

«¿ADÓNDE TE ESCONDISTE, PATRIA, Y ME DEJASTE CON GEMIDO?»: LA RECEPCIÓN DE SAN JUAN DE LA CRUZ EN *CITAS Y COMENTARIOS* DE JUAN GELMAN

IRIS IRIMIA NÚÑEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar la recepción que el poeta argentino Juan Gelman hace de la poesía de San Juan de la Cruz en su obra *Citas y comentarios*. En este poemario, Gelman recurre a la intertextualidad al combinar la simbología y el léxico particulares de la poesía mística del siglo XVI con la nostalgia esencial de las letras de tango para dar cuenta de una experiencia que, como la unión del alma con Dios, supera los límites del lenguaje: el exilio. Dentro de este abanico de influencias, analizaremos la huella indiscutible que en los textos dejan los poemas mayores del santo carmelita y su retórica de la inefabilidad.

Palabras clave: Juan Gelman, *Citas y comentarios*, San Juan de la Cruz, mística, exilio.

«WHERE HAVE YOU HIDDEN AWAY, MOTHERLAND, AND LEFT ME DESOLATE?»: JUAN GELMAN'S RECEPTION OF SAN JUAN DE LA CRUZ IN *CITAS Y COMENTARIOS*

Abstract

The purpose of this paper is to study the reception that the Argentinian poet Juan Gelman makes of the poetry of San Juan de la Cruz in his work *Citas y comentarios*. In this collection of poems, Gelman resorts to intertextuality by combining the particular symbology and vocabulary of 16th century mystical poetry with the essential nostalgia of tango lyrics to account for an experience that, like the union of the soul with God, surpasses the limits of language: exile. Within this array of influences, we will analyze the unquestionable mark left in the texts by the major poems of the Carmelite saint and his rhetoric of ineffability.

Keywords: Juan Gelman, *Citas y comentarios*, San Juan de la Cruz, mysticism, exile.

1. INTRODUCCIÓN

La vida y la producción literaria del poeta bonaerense Juan Gelman (1930-2014) están marcadas por el exilio: ya antes de nacer, sus padres, una pareja de judíos ucranianos, emigraron de su país natal para establecerse en la Argentina a causa de la participación del padre en la revolución rusa de 1905 (Salazar Anglada, 2012: 181). Años después, su hijo reemprendería el camino de vuelta a Europa huyendo de la represión y los horrores que marcaron la historia política argentina durante la década de los setenta y ochenta del siglo XX. En el año 1975, cuando en Argentina ya se vivía «un clima de inestabilidad política y de violencia cotidiana que colocaba al país en el límite del colapso internacional» (De Diego, 2012: 121), Juan Gelman, amenazado por la organización parapolicial conocida como «Triple A» (Alianza Anticomunista Argentina) por su pertenencia al grupo guerrillero Montoneros, viaja a Roma como corresponsal de la agencia de noticias Inter Press Service, con el objetivo adicional de llamar la atención europea sobre la situación que atravesaba la República. El 24 de marzo de 1976, mientras estaba fuera del país, tuvo lugar el golpe de estado contra el gobierno de Isabel Perón, que instauró una sangrienta dictadura militar autodenominada PRN (Proceso de Reorganización Nacional), conducida por los militares golpistas Videla, Massera y Agosti. La persecución y asesinato sistemáticos de disidentes afectaron personalmente a Gelman, cuyo hijo y nuera, embarazada de siete meses, fueron detenidos y «desaparecidos». Aunque el país retornó a la democracia en el año 1983, el poeta argentino no pudo volver hasta 1988¹, y aun así lo hizo solamente de forma puntual, ya que decidió pasar el resto de su vida *trasterrado* en México (Salazar Anglada, 2012: 171).

El poemario que nos ocupa –constituido verdaderamente por dos obras–, *Citas y comentarios*, fue publicado en 1982, pese a que los textos que lo integran fueron compuestos entre 1978 y 1979 en las ciudades de Roma, Madrid, París, Zúrich, Ginebra y Calella de la Costa, datos que conocemos gracias a la costumbre del autor de fechar sus libros y añadir la referencia topográfica de sus poemas. En esta obra, Gelman abreva en el caudal lírico de los mayores representantes de la mística española del

¹ La dictadura terminó en el año 1983, sin embargo, en contra de Gelman siguió abierta hasta 1988 una causa judicial por haber pertenecido a una organización guerrillera (Pérez López, 2002: 80).

siglo XVI, San Juan de la Cruz² y Santa Teresa de Jesús, quienes dialogan con otros artistas y escritores (Baudeire, Van Gogh y Hadewijch de Amberes, esta última también poeta mística), con personajes bíblicos (el Rey David, Isaías, Ezequiel, Sofonías y San Pablo) y, sobre todo, con letristas y cantantes de tango (Alfredo Lepera, Carlos Gardel, Roberto Firpo, Homero Manzi, Pascual Contursi, Homero Expósito, Cátulo Castillo, José González Castillo y Carlos Bahr). Dichas figuras se mencionan en los títulos de los poemas entre paréntesis (en algunos se combinan dos nombres), si bien encontramos un total de diecisiete comentarios sin referencias explícitas. El afán de Juan Gelman por mencionar a las fuentes con las que conversa su poesía pone en evidencia su uso del recurso de la intertextualidad, que Kristeva (1980: 38) definía de este modo: «[el texto] es una permutación de textos, una intertextualidad: en un espacio dado de un texto dado, diversas declaraciones, tomadas de otros textos, se entrecruzan y neutralizan unas a otras» (traducción nuestra). Es decir, el bonaerense incorpora en su obra dos tradiciones literarias, la culta (mística y bíblica) y la popular (tango), de las que su texto depende, postulando así un concepto de originalidad que plantea la creación como punto final de una larga cadena de influencias e invitando al lector a vivir una experiencia similar a la experimentada por el autor al leer las obras en que se inspira (Sillato, 1996: 82). También San Juan de la Cruz es alabado por saber condensar en su poesía una multiplicidad de tradiciones, tanto cultas (mitológica, bíblica, lírica cancioneril y bucólica) como populares (lírica tradicional), aspecto que ya se nos anuncia desde la apertura de su composición más famosa, el *Cántico espiritual*, donde la voz de una pastora lamenta en liras la ausencia de su amado. Son estos unos versos preñados de ecos: la lira es una estrofa de la poesía italianizante, la queja de la muchacha es el tema por excelencia de la poesía tradicional desde las jarchas hasta las cantigas de amigo y la condición de pastora de la protagonista remite a la poesía bucólica clásica y a su descendiente renacentista.

Como ya se anuncia desde el título, la obra combina dos tipos de composiciones: los comentarios, localizados en la primera mitad de la

² Gelman forma parte de la larga nómina de poetas contemporáneos cuya producción se ve influida por la obra del carmelita. Para un estudio más detallado de la influencia sanjuanista en la poesía española del siglo XX, véanse Díez de Revenga (2003), Rubio (2004) y Gorga López (2008).

obra, los cuales, lejos de llevar a cabo una labor de hermenéutica relativa al autor aludido, recuperan la esencia poética y los valores de estos escritores dentro de un contexto y significación diferentes (Sillato, 1996: 86); y las citas, que conforman la segunda parte y están dedicadas en su totalidad a Santa Teresa, de cuya obra toman imágenes, símbolos e incluso versos, concretamente de *Las moradas* teresianas. En los dos tipos de poemas, el yo lírico interpela a una segunda persona del singular, *vos*, cuya referencia hallamos en la dedicatoria que encabeza sendos poemarios: «a mi país» (págs. 9 y 87)³. De modo semejante dialogaban los textos de Santa Teresa y, muy especialmente, los poemas sanjuanistas, con un *tú* que escondía siempre, aunque, como ya hiciera el *Cantar de los Cantares*, fuera bajo el velo de la alegoría, al Amado-Dios: «Llámale Amado para más moverle e inclinarle a su ruego, porque cuando Dios es amado de veras, con gran facilidad oye los ruegos de su amante» (Juan de la Cruz, 1999: 70), escribe San Juan en sus comentarios en prosa al primer verso del *Cántico*, poema que se plantea como un diálogo amoroso entre una joven y su enamorado, cuyos trasuntos alegóricos son el alma y Dios⁴. Los textos gelmanianos siguen este planteamiento, puesto que interpelan a una amada («sucede que/de día/ de noche/soy // el castigado por tu ausencia/vos linda como un sol/⁵», pág. 29), cuya ausencia es motivo de su dolor, pero en ellos se opera un cambio fundamental con respecto a la mística canónica: la amada es la patria, lugar donde el yo lírico desearía seguir existiendo, con el que se desearía volver a ser uno. Esta unión o fusión amorosa, conseguida por el alma en los poemas místicos, es imposible en la realidad de Gelman, exiliado lejos de las fronteras de su país, razón por la cual solo puede darse en la interioridad del poeta y recrearse a través de la poesía, que ofrece, en sus infinitas posibilidades, un espacio protegido de la historia donde el reencuentro es viable. Y es que, en el contexto de las pérdidas que sufre un autor exiliado, la escritura en la lengua propia perdura como «lugar de arraigo» (Bocchino, 2011: 95), como nueva patria inalienable en que reescribirse como sujeto.

³ Citamos, a lo largo del trabajo, por Gelman (1982), indicando únicamente las páginas.

⁴ La existencia de textos explicativos que aclaran la referencia del interlocutor de los poemas (una dedicatoria en el caso de Gelman y un conjunto de comentarios en prosa en el de San Juan) constituye un paralelismo adicional entre los autores.

⁵ Usamos la doble barra lateral para marcar el cambio de verso y diferenciarlo de las barras empleadas por Gelman.

Existen dos motivos por los que Juan Gelman acude a la poesía mística española para dirigirse poéticamente a su patria y a todo lo que esta incluye –compañeros, amigos, madre e hijo–, perdidos a raíz de la dictadura y el exilio. El primero de ellos es la visión exiliar del mundo que el poeta observa en la obra de los místicos castellanos, los cuales sentían la presencia de Dios como una ausencia que se remediaba únicamente en el momento del éxtasis o de la unión, siempre extraordinaria y alcanzable plenamente solo en la otra vida. De hecho, el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz comienza, como ya veíamos, con el lamento de la protagonista femenina, que llora el abandono y la ausencia de su amado: «Adónde te escondiste, / Amado, y me dexaste con gemido? / Como el ciervo huyste / aviéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ydo» (Juan de la Cruz, 1989: 249). En referencia a esta visión exiliar de la mística, afirma Gelman (*apud* Pérez López, 2002: 82):

La experiencia del exilio en el *aquello* de San Juan de la Cruz, que da cuenta de lo que no tiene forma y deja traza. ¿Esa traza es la marca de una ausencia que no cesa de no escribirse? ¿Es un vacío-pasión que arde en el deseo del expulsado? El expulsado sólo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar. Como el amor, como la poesía.

Cabe notar que el sentimiento de exilio de una realidad querida es compartido, asimismo, por el tango, cuyas letras están marcadas por la nostalgia del que añora el hogar o la ciudad de origen, anhelando el regreso (recordemos, por ejemplo, «Mi Buenos Aires querido» o «Volver», escritos por Alfredo Lepera y popularizados por Carlos Gardel), o del que llora el abandono de un amor (como escuchamos en los conocidísimos tangos de Homero Manzi «Malena» y «Sur»).

El segundo motivo es la inefabilidad que caracteriza a la experiencia mística, la cual genera una tensión intrínseca en el poeta, que desea comunicarla pero es incapaz de hacerlo en su integridad, puesto que esta desborda los límites de la expresión lingüística, tal y como apunta De Certeau (2007: 51): «la espiritualidad, en la medida en que es una expresión, *reconoce* una articulación del lenguaje con lo *Imposible de decir* y, por tanto, se sitúa en ese límite donde “aquello de lo que no se puede hablar” es también “aquello de lo que no se puede dejar de hablar”». San Juan de la Cruz da cuenta de la paradoja de la indecibilidad en su prólogo al *Cántico Espiritual*, donde afirma que es precisamente la poesía

la que, por su uso de las figuras retóricas, mejor puede acercarse a la transcripción literaria de semejante vivencia (Juan de la Cruz, 1999: 50-51):

Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas donde Él mora hace entender? ¿Y quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? ¿Y quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; ciertamente ni ellas mismas por quien pasa lo pueden; porque esta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos y misterios que con razones lo declaran.

El dolor que siente un exiliado como Gelman, arrancado involuntariamente de la tierra en que construyó su vida e identidad, un lugar marcado, además, por la violencia y la muerte de los seres queridos y de los ideales por los que luchara, abre en el ser una grieta incurable, cuya tristeza esencial jamás podrá ser superada, como escribe Said (2003: 173). Este sufrimiento, unido al amor que aún se alberga hacia la patria y los compatriotas víctimas de la dictadura, y a la esperanza de un reencuentro, es tan imposible de expresar con palabras como el objeto propio de la poesía mística, la unión del alma con Dios. En las páginas que siguen pretendemos analizar, en particular y para acotar nuestro campo de estudio, los catorce poemas de la sección «comentarios» que nombran explícitamente a San Juan de la Cruz, pese a que otros poemas sin dedicatoria o que aluden a otros autores en el título emplean, asimismo, imágenes y símbolos procedentes del poeta de Fontiveros.

2. LOS POEMAS DE *COMENTARIOS*

En estas catorce composiciones, la fraseología, el léxico y la retórica peculiar del místico se mezclan con los siguientes recursos típicos de la poesía de Juan Gelman: las interrogaciones retóricas, expresión poética de la perplejidad, el balbuceo y la falta de respuestas; los diminutivos⁶

⁶ También San Juan de la Cruz se servía del diminutivo, característico de la oralidad, en su obra, como puede verse en el *Cántico Espiritual*, donde la amada llama en la estrofa 19 «Carillo» al enamorado (Juan de la Cruz, 1989: 253) y, en la estrofa 34, ella o un narrador impersonal dice: «La blanca palomica / al arca con el ramo se a tornado, / y ya

(«pajita», «pajarito», «sombrita»); la sustantivación de verbos («la vuelo», «la sufrir», «la dolor»⁷) y la verbalización de sustantivos («otoñar», «cielando», «me almo»); la creación de palabras compuestas («sabrosadulcemente», «afueradentro», «vivemuere»); los cambios de género de los sustantivos («la gran verana», «la beso», «la sol»)⁸; o la inclusión de giros y expresiones del español porteño, en ocasiones características del habla oral («naides»), siendo la más destacada de ellas ese *vos* al que se dirige, incansable, el yo lírico. Otro elemento específico del estilo del Gelman es el uso de la barra lateral, que establece una forma particular y personal de cesura (Pérez López, 2002: 81) relacionada con el quebrantamiento interior, transcrito así gráficamente a modo de heridas que desgarran el poema. Además, esta barra tiene en numerosas instancias la función de igualar términos opuestos (Olivera-Williams, 1989: 84), lo cual nos retrotrae, junto con los neologismos que crean compuestos a partir de antónimos («afueradentro», «vivemuere»), que ya hemos mencionado, al lenguaje místico de San Juan de la Cruz, que abunda en oxímoros y paradojas para dar cuenta de la inefabilidad de la unión trascendente, conformando una suerte de retórica de lo indecible. Según apunta De Certeau (2007: 59) refiriéndose a Surin, místico francés del siglo XVII, el contacto con la divinidad establece una fisura que reorganiza el lenguaje a favor de la antítesis y el oxímoron:

Pero esa fisura acarrea una reformatión del lenguaje, organizada en una *coincidatio oppositorum* [...]. Aquí lo «indecible» no figura solo como un indicio que afecta a los enunciados, relativizándolos y consagrándolos finalmente a la insignificancia. Es lo que designa un *vínculo* entre los términos o proposiciones contrarias que presenta el lenguaje. Por ejemplo, es el vínculo entre *dulce* y *violento* lo que dice algo de «Dios» o del amor. [...] En otros términos, la misma fisura de lo «indecible» estructura el lenguaje. No es la vía por la que hace agua. Se convierte en aquello en función de lo cual el lenguaje es redefinido.

la tortolica / al socio desseado / en las riberas verdes a hallado» (Juan de la Cruz, 1989: 257).

⁷ En femenino en el original.

⁸ Como apunta Gorga López (2008: 87), las disrupciones sintácticas y gramaticales son también características del discurso místico en su afán por dar forma lingüística a una realidad innumbrable.

Uno de los poemas de San Juan de la Cruz que hace un empleo repetido de la concordancia de opuestos, procedimiento, por otro lado, común en la poesía cortesana y cancioneril (Ynduráin en Juan de la Cruz, 1989: 218), es la *Llama de amor viva*, en cuyas exclamaciones retóricas encadenadas brilla la imagen de la llama, metáfora del amor que, como el fuego, cauteriza gozosamente las entrañas como llaga, esto es, provoca placer y dolor al mismo tiempo (Juan de la Cruz, 1989: 263):

¡O llama de amor viva,
que tiernamente hyres
de mi alma en el más profundo centro!
pues ya no eres esquivia,
acava ya si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro.

¡O cauterio suave!
¡O regalada llaga!
¡O mano blanda! ¡O toque delicado,
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!,
matando muerte en vida la as trocado.

La llama de amor del místico es una formulación alegórica del Espíritu Santo, que arde en las profundidades de las almas devotas, consumiéndolas y purificándolas. Se trata, pues, de una metáfora de la consustanciación que tiene lugar en la fusión con la divinidad, de ahí que San Juan también recurra en sus comentarios en prosa a la imagen del madero ardiente, representación del alma inflamada de amor de Dios, transformada en él (Juan de la Cruz, 1994: 917-918):

De donde el alma que está en estado de transformación de amor, podemos decir que su ordinario hábito es como el madero que siempre está embestido en fuego; y los actos de esta alma son la llama que nace del fuego de amor, que tan vehemente sale cuanto es más intenso el fuego de

la unión: en la cual llama se unen y suben los actos de la voluntad arrebatada y absorta en la llama del Espíritu Santo [...].

Juan Gelman recrea en numerosos poemas⁹ el texto de San Juan, pues abundan en ellos las metáforas lumínicas y el léxico relacionado con la luz y el fuego, como por ejemplo en el «comentario XXII (san juan de la cruz)¹⁰», donde el yo lírico arde en la dicotomía del amor-dolor hacia la patria, que cura las desgracias y, simultáneamente, causa las heridas: «cauterio quemador de penas // y encendedor de amor en lo // más escondido de mi herida // como dulzura de amor vivo» (pág. 34). Otro poema que recupera de forma evidente a la *Llama de amor viva* sanjuanista, muy concretamente su segundo verso («que tiernamente hyeres») y el motivo del madero de las declaraciones, es el «comentario XXV (san juan de la cruz)», en el que la voz poética encuentra al país perdido dentro de sí: «esta madera/obrero del // fuego que me arde para llama // con que me herís/llagás/volás // o tocamiento tierno que // toca el revés del alma» (pág. 38).

Del *Cántico Espiritual* el bonaerense toma varios elementos, entre ellos el símbolo del ciervo vulnerado o herido de amor, tópico de la poesía amorosa universal, vinculado, a su vez, al tema de la caza de amor (Ynduráin en Juan de la Cruz, 1989: 36), que puede representar a la amada o al enamorado, como es el caso del *Cántico*, poema en que el ciervo está malherido («el ciervo vulnerado / por el otero asoma», Juan de la Cruz, 1989: 252) y, a la par, hiere a la muchacha protagonista, metamorfoseándose en cazador («Como el ciervo hyste / aviéndome herido», Juan de la Cruz, 1989: 249). Este ciervo, al que el yo lírico se equipara, asoma en los comentarios XXIII («criatura vulnerada», pág. 35) y XXXVI («fulgor de ciervo que // pasa cegado por tu luz», pág. 52). También del *Cántico* rescata Gelman el símbolo del aire y las imágenes entretejidas a su alrededor, a saber, el vuelo, el ave y el aspirar, que aparecen en los comentarios XXII («o su ave suave como vuelo / sobre la vientre de mi alma», pág. 34) y XXXIX (pág. 56):

⁹ Todos los poemas que nombran a San Juan de la Cruz presentan la imagen de la llama u otras relacionadas, como la del fuego, la lumbre, la luz, el abrasar, arder, quemar o crepitar, así como la de la llaga o herida. La mayoría del resto de composiciones también hacen uso de estos motivos.

¹⁰ Las minúsculas son del autor.

unido a vos como la vuelo
 del pajarito al pajarito/
 me vuelvo a vos/aspiro tu aire
 que me aspira subidamente

la misma aspiración que nos
 iguala/cambia/adicha/
 como noticia de amor suave
 volando tuyo alrededor.

Este telar de imágenes, focalizadas en las estrofas 13, 17 y 39 del poema del místico¹¹, engloban una serie connotaciones que beben de la corriente de la poesía amorosa culta (Ynduráin en San Juan, 1989: 89-90 y 97) y tradicional (Frenk, 2006: 339), donde los valores eróticos del pájaro y el aire son indiscutibles, pese a que San Juan los transforma en sus explicaciones en prosa en alegorías del alma y el Espíritu Santo, respectivamente (Juan de la Cruz, 1999: 140 y 344). Por último, en *Citas y comentarios* se recoge el motivo de la transformación de los amantes, de origen neoplatónico y muy popular en la poesía cortesana desde *El Cortesano* de Castiglione, según el cual de los ojos del ser amado salen espíritus o emanaciones que entran por la vista del amante y van a parar a su corazón, fundiéndose con él (Castiglione, 1873: 505-507). De este modo, la contemplación de la belleza del ser amado provoca una consustanciación de las almas de los enamorados, que son «Amada en el amado transformada» (Juan de la Cruz, 1989: 262), como leemos en la *Noche oscura* y, asimismo, en las estrofas 32 («Quando tú me miravas, / su gracia en mí tus ojos imprimían»), 33 («ya bien puedes mirarme, / después que me miraste, / que gracia y hermosura en mí dexaste») y 36 («Gozémonos,

¹¹ Las reproducimos a continuación en su orden de aparición, esto es, primero la número 14, después la 17 y finalmente la 39 (Juan de la Cruz, 1989: 252, 253 y 258): «¡Apártalos, Amado, / que voy de buelo! / Buélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al ayre de tu vuelo, y fresco toma»; «Detente, cierço muerto: / ven, austro, que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto, / y corran tus olores, / y pacerá el Amado entre las flores»; «El aspirar de el ayre, / el canto de la dulce filomena, / el soto y su donayre / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena».

Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura») del *Cántico* (Juan de la Cruz, 1989: 256-257). Gelman escoge estos versos como punto de partida del «comentario XXIV (san Juan de la Cruz)», donde la visión de la hermosura de amada-patria se repite a modo de *leitmotiv* como un deseo obsesivo que culmina con la íntima fusión del *yo* y el *vos* (págs. 36-37):

y yo te veré a vos en tu hermosura

y me verás en tu hermosura/y yo

me veré en vos en tu hermosura/y

seré de vos en tu hermosura/como

serás de vos yo en tu hermosura/y sea

yo vos en tu hermosura/y vos

seas vos yo en tu hermosura/porque

es tu hermosura mi hermosura como

dicha/sabor de vos/ planeta dulce/

calor que gira alrededor/o vuelo

de tu hermosura en tu hermosura/como

hermosura de vos/yo en vos/yo vos

Dicha unión con el objeto del deseo es físicamente imposible fuera de los límites de la interioridad, motivo por el cual el sujeto busca y encuentra al país perdido dentro de sí, camino que también seguía la vía mística tradicional de desasimiento de los apetitos y pasiones terrenales y recogimiento dentro de la propia alma, la cual, en el momento del contacto con Dios, salía de sí por arrobamiento y éxtasis (pág. 46):

patria de gracia/llena sos

de dignidad/de mediodía/

trabajás escondida en mí

y cuanto más te busco fuera

más escondida sos/de vos/
 en la mitad de mi alma/donde
 me escondo para verte más/
 acostadita en luz/amor.

Para finalizar, queremos analizar brevemente el único poema que nombra de forma conjunta a San Juan de la Cruz y a otro autor, el compositor de letras de tango José María Contursi. En este poema, el comentario XLI, Juan Gelman selecciona de los versos del tango *Tabaco* de Contursi elementos como el olvido, la mano o la fragancia del amor que una vez se tuvo y se perdió, y los pone en diálogo con préstamos de la poesía mística sanjuanista, como la figura de la muchacha que anda «al monte como bella // cara de vos» (pág. 58), que nos recuerda a la pastora del *Cántico Espiritual*, composición de la que el bonaerense toma, nuevamente, el motivo del trasvase de belleza; o la imagen de la lámpara, que ya hallábamos en la *Llama de amor viva*: «[...] o voy muriendo // lento de vos/o como frío // que me dejás en la hermosura // de vos/lamparita dulce // ya cara a cara de vos/bella/ // creciendo en otra suavidad» (pág. 58). Cabe notar que son varios los textos que citan a letristas de tango en el título y no a San Juan de la Cruz, pero que emplean los símbolos del místico, como el ciervo del «comentario XLIX (homero manzi)» o la llama y la noche del «comentario XLIV (homero manzi)», en términos similares a los ya estudiados.

3. CONCLUSIONES

En definitiva, del mismo modo que San Juan de la Cruz recurriera en el siglo XVI al lenguaje propio de la poesía amorosa cortesana y tradicional para nombrar una experiencia metafísica, Juan Gelman acude a la obra mística del santo y a la nostalgia esencial de las canciones de tango como refugio y mina poética de la que extraer el código con el que expresar la ausencia de un amor, su patria, sinécdoque de todo lo que esta abarcaba: lugares, amigos, familia, algunos perdidos para siempre. Tal y como afirma Sillato (1996: 131), el exilio se vincula estrechamente con estas dos formas líricas por conllevar un distanciamiento involuntario del objeto amado, sea este el país, como

leemos en Gelman, Dios, en la poesía mística, o la mujer o ciudad natal en las letras del tango. A esta visión exiliar se suma la cuestión de la representación de lo irrepresentable, que hermana, de nuevo, a las poéticas mística y gelmaniana, cuya retórica de lo indecible abunda en figuras basadas en la concordancia de opuestos. Concretamente, Gelman toma de la poesía de Juan de la Cruz un abanico de imágenes y símbolos (la llama, el ciervo, el aire, la transformación de los amantes) que filtra desde su particular estilo poético para dialogar con un *vos*, máscara de la patria, con el que torna a ser uno en los confines de la página, porque después del exilio quedan pérdidas, pero también queda el yo, la lengua, la poesía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOCCHINO, Adriana (2011): «Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni». *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 92-109.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1873): *Los Cuatro Libros del Cortesano, compuestos en italiano por el Conde Baltasar Castellón, y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán*. Madrid: Librería de los Bibliófilos.
- DE CERTEAU, Michel (2007): *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Trad. Victor Goldstein. Madrid: Katz Editores.
- DE DIEGO, José Luis (2012): «Gelman y el exilio argentino». En Salazar Anglada, Aníbal (coord.), *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: EUS, 119-141.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco J. (2003): «San Juan de la Cruz y los poetas del siglo XX». En Díez de Revenga, Francisco J.: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 45-57.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE.
- GELMAN, Juan (1982): *Citas y comentarios*. Madrid: Visor Libros.
- GORGA LÓPEZ, Gemma (2008): «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26, 83-100.
- JUAN DE LA CRUZ, San (1989): *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- JUAN DE LA CRUZ, San (1994): *Obras completas*. Ed. Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid: BAC.

- JUAN DE LA CRUZ, San (1999): *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma espiritual y su esposo Cristo* (Cántico espiritual). Ed. Paola Elia. L'Aquila: Textus.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Desire in language. A semiotic approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP.
- OLIVERA-WILLIAMS, M.^a Rosa (1989): «Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 29-30, 79-88.
- PÉREZ LÓPEZ, M.^a Ángeles (2002): «La visión exiliar de Juan Gelman». *América Latina Hoy*, 30, 79-95 (<https://doi.org/10.14201/alh.2352>).
- RUBIO, Fanny (2004): «La poesía de la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía española contemporánea». *La Página*, 57, 45-84.
- SAID, Edward (2003): «Reflections on Exile». En Said, Edward (ed.): *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. Cambridge: Harvard UP, 173-187.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2012): «A terra remota mea: genealogías e intertextualidad en la poesía exiliar de Juan Gelman». En Salazar Anglada, Aníbal (coord.): *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*. Sevilla: EUS, 167-209.
- SILLATO, M.^a del Carmen (1996): *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Iris IRIMIA NÚÑEZ
Universidad Autónoma de Madrid
irisirimia.2000@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-2727-341X>