacer de ellos algo distintivo y significativo: un lenguaje hecho con las disonancias y superposiciones de otros lenguajes, aceptados o espurios. (p. 118)

No obstante, desde el punto de vista religioso, la apropiación de cosmovisiones ajenas y la superposición de sus *modos-de-decir* sobre la base judeocristiana tendrían también la apariencia del pastiche. Para José Luis Mardones, “el ‘pastiche’, que Jameson pone como característica del arte y la cultura postmoderna, también tiene su aplicación a la religiosidad postmoderna” (Mardones, 1996, p. 41), una religiosidad a la carta, plural, fragmentaria e inconexa. Si Michel de Certeau se cuestionó cómo afectaron las hibridaciones —o “contaminaciones”— de la mística con otras disciplinas en la entrada a la Modernidad (2007, p. 27)<sup>7</sup>, analícese lo que suponen manifestaciones estéticas de hibridez múltiple como las de Ernesto Cardenal para confirmar el cambio de paradigma: un estadio postmetafísico y una religiosidad postsecular que implica una poesía *neomística*.

---

<sup>7</sup> “Podríamos preguntarnos, en verdad, qué clase de contaminaciones de disciplinas, a partir del siglo XIII, volvieron posible la configuración en la que la mística recibe su forma propia; y qué clase de desplazamientos, a partir del fin del siglo XVII, provocó la distribución de la mística en otras unidades” (2007, p. 27).

## EDUARDO SCALA: POÉTICA TRANSMEDIAL PARA UNA EXPERIENCIA DE LA UNIDAD

“UNIDADIVERSIDAD”  
Eduardo Scala

Al tratar de perimetrar la literatura mística, Dominique de Courcelles (2006) llega a la indefinición de su apertura: “ni literario ni teológico, el discurso místico escapa a toda clasificación” (p. 144). Esta sentencia se puede aplicar a la creación de Eduardo Scala (España, 1945), el máximo representante, a mi modo de entender, de la poesía neomística española, con una obra en marcha titulada *Cántico de la Unidad* (1974-2023). Igual a Cross o Cardenal, Scala presenta en su trayectoria vital una serie de acontecimientos trascendentes verídicos: en 1974 quema toda su obra previa para comenzar un proyecto de *desidentificación* por el que acaba nombrándose “Don Nadie” (Parreño/Gallero, 1992); durante varios años se impone la errancia por territorios simbólicos, desde las Islas Baleares de Ramon Llull, a Toledo —la ciudad alquímica— y, finalmente, Ávila —la ciudad mística de Mosé ben Sem Tob o Santa Teresa— cuyo anagrama ha defendido en la reciente exposición *Ávila La Vía. Eduardo Scala* (Archivo Histórico Provincial de Ávila, 2021) que se trabajará en las siguientes páginas.

El sistema religioso al que se acoge Eduardo Scala se enmarca en la tradición de la *philosophia perennis*, es decir, se surte desde un supuesto fondo holístico y universal de saberes y experiencias que se manifiesta, sin perder la unidad original, en todo sistema simbólico y de creencia. Por supuesto, entran aquí en juego los múltiples métodos de ascesis y contemplación, cuyos formatos diversos, hoy diríamos inter y transdisciplinares, serán continuados y resignificados *scalianamente* en nuestra era postsecular. Al contrario de lo que sucedía en Cardenal, la hibridez no es el tema en sí mismo sino el medio hacia la unidad. Contra el pastiche posmoderno de los años setenta, Scala indaga en los principios de correspondencia y de fusión de la tradición alquímica; el postulado 15 de su poética reza así: “Libros de poe+, nuevos códigos de alquimia lingüística, culto al 8 o Infinito: escritura de la totalidad” (Scala en: Cabezudo, 2016). De ese modo, pretende un sistema poético unificado y coherente integrando elementos y medios de diversos acervos espirituales y ascéticos (judeocristianos, musulmanes, budistas, herméticos, etc.) mediante una estética minimal y esencialista.

A finales de la década de los ochenta, el poeta español expande su obra más allá del formato libro, de modo que esta empieza a definirse, además, por una fusión transmedial. Así explica Eduardo Scala su evolución:

Con el ciclo POESIARQUITECTURA, iniciado con *Poe+ Espaciales*, Colegio de Arquitectos, Mallorca 1987, abrí el proyecto de las escrituras a escala humana. Es decir, el libro tal lo conocemos sale del libro, letras corpóreas, planos gigantes o el rollo de papel continuo (1500 metros impresos) nos encaminan a leer los contenidos esenciales de los términos sin término. Es la espiriencia no experimental. (Scala/Helgueta Manso, comunicación personal, 1 de agosto de 2023)

Para definir en adelante esta práctica scaliana, tomo el concepto de “transmedialidad” que ha sido aplicado a la transformación diacrónica de géneros o a los casos donde el producto intermedial, por su hibridez, no deja discernir un formato o disciplina predominante (Prieto, 2017). Creo que las transformaciones de algunos poemas de Eduardo Scala, desde el texto manuscrito a su reconversión en nuevos formatos y soportes de gran diversidad, incluyendo el uso de nuevas tecnologías de impresión (plóter), representación (móviles, web digital) o proyección (holografía, videomapping), que en muchas ocasiones se hibridan, puede entenderse desde la transmedialidad.

En las muchas obras que conforman *Cántico de la Unidad*, se ha indagado en las posibilidades que ofrecen diversos medios y disciplinas con el fin de mostrar la naturaleza mágica y sagrada del lenguaje y de propiciar un acceso iniciático y místico a través de él. Así sucede también con los distintos soportes de manifestación. Conforme señala Felipe Muriel,

Scala arranca de una actitud de rechazo a la banalización del libro. Su búsqueda le encaminará a la adopción de una gama de soportes, que van desde las hojas sueltas al códex pasando por el cuadernillo y el rollo, con los que intenta restaurar su naturaleza sagrada. (2001, p. 147)

Mucho se ha escrito, a este respecto, sobre las diversas piezas scalianas (sincrogramas, re/tratos, scaligramas, poemas pasaje, etc.) por separado, pero apenas se han estudiado las intervenciones o exposiciones en donde se suman varias de estas obras para construir una experiencia estética pautada en fases graduales. Aquí voy a desarrollar en unas breves líneas la exposición: *Ávila La Vía* que tuvo lugar en 2021 en el Archivo Histórico Provincial de Ávila/Junta de Castilla y León, entre junio y julio y entre octubre y noviembre. La inter y transdisciplinariedad de la propuesta estética scaliana se constató en los diversos actos académicos, audiovisuales y musicales que rodearon a la retrospectiva:

La conferencia del poeta David Ferrer “El fondo sin fondo Scala”; el estreno del vídeo-documental de Benjamín Santos “*Ávila La Vía*”, y el concierto “Infinito Bach” (8 *re/tratos de Bach*, serie inédita, de Eduardo Scala) Partita 2 in D minor, Sarabanda, BWV 1004. Violín: Celia Sanabria y cuenco tibetano: Eduardo Scala. Estreno mundial. (López Sanchidrián, 2021, p. 5)

La exposición *Ávila La Vía* está compuesta por tres obras que, además de constituir ellas mismas “soportes de meditación”, en terminología scaliana (Scala en: Cabezudo 2016), a mi modo

de ver representan las tres fases de la mística cristiana. Este marco de referencias viene dado, además, por la ciudad a la que se dedica la retrospectiva, Ávila, ciudad de místicos, y el poema inicial de homenaje a san Juan de la Cruz. Como propuse en mi tesis doctoral, *Camino de percepción. Continuidad del silencio en algunas ascepciones del cambio de siglo* (2019), este tipo de muestras deben concebirse desde la perspectiva del itinerario espiritual en el que las obras de arte plantean una transformación interior, es decir, devienen ascepciones: ascética y estética se unifican en un *camino de percepción* que a continuación desarrolla. La particular *peregrinatio* de Ávila *La Vía* debe iniciarse en el auditorio, lugar que acoge el singular poema aéreo “Pájaro solitario-solidario” interpretado a partir de una de las principales “cautelae” escritas por el santo abulense:

Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias no haciendo más caso de ellas que si no fuesen, y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de su Esposo. (Juan de la Cruz, 1960, p. 1134)

“Pájaro solitario-solidario” de Eduardo Scala cumplirá todas estas condiciones. Se trata de un poema continuo sobre papel blanco compuesto por dos únicas palabras-verso repetidas en bucle sesenta y cuatro veces, número múltiplo del ocho que en la poética scaliana representa, como en el ajedrez y otras tradiciones numerológicas, el infinito. Para acentuar esta cronotopía sin límites, el poema se ha impreso en un papel de grandes dimensiones que se dobla sobre sí mismo para simular una cinta de Moebius. La pieza, además, se cuelga del techo, de manera que queda suspendida y *vulnerable* a las fluctuaciones del aire o a la interacción de diversa voluntariedad de los visitantes. Esta pieza híbrida, a camino entre lo literario y lo escultórico, entre la oración de repetición y el arte cinético, resignifica el papel del receptor, que pasa inmediatamente a formar parte de una peregrinación en la que, comprendiendo las *condiciones del pájaro solitario* que escribió san Juan de la Cruz, asume una misión de solidaridad. En palabras de Francisco Javier Sancho, “estamos ante una muestra valiosa del arte al servicio de los valores, de la trascendencia, de la comprensión de lo inefable. La intuición del artista se vuelve revelación” (p. 8b).



**Imagen 1.** Poema “Pájaro solitario-solidario”. (Cedida por el autor).

Tras esta fase purgativa, aquella misma en la que se encontró el poeta en ese mismo edificio cuando “comenzó esa soledad forzada, siendo encarcelado por quienes se llamaban sus hermanos” (p. 8a), se accede al vestíbulo del Archivo Histórico, en donde se encuentran las otras dos piezas. “TIEMPOOPMEIT” es otro poema continuo impreso en una lona de treinta y dos metros de extensión en la que se va repitiendo una duplicación enfrentada del término tiempo con el fin de que las letras “o” —de la palabra en posición natural y del término en rotación— se encuentren dando lugar a un ocho, representación visual del infinito. La poesía expandida resulta, *per se*, un fenómeno transmedial; en este caso, está concebida entre lo literario y lo arquitectónico, entre lo estético y lo funcional, pues el texto se convierte en lugar de paso para trabajadores y visitantes. El poema se convierte en “poema pasaje” y adquiere una dimensión ascética gracias al caminar meditativo que, mediante la técnica *vipassana*<sup>8</sup>, realizaron sobre él los yoguis José Manuel Chía y Adela Alonso. Téngase en cuenta que Eduardo Scala ha señalado constantemente la raigambre de su propuesta en el sistema de la no dualidad hindú, que tomando uno de sus principales libros, el de la *Lámpara del conocimiento no dual*, podría resumirse en la fórmula: “Existe solo el Conocimiento

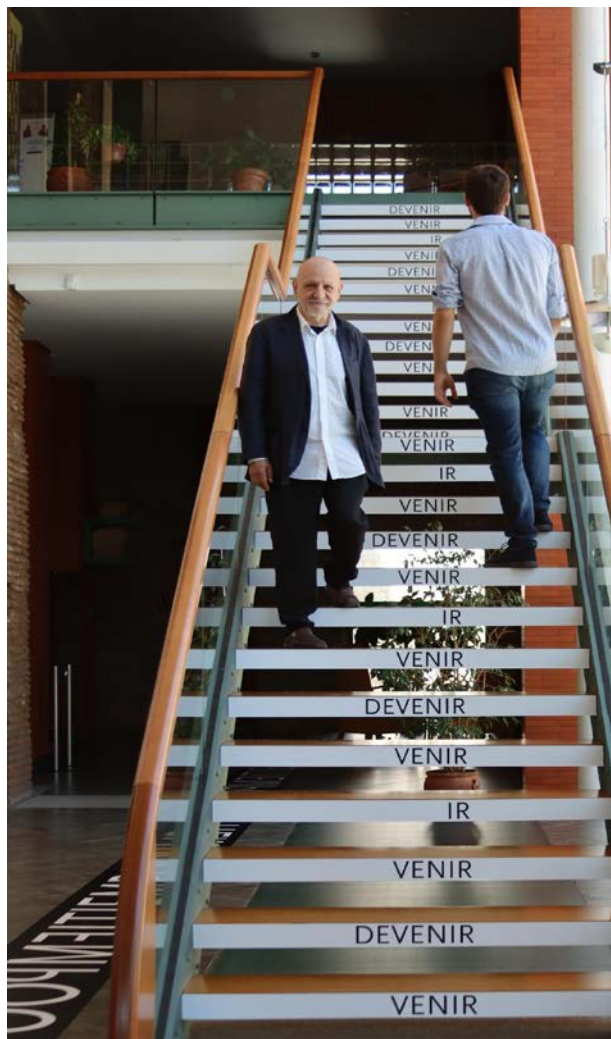
---

<sup>8</sup> Sigo a Daniel Goleman al definir *vipassana* del siguiente modo: “ver las cosas como son” (1977, p. 31).



del Gozo, sin comienzo ni fin, no-dual, ilimitado, siempre-libre, puro, consciente, único y Supremo” (Anónimo, 2006, p. 31). Esta constituiría la fase iluminativa imprescindible, de despojamiento de la condición temporal del individuo, para acceder a la unidad última.

En la tercera fase del itinerario ascético, se encuentra la obra “Devenir”, un poema en escalera o “scaligrama”, en terminología del propio autor. Al representar poemas en las escaleras, cada verso-palabra se sitúa en las contrahuellas de los escalones; esto implica un único modo de lectura, el de la subida, pues estas piezas reflejan el esfuerzo (vía purgativa) que permite la liberación de lo sobrante y la adquisición de un conocimiento (vía iluminativa) que conduce no solo, literalmente, al segundo nivel del edificio, sino simbólicamente a un estadio superior (vía unitiva). Téngase en cuenta el valor trascendente que la simbología ha descrito para escalas y escaleras: “Aparece este símbolo con mucha frecuencia en la iconografía universal. Las ideas esenciales que engloba son: ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad” (Cirlot, 1992, pp. 359-360).



**Imagen 2.** Poema “Devenir”. Con la presencia del artista Eduardo Scala (Cedida por el autor).

Para esta obra, Scala bebe de fuentes muy diversas: la lectura en o de escaleras se encuentra en Egipto, la cultura maya o las tradiciones alquímicas, herméticas y místicas que en Occidente arrancan en la Edad Media y llegan hasta nuestros días. El scaligrama presentado en el Archivo Histórico continúa la línea de disolución temporal marcada por los dos poemas-fases ascéticos anteriores; aquí, a través del juego de los versos ropálicos infinitos “ir-venir-devenir-venir-ir”, se pone en cuestionamiento toda cronología de nuestra existencia. Quizás sea este último poema el que mejor representa no solo la hibridez transcultural en la que se halla un poema único derivado de diversos códigos escriturarios y religiosos, sino también la transmedialidad inherente a la poesía expandida de Scala; como en otros ejemplos a lo largo de su trayectoria de casi cincuenta años, Scala recrea, *en otra escala*, poemas que inicialmente nacen en la página y el libro. En concreto, lo que en 2021 pasó a convertirse en un poema transcrito en los tabiques de una escalera de un espacio público fue inicialmente un poemario ideado en formato libro.

Las tres obras apuntan a lo infinito y funcionarían individualmente, en cuanto sincretismos poético-religiosos, como soportes de contemplación. No obstante, su colocación en un mismo edificio obliga al visitante-asceta a pensar un itinerario y tres hitos dentro de él que se corresponderían con el proceso interno purgativo, iluminativo y unitivo: de la conciencia de soledad a la ascensión, la mística que propone Scala en *Ávila La Vía* parece buscar la disolución del ser en el tiempo.

Sin temor a equivocarme, considero que la obra de Eduardo Scala resulta, en sí misma, un argumento para redimensionar el cambio de paradigma del arte místico contemporáneo en cuanto *neomística*. Ello sin abandonar su raigambre y unidad con las bases espirituales y la tradición. Desde finales de los ochenta y, sobre todo, en el comienzo del nuevo milenio, Eduardo Scala, empleando nuevas presentaciones y formatos transdisciplinares para sus piezas, intensifica el carácter performático y *espiriencial* de sus obras, desde la perspectiva del autor y del receptor, respectivamente. No hay una mutación en su sistema poético, pues persiste el objetivo scaliano de proponer, según Raúl Díaz Rosales (2012), “una suerte de potenciación lingüística donde la búsqueda de la esencia sirve como centro potenciador a partir del cual se expande, en el propio receptor del texto, una nueva realidad” (p. 86).

## CONCLUSIONES

En esta investigación he buscado demostrar, en primera instancia, la existencia de una poesía neomisticista, esto es, de nuevas manifestaciones de un sentimiento profano de contemplación, epifanía o unidad a través de los medios del poema en un tiempo postsecular. Uno de los argumentos para hablar de un paradigma *neo* de la poesía mística es la exploración de nuevas fórmulas estéticas y espirituales a partir de tres procedimientos de hibridación: de elementos sagrados de otros entornos culturales y épocas metafísicas (sincretismos religiosos); de otros discursos o relatos, con sus respectivos sistemas de aprehensión de la realidad (híbridos epistémicos y transdisciplinares); de formatos y técnicas propios de otras artes con las que actúa en simbiosis para inducir vías ascéticas o místicas (estéticas transmediales). Para ello, escogí tres notables representantes de tales fenómenos en sus respectivos campos literarios (mexicano, nicaragüense, español) que, sin embargo, muestran sutiles diferencias en el modo de entender y ejecutar una hibridación puesta al servicio de la unidad mística: adaptativa al contexto en Elsa Cross, quien adecúa su voz lírica al sistema espiritual que recrea —ya el hindú, ya el zen—; múltiple, heterogénea y entrópica hasta consistir en una estética del *collage* en Ernesto Cardenal; e integradora y

transmutada en un código estético transmedial en Eduardo Scala para favorecer el nivel *espiritual* del receptor.

## RECONOCIMIENTOS

Esta investigación se ha realizado siendo Javier Helgueta Manso becario posdoctoral del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la Dra. Margarita León Vega como asesora, bajo el disfrute de una beca del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM (Coordinación de Humanidades), periodo 2022-I.

## REFERENCIAS

- Aullón de Haro, P. (1985). *El jaiku en España*. Playor.
- Borgeson, P. W. (1984). *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. Tamesis.
- Briano Veloz, K. A., Saldaña Moncada, D. I., Rodríguez Vértiz, D. M., Romero Ruiz, C. C. y Ramírez Sandoval, I. (2014). Pluralidad mística en la poesía mexicana. Avances del trabajo de campo del proyecto PAPIIT in/1n-401512 Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones). *Acta poética*, 35(2), 245-251. [https://doi.org/10.1016/S0185-3082\(14\)72428-9](https://doi.org/10.1016/S0185-3082(14)72428-9)
- Cardenal, E. (1974). *Salmos*. Carlos Lohlé.
- Cardenal, E. (1999). *Vida perdida*. Seix Barral.
- Cardenal, E. (2012). *Cántico cósmico*. Trotta.
- Cabezudo, S. (21 de abril de 2016). *Universo. Eduardo Scala* [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=ffHoRff-Efqw>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- de Certeau, M. (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bd6h>
- de Courcelles, D. (2006). Arrojamientos de los escritores y contemporaneidad mística. En V. Cirlot y A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea* (pp. 139-156). Siruela. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt7x7kp.7>
- Cross, E. (2003). *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. CONACULTA.
- Cross, E. (2012a). *Poesía completa*. Fondo de Cultura Económica.
- Cross, E. (2012b). *Canto Malabar y otros poemas*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Díaz Rosales, R. (2012). “Y se hizo la palabra”. Algunas notas sobre las creaciones neológicas literarias en español. En E. Landone (Ed.), *Enlaces. Studi dedicati a Mariarosa Scaramuzza* (pp. 73-95) Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Goleman, D. (1977). *Los caminos de la meditación*. Kairós.
- Helgueta Manso, J. (2019). *Camino de percepción. Continuidad del silencio en algunas acepciones del cambio de siglo* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Alcalá.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Gredos.
- Juan de la Cruz, S. (1960). *Cautelas*. En *Vida y obra de san Juan de la Cruz* (pp. 1121-1138). Biblioteca de Autores Cristianos.
- López-Baralt, L. (2017). El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana. En L. y López-Baralt (Ed.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 25-52). Trotta.
- López-Baralt, L. (2012). *El cántico místico de Ernesto Cardenal*. Trotta.
- López Sanchidrián, M. del C. (2021). Exposición Fondo Eduardo Scala. En Eduardo Scala, *Ávila La Vía. Fondo Eduardo Scala*. Gráficas Almeida.
- Mardones, J. M. (1996). *¿Hacia dónde va la religión? Postmodernidad y Postsecularización*. Universidad Iberoamericana.
- Muriel, F. (2001). *Hermetismo y visualidad. La obra gráfica de Eduardo Scala* [Tesis Doctoral no publicada]. Universidad de Córdoba.
- Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Alianza.
- Parreño, J. M. y Gallero, J. L. (Eds.). (1992). *8 poetas raros (conversaciones y poemas)*. Árdora.
- Prieto, J. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento*, 5(1), 7-18. <https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.1.864>
- Rodríguez-Izquierdo y Gavala, F. (Eds.) (2016). Introducción. En M. Basho, *Leve presencia* (pp. 7-11). Satori.
- Sancho, F. J. (2021). El pájaro solitario y solidario. En E. Scala, *Ávila La Vía. Fondo Eduardo Scala* (pp. 7-8). Gráficas Almeida.
- Sarabia, R. (1997). *La historia como musa en la poesía de Ernesto Cardenal. Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea* (pp. 117-143). Tamesis.
- Valdivia, B. (2003). Aproximación al Canto malabar de Elsa Cross. En *Presencia del sueño: cinco poetas de México hacia el nuevo siglo: Huerta, Rivas, Cross, Hernández y Morábito* (pp. 69-75). Instituto Veracruzano de la Cultura.