



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

---

---

“EL DOLOR MUDO DE LA NOCHE”: EL TEMA DE LA MÍSTICA DE SAN JUAN DE  
LA CRUZ Y SANTA TERESA DE ÁVILA EN *CITAS Y COMENTARIOS* DE JUAN  
GELMAN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS

PRESENTA

RICARDO CEBALLOS GONZÁLEZ

ASESORA: DRA. MARGARITA LEÓN VEGA



Ciudad Universitaria, 2020  
Cd. Mx.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a la **UNAM** por permitirme formar parte de su comunidad desde mi ingreso al nivel medio superior hasta la licenciatura.

A mi asesora de tesis, **Dra. Margarita León Vega**, porque su enseñanza, paciencia y guía fue parte fundamental de esta investigación. Por todos sus consejos, recomendaciones literarias y por sus clases. Gracias por todo lo que me ha enseñado.

A los profesores **Dr. Jorge Ruedas de la Serna** (In memoriam) y **Dr. Sergio Ugalde Quintana**, por hacer que mi amor por la literatura haya crecido con cada una de sus clases. Al **Dr. Mario Magallón Anaya**, por sus clases, consejos y apoyo desde el tercer semestre de la carrera. Al **Dr. Miguel Ángel Esquivel** por sus clases y recomendaciones a lo largo de mi formación académica. Al **Lic. Tomás Pérez Suárez** por sus clases que me hicieron apreciar y amar la historia de los pueblos originarios de este hermoso continente. A todos los demás profesores que con sus clases ayudaron en mi formación académica. Gracias.

A mis amigos **Roberto R., Omar P., Ulises D., Kevin A., David B., Aarón R. y Julián H.**, porque ustedes son los hermanos que escogí. Gracias por su apoyo y buenos momentos que hicieron de estos años universitarios los mejores. Ustedes me enseñaron que la verdadera amistad no es la que sólo celebra tus victorias, es la que también comparte tus derrotas. Muchas gracias, por su hermandad

## Dedicatorias

Quiero dedicar esta tesis, en primer lugar, a una persona que fue muy importante en mis primeros años de vida, mi abuelo **Pedro González Espinoza** (In memoriam). Ya que con sus enseñanzas y amor hizo de mí la persona que soy, además de heredarme la mejor herramienta para mi desarrollo personal, su biblioteca.

A las dos mujeres que han sido parte fundamental de mi desarrollo personal y académico: **Aurea García Salazar** y **Aurea Esther González García** (mis dos mamás). Sin su amor, paciencia y crianza no hubiera sido posible que haya logrado tanto académica y personalmente, gracias por sus cuidados y cariño. Esta tesis es suya por todo su esfuerzo y confianza que siempre depositaron en mí. ¡Muchas gracias por todo!

A **Pedro Ángel González García** y **Luis Manuel González García** (mis papás). Por su apoyo incondicional, amor, paciencia y enseñanzas. Sin ustedes, y su ejemplo, mis logros personales y académicos se hubieran visto truncados. Gracias infinitas.

A las dos mujeres que han llegado a iluminar mis días: **Angelica Soledad Varguez** (mi compañera de vida) y **Ana Sofía Ceballos Soledad** (mi hija). Porque desde que están a mi lado hacen que mis días estén llenos de luz y risas. **Angy**, gracias por todo tu apoyo, tu motivación, tu paciencia y por ser mi compañera de vida. **Sofi**, ningún sueño es difícil mientras te propongas alcanzarlo, gracias por motivarme y por tu hermosa presencia en mi vida. ¡Gracias, a las dos, por estar siempre a mi lado y traer alegría y felicidad!

A mis hermanos **Irving Eduardo Ceballos González** y **Aurea Vianey Ceballos González**, porque, por imposible que parezca, siempre podrán lograr todo lo que se propongan, confío en ustedes. Gracias por su cariño y apoyo.

A mi sobrino **Ian Alexandre Ceballos Saldaña**. Ningún sueño es imposible, gracias por traer alegría a mi vida.

A mi tío **Matías Reyes Salazar**, por confiar en mí, por apoyarme siempre que lo necesito, por tu cariño incondicional y por todas tus pláticas que me ayudaron a lo largo de esta investigación.

A mis primos-hermanos **Karla Daniela González Vera**, **Fernanda Romero González**, **Carlos Alberto Romero González** y **Alexandra Analí González Vera**, porque siempre logren todo lo que se propongan y nunca se rindan en este camino que apenas comienzan.

Y, por último, a la mujer que ha sido un pilar muy importante en mi desarrollo desde que nací, ya que sin ella, no hubiera llegado tan lejos: **Ma. Del Carmen González García**, mi mamá. Sin tu sacrificio yo no hubiera podido lograr tanto. Gracias por toda tu paciencia y amor, pero, sobre todo, gracias por tu apoyo y confianza. Esta tesis más que ser mía, es toda tuya, es el fruto de tantos años de trabajo, producto de todo tu esfuerzo y perseverancia. Por siempre te estaré agradecido.

## Índice

Introducción	1
PRIMERA PARTE	
Capítulo I. La dictadura en Argentina y Juan Gelman	6
1.1 La dictadura de Videla, desapariciones y exilio	7
1.2 Juan Gelman (breve semblanza)	10
1.2.1 Características de la obra poética de Juan: temas, estilo, retórica y contexto literario	12
SEGUNDA PARTE	
Capítulo II. La Mística: el símbolo en la mística, en san Juan y santa Teresa	18
2.1 Qué entendemos por Mística	19
2.2 Tipos de Mística y lenguaje místico	21
2.2.1 Mística cristiana	21
2.2.2 Mística Profana	22
2.2.3 Lenguaje místico	26
2.3 Símbolo místico en san Juan y en santa Teresa	27
2.3.1 El símbolo y arquetipo	27
2.3.2 Símbolo místico	28
2.3.3 Los símbolos en san Juan de la Cruz	29
2.3.4 Los símbolos de los escritos teresianos	33
TERCERA PARTE	
Capítulo III. Cita y Comentario (conceptos)	36
3.1 La Cita	37
3.2 El Comentario	39
3.3 Recursos de la intertextualidad: alusión, paráfrasis, parodia, travestismo	40
Capítulo IV. “Fuego almador” y “la noche oscura”, (Comentarios de san Juan de la Cruz)	44
4.1 San Juan de la Cruz	44
4.1.1 San Juan de la Cruz y el <i>Cántico Espiritual</i>	46
4.1.2 San Juan de la Cruz poeta mística	47
4.1.3 Lenguaje y estilo sanjuanista	49
4.2 San Juan y la experiencia inefable de la Unión	50

4.3 LOS ECOS DE LA NOCHE OSCURA SANJUANISTA.	
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN (PRIMERA SECCIÓN)	51
4.3.1 Gelman comenta a san Juan	51
4.3.2 comentario XXIV (san juan de la cruz)	54
4.3.3 comentario XXXI (san juan de la cruz)	60
4.3.4 comentario XXXIX (san juan de la cruz)	66
Capítulo V. “Lucecita del alma”, (Citas de santa Teresa de Jesús)	
5.1 Santa Teresa de Jesús	69
5.1.1 Santa Teresa escritora mística	71
5.1.2 Santa Teresa y los caminos de las <i>Moradas o El Castillo Interior</i>	72
5.2 Lenguaje y estilo teresiano	75
5.3 EL CAMINO HACIA LA UNIÓN: LA LECCIÓN DE SANTA TERESA.	
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN (SEGUNDA SECCIÓN)	77
5.3.1Gelman cita a santa Teresa	77
5.3.2 cita IV (santa teresa)	78
5.3.3 cita XX (santa teresa)	80
5.3.4 cita XLIII (santa teresa)	84
Capítulo VI. “criatura juntadita a mi criatura”	
6.1 Juegos de lenguaje y “gelmaneos”	89
6.2 La poesía de Juan Gelman, diálogo con las <i>Moradas</i> de santa Teresa de Jesús y el <i>Cántico</i> de san Juan de la Cruz: comentando el comentario	92
6.3 Análisis e interpretación	94
6.3.1 La poesía de Juan Gelman y su relación con la mística	94
6.3.2 Símbolos místicos en la poesía de Juan Gelman	96
6.3.3 comentario XVII	100
6.3.4 comentario XXI	104
6.3.5 comentario LIX	107
Conclusiones	
Gelman, ¿místico del siglo XX?	110
Bibliografía	116

## Introducción

*Pero después de todo, ¿existe algún poeta que haya muerto una sola vez?*

E. M. Cioran<sup>1</sup>

La presencia de las diversas tradiciones místicas en escritores latinoamericanos del siglo XX ha sido estudiada, aunque todavía no de manera suficiente por la academia; no obstante, hay muestras del interés por una lectura distinta, es decir, una lectura desde la perspectiva de la mística, no con una intención confesional sino como parte del bagaje cultural de los escritores latinoamericanos que ven en los textos místicos una forma de expresión viable de sus inquietudes y proyectos literarios y políticos. Ejemplo de ello son los trabajos de Luce López-Baralt sobre Ernesto Cardenal y Jorge Luis Borges y los de María Auxiliadora Álvarez sobre Cesar Vallejo.<sup>2</sup> Es por ello pertinente el análisis de la poesía de un escritor latinoamericano tan importante como lo es el argentino Juan Gelman

La obra de Juan Gelman es reconocida, principalmente, por su poesía de temática político-revolucionaria o por sus versos de amor. Aunque, a lo largo de su vida, el poeta se haya desenvuelto en los movimientos sociales y revolucionarios, hubo otras situaciones que motivaron la escritura de sus poemas, ejemplo de esto son los poemarios que escribe durante su exilio. Hay que añadir el sentimiento de la patria perdida, el hijo y compañeros desaparecidos por la dictadura, el periplo del exilio y el sentimiento de desencanto por una revolución que nunca llegó.

La poesía de Gelman es un ir y venir por versos que exigen un lector atento a los símbolos, metáforas y otros recursos que propone el autor, pues son representaciones com-

---

<sup>1</sup> CIORAN, Emil Michel, *De lágrimas y de santos*. Trad. Rafael Panizo. España: Tusquets, 2012, p. 37.

<sup>2</sup> Sobre el estudio de la poesía de Ernesto Cardenal véase: López-Baralt, Luce y Lorenzo Piera, *El sol a media noche (La experiencia mística: tradición y actualidad)*. Madrid: Trotta / Centro Internacional de Estudios Místicos, 1996; sobre Jorge Luis Borges: Luce López-Baralt, “El acercamiento –y el hallazgo– de Almotásim” en León Vega, Margarita (ed.), *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y América Latina*, México: UNAM, 2014, pp. 239-267; sobre César Vallejo: María Auxiliadora Álvarez, “Vallejo, san Juan de la Cruz, Job: resonancias y relaciones” en León Vega, Margarita (ed.), *ibidem.*, pp. 269-302.

plejas, muy elaboradas en el lenguaje, de una experiencia y una realidad de la que nos quiere hacer partícipes. Sus poemas están llenos de juegos de palabras que invitan a experimentar con el lenguaje y sus significados. Pero estos recursos se intensifican a partir de un poemario que el poeta escribe mientras estaba exiliado en España: *Citas y comentarios*. El volumen contiene poemas que fueron escritos entre 1978 y 1979, fue publicado hasta 1982 y es el objeto de estudio de esta tesis.

Los poemas del libro conforman una obra compuesta a partir de la re-lectura de los poetas místicos españoles –san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús– que realizara el autor a la luz del exilio que sufrió de su país natal. Gelman encuentra en las expresiones poéticas místicas una manera de poder acercarse a su amado-ausente: su país y lo que éste representa (hijo y compañeros muertos y desaparecidos en la dictadura); de igual forma, este “exilio del alma” expresado en los místicos se relaciona con su propio exilio exterior –físico y político– y el interior (afectivo y espiritual).

Dentro de los poemas que componen el poemario en cuestión, se encuentran algunos tópicos frecuentes en la poesía mística del Siglo de Oro español y que hacen de estos escritos algo característico. También entre ellos está la imagen del amado-ausente —que, en esta ocasión, Gelman identifica con una entidad trascendente o Dios y otras veces con su patria, Argentina– o el símbolo de la *noche oscura* —en los poemas en que “comenta” a san Juan de la Cruz—; también está presente la búsqueda interior análoga a la vía mística para llegar a la unión deseada —en los poemas en que “cita” a santa Teresa de Jesús.

La lectura de *Citas y Comentarios* conduce a la reflexión sobre el hecho de que la voz de estos místicos españoles en la poesía de Gelman representa un clamor y una llaga que hiera al alma por la separación del amado, en una suerte de analogía del exilio, como la que experimentó el poeta. En el diálogo que el argentino establece con dicha tradición, reelabora el lenguaje de la mística y redirige su sentido original para hablar de sus deseos más profundos: reencontrarse con esa patria amada y expresar el sentimiento que le producen, no sólo el exilio físico, sino el exilio de la lengua materna<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cabe mencionar que durante su exilio, Juan Gelman estuvo primero en Italia y después en Francia. Aunque este tema sobre el exilio de la lengua materna se trabajará a lo largo de esta tesis, en especial en los poemas en que nuestro poeta “comenta” a san Juan de la Cruz. Véase Capítulo IV de esta tesis.

La poesía del exilio de Juan Gelman está impregnada de cierto sentimentalismo y dolor que acompaña cada uno de sus versos, pero a pesar de todo lo que atravesó el poeta jamás escribe con odio o resentimiento, sus versos son versos de amor. Y es que, lo que le mueve a escribir este poemario en el que “cita” y “comenta” a los escritores místicos, es el amor hacia un Dios huidizo, en este caso la patria, al que busca unirse en matrimonio espiritual, vivencia que los místicos españoles intentan transmitir.

Es frecuente además, encontrar en los poemas de este libro, a nivel léxico-semántico, el juego de palabras o “gelmaneos” —como el escritor llama a los juegos de palabras en sus poemas— que el poeta crea para resignificar los términos, así como, la presencia de *la noche*, *la luz*, *el ave* (pájaro) y *el desierto*, que son interpretados por él ya como arquetipos ya como símbolos, los cuales alcanzan por momentos una connotación mística. Cuando el poeta argentino retoma los arquetipos en su calidad de símbolo, a veces concentra varios significados en uno y en otras ocasiones mezcla o utiliza símbolos derivados para explicar, por ejemplo, el proceso del caminar constante que equipara con el destierro.

El primer capítulo de este estudio se enfocará en explicar, de manera breve, la problemática política y social que obligó a Juan Gelman a partir hacia el exilio; también, se mencionarán algunos datos biográficos del autor y se analizarán algunas características generales de la poesía del autor: temas, estilo, retórica y contexto literario.

El segundo capítulo se centra en el estudio de lo que es la Mística, algunas características de dos tipos que hay (mística cristiana y mística profana) y sobre el lenguaje místico basado en trabajos ya clásicos sobre el tema como los de Helmut Hatzfeld, Luce López-Baralt, Juan Martín Velasco, Michel Hulin, entre otros. También se explicará qué es el símbolo, cómo se caracteriza, tipos de símbolos (el símbolo místico) y cuáles son los que santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz utilizan en sus escritos.

El tercer capítulo está dedicado a definir y estudiar algunos aspectos de las relaciones intertextuales, formas de la transtextualidad que se dan en la mayoría de las obras literarias. Es decir, cuál es el papel que desarrollan, dentro de un texto, el “comentario”, la “cita”, la “alusión”, la “paráfrasis”, entre otros. Con esto podremos entender mejor las decisiones autorales de Juan Gelman al titular su poemario *Citas y comentarios*.

El cuarto capítulo se centra en algunos aspectos de la vida y de la obra de san Juan de la Cruz, así como en el análisis de los poemas donde Juan Gelman “comenta” los versos de este místico español, sobre todo los del *Cántico espiritual* (1584). Primero, se darán algunos datos biográficos del carmelita español; después, se estudiarán algunos aspectos característicos de su obra. Por último, se analizarán los poemas del argentino en los que se hará referencia a algunos símbolos que el religioso utiliza dentro de sus textos.

En el quinto capítulo se ofrecen elementos de la vida y de la obra de santa Teresa de Jesús y se analizan los poemas donde el escritor argentino “cita” y recrea la voz de la doctora de la Iglesia. Primero se resumirá, de manera breve, la biografía de la santa, para después hablar sobre las características más importantes de sus escritos así como de su pensamiento y de su doctrina. Después se analizan los poemas donde Juan Gelman literalmente cita palabras y expresiones utilizadas por santa Teresa en su prosa para, como ella, expresar que anda perdido en busca del camino más apropiado para poder reencontrarse con el Amado.

En el sexto capítulo se analizarán aquellos poemas de nuestro autor en los cuales no existe mención alguna a san Juan de la Cruz o a santa Teresa de Ávila, es decir, en los títulos de estos poemas el poeta argentino no atribuye dicho escrito a alguno de estos místicos, sin embargo sí podemos encontrar algunos símbolos que utilizan los místicos españoles que el argentino toma para poder expresarse pues considera su vivencia análoga a la de los carmelitas.

En la última parte de esta tesis, a manera de reflexiones finales y conclusión, se explicará y argumentará en qué sentido los poemas que componen *Citas y comentarios* pueden ser considerados —o no— como místicos y de qué tipo. Sobre todo, a partir de los símbolos místicos característicos de los que se vale el poeta —en tanto expresión directa de una experiencia o sólo como herramienta lingüística— para poder hablar, de una manera más fiel, de la vivencia radical al ser exiliado.

Las siguientes páginas de esta investigación, además de un acercamiento a un aspecto de la obra del poeta argentino poco estudiado, son un homenaje y una invitación para leer la poesía de uno de los poetas más grandes de la lengua española contemporánea. Si

bien la poesía de Gelman es una poesía amorosa que habla lo mismo de la mujer, el deseo erótico, la revolución, la pérdida y el dolor, que el amor a la madre, al hijo, a los amigos, a la patria, también toca temas más trascendentes: Dios, el Absoluto, la Palabra. Como veremos más adelante, en los versos de *Citas y comentarios* están presentes sus lecturas, sus vivencias y el camino espiritual al que éstas lo condujeron.

## PRIMERA PARTE

### Capítulo I

#### La dictadura en Argentina y Juan Gelman

*Pienso*

*si no supiste combatir,  
si no te defendiste por donde más te herían  
o si acaso ignorabas que el destierro es a veces  
más cruel que la muerte.*

José Ángel Valente<sup>4</sup>

En este primer capítulo se estudiarán —de manera somera— algunos datos históricos sobre la dictadura de Rafael Videla en Argentina y, también, cuál fue el motivo del exilio del poeta argentino. Además de analizar algunas características que tiene la poesía de Juan Gelman así como elementos de su biografía para poder comprender, un poco, el contexto social y político en los poemas que fueron escritos.

*Citas y comentarios* —al igual que poemarios como *Hechos* (1974-1978), *Notas* (1979), *Carta abierta* (1980), *Si dulcemente* (1980), *Bajo la lluvia ajena* (1980), *Hacia el sur* (1981-1982), *La junta luz* (1982), *Com/posiciones* (1984-1985), *Eso* (1983-1984), *Dibaxu* (1983-1985), *Anunciaciones* (1985) y *Carta a mi madre* (1984-1987)— fueron escritos en el marco de un periodo complejo en la historia argentina, cuando Juan Gelman en el exilio reflexiona en su poesía sobre tal circunstancia tanto en el ámbito político-social como en el personal y creativo.

---

<sup>4</sup> VALENTE, José Ángel, *Poesía*. España: Colección Visor de Poesía, 2013, p. 41

## 1.1 La dictadura de Videla, desapariciones y exilio<sup>5</sup>

En los años 70, el 24 de marzo de 1976, la Argentina sufrió un golpe militar, todo ello gestado y llevado a cabo por el Teniente General Jorge Rafael Videla (1925-2013). Dicho golpe trajo consigo el derrocamiento del partido peronista encabezado por Isabel Martínez de Perón, comenzando así el Proceso de Reorganización Nacional<sup>6</sup> y una dictadura que duraría hasta diciembre de 1983. Dentro de la historia argentina no es raro ubicar épocas en las que las Fuerzas Armadas hayan intervenido dentro de las decisiones políticas del país del cono sur:

En 1930 irrumpen al gobierno democrático de la Unión Cívica Radical (que gobernaba desde 1916); en 1943 ponen fin al fraude electoral que se había hecho hegemónico en nombre de “la Patria”; en 1955 derrocan al gobierno democrático del Partido Peronista surgido con amplio apoyo popular en 1946; en 1962 deciden la renuncia de los funcionarios de la Unión Cívica Radical Intransigente electos en 1958; en 1966 irrumpen al gobierno de la UCR del pueblo y en 1976 golpean a un gobierno peronista.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Cabe mencionar que dicho tema de la dictadura se ha desarrollado con mayor profundidad en otras tesis. En esta investigación sólo me enfocaré en los aspectos generales de la dictadura en Argentina, sobre todo los que comprenden exclusivamente al periodo de mandato de Rafael Videla (1976-1981). A diferencia de otras dictaduras, como la de Chile por ejemplo, en la cual poder se centrar en un solo militar, la dictadura argentina tuvo al mando a varios personajes: Rafael Videla (29 de marzo de 1976- 29 de marzo de 1981), Roberto Viola (29 de marzo de 1981- 11 de diciembre de 1981), Leopoldo Fortunato Galtieri (22 de diciembre de 1981-1 de julio de 1982) y Reynaldo Bignone (1 de julio de 1982-10 de diciembre de 1983). Para mayor información sobre las características generales de dichos periodos de mandato *cfr.* HERNÁN BENÍTEZ, Diego y César Mónaco, “La dictadura militar, 1976-1983”. 16 de mayo de 2020. <[http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/monaco-benitez-la\\_dictadura\\_militar\\_riehr.pdf](http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/monaco-benitez-la_dictadura_militar_riehr.pdf)>.

<sup>6</sup> Desde lo político, en el periodo de 1955 a 1973, en Argentina, se busca construir un Estado burocrático-autoritario con el fin de evitar el retorno del peronismo al poder. Además de buscar nuevos modelos económicos que eviten la intervención estatal, el igualitarismo y la industrialización, debido a que éstos son considerados como prácticas políticas “populistas”. Cabe mencionar que a lo largo de este periodo la democracia estaba tutelada por las fuerzas armadas argentinas.

La influencia de la Revolución cubana en 1960 y las enseñanzas del Concilio Vaticano II en 1966 generan en la militancia partidaria y la juventud argentina un sentimiento de nacionalismo y una tracción hacia el socialismo —que dejan de ser antagónicos—; esto trae consigo un ideal revolucionario basado en la posibilidad de recrear a la sociedad argentina con y desde el pueblo.

Por otra parte, con el golpe de Estado de 1976, las fuerzas militares buscan reorganizar a la nación a partir de un plan sistemático de represión. Dicho plan se crea con el fin de erradicar la supuesta anarquía, la subversión y sus causas que existen en el país. El objetivo de este “plan de reorganización nacional” es el de promover la iniciativa y capitales privados, nacionales y extranjeros, para explotar los recursos de la nación con el pretexto de una mejora económica. *Cfr.* MALLIMACI, Fortunato, “La dictadura argentina: terrorismo de Estado e imaginario de la muerte”. *Universidad de Buenos Aires* (2006). 16 de mayo de 2020. <[http://www.elortiba.org/old/pdf/mallimaci\\_terrorismo.pdf](http://www.elortiba.org/old/pdf/mallimaci_terrorismo.pdf)>

<sup>7</sup> *Íbid.*, p. 1.

Los gobiernos al mando hicieron legítimo el uso de las Fuerzas Armadas, un ejemplo claro de esto es el decreto presidencial N° 261/75 aprobado en febrero de 1975, el cual establecía la “aniquilación de la subversión” encomendándole al Comando General del Ejército la represión del foco guerrillero del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) establecido en la selva tucumana un año antes.<sup>8</sup> Aunado a todo esto, hay que resaltar la participación activa de la Iglesia Católica, ya que fue a partir de 1930 cuando las Fuerzas Armadas Argentinas, el Estado y la Iglesia se asocian, siendo esta última un actor político importante al relacionar la identidad argentina con la identidad católica, en un intento de “argentinar” la cultura nacional a través de la implementación del catolicismo como religión oficial. Esto significaba luchar contra el comunismo y el liberalismo y ampliar su presencia en una sociedad constituida principalmente por migrantes.<sup>9</sup>

Con el ascenso al poder de la *Junta militar*, en 1976, se desata una ola de represión en todo el país. La milicia trabaja en conjunto con la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) creada por Juan Domingo Perón en 1973 —con la misión de acabar con el grupo peronista Montoneros<sup>10</sup>, al cual perteneció el escritor Juan Gelman. Y esta *Junta militar* es la que designa como presidente de facto al General Jorge Rafael Videla.

Pero es un año antes del golpe de Estado, en 1975, cuando Juan Gelman recibe amenazas de muerte provenientes de la Triple A, por lo que se ve obligado, y con ayuda del grupo Montoneros, a salir del país hacia Italia para convertirse en portavoz de dicha organización, y también, para informar sobre lo que acontecía en la Argentina por la ola represiva; durante el exilio no sólo perdió a su país, también perdió a sus seres queridos y amigos muy cercanos, entre ellos, al también poeta, Francisco Urondo.<sup>11</sup> A propósito de estos hechos, el poeta y ensayista español, José Ángel Valente, recapitula sobre la persecución contra el argentino aún instaurada la democracia:

Poesía del exilio y de la memoria la de Gelman. Pero tal vez Gelman había olvidado sus tempranos versos y no pensaba, acaso por olvido de sí mismo, que la ley «todavía golpea en lo más puro» y

---

<sup>8</sup> HERNÁN BENÍTEZ, Diego y César Mónaco, “La dictadura militar, 1976-1983”: p. 4. 16 de mayo de 2020. <[http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/monaco-benitez-la\\_dictadura\\_militar\\_riehr.pdf](http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/monaco-benitez-la_dictadura_militar_riehr.pdf)>.

<sup>9</sup> MALLIMACI, Fortunato, *op. cit.*, p. 2.

<sup>10</sup> GAMBINI, Hugo, “Perón, creador de la Triple A”. *La Nación* [Argentina] 19 de febrero de 2007, La Nación. 16 de mayo de 2020. <<http://www.lanacion.com.ar/884744-peron-creador-de-la-triple-a>>.

<sup>11</sup> FERRÍZ NÚÑEZ, María, “Juan Gelman: poeta de oficio ardiente y ajeno”. *Philologica Urcitana, Núm. 1* (2009), p. 7. 16 de mayo de 2020. <<https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr1.2009.Ferriz.pdf>>.

que, en una democracia limitada aún por la presión interior de los centuriones ascendidos, un juez nombrado por la Junta Militar que Gelman combatió (el 91% de los jueces nombrados por el generalato han sido confirmados en sus funciones) podía dictar contra él en 1985 una orden de captura por *asociación ilícita* que sólo ahora llega a su conocimiento.

La *asociación ilícita* fue la participación de Gelman, desde el exilio, en la fundación del Movimiento Peronista Montonero en el año 1977. A fines del siguiente año, Gelman rompió públicamente con el MPM, cuando Mario Firmenich hizo pasar la militarización y la acción terrorista por encima de toda reflexión política. La renuncia de las posiciones de Firmenich fue hecha pública por Gelman (junto con Rodolfo Galimberti) en *Le Monde* a comienzos de 1979. Como consecuencia, Gelman fue sumariamente condenado a muerte por el Partido Montonero.

Han pesado, pues, sobre Juan Gelman dos condenas de muerte, la militar y la montonera. Pesa ahora sobre él el proceso incoado en 1985 por un juez que lo inculpa paradójicamente, en el marco de la democracia, con los mismos argumentos utilizados por la Junta Militar que la democracia, a su vez, ha condenado<sup>12</sup>.

Fue el 24 de agosto de 1976, con Videla al mando de la dictadura, cuando desaparecen la nuera de Gelman, María Claudia García de 19 años de edad, que tenía 7 meses de embarazo, y su hijo Marcelo Ariel Gelman de 20 años, mientras el poeta estaba fuera de Argentina<sup>13</sup>, tal como lo declara él mismo al finalizar su poemario *Carta abierta* escrito en 1980:

*el 24 de agosto de 1976  
mi hijo marcelo ariel y  
su mujer claudia, encinta,  
fueron secuestrados en  
buenos aires por un  
comando militar.  
como en decenas de miles  
de otros casos, la dictadura  
militar nunca reconoció  
oficialmente a estos  
"desaparecidos". habló de  
"los ausentes para siempre".  
hasta que no vea sus cadáveres  
o a sus asesinos, nunca los  
daré por muertos.<sup>14</sup>*

Con estas pérdidas personales comienzan el dolor, las penas y la incansable búsqueda que va refiriendo Gelman en sus poemas durante su periplo por países de Europa y América<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> VALENTE, José Ángel, "Juan Gelman o los ríos de la memoria" en *Obras completas II. Ensayos*. España: Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 1374-1375

<sup>13</sup> FERRÍZ NÚÑEZ, María, *ibid.*

<sup>14</sup> GELMAN, Juan, *Poesía Reunida 2 tomos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 421.

En 1982, mientras estaba en España, Juan publica *Citas y comentarios*, el cual contiene poemas escritos entre 1978 y 1979 que —como hemos dicho— implican la relectura de los místicos españoles san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, quienes al igual que él fueron perseguidos<sup>16</sup>. Es en estos poemas donde el escritor argentino dialoga, reactualiza y adopta la forma de hablar de los místicos españoles como una herramienta discursiva que le permitió expresar todo ese pesar que sentía por la ausencia y el anhelo por su amado, en este caso su país, sus seres queridos, sus amigos cercanos y su hijo, su nuera embarazada y su nieto o nieta desaparecidos.

## 1.2 Juan Gelman (breve semblanza)

El poeta Juan Gelman nació en 1930 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. A lo largo de su vida, desarrolló la escritura como una forma de vida: oficio que nunca abandonó hasta el día de su muerte. Fue uno de los fundadores del grupo *El pan duro*, en 1955, integrado por jóvenes militantes comunistas que proponían una poesía comprometida y popular y actuaban en cooperativa para publicar y difundir sus trabajos. Al año siguiente, el grupo decidió publicar su primer libro, *Violín y otras cuestiones* (1949-1956).<sup>17</sup>

Es a partir de 1966, cuando Gelman comienza su labor como periodista trabajando para la revista *Confirmado*; fue jefe de redacción de *Panorama* (1969), secretario de redacción y director del suplemento cultural del diario *La Opinión* (1971-1973), secretario de redacción de la revista *Crisis* (1973-1974) y jefe de redacción del diario *Noticias* (1974). No dejó, sin embargo, su oficio de poeta, durante estos años publicó: *El juego en que andamos* (1957-1958); *Velorio del solo* (1959-1961); *Gotán* (1962); *Traducciones III. Los*

---

<sup>15</sup> A ello se suma que su obra —a partir de su exilio y todavía después del mismo— fue sujeta a censura. Tal como lo indica en una entrevista realizada al autor en el programa de televisión española *Estravagario*. Ver a partir del minuto 5:33. 16 de mayo de 2020. En línea: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/cervantes-juan-gelman-011114ipipe093-1/2844181/>.

<sup>16</sup> Para biografía de santa Teresa de Jesús Cfr. SERÉS, Guillermo, “Biografía de Santa Teresa de Jesús” en *Biblioteca Virtual Cervantes*, 16 de mayo de 2020. <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/santa\\_teresa\\_de\\_jesus/autora\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/santa_teresa_de_jesus/autora_biografia/)>. Para biografía de san Juan de la Cruz Cfr. MANCHO DUQUE, María Jesús, “Biografía de la Cruz” en *Biblioteca Cervantes*, 16 de mayo de 2020. <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/san\\_juan\\_de\\_la\\_cruz/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/san_juan_de_la_cruz/autor_biografia/)>.

<sup>17</sup> Para las fechas de las publicaciones de la obra de Juan Gelman me basaré en el orden cronológico que se presenta en los dos tomos de *Poesía reunida* editada por el Fondo de Cultura Económica en 2011.

*poemas de Sidney West* (1968-1969); *Cólera Buey* (1962-1968); *Fábulas* (1970-1971) y *Relaciones* (1971-1973). A mediados de 1975 la triple A (Alianza Anticomunista Argentina) lo condena a muerte. Por ello Gelman abandona el país iniciando de esta manera un largo y penoso exilio que lo llevará a vivir en distintas ciudades de Europa y América Latina: seis años en Roma y siete en París, un par de meses en Madrid y Managua y, finalmente, en México, donde residió desde 1989 hasta la fecha de su muerte el 14 de enero de 2014.

Durante su expatriación Gelman publica en Madrid *Citas y comentarios* (1982), libro que reúne textos escritos entre 1978 y 1979 mientras viajaba por Roma, Madrid, París, Zúrich, Ginebra y Calella de la Costa (Barcelona, España). Estos conforman una obra compuesta a partir de la re-lectura de los poetas místicos españoles —san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús. Gelman encuentra en las expresiones poéticas místicas una manera de poder acercarse a su amado-ausente. De igual forma este apartamiento de Dios expresado por los místicos se relaciona con su propio exilio físico. En este periodo, publica, además, los siguientes poemarios: *Hechos* (1974-1978), *Notas* (1979), *Carta abierta* (1980), *Si dulce-mente* (1980), *Bajo la lluvia ajena* (1980), *Hacia el sur* (1981-1982), *La junta luz* (1982), *Com/posiciones* (1984-1985), *Eso* (1983-1984), *Dibaxu* (1983-1985), *Anunciaciones* (1985) y *Carta a mi madre* (1984-1987) —siendo *Notas*, *Carta abierta*, *Com/posiciones* y *Dibaxu* los libros que también contienen, al igual, que *Citas y comentarios*, una temática de corte místico. Ya establecido en México aparecen sus libros *Salarios del impío* (1984-1992), *Incompletamente* (1993-1995), *Valer la pena* (1996-2000), *País que fue será* (2001-2004), *Mundar* (2004-2007), *De atrásalante en su porfía* (2007-2009), *El emperrado corazón amora* (2010), *Hoy* —publicado primero en Argentina, en 2013; y de manera póstuma, en México en 2014. También de 2014 y editado en México, meses después de su muerte, es *amaramara*, libro que dedica a su esposa Mara La Madrid.

Juan Gelman, a lo largo de su carrera como poeta, recibió múltiples reconocimientos por su obra poética: el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (2000); Premio Konex de platino (2004); los premios iberoamericanos de poesía Ramón López Velarde (2003), Pablo Neruda (2005), Reina Sofía (2005) y el Premio Cervantes (2007).

### 1.2.1 Características de la obra poética de Juan Gelman: temas, estilo, retórica

Para el poeta argentino, la poesía no se escribe simplemente por la voluntad de escribirla, por lo tanto no la considera como un oficio: “[...] Nadie se puede sentar a escribir poesía, y luego, uno la escribe cuando ella te visita, cuando viene la señora y te golpea la puerta después de haberse acostado con medio mundo; hay que abrirle la puerta y entonces ahí uno escribe o es escrito por ella...”<sup>18</sup>, dice Gelman. Es decir, dentro de su quehacer poético define su oficio como algo ajeno a él<sup>19</sup>:

*Entre tantos oficios ejerzo este que no es mío,*

*como un amo implacable  
me obliga a trabajar de día, de noche,  
con dolor, con amor,  
bajo la lluvia, en la catástrofe,  
cuando se abren los brazos de la ternura o del alma,  
cuando la enfermedad hunde las manos.*

*A este oficio me obligan los dolores ajenos,  
las lágrimas, los pañuelos saludadores,  
las promesas en medio del otoño o del fuego,  
los besos del encuentro, los besos del adiós,  
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.*

*Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,  
rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte.*<sup>20</sup>

El rasgo más característico de la poesía del autor argentino es el uso de un lenguaje “popular”; esto se puede notar con mayor claridad en su poemario *Gotán* (1962), en el cual la lírica y la cadencia del tango se funden con la voz del poeta, que se puede notar desde el título del libro, con el cual juega al crear un anagrama<sup>21</sup> de la palabra “tango”, es decir jue-

---

<sup>18</sup> Ver entrevista a Juan Gelman en el documental: *Juan Gelman y otras cuestiones*. Dir. Jorge Denti. TVAL producciones / TVU teleunam, 2005, a partir del minuto 16:19. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-F9pne1OZwQ>

<sup>19</sup> Dylan Thomas publica su libro *Muertes y entradas* en 1946. Este libro incluye un poema titulado “En mi oficio u hosco arte”, el cual define al “oficio” del poeta como ajeno a él, algo similar a lo que hace Gelman. Cfr. THOMAS, Dylan, “In my craft or sullen art/En mi oficio u hosco arte” en *Poesía completa*, (ed.) Margarita Ardanaz. Madrid: Visor Libros, 2014, pp. 298-299.

<sup>20</sup> GELMAN, Juan, “Arte poética” en *Poesía Reunida*. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 63; también en *En el hoy y mañana y ayer. Antología personal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 26 y en *Otromundo. Antología 1956-2007*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 117

<sup>21</sup> Helena Beristáin define “anagrama”: «Figura que afecta a los fonemas de la lengua pues se produce al intercambiar éstos sus posiciones de manera indistinta: los que se presentan en un orden dado, en una o en varias palabras, se reacomodan de otra manera y pasan así a constituir otra(s) palabra(s) [...] Se trata pues de una metábola de la clase de los metaplasmos cuando se produce dentro de una misma palabra, y de la clase de

ga al “vesre” (revés) en lunfardo. Dicho poemario –al igual que la mayoría de la producción poética del escritor argentino– está constituido por poemas de corte amoroso, en los cuales se puede notar esta obsesión por el desarraigo de la palabra y la ausencia de aquello que se ama, por ello se puede entender la adopción por parte del poeta del estilo tanguero, uno tendiente a lo teatral, a lo trágico:

*Esa mujer se parecía a la palabra nunca,  
desde la nuca le subía un encanto particular,  
una especie de olvido donde guardar los ojos,  
esa mujer se me instalaba en el costado izquierdo.*

[...]

*Cuando se fue yo tiritaba como un condenado,  
con un cuchillo brusco me maté,  
voy a pasar toda la muerte tendido con su nombre,  
él moverá mi boca por la última vez.<sup>22</sup>*

El amor, lo es todo en la poesía de Gelman: es un amor que “*amora*” a quien lo siente y vive como el poeta, como dice Eduardo Hurtado:

*Amorar*, verbo que extiende su dominio más allá de los diccionarios, compendia el oficio de un poeta que ha retado a la muerte y su parentela [...] *Amorar* no es cosa fácil. El que *amora* camina por el filo de la pérdida, debe asumir las fatigas que acarrea la persistencia en el amor. Con este verbo esencial el poeta rechaza las comodidades de la sinonimia. Amar no es querer. Amor no es cariño. El *amorar* de Juan Gelman traza el mapa puntual de sus obsesiones: la poesía, la mujer, el erotismo, los compañeros caídos por una esperanza, el barrio y la niñez, dios y su ausencia, la patria y la intemperie, la belleza, todavía de este mundo. También es el núcleo de un contralenguaje alzado para enfrentar las calamidades que lo abruman: la injusticia, el olvido, el silencio obligatorio, la derrota, las cucharadas del señor “Scott”, la “barbaridá” de la tristeza, la perradura del vivir.<sup>23</sup>

---

los *metataxas* cuando altera a la *frase*. La *permutación* de los fonemas es *indistinta* debido a que el intercambio de ellos no está regido por *simetría* o regularidad alguna». Cfr. BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2013, pp. 42-43

<sup>22</sup> GELMAN, Juan, “Gotán” en *Poesía Reunida*. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 77; también en *En el hoy y mañana y ayer. Antología personal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 33 y en *Otromundo. Antología 1956-2007*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 106-107

<sup>23</sup> Eduardo Hurtado, “Contra la pura muerte” en GELMAN, Juan, *En el hoy y mañana y ayer. Antología personal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 343-344

Es característico en los poemas de Juan Gelman, también, el uso de heterónimos<sup>24</sup> en sus dos acepciones: como nombre falso adoptado por un autor para atribuirle parte de su producción o como “traductio” o un tipo de “calembur”<sup>25</sup>; estas «traducciones» están organizadas en tres series, dos de ellas se encuentran en el volumen *Cólera buey* (1962-1968) que recoge los libros: “Traducciones I. Los poemas de John Wendell” y “Traducciones II. Los poemas de Yamanokuchi Ando” y uno constituye un solo libro, *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1968-1969). En los poemas de “John Wendell” el poeta atribuye a este heterónimo la “traducción” de otro de sus heterónimos: “Pero Gonçalvez”, con lo cual muestra su interés en el español antiguo. Esta manera de escritura, recurrir a autores apócrifos, es en Gelman una manera de “gelmanear”<sup>26</sup>, es decir de recrearse en otras voces<sup>27</sup>. Sobre tal actitud del poeta, Carlos Monsiváis dice:

[...] Gelman intenta algo similar a *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, la recreación de un pueblo de muertos, la galería de epitafios que son narraciones de vidas truncadas y de vidas fértiles y de vidas que pasan inadvertidas y de vidas cuyo sentido, al inventarlo, sólo recupera la poesía. Sin embargo son muy significativas las diferencias entre los proyectos poéticos: Lee Masters se acerca a vidas típicas y arquetípicas y a la fosa común de las generaciones le infunde la lógica de la trayectoria cumplida. A Gelman le atañe el hallazgo de lo idiosincrático, de lo insólito (lo subversivo en versión no política) que habita en las tinieblas de lo cotidiano [...] En *Los poemas de Sidney*

<sup>24</sup> La *Real Academia de la Lengua Española* define heterónimo: «Identidad literaria ficticia, creada por un autor, que le atribuye una biografía y un estilo particular». 16 de mayo de 2020. <<http://dle.rae.es/?id=KH7O6sz>>. En esta parte de su obra, Juan Gelman busca dar vida a autores ficticios como Dom Pero, Yamanokuchi Ando, José Galván, entre otros. A su vez, el uso de heterónimos provoca una enunciación en dos sentidos, por un lado se puede entender este “ente creado” como un alejamiento de enunciación más allá del autor y por otro lado, se crea la ilusión de que al crear a un personaje se le puede atribuir con mayor facilidad la voz del yo poético, creándose una falsa ilusión de proximidad. Para mayor información sobre el tema, checar los artículos de Jorge Boccanera, José Ángel Leyva y Elena Bossi, *cfr.* SEMILLA DURÁN, María A. y Jorge Boccanera (eds.). *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. Argentina: Universidad Nacional de Gral. San Martín, 2016.

<sup>25</sup> Helena Beristáin define “calembur”: «Figura retórica que constituye tanto un tipo de *juego de palabras* como un tipo de *paronomasia*, pues consiste en que dos frases se asemejen por el sonido y difieran por el sentido [...] Se trata de una *metábola* de la clase de los *metaplasmos* porque altera la *forma* de las expresiones por supresión/adición (*sustitución*) parcial, ya que se basa en una *articulación* distinta de los mismos elementos de la cadena sonora por la que resultan diferentes unidades léxicas, es decir, diferentes *significantes* y, naturalmente sus correspondientes distintos *significados* [...]» *cfr.* BERISTÁIN, Helena, *ibid.*, pp. 77-78.

<sup>26</sup> Para más detalles sobre el “gelmaneo” y el uso del lenguaje en la poesía de nuestro poeta ver el apartado “6.1 Juegos de lenguaje y ‘gelmaneos’” de esta tesis.

<sup>27</sup> *Cfr.* PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, “La visión exiliar de Juan Gelman” *América Latina Hoy* 30 (abril 2002): 79-95. Universidad de Salamanca, España. 16 de mayo de 2020. <[www.redalyc.org/pdf/308/30803003.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/308/30803003.pdf)>

West, Gelman prefigura técnicamente lo que vendrá, con la guerra sucia de Argentina y la diáspora, con el sacrificio de los seres queridos y el largo sendero luctuoso de exilio.<sup>28</sup>

Además del tema amoroso, Juan Gelman tiene poemas que son de temática política escritos en un habla desgarrada con la que intenta explicarse o expresar el dolor de la pérdida por los compañeros y familiares entre ellos Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y sobre todo Paco Urondo<sup>29</sup>. En algunos poemas muestra su simpatía por el comunismo y el movimiento revolucionario. Un ejemplo claro es el poema “Confianzas”<sup>30</sup>, en donde toca el tema del papel de la poesía dentro de la acción política revolucionaria de la vida cotidiana.

*se sienta a la mesa y escribe  
“con este poema no tomarás el poder” dice  
“con estos versos no harás la Revolución” dice  
“ni con miles de versos harás la Revolución” dice*

*y más: esos versos no han de servirle para  
que peones maestros hacheros vivan mejor  
coman mejor o él mismo coma viva mejor  
ni para enamorar a una le servirán*

*no ganará plata con ellos  
no entrará al cine gratis con ellos  
no le darán ropa por ellos  
no conseguirá tabaco o vino por ellos*

*ni papagayos ni bufandas ni barcos  
ni toros ni paraguas conseguirá por ellos  
si por ellos fuera la lluvia lo mojará  
no alcanzará perdón o gracia por ellos*

*“con este poema no tomarás el poder” dice  
“con estos versos no harás la Revolución” dice  
“ni con miles de versos harás la Revolución” dice  
se sienta a la mesa y escribe*

Dentro de los poemarios que el escritor publica después del exilio, se encuentran poemas políticos, en los cuales también se pregunta directamente qué es de su hijo desaparecido.

---

<sup>28</sup> Carlos Monsiváis, “Juan Gelman: ¿Y si Dios dejara de preguntar?” en GELMAN, Juan, *Otromundo. Antología 1956-2007*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 14-15

<sup>29</sup> Francisco Reinaldo Urondo fue poeta, dramaturgo, periodista y profesor de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires en 1973. Nació en Santa Fe, Argentina el 10 de enero de 1930 y murió en un enfrentamiento con las fuerzas militares el 17 de junio de 1976. Fue amigo, y compañero mientras militó en el grupo *Montoneros*, de Juan Gelman. Cfr. Revuelta, Manuel, “Muerte del poeta Francisco Urondo”. *El País* (España). Julio 2 de 1976. 16 de mayo de 2020. <[https://elpais.com/diario/1976/07/03/internacional/205192818\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/07/03/internacional/205192818_850215.html)>

<sup>30</sup> GELMAN, Juan, “confianzas” en *Poesía Reunida*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 327; también en *Otromundo. Antología 1956-2007*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 32

Ejemplo de esto es el caso de *Carta abierta* (1980) o el libro *La junta luz* (1982) que dedica a las madres de Plaza Mayo de Buenos Aires. Y en el libro *com/posiciones* (1984-1985) intenta acceder a los orígenes de la lengua española a través de los poetas judío-españoles. En el “exergo” de este libro, Gelman dice:

me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– *aquello* que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?

en todo caso, dialogué con ellos. como ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras. no sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca vital con que la hicieron. pero ambas se confunden y me dan pasado, rodean mi presente, regalan porvenir.<sup>31</sup>

También, Gelman escribe el poemario *dibaxu* (1983-1985) en lengua ladina (sefardí) donde incluye su traducción al español con el propósito de que el lector pueda notar la musicalidad y afinidad de ambas lenguas. En los dos poemarios, el argentino articula una forma de hablar sobre su condición y la realidad que vive su país estudiando la historia de estos escritores que han sido exiliados de su lengua. Como lo comenta el poeta:

Pienso, sin embargo, que estos poemas sobre todo son la culminación o más bien el desemboque de *Citas y Comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio, en 1978 y 1979, y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI. Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua. Yo tampoco me lo explico.<sup>32</sup>

En el diálogo que Gelman establece con dicha tradición, reelabora el lenguaje de la mística y redirige su sentido original para hablar de sus deseos más profundos: encontrar a esa patria amada y expresar el sentimiento que le producen, no sólo el exilio físico, sino el exilio de la lengua; en efecto, el argentino busca recuperar el castellano del que se siente alejado.<sup>33</sup> La dedicatoria que tiene el libro “A mi país” equivale a una nueva búsqueda de este lugar originario,<sup>34</sup> a través de una ardua travesía como lo es el exilio. En la poesía de Gel-

---

<sup>31</sup> GELMAN, Juan, “com/posiciones” en *Poesía reunida*. Tomo 2. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 57

<sup>32</sup> GELMAN, Juan, “dibaxu” en *ibid.*, p. 199

<sup>33</sup> Cfr. *Juan Gelman y otras cuestiones*. A partir del minuto: 56:00 al 57:32. *Apud*, p. 17

<sup>34</sup> MARTÍN ORTEGA, Elisa, “Juan Gelman y San Juan de la Cruz: migraciones poéticas”. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. p. 1. 16 de mayo de 2020. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/martin.pdf>>.

man, la búsqueda del objeto del deseo es este país del que ha sido apartado por las trágicas circunstancias en las que se vio envuelta su vida.<sup>35</sup>

En los poemas de Juan Gelman que componen *Citas y comentarios* es frecuente encontrar, en el nivel léxico-semántico, el juego de palabras o “gelmaneos” que el poeta hace para resignificar los términos, así como la presencia de *la noche*, *la luz*, *el ave* (pájaro) y *el desierto*, que son interpretados por el poeta ya como arquetipos ya como símbolos, los cuales alcanzan una connotación mística. El andar desarraigado por el *desierto* es su penar durante el exilio que sufre y en el que huye para salvar su vida; también lo toma como un camino hacia su interioridad, en búsqueda de esa “luz” que le revele la guía para que el “pájaro” —en este caso su alma— sirva de intermediario entre el cielo deseado —una virtual situación utópica de cierre, alivio o cura de la herida del desarraigo— y la tierra —la Argentina a la cual fue obligado a abandonar— para así poder, finalmente, unir a ambos.

Por lo tanto, el que Gelman se acercara a parte de la tradición heredada de los orígenes de la lengua española, le permitió que sus poemas adquirieran unas características únicas como lo son el juego de palabras en los que sustantiva algunos verbos creando un especial efecto estético, efecto que se puede notar en los poemas en que “comenta” a san Juan de la Cruz y “cita” a santa Teresa de Jesús, los cuales se analizarán posteriormente.

---

<sup>35</sup> Entrevista documental: *Juan Gelman y otras cuestiones*. Apud, p. 17

## SEGUNDA PARTE

### Capítulo II

#### La Mística: el símbolo en la mística, en san Juan y en santa Teresa

*Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico.*

Wittgenstein<sup>36</sup>

Como se mencionó anteriormente, Juan Gelman escribe un poemario inspirado por la lectura de los escritores españoles san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, ambos místicos. Gelman elabora dichos textos haciendo énfasis en la experiencia mística que estos dos escritores pudieron plasmar en sus textos; san Juan escribió el *Cántico espiritual* –que tiene dos redacciones<sup>37</sup>– y los comentarios que escribió para explicar de mejor manera lo que había tratado de decir en el *Cántico*<sup>38</sup>. Por otra parte, santa Teresa de Jesús (que será estudiada en capítulos posteriores) escribió sobre su experiencia mística mayormente en forma de prosa (*Las Moradas*, *El camino de perfección*).

En este capítulo se analizará el concepto de la “mística” así como sus diferentes acepciones dentro de la religión, sobre todo la mística cristiana, y la no religiosa, la mística profana. Además, también se estudiarán los símbolos: su significado, los diferentes tipos de símbolos que hay y los que son utilizados por san Juan de la Cruz y por santa Teresa de Jesús dentro de sus textos.

---

<sup>36</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Sobre la certeza*. España: Gredos, 2014, p. 137

<sup>37</sup> El *Cántico espiritual* es un poemario compuesto, en su primera redacción (1578), por 39 canciones, el cual es conocido como *Cántico espiritual A*. Y, en su segunda redacción (1584), está compuesto por 40 canciones, y es conocido como *Cántico espiritual B*.

<sup>38</sup> Para referencias a san Juan de la Cruz se consideran: CRUZ, San Juan de la, *Poesía*. España: Cátedra, 2010 y CRUZ, San Juan de la, *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.

## 2.1 Qué entendemos por Mística

Es importante comprender el término “mística”. La mística conlleva una forma de pensar, pero sobre todo, una manera peculiar de vivir. Dicho término hace que todo aquello que lleve este adjetivo, o se denomine como místico o mística, conlleve ciertos rasgos que lo hacen ser único.

La palabra “mística” se introduce en el vocabulario cristiano en el siglo III<sup>39</sup> y proviene del adjetivo griego *mystikòs*, como señala Juan Martín Velasco: “La palabra en las lenguas modernas es la transcripción del adjetivo griego *mystikòs*, derivado de la raíz indoeuropea *my*, presente en *myein*: cerrar los ojos y cerrar la boca, de donde proceden «miope», «mudo» y «misterio», que remite a algo oculto, no accesible a la vista, de lo que no puede hablarse”.<sup>40</sup>

Las derivaciones de este verbo forman términos relacionados con realidades secretas, ocultas y misteriosas, “en el griego no cristiano, *mystikòs* significaba lo relacionado con los misterios (*ta mystika*), esto es, con los ritos de «religiones no mistéricas» en los que el *mystes* o «iniciado» se incorporaba al proceso de muerte-resurrección del dios propio de cada uno de estos cultos”<sup>41</sup>. Por lo cual, se puede entender que dicha palabra está relacionada con todo aquello que permanece oculto a simple vista, generalmente ligada a lo que acontece con la religión o con un conocimiento de un algo supremo o Dios; aunque el término *mystikòs* no aparezca en el Nuevo Testamento comienza a ser utilizado como «misterio» en diversos contextos: la liturgia, la interpretación de la Escritura, una determinada forma de conocimiento de Dios.

En lo que se refiere al conocimiento de Dios, para el Pseudo-Dionisio, la palabra *mystikòs* pasará a significar una «contemplación» que requiere la renuncia de todos los sentidos, despojarse de todas las cosas que son y aún no son, dejar de lado el entendimiento y así esforzarse por subir lo más alto posible para unirse con aquello que está más allá de todo ser y de todo. Y es a partir de la «contemplación» que la religión cristiana le atribuye

---

<sup>39</sup> LEÓN VEGA, Margarita (ed.), *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*. México: UNAM, 2014, p. 19.

<sup>40</sup> MARTÍN VELASCO, Juan, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta, 2004, p. 16.

<sup>41</sup> Juan Martín Velasco en LEÓN VEGA, Margarita, *ibid*, p. 19.

la característica de «espiritualidad filosófica».<sup>42</sup> Debido a esto, en escritores místicos y en tratados teológicos posteriores al Pseudo-Dionisio se va a establecer que “la mística es el conocimiento directo de Dios”<sup>43</sup>. En el vocabulario cristiano “mística” es:

[...] una forma especial de conocimiento de Dios que se caracteriza por su condición experiencial y por llegar a Dios más allá de lo que permiten alcanzar el conocimiento por lo que otros cuentan de él y el conocimiento por conceptos. Eso explica la polarización del significado de «mística» hacia una peculiar forma de experiencia de Dios que muestran las definiciones que se han sucedido a lo largo de la historia: *Cognitio Dei experimentalis* (Tomás de Aquino); «Una experiencia de la presencia de Dios en el espíritu por el gozo que de ella nos procura un sentimiento íntimo» (J. Tauler); una «advertencia amorosa de Dios» (San Juan de la Cruz).<sup>44</sup>

La mística es una experiencia de vida que significa el conocimiento o desarrollo de una inteligencia para poder conectar con lo Supremo, la cual se obtiene a partir de un éxtasis o trance que se vuelve inefable para el “místico” e incomprensible para quienes no la han vivido, como lo señala López-Baralt:

Dicho conocimiento se obtiene a través del éxtasis o trance místico, el cual es una experiencia efímera, pues dura apenas unos segundos o minutos y pocas veces unas horas. Es una experiencia inefable, porque es “literalmente indescriptible” para quienes no la hayan vivido en carne propia; es intuitiva, porque lo afectivo predomina sobre lo intelectual, pues las verdades trascendentes que se aprehenden directamente en ese estado “cognoscitivo” no están sujetas a la lógica ni al discurrir racionales a los que sobrepasan. Es una experiencia infusa y pasiva porque, si bien puede ser inducida por ejercicios de conocimiento o de meditación es absolutamente gratuita, y deja a quien la vive en un estado de impotencia ante un poder superior a su voluntad.<sup>45</sup>

Al ser una experiencia que se necesita vivir para comprenderla, el místico, al querer transmitirla, se encuentra con el problema de la incapacidad de poder hablar de ella, aunque, también, muchos de ellos relacionan la experiencia con el mutismo absoluto.<sup>46</sup>

Se puede comprender, entonces, que la mística es una experiencia única y trascendental para quien la vive. Además de que implica la búsqueda del místico para fundirse con

---

<sup>42</sup> MARTIN VELASCO, Juan, *op. cit.*, p. 16.

<sup>43</sup> LEÓN VEGA, Margarita (ed.), *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*. México: UNAM, 2014, p. 21.

<sup>44</sup> MARTÍN VELASCO, Juan, *op. cit.*, p. 17.

<sup>45</sup> Luce López-Baralt y Piera en León Vega, Margarita, *ibid.*, pp. 21-22.

<sup>46</sup> LÓPEZ-BARALT, Luce y Lorenzo Piera, *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos, 1996, p. 10.

aquella entidad ausente, es decir, la unión con Dios. Y a su vez, la Mística se compone de tres grados de ascensión mística. El primer grado es el *pensamiento* o *cognitatio*, donde se busca aprehender las imágenes del exterior. El segundo grado es la *meditación* o *meditatio* que es el alma recogiendo en sí misma con el fin de acceder a la imagen misma de Dios. Y el tercer grado es la *contemplación* o *contemplatio* que se dirige a Dios mismo. Por otra parte, dichos grados son subdivididos, por los místicos, en otros dos grados más, enumerando, junto con el éxtasis, hasta siete grados de ascensión<sup>47</sup>.

## 2.2 Tipos de Mística y lenguaje místico

A partir de estos acercamientos a algunas acepciones que tiene la palabra “mística” dentro del vocabulario religioso, podemos deducir que la mística está relacionada con aquello que está oculto a los ojos, es decir, está cubierto por un velo que nos impide, a primera vista, descubrir u observar lo que se esconde detrás, esto es, el misterio y un tipo especial de conocimiento.

En lo que compete a este estudio, nos centraremos en la mística cristiana en la que se inscriben las obras de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, y que, por el contexto histórico y la tradición de Argentina, es la más cercana a la escritura de Juan Gelman, pues recordemos que América Latina fue conquistada y evangelizada por la corona española en el siglo XVI y parte del siglo XVII, por lo que el influjo religioso y literario de la mística de los Siglos de Oro en las letras americanas es un hecho irrefutable.

### 2.2.1 Mística cristiana

La *mística cristiana* tiene ciertos rasgos que la diferencian de las otras corrientes místicas. Partiendo de la idea de que la mística consiste en el conocimiento directo e inmediato de Dios, la cristiana es “teísta”, “sagrada” e introversiva<sup>48</sup>. Hace una referencia constante al *Misterio*, ya que, el Misterio es ese “más allá” que se le presenta al místico en el éxtasis por

---

<sup>47</sup> LEÓN VEGA, Margarita, *ibid.*, p. 23

<sup>48</sup> *ibid.*, p. 44.

medio de la revelación<sup>49</sup>; este misterio dentro del cristianismo es particular, como señala Margarita León Vega a partir de Juan Martín Velasco:

[...] es, en primer lugar, el Dios personal de una tradición monoteísta y profética. Es, al mismo tiempo, el misterio del Dios encarnado: Jesucristo, en quien tenemos acceso al Padre en el Espíritu. Es, en tercer lugar, el Misterio que, en virtud de la encarnación y en continuidad con la revelación veteroestamentaria de Dios, se desvela en la historia de los hombres y la encamina hacia sí como su término escatológico. Es, además, el Misterio al que el hombre se adhiere por la fe como única forma de respuesta. Es, por último, el Misterio que provoca a los creyentes en la comunión de la Iglesia como germen del reino de Dios, meta de la historia.<sup>50</sup>

La segunda característica de la mística cristiana, es que hace de la revelación o la experiencia extática un conocimiento de Dios a partir de la fe “posibilitando un conocimiento superior a otras formas del conocer”<sup>51</sup>.

La última característica es la incapacidad de transmisión de la experiencia por medio de la Palabra. Esto hace de la escritura el lugar donde reside Dios, por lo que es necesaria la alusión o el intento de revelación. Y es dentro de esta revelación donde el místico se encuentra con la incapacidad de comunicar lo vivido, hace uso de un lenguaje específico que le permite tener cierta posibilidad de transmisión de la experiencia. La mística cristiana es la mística católica española, la cual es “básicamente monástica, y sus rasgos distintivos dependen de los principios que establece el fundador de cada orden religiosa”<sup>52</sup>.

### 2.2.2 Mística profana

En contraposición con la mística religiosa está la *mística profana*, la cual es definida por ser un tipo de mística que no está adscrita a ningún credo o institución religiosa; a este fenómeno se le ha denominado de manera variada: *mística natural*, *mística naturalista*, *mística salvaje o silvestre*<sup>53</sup>, como la define Michel Hulin: “la mística salvaje puede ser identificada con la forma truncada o degradada, aunque vivaz, que una elevada espiritualidad tiende a

---

<sup>49</sup> *ibidem*.

<sup>50</sup> *ibid.*, p. 45

<sup>51</sup> *ibidem*.

<sup>52</sup> LECUMBERRI CILVETI en *ibid.*, p. 49.

<sup>53</sup> VELASCO, Juan Martín, *El fenómeno místico*. Madrid: Trotta, 2003, p. 97

asumir cuando el juego de diversos factores —políticos, institucionales, culturales, etc.— ha provocado el desmoronamiento de su supraestructura teológica.”<sup>54</sup> En otras palabras, la mística profana incluye vivencias trascendentales experimentadas en la vida cotidiana<sup>55</sup>, como señala Juan Martín Velasco:

[...] se basa en la presencia, en los grupos o en las personas, de experiencias de trascendencia, coincidentes en muchas de las cualidades psíquicas con las de las experiencias místicas religiosas, y cuyo contenido representa distintas modalidades de trascendencia: ética, en el caso de los humanismos éticos; estética en humanismos centrados en experiencias ligadas al arte; y trascendencia como más allá de la persona, totalidad de lo real, dimensión de profundidad, etc., en las experiencias de trascendencia vividas en las espiritualidades de tipo nueva era. Todas ellas, en cuanto vividas al margen del mundo religioso, se presentan como modalidades de mística profana [...] <sup>56</sup>

Este tipo de experiencias son vividas por personas ajenas al pensamiento religioso, es decir, si en la mística religiosa como lo es la cristiana quienes viven el éxtasis son aquellos que han llevado una formación de carácter religioso, en especial monástica, en la mística profana —por el contrario— serán quienes fuera de la religión tengan la vivencia de un estado límite\*. Aunque, este tipo de personas tienden a negar lo que les ha ocurrido —es decir, la experiencia de aprehender la realidad de una manera diferente, una experiencia limítrofe—, suelen ligar esta experiencia a otras causas, aunque sus testimonios presentan elementos análogos a los de la mística religiosa. Tal experiencia

[...] no suele ser reconocida como tal por quienes la viven; puede ir ligada a manifestaciones expresas de ateísmo o agnosticismo; y puede ser interpretada como la cara oculta de actitudes y experiencias del más serio nihilismo. Las expresiones de esta forma enmascarada de mística manifiestan claras analogías con las místicas de la ausencia, de la nada y de la noche de las tradiciones religiosas, y, más concretamente, cristiana. Se distinguen de ellas en algunos casos —aquellos en los que predomina una especie de «nihilismo intelectual»— por la falta de experiencia espiritual presente en las místicas cristianas. En otros casos las expresiones de tales místicas parecen reflejar experiencias hondamente espirituales del vacío y de la nada que esconden en el fondo de su negación la presen-

---

<sup>54</sup> HULIN, Michel, *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. España: Siruela, 2007, p. 135.

<sup>55</sup> LEÓN VEGA, Margarita, *op. cit.*, pp. 74-79

<sup>56</sup> MARTÍN VELASCO, Juan, *op. cit.*, p. 44

\* Dentro de la mística profana se considera un tipo de “fenómenos” que representan en ciertos estados que implican una experiencia cumbre o límite. Dichos “estados de conciencia” se pueden alcanzar por medio de la contemplación de la naturaleza; en la experiencia estética, en la experiencia de muerte, por medio del uso de drogas, en situaciones de cautiverio o reclusión, en la inmovilidad que produce una enfermedad, en la convalecencia o en la soledad.

cia de una luz oscura, que los sujetos que las viven son incapaces de reconocer y de expresar con palabras, pero de la que, sin palabras, o, mejor, a través de las mismas negaciones, dan de alguna manera testimonio.<sup>57</sup>

Quien desarrolla de una manera muy clara y puntual este tema de la mística salvaje es Michel Hulin en su libro *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*<sup>58</sup>. En dicho texto, el autor hace una descripción de la “mística profana” basándose en vivencias ocurridas a sujetos que no han llevado una vida dedicada a la religión o que hayan tenido algún conocimiento previo sobre ellas; es decir, son sujetos comunes y corrientes que han experimentado una vivencia trascendente y que sin saber por qué aprehendieron de cierta manera la Realidad y alcanzaron una experiencia “cumbre” de tipo místico; en algunos casos la experiencia fue repentina, inmotivada y duró segundos, en otros se obtuvo con ayuda de ciertas drogas psicodélicas.<sup>59</sup>

En este estudio, Hulin analiza las experiencias de dichas personas que caen dentro de la mística profana o “salvaje”:

Existe, en efecto, toda una gama de estados de conciencia –conocidos y catalogados, pero en última instancia poco estudiados– que, por sus condiciones de aparición, se diferencian tanto de los éxtasis religiosos propiamente dichos como de los estados confusos o delirantes de los que se ocupa el psiquiatra. Esta parte central del espectro de las experiencias extáticas, eminentemente apta, por su posición, para encarnar su unidad esencial, constituye el campo apropiado de lo que aquí se designa con el nombre de «mística salvaje». Es salvaje lo que surge espontáneamente, por oposición a lo que debe ser cultivado.<sup>60</sup>

Con esto se entiende que estas vivencias se dan de manera sorpresiva y espontánea, con la principal característica de no tener para su explicación el bagaje de una religión; aunque se puede caer en el error de confundirlas con algunos padecimientos psiquiátricos que el sujeto puede atribuir a un trance místico, por lo que, para evitar tal riesgo y saber diferenciar un estado de “mística salvaje” de otros estados, se han denominado a tales experiencias de tipo profano como «estados modificados de conciencia»<sup>61\*</sup>. Y para que todo esto suceda se de-

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *ibid.*, p. 12

<sup>61</sup> *ibid.*, p. 14

ben de presentar experiencias límite que alteren los estados de conciencia “normales” en el sujeto que impliquen un estado mental “superior” que es lo que permite que la experiencia “de mística salvaje” se produzca<sup>62</sup>.

Como se mencionó anteriormente, hay otro tipo de experiencias místicas que se originan por el uso de drogas psicodélicas (como el LSD o la mezcalina, sólo por mencionar algunas) que producen ciertos estados de conciencia “ampliada” en los cuales suelen presentarse psicosis temporales y éxtasis los cuales pueden asemejarse a los que experimentan los místicos<sup>63</sup>, y que se pueden ser consideradas como experiencias místicas inducidas, un ejemplo claro de esto es lo que analiza Aldous Huxley en su libro *Las puertas de la percepción*.<sup>64</sup>

Tales estados de conciencia y experiencias aquí mencionados, son rasgos característicos de “mística profana” que Juan Martín Velasco resume de la siguiente manera:

[...] en todos los casos se produce la ruptura con la forma ordinaria de conciencia; una apertura del horizonte en el que discurre la vida que o hace surgir nuevas realidades o baña a las ya existentes en una nueva luz; la conciencia sufre una modificación radical que comporta la profundización de sus contenidos, la dilatación de sus posibilidades y la intensificación de sus estados tanto cognitivos como afectivos. El resultado de todos estos estados es la experiencia de sentimientos de gozo intenso, de paz y de reconciliación con la totalidad de lo real, que no se dejan traducir en palabras. Estos sentimientos van acompañados en algunas ocasiones de sentimientos de sobrecogimiento y hasta de horror que no eliminan sin embargo la paz y el gozo de fondo. Tales estados tienen siempre, incluso cuando son objeto de una búsqueda por el sujeto, algo de sorpresa porque irrumpen desde más allá del sujeto y no se dejan explicar como resultado de sus esfuerzos. Por último, el sujeto tiene conciencia de haber entrado en contacto con algo definitivo. Por eso tales estados constituyen hitos en la vida de las personas, acontecimientos inolvidables que, con frecuencia, aunque no siempre, marcan el comienzo de una etapa nueva.<sup>65</sup>

---

\* Entre ellos están las experiencias en las que figuran el trance meditabundo, el estado intermedio entre la vigilia y el sueño, visiones de agonía, la impresión de abandonar el cuerpo, el orgasmo, efectos alucinógenos, posesiones religiosas, visiones de agonía, etc., es decir, todo aquel éxtasis que despierte, en el sujeto que lo experimente, una sensación de salvación o de despertar en una realidad más elevada en las que sienta que ha aprehendido una realidad diferente.

<sup>62</sup> *ibidem*, pp. 14-16.

<sup>63</sup> *ibid.*, p. 11.

<sup>64</sup> HUXLEY, Aldous, *Las puertas de la percepción / Cielo e infierno*. España: DeBolsillo, 2018.

<sup>65</sup> MARTÍN VELASCO, Juan, *op. cit.*, p. 103

### 2.2.3 Lenguaje místico

No obstante que la experiencia mística sea inefable, el místico buscará transmitir la experiencia, pero al intentarlo, se encuentra con una barrera: las palabras no alcanzan para describir lo que ha vivido en lo más profundo de su alma: «era cosa tan secreta / que me quedé balbuciendo», como dice san Juan en su poema *Entréme donde no supe*.<sup>66</sup>

Los místicos hacen uso del lenguaje para transmitir y convencer a otros acerca de la veracidad de lo que vivieron; a esta problemática sobre la inefabilidad de la experiencia mística Michael Sells la llama “dilema de la trascendencia”, en el que señala que todo lo trascendente está más allá de los nombres –algo inefable–, pero debe ser nombrado<sup>67</sup>. Sells indica que hay tres posibles salidas a este dilema, que son:

La primera, el silencio; la segunda, distinción entre lo que no se puede nombrar y lo que sí: el primero es Dios en sí mismo, lo segundo son los atributos o manifestaciones de la trascendencia [...] La tercera salida es lograr un nuevo discurso, el apofático (negativo, opuesto al catafático o afirmativo), mediante transgresiones discursivas, sobre todo en las estructuras semánticas, entre las que pueden mencionarse la confusión entre el tiempo perfecto y el imperfecto o entre una acción reflexiva y una irreflexiva, además de potenciar el número de referentes para un pronombre.<sup>68</sup>

Por otra parte, Michel de Certeau indica que lo “Místico” es un “*modus loquendi*”, un “lenguaje”<sup>69</sup>. Dentro del lenguaje de la mística es notable la manera en que el místico lleva hasta el límite el significado de la palabra. Aunque el lenguaje se muestra como una barrera para poder expresar dicha vivencia, el místico hace uso del significado de las palabras para tener una transmisión aproximada de la experiencia. Y es así que el místico crea un lenguaje característico.

Es por esto que una herramienta discursiva como la poesía resulta idónea para el habla mística, por los recursos retóricos de los que se vale el lenguaje poético, como señala Helmut Hatzfeld:

---

<sup>66</sup> CRUZ, San Juan de la, *Poesía*. España: Cátedra, 2010, p. 264.

<sup>67</sup> SELLS, Michael, *Mystical languages of unsaying*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 2.

<sup>68</sup> SELLS en LEÓN VEGA, Margarita, *op. cit.*, p. 95-96

<sup>69</sup> CERTEAU, Michel de, *La fábula mística, siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2010, p. 140.

[...] si bien el místico y el poeta tienen experiencias “categóricamente similares”, en cuanto que éstas son formas subjetivas e intuitivas de aprehender “una realidad oculta”, se diferencian radicalmente tanto en el tipo de realidad a la que aluden como en la manera en que la aprehenden. Lo esencial para el místico es Dios; mientras que para el poeta es “lo humano o lo divino” en un sentido general, ambos percibidos como “un misterio que hay que aprehender y no como un problema que hay que analizar”.

La aprehensión del místico es “significativa en sí misma” pues es el germen de un estado contemplativo; mientras que para el poeta tal aprehensión será significativa sólo si alcanza a traducirse en un poema; esto es, únicamente si se logra una forma estética. Para el poeta “obra y cosa hecha es la única *raison d’être* de aquel primer buscar a tientas una intuición, que no era el germen de la contemplación sino de la creación artística”.<sup>70</sup>

## **2.3 Símbolo místico en san Juan y en santa Teresa**

El místico, en su afán por describir su experiencia, recurre a símbolos. Dichos símbolos se encargan de acercarnos a la transmisión de una vivencia, en este caso la mística. Y es por medio del uso también de otros recursos retóricos que el lenguaje místico tiene una densa carga simbólica. Para poder tener una aproximación al significado simbólico de la mística hay que definir el símbolo.

### **2.3.1 El símbolo y arquetipo**

El *símbolo* aunque remite a dos significados contrarios, los acerca para aludir al sentido que el mismo símbolo esconde, pues conecta lo evidente con aquello que está oculto. Carl Gustav Jung señala que el símbolo “es un término [...] que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros”<sup>71</sup>.

El símbolo es subjetivo, algo personal, cuyo significado se relaciona con el ser interior del hombre, como señala Chevalier:

---

<sup>70</sup> HATZFELD en LEÓN VEGA, Margarita, *op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>71</sup> JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 2002, p. 17.

La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no sólo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona entera. Ahora bien, semejante percepción es algo adquirido y a la vez recibido; participa de la herencia bio-fisio-psicológica de una humanidad mil veces milenaria; está influida por diferencias culturales y sociales propias de su medio inmediato de desarrollo, a las cuales añade los frutos de una experiencia única y las ansiedades de su situación actual. El símbolo tiene precisamente esta propiedad de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo consciente y de la consciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre.<sup>72</sup>

El símbolo, permite reconciliar opuestos para englobarlos en una unidad que introduce en un ámbito nuevo: “un cosmos espiritual en el que las imágenes se concatenan, impelidas por el propio dinamismo poético, dibujando constelaciones en expansión”, señala Mancho Duque, ya que esta “concentración” es el medio que más se adecúa para aludir aquello que no tiene forma ni figura<sup>73</sup>. Y según Cirlot, “el valor simbólico fundamenta e intensifica el religioso”<sup>74</sup>, ya que el símbolo está cargado de valores emocionales e ideales.

### 2.3.2 Símbolo místico

En los escritos místicos es común hallar una carga simbólica, la cual hace referencia a la experiencia que trata de ser expresada. “El conocimiento del mundo de lo místico habrá de comenzar por la descripción y la interpretación de sus manifestaciones”<sup>75</sup>, dice Juan Martín Velasco. Es por ello que los místicos hacen uso de un lenguaje específico a partir de su vivencia de lo trascendente.

El símbolo en la mística, sobre todo en la poesía mística, apunta a aquella experiencia que se encarga de revelar y de relacionar lo que expresa con el ser del hombre<sup>76</sup>. Además, tiene un significado multivalente. “Y es que el símbolo se caracteriza semánticamente hablando porque evoca, sugiere, implica, pero nunca señala con precisión; de tal suerte que

---

<sup>72</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1999, p. 16.

<sup>73</sup> MANCHO DUQUE, María Jesús, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria / Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, pp. 22-23.

<sup>74</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2013, p. 17

<sup>75</sup> MARTÍN VELASCO, Juan, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta, 2004., p. 18.

<sup>76</sup> HATZFELD en LEÓN VEGA, Margarita, *op. cit.*, p. 102.

el oyente o lector que intente interpretarlo adquiere la certeza de que no es posible abarcar todas las significaciones y que tampoco es lícito reducirlas a una pretendida primariedad”<sup>77</sup>.

El auténtico símbolo es de naturaleza viva. Esto es, está preñado de significaciones que no sólo superan la comprensión intelectual y el interés estético, sino que suscitan una cierta vida. En otras palabras, la percepción del símbolo excluye la actitud simple de espectador: exige una participación inconsciente de agente o actor. Lo propio del símbolo es permanecer indefinidamente sugeridor: cada uno verá en él lo que su potencia visual le permita percibir, salvaguardando siempre la constancia en la relación existente entre simbolizante y simbolizado.<sup>78</sup>

Mancho Duque también señala que dentro de la palabra poética, el símbolo sirve como un recurso para acercar la realidad trascendente que constituye el hecho místico.<sup>79</sup> A partir de esto afirma:

Esto supondría una simplificación que falsearía el verdadero mensaje del símbolo. [...] El símbolo se presenta como una unidad que engloba una pluralidad semántica difícilmente reductible a un único y exclusivo valor. [...] En el símbolo se produce un fenómeno de condensación significativa, en el que los significados se disponen en diferentes niveles de profundidad, cada vez más insondable, y de extensión dilatada en sucesivas e inabarcables estructuraciones dinámicas.<sup>80</sup>

### 2.3.3 Los símbolos en san Juan de la Cruz

El caso de san Juan de la Cruz es significativo debido a la forma en la cual utiliza los símbolos para referir su experiencia, vocabulario que Gelman reincorpora y readapta en sus poemas para, analógicamente, comparar su vivencia con la del carmelita.

Dentro de los escritos místicos sanjuanistas es común encontrar ciertos símbolos que hacen alusión específica a la Vía Mística que experimenta el alma para alcanzar la unión con Dios como son *la noche oscura*, *el ciervo* o *la llama de amor*. El lenguaje del místico se expresa a partir de paradojas, es decir, «la reunión de términos o imágenes contradictorias que en su misma contradicción anulan la palabra para hacer estallar la palabra

---

<sup>77</sup> LEÓN VEGA, Margarita, *ibid*, p. 103.

<sup>78</sup> MANCHO DUQUE en LEÓN VEGA, Margarita, *ibid*, p. 104.

<sup>79</sup> MANCHO DUQUE, María Jesús, *op.cit.*, p. 138.

<sup>80</sup> *Íbid.*, pp. 138-139.

verdadera, la palabra hecha de “música callada”». <sup>81</sup> San Juan se vale, también, del recurso de la apófasis <sup>82</sup>, “decir desdiciendo”, ya que es como se puede expresar lo trascendente. El monje abulense recurre a este discurso para acercarse a lo inefable, pues lo trascendente está más allá de cualquier intento de nombrar: “In order to claim that the transcendent is beyond names, however, I must give it a name” <sup>83</sup>, señala Sells. Es a partir del silencio que surge la Palabra. La valoración de la palabra que se da en los adoradores del silencio y la soledad –que son, los místicos– es sorprendente, ya que es en esa ausencia de sonidos, externos e interiores, donde se produce la Revelación divina <sup>84</sup>.

Por ejemplo, la *noche* “tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y lo prepara” <sup>85</sup>, señala Juan Eduardo Cirlot. Por otra parte, Chevalier dice:

Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño. [...] Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. <sup>86</sup>

La *noche* y la *noche oscura* para san Juan es ese estadio en el cual se gesta y prepara todo en el espíritu para poder recibir la luz o el día; simboliza un proceso existencial y psicológico que se traduce en la dinámica propia de esta aventura espiritual. <sup>87</sup>

El fraile carmelita aclara el sentido de la “noche oscura”: “es la privación y purgación de todos sus apetitos sensuales acerca de las cosas exteriores del mundo y de las que eran deleitables a su carne, y también de los gustos de su voluntad: lo cual todo se hace en

---

<sup>81</sup> XIRAU, Ramón, *De mística*. México: Joaquín Mortiz, 1992, p. 36.

<sup>82</sup> «Apophysis can mean “negation” but its etymology suggest a meaning that more precisely characterizes the discourse in question: *apo phasis* (un-saying or speaking-away). The term *apophysis* is commonly paired with *kataphysis* (affirmation, saying, speaking with).» *cfr.* SELLS, Michael, “Introduction” en *op. cit.*, pp. 1-13 [‘Apófasis puede significar “negación”, pero es su etimología la que sugiere un significado que caracterice, más precisamente, al discurso en cuestión: *apo fasis* (des-decir o decir-más allá). El término *apófasis* es equiparado, comúnmente, con el término *catáfasis* (afirmación, decir, decir con)’. Traducción mía].

<sup>83</sup> “Para poder indicar que lo trascendente está más allá de los nombres, hay que darle un nombre” [Traducción mía]. SELLS, Michael, *op. cit.*, p. 2.

<sup>84</sup> MANCHO DUQUE, María Jesús, *op. cit.*, p. 17.

<sup>85</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 332.

<sup>86</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 753-754.

<sup>87</sup> MANCHO DUQUE, *ibid.*, p. 141.

esta purgación del sentido”.<sup>88</sup> Esta noche, afirma el místico a lo largo de su texto, la puso Dios para que el alma entre en un estado de contemplación divina que le permita alcanzar la luz intelectual necesaria para la unión.

Otro de los símbolos que utiliza san Juan de la Cruz es el *ciervo*, el cual tiene un significado relacionado con la trascendencia; se le puede llegar a considerar como mensajero de lo divino<sup>89</sup>:

Por su alta cornamenta que periódicamente se renueva, el ciervo se compara a menudo con el árbol de la vida. [...] El ciervo es el heraldo de la luz que guía hacia la claridad diurna [...] El ciervo aparece como mediador entre cielo y tierra, como símbolo del sol naciente y que sube hacia su cenit. Un día una cruz aparece entre sus astas y se convierte en la imagen de Cristo, símbolo del don místico y de la revelación salvadora.<sup>90</sup>

El *ciervo* es un animal que se ha relacionado con la divinidad en casi todas las culturas del mundo, aunque tiene una relación más estrecha con la concepción y el simbolismo que el cristianismo le otorgó a partir de la Edad Media. Se consideró su cornamenta como la cruz, interpretación que –con un doble sentido– adopta el santo español en el *Cántico*, “San Juan de la Cruz atribuye a los ciervos y los gamos dos efectos del apetito concupiscible, la timidez y el atrevimiento, actitudes supuestamente adoptadas por esos animales frente a sus deseos”<sup>91</sup>.

El ciervo simboliza la rapidez, los brincos. Cuando tiene sed y cuando busca una compañera, su llamada ronca y salvaje parece irresistible; de ahí su comparación con Cristo llamando al alma, y con el alma esposa buscando a su esposo. El ciervo simboliza tanto al esposo divino, pronto e infatigable en la persecución de las almas, sus esposas, como al alma misma buscando la fuente divina donde saciar su sed<sup>92</sup>.

San Juan de la Cruz retoma en el *Cántico Espiritual* el valor complejo del símbolo, para expresar su propia búsqueda, tal como lo hace la cierva de los salmos 42-43<sup>93</sup> y el *Cantar*

---

<sup>88</sup> CRUZ, San Juan de la, “Subida al monte Carmelo” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014, p. 259

<sup>89</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 135.

<sup>90</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 287.

<sup>91</sup> *Íbid.*, p. 288.

<sup>92</sup> *Íbid.*, p. 289.

<sup>93</sup> *cfr.* Salmo 42-43 “Lamentación del levita desterrado”: «Como anhela la cierva los arroyos, / así te anhela mi ser, Dios mío.» en *Biblia de Jerusalén. Nueva Edición*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.

de los cantares en la Biblia.<sup>94</sup> Ofrece una explicación a la estrofa primera de la primer canción del *Cántico* (Canción 1 en el Cántico A y en el Cántico B) que versa: “Como el ciervo huyste/”<sup>95</sup>:

[...] en los Cantares compara la esposa al Esposo al ciervo y a la cabra montañesa [...]; y esto, por la presteza del esconderse y mostrarse, cual suele hacer el Amado en las visitas que hace a las almas, y en los desvíos y ausencias que las hace sentir después de tales visitas; por lo cual les hace sentir con mayor dolor la ausencia [...]<sup>96</sup>

Otro símbolo importante al que recurre san Juan de la Cruz en sus textos es la *llama de amor viva*. Hay que comprender, primeramente que la *llama* simboliza “la trascendencia en sí”<sup>97</sup>, por otra parte “en todas las tradiciones, la llama es un símbolo de purificación, de iluminación y de amor espirituales. Es la imagen del espíritu y la trascendencia, el alma del fuego”<sup>98</sup>. El místico español señala que

La cual llama se entiende aquí por el amor de Dios ya perfecto en el alma. Porque para ser perfecto estas dos propiedades ha de tener, conviene saber: que consuma y transforme el alma en Dios, y que no dé pena la inflamación y transformación de esta llama en el alma. Y así esta llama es ya amor suave, porque en la transformación de el alma en ella hay conformidad y satisfacción de ambas partes, y, por tanto, no da pena de variedad de más o menos, como hacía antes que el alma llegase a la capacidad de este perfecto amor.<sup>99</sup>

También, el simbolismo al que alude el santo en la *llama de amor* es para marcar una manera de consumación o de unión divina del alma y el Esposo.

---

<sup>94</sup> En el *Cantar de los cantares*, se compara a Dios con una gacela o cervatillo: «Es mi amado una gacela, / parecido a un cervatillo. / [...] vuelve, amado mío, / imita a una gacela / o a un joven cervatillo/ por los montes de Béter/»cfr. “Cantar de los cantares” en *Biblia de Jerusalén. Nueva Edición*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009 (Ct 2:9; 2:17)

<sup>95</sup> CRUZ, San Juan de la, *Poesía*. España: Cátedra, 2010, p. 249. Es la primer estrofa del *Cántico* en donde san Juan menciona al “ciervo”: «¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dexaste con gemido? / Como el ciervo huyste / aviéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ydo.//»

<sup>96</sup> CRUZ, San Juan de la, “Cántico Espiritual (A)” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014, p. 612.

<sup>97</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 295.

<sup>98</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 669.

<sup>99</sup> CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, p. 729.

### 2.3.4 Los símbolos de los escritos teresianos

La necesidad de santa Teresa por comunicar lo que ha experimentado, la lleva a la búsqueda de la palabra que se acerque —por medio de la comparación y la alegoría— lo más posible a una descripción de tal vivencia. Es decir, aunque se esfuerce por escribir sin necesidad de adoctrinar o por ser antirretórica, la santa hace uso de paradojas e imágenes que expliquen de la manera más sencilla y clara, cómo es que, lo que ella llama “merced de Dios”, hizo que su alma se uniera a Él. A su vez, por esta misma “merced” responde al mandato de escribir para sus monjas y confesores.

La abulense se apoya en ciertos símbolos como el *castillo*, la *luz* y el *agua*, los cuales le sirven para explicar qué es lo que siente el alma ante los arrobamientos místicos inducidos por Dios, o durante la oración, en la búsqueda del matrimonio del alma. Para poder comprender el significado de estos símbolos en su escritura hay que explicar el primer símbolo, el *castillo*, que es el principal en su obra *Las Moradas*.

El *castillo*, según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot es “símbolo complejo, derivado a la vez de la casa y del recinto o ciudad amurada. En este último aspecto, ciudades amuralladas aparecen en el arte medieval como símbolo del alma en su trascendencia [...] En el castillo, junto con el tesoro (riquezas espirituales en su aspecto eterno), la dama (ánima, en el sentido junguiano) y el caballero purificado constituyen la síntesis de la voluntad de salvación”<sup>100</sup>. Por su parte, Jean Chevalier dice:

En la vigilia, así como en los cuentos y en los sueños, el castillo está situado generalmente en las alturas o en el claro de un bosque: es una morada sólida y de difícil acceso [...] Es un símbolo de protección [...] Lo que encierra está separado del resto del mundo, toma aspecto lejano, tan inaccesible como deseable. También figura entre los símbolos de la Trascendencia [...] Lo que protege el castillo es la trascendencia de lo espiritual [...] El castillo de la iluminación en la cima de los montes, que se confunde con el cielo, será el lugar donde el alma y su Dios estarán eternamente unidos y gozarán en plenitud de su recíproca e inmarcesible presencia.<sup>101</sup>

Para santa Teresa el *castillo* es el alma que toma esta forma y desde donde Dios otorga sus dones. Está hecho de diamante, es muy claro y tiene muchos aposentos o habitaciones. Se

---

<sup>100</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>101</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 261-262.

puede entender el símil del *castillo* como morada donde habita un rey poderoso y puro quien espera la llegada de su amada. Por su parte, el alma tiene que ser un lugar puro donde se pueda asentar el “caballero purificado” (Dios) y pueda esposarla para deleitarse de todos los encantos que la dama (el alma) posee. Además, para llegar a él, esta doncella tendrá que atravesar los múltiples aposentos<sup>102</sup>.

Otro de los símbolos que usa la monja carmelita es el de la *luz*; dicho símbolo está asociado con el espíritu y es una manifestación de la moralidad, la intelectualidad y las siete virtudes. Por lo tanto, recibir la iluminación es “adquirir conciencia de un centro de luz y de fuerza espiritual”<sup>103</sup>. Chevalier dice que:

La luz es el conocimiento [...] La luz sucede a las tinieblas (*post tenebras lux*) tanto en el orden de la manifestación cósmica como en el de la iluminación interior [...] Simbolismo propio de ciertas experiencias místicas: más allá de la luz están las tinieblas, la esencia divina que no es cognoscible por la razón humana [...] Dios se revela en ella misma y la hace «manifestación» opuestamente a las «tinieblas». La luz es amor, pues la luz se desprende del fuego, lo mismo que el deseo de amor se desprende de la voluntad de Dios [...] <sup>104</sup>

A partir de estas definiciones sobre el simbolismo de la *luz* se puede entender por qué santa Teresa se refiere en algunas ocasiones al lugar donde está el Esposo como “moradas luminosas” o “castillo luminoso”. La *luz*, como bien lo explica Cirlot, es el conocimiento, pero también –afirma Chevalier– es el medio por el cual se manifiesta lo divino; en este *castillo*, las moradas más luminosas o “iluminadas” indican la cercanía del Rey, o por lo menos sus manifestaciones visibles.

Otro símbolo importante en la mística teresiana es el del *agua*, cuya significación compleja es abordada por Cirlot.

Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y el fin de todas las cosas de la tierra [...] las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia

---

<sup>102</sup>Es interesante el trabajo de interpretación de Luce López-Baralt, quien encuentra semejanzas entre el castillo teresiano y el castillo de los místicos sufíes y el cual aporta otra visión para apreciar la complejidad del símbolo del *castillo* y los diversos referentes a los que alude la obra de santa Teresa. Para mayor información sobre el símil del castillo teresiano con los místicos sufíes: *cfr.* LÓPEZ-BARALT, Luce, “Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Núm. 1 (1981) p. 87

<sup>103</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 293.

<sup>104</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 664-667.

de toda forma o creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida [...] <sup>105</sup>

Y Chevalier también dice sobre el *agua*:

[...] En las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación [...] El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora [...] Cerca de los manantiales y los pozos tienen lugar los encuentros esenciales; como lugares sagrados, los puntos de agua desempeñan un papel incomparable. Cerca de ellos nace el amor y se preparan los matrimonios [...] El agua se convierte en el símbolo de la vida espiritual y del Espíritu, ofrecidos por Dios y a menudo rechazados por los hombres [...] Del Padre se derrama el agua viva, que se comunica por la humanidad de Cristo o también por el don del Espíritu Santo, el cual, según el texto de un himno del Pentecostés, es *fons vivus* (fuente de agua viva), *ignis caritas* (fuego de amor), *Altissimi donum* (don del Altísimo). [...] Los cultos se concentran muy a menudo alrededor de las fuentes. Todo lugar de peregrinaje comporta su punto de agua y su fuente. El agua puede curar en razón de sus virtudes específicas [...] <sup>106</sup>

Estas dos definiciones sobre el simbolismo del *agua* corresponde plenamente al significado que le otorga santa Teresa como un medio de vida: “[...] este árbol de vida que está plantado en las mismas aguas vivas de la vida, que es Dios [...]”<sup>107</sup>, amén de usar el símbolo como un recurso para poder comunicar una vivencia inefable, como lo es la experiencia mística: “[...] como comienza a producir aquella agua celestial de este manantial que digo de lo profundo de nosotros, parece que se va dilatando y ensanchando todo nuestro interior y produciendo unos bienes que no se pueden decir, ni aun el alma sabe entender qué es lo que se da allí.”<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, pp. 68-70.

<sup>106</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 52-58.

<sup>107</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Primeras moradas. Capítulo 2” en *op. cit.*, p. 475.

<sup>108</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Cuartas moradas. Capítulo 2” en *op. cit.*, p. 500.

## TERCERA PARTE

### Capítulo III

#### *Cita y Comentario: (conceptos)*

*Toma con firmeza el mango de la pluma.  
Rubrica el primer intento  
de un verso justificado  
al margen.*

Seamus Heaney<sup>109</sup>

Al estudiar los textos literarios, es común encontrar referencias sobre algún tema, texto o autor anterior, ya sea por medio de la trasposición literal de algunas líneas o por medio de la alusión a ciertas palabras o tópicos. A este ejercicio que practican los escritores en sus novelas, cuentos o poemas se le llama *intertextualidad*. Esta práctica puede llevarse a cabo por medio de una “cita” o de un “comentario” o también a través de la paráfrasis, la alusión y la parodia. Es decir:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o desconstruir a cual mejor. En un sentido más corriente, intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos.<sup>110</sup>

Un ejemplo de esto es el de san Juan de la Cruz, que escribió una “declaración” o “comentarios” a los poemas del *Cántico espiritual* para que fueran mejor comprendidos en su sentido Místico. En ellos, el fraile carmelita explica por qué y cómo fue compuesto cada verso de sus canciones así como la referencia bíblica que lo inspiró. Es decir, el santo realizó un ejercicio intertextual llevado por las exigencias de la censura de la época en la que vivió.

---

<sup>109</sup> HEANEY, Seamus, *Obra reunida*. Trad. Pura López Colomé. México: Trilce Ediciones / Conaculta / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015, p. 132.

<sup>110</sup> J. F. Chassay en CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008, p. 25

Actualmente, muchos escritores realizan estos ejercicios en los que es difícil identificar a primera vista la referencia o influencia de otros textos en sus composiciones. Sin embargo, Juan Gelman es un caso distinto. El argentino es un escritor que hizo explícitas sus referencias a obras de otros autores para que el lector pueda darse una idea de lo que él quiso hablar en su libro *Citas y comentarios* sobre textos para él significativos y no muy leídos por el público moderno. Nuestro poeta hace alusión a escritores bíblicos, cantantes de tango o a san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, por medio de algunos símbolos o tópicos. Para poder comprender mejor lo que hace Gelman en sus poemas habrá que estudiar lo que es una cita y un comentario, así como algunas figuras retóricas que pueden encontrarse en sus poemas.

### 3.1 La Cita

Dentro de las relaciones de intertextualidad literaria existe una copresencia entre dos o más textos. Esto puede ocurrir debido a la mención de alguna parte de un texto en otro.

Un texto puede llegar a ser una especie de “*collage*” de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, y puede hacernos rememorar no sólo *temas* o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de *lenguas*, de géneros, de épocas, etc., pues, en efecto, otras lenguas y otros textos entran en un nuevo texto ya sea como citas (copiados), ya sea como recuerdos; ya sea entre comillas o como plagios [...] Y no sólo se recuerdan las analogías, los temas o las formas que se citan o se copian, sino aquellos que se transgreden al introducir el escritor algo nuevo en la *literatura*.<sup>111</sup>

La *cita*, en palabras de Genette, es “la presencia efectiva de un texto en otro”<sup>112</sup>. Es decir, una *cita* es aquella mención o trasposición literal de un texto en otro y ésta puede ser marcada, o señalada, con comillas y puede tener o no la referencia precisa de esta trasposición. Por otra parte, la *cita* es también la forma más emblemática de la intertextualidad al constituir una visualización de la inserción de un texto en otro al incluir unos signos tipográficos claros que llegan a convertirse en una especie de identidad específica (cursiva, sangrado, comillas, reducción, etc.) a tal punto de convertirse en *plagio*, «una cita sin comillas». Tal

---

<sup>111</sup> BERISTÁIN, Helena, *op. cit.*, p. 269

<sup>112</sup> GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, p. 10

como lo señala Jesús Camarero en su obra *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*.<sup>113</sup>

También —siguiendo el texto de Camarero— la “cita” puede ser de un tipo especial como lo es la «impli-cita», que según Magné:

Se trata de un caso de relación intertextual que implica un fenómeno de «integración-absorción», mediante el cual ni siquiera se sugiere al lector dicha relación entre textos, es por tanto una cita absolutamente implícita fundida con el texto, disfrazada, reescrita, enigmática, pero cuya presencia es delatada indirectamente (no como tal texto, sino que se hace referencia a su existencia) por el autor o incluso por especialistas de su obra. Hay dos tipos de «impli-cita», la simple (por medio de la supresión de los signos al pasar de un enunciado a otro) y la compleja (por medio de la apropiación absoluta del texto por parte del autor, que no menciona el original). En el caso de la «impli-cita compleja» se podría hablar prácticamente de plagio.<sup>114</sup>

A la cita se contraponen el *plagio* que, señala Genette, es “la inserción en «collage» de diversos textos tomados de aquí y de allá [...] y cuya presencia no se señala al lector”<sup>115</sup>. Por otra parte, Camarero dice:

El *plagio* es menos explícito y canónico, un préstamo no declarado pero absolutamente literal, con lo cual la heterogeneidad o factor de diferenciación textual es nulo (de ahí la importancia del tema de la originalidad que suscita y los problemas legales a que pudiera dar lugar). Se trata así pues de una forma implícita de intertextualidad que podría equivaler a una cita sin identificar. Resulta flagrante cuando es suficientemente largo para no ser una coincidencia y cuando no se especifica ni la identidad ni el origen del texto escogido [...] el plagio provoca una controvertida paradoja sobre la literatura: por un lado, copiar un texto es muestra de falta de originalidad y creatividad y, por otro lado, ningún texto surge de la nada absoluta o carece de relación con otro. El plagio pone sobre la mesa el doble movimiento que subyace en la creación literaria, en la que el autor y el lector crean nuevos mundos al tiempo que viajan por el interior del tesoro textual acumulado, y así demuestra también que ambos movimientos no son incompatibles.<sup>116</sup>

Con esto se entiende que el *plagio* es la inserción de una frase o fragmento de un texto sin dar mención alguna de dónde se ha obtenido dicha inserción.

---

<sup>113</sup> CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008, p. 25

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>115</sup> GENETTE, Gerard, *op. cit.*, p. 452

<sup>116</sup> CAMARERO, Jesús, *op. cit.*, pp. 37-38.

La percepción de la *cita* en el texto es el que genera que el lector relacione alguna obra con algún otro texto que le antecede o es posterior a éste. La lectura de una obra ayuda a comprender y analizar la creación del texto literario a partir de sus relaciones con otros textos, en especial la influencia que el autor recibió de sus lecturas anteriores a la creación de su obra. Es decir, una *cita* es la que puede cargar de un sentido a la obra o texto en su conjunto, a partir del sentido que contiene la mención hecha en esta referencia.

### 3.2 El Comentario

Existe un tipo que consiste en la lectura crítica de un texto literario con el propósito de estudiar, comprender y analizar el sentido que el autor quiso atribuir a ciertos enunciados de su obra. En este ejercicio de lectura crítica se encuentra el *comentario*. Según Genette es “la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”<sup>117</sup>.

La tradición del “comentario” nace con algunas traducciones y anotaciones realizadas al margen de los textos. A dicha actividad se le define como “glosar”, que en 1611, en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, Covarrubias la define de la siguiente manera: “comúnmente se toma por las anotaciones y comentarios que declaran los textos o otra cualquier escritura, por quanto son como lenguas e intérpretes. Glossar alguna cosa escrita o dicha es interpretarla”.<sup>118</sup>

La práctica del comentario era común desde la etapa grecolatina y su apogeo se dio en la Edad Media. En algunas ocasiones estas anotaciones fueron escritas para traducir a los autores, en especial a los grandes poetas. Además, dichas traducciones iban acompañadas de notas, correcciones, observaciones o comentarios realizados por el mismo traductor o por otra persona.

---

<sup>117</sup> *ibid.*, p. 13

<sup>118</sup> Para más información sobre la tradición de la escritura de las “glosas” o explicaciones a los textos: *cfr.*, CASTAÑO, Ana, “Glosas: ¿lenguas del texto o malas lenguas? Lexicógrafos, *trasladores* y *declaradores* de textos en el Siglo de Oro”. *Acta Poética*. Núm 25/1. Primavera 2004: p. 119. También COBARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, 1611, p. 439.

Gracias a estos ejercicios de “traducción” es como nacen los aparatos críticos de las obras, aunque con la doble intención de acercar al lector al sentido original que produce el texto o de poder desviarse conscientemente de su sentido original al exponer, el traductor, sus ideas e intereses. Aunque cabe señalar que si los comentaristas o glosadores surgen con el proceso de la traducción, son este tipo de anotaciones, que realiza el comentarista, las que hablan de un proceso de asimilación lectora sobre algún texto.<sup>119</sup>

### 3.3 Recursos de la intertextualidad: alusión, paráfrasis, parodia, travestismo

Como se ha mencionado al inicio del apartado anterior, la relación intertextual también puede tomar la forma del plagio, la alusión, la paráfrasis y el travestismo<sup>120</sup>.

Juan Gelman hace una imitación<sup>121</sup> de los textos de san Juan de la Cruz y de santa Teresa de Jesús —citándolos, comentándolos— ya que conoce en qué consiste la experiencia mística y su lenguaje, conocimiento que se expresa en sus poemas, por lo cual es pertinente definir algunos de los tipos de relación intertextual.

---

<sup>119</sup> En España surgen comentarios y anotaciones acerca de los textos clásicos en los siglos XV y XVI, en especial sobre la *Commedia* de Dante. *cfr.* CASTAÑO, Ana, “Primeros comentarios a Dante hechos en la península ibérica y su relación con las traducciones”. *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, pp. 263-273.

<sup>120</sup> Gerard Genette estudió estos casos a partir del análisis y ejemplos de textos en los que se cumplían estas referencias, o “influencias”, textuales. Dentro de este estudio, el autor explica que cada texto, en singular, contiene ciertas categorías generales o trascendentes que componen el tipo de enunciación y discurso del cual depende éste, que define como transtextualidad o trascendencia del texto.

En esta trascendencia del texto, el autor incluye más relaciones textuales (son cinco tipos diferentes de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad). Y son la intertextualidad y la metatextualidad la que nos interesa estudiar en esta tesis. La primera por ser la relación de copresencia entre dos o más textos por medio de la cita, el plagio o la imitación; la segunda por ser el comentario una relación crítica de un texto, incluidos los paratextos (títulos, dedicatorias, epígrafes, etc.). *cfr.* GENETTE, Gerard, *ibid.*, p. 9

<sup>121</sup> Sobre la *imitación*, señala Genette: “El objeto del lenguaje imitado, en la *imitación*, es un *giro*, una *construcción* [...] un giro es una construcción, es decir, una manera de disponer las palabras en la frase [...] la imitación abarca de hecho todas las figuras producidas en un estado de lengua o de estilo a imitación de otro estado de lengua o estilo. La imitación no se distingue de las demás figuras, como éstas se distinguen entre sí, por su procedimiento formal, sino simplemente por su función que es imitar, de una manera o de otra, una lengua o un estilo. En resumen, la imitación no es una figura, sino la función mimética concedida a cualquier figura, por poco que se preste a ella”. *cfr.* Genette, Gerard, *op. cit.*, p. 93.

La *alusión*, señala Genette, es: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”<sup>122</sup>. Por otra parte, Helena Beristáin, dice:

*Figura retórica* de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el *receptor* entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero es evocado [...] Se trata, pues, de una *metábola* de la clase de los *metalogismos* porque afecta a la lógica ordinaria del *significado*. Su efecto es de profundidad y densidad, y su interpretación exige un lector erudito.

La alusión puede ser formal, cuando se establece, entre lo dicho y lo sugerido, una relación que puede ir, desde una simple *analogía* de *fonemas* hasta una similitud entre *estructuras* estilísticas complejas. Este tipo de alusión hace evocar el *metatexto* de un *autor* o una corriente [...] También en los fenómenos de *intertextualidad* hay alusión en diversos grados, desde la *cita* entrecomillada —que al recontextualizarse se resignifica y resulta un segundo texto—, pasando por la *imitación*, la *paráfrasis*, el *comentario*, la *crítica*, el *pastiche*, el *palíndromo*, el *diálogo* —en el que el parlamento se refiere tangencialmente al del otro *interlocutor*—; en las *dilataciones semánticas* que remiten, por ejemplo al *género*, al *modelo*, o a los cuatro *niveles de sentido* que es posible recuperar en un poema o *relato*, y en muchos otros matices que sugieren sesgadamente la copresencia de textos<sup>123</sup>.

La *paráfrasis*, según Camarero<sup>124</sup>, es una forma de desarrollo explicativo de un texto sin alterar su contenido; recrea o interpreta el texto anterior, aunque tiene una mala valoración por considerar que es una reiteración análoga y poco inventiva. A su vez, ha sido descrita por Helena Beristáin de la siguiente manera:

*Enunciado* que describe el *significado* de otro enunciado, es decir es un desarrollo explicativo, producto de la comprensión o interpretación; una especie de traducción de la *lengua* a la misma lengua, pues el significado es equivalente pero se manifiesta mediante un *significante* distinto, mediante un sinónimo, ya que la paráfrasis no agrega nada al *contenido* del enunciado que es su objeto. Toda paráfrasis es *metalingüística*.

Se trata, así, de una variedad de la *sinonimia* que no involucra *palabras* o *frases* aisladas sino enunciados completos desde el punto de vista del significado. Consiste pues en presentar *proposiciones* equivalentes en el significado pero no en el significante, por lo que es una *metábola* de la clase de los *metataxas* (y no de los *metaplasmas*, como la sinonimia).

---

<sup>122</sup> *ibid.*, p. 10

<sup>123</sup> BERISTÁIN, Helena, *op. cit.*, pp. 28-30

<sup>124</sup> CAMARERO, Jesús, *op. cit.*, p. 41.

En otra acepción, paráfrasis es la interpretación libre y generalmente amplificada de un *texto*. Puede realizarse a partir de obras escritas en la misma lengua o en otras. Puede tener propósito didáctico o literario. En el primer caso, reduce los *tropos*, es decir, los explica, vierte el sentido figurado de las expresiones a un *sentido literal*; traduce el lenguaje connotativo a un lenguaje denotativo. En el segundo caso se trata de la recreación poética del mismo tema, por lo que los tropos del original pueden quedar como otros tropos en la paráfrasis; una metáfora puede ser explicada por otra metáfora<sup>125</sup>.

La *parodia* se realiza en textos literarios muy conocidos para que ésta tenga efecto. En la parodia “el «juego» consiste en desviar un texto de su significación inicial hacia otra determinada previamente y a la cual hay que adaptarlo *cuidadosamente* [...] La parodia es un juego de habilidad [...]”<sup>126</sup>. Por su parte, Helena Beristáin, dice: “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un *género*, un *tema*, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza *intertextual* [...] La parodia es, pues, la representación de una típica *construcción híbrida* que ofrece dos acentos y dos estilos”<sup>127</sup>. Además, existe también la *parodia estricta* que define Genette:

La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto [...] La parodia, en este sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios [...] considerada más como *figura*, ornamento puntual del discurso (literario o no), que como un *género* [...] En el *Discours sur la parodie*, Sallier distingue cinco especies, que consisten bien en cambiar una sola palabra en verso [...], bien en desviar, sin ninguna modificación textual, una cita de su sentido [...], bien en componer (la última y, según Sallier, «la principal especie de parodia») una obra entera «sobre una obra entera o sobre una parte considerable de una obra de poesía conocida, a la que se desvía hacia un nuevo tema y un nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones» [...]<sup>128</sup>

Otra forma de práctica intertextual es el *travestismo* que, dice Genette, consiste en transformar un texto imitando el estilo de otro. El travestimiento es una forma de actualización de un texto clásico a partir de un lenguaje más cercano, más familiar. Pero, toda actualización —aclara el teórico— tiene una vigencia por lo cual un texto después de cierto tiempo

---

<sup>125</sup> *ibid.*, p. 388.

<sup>126</sup> GENETTE, Gerard, *op. cit.*, p. 64

<sup>127</sup> BERISTÁIN, Helena, *ibid.*, pp. 391-392.

<sup>128</sup> GENETTE, Gerard, *op. cit.*, pp. 27-30

puede ser anacrónico, debido a esto, su travestimiento debe de estar en constante actualización<sup>129</sup>.

La presencia de los textos de los místicos españoles en la poesía de Juan Gelman se puede observar a través de símbolos o frases que los aluden. Aunque el ejercicio intertextual que realiza el argentino no sólo es de la imitación de un estilo o de un tema sino que sus poemas resultan en una lectura e interpretación personal del autor. El estudio de estas relaciones intertextuales entre los escritos de los españoles y del poeta argentino, será retomado en los capítulos siguientes.

---

<sup>129</sup> *ibid.*, pp. 43, 78.

## Capítulo IV

### “Fuego almador” y “la noche oscura”, (comentarios de san Juan de la Cruz)

*fuego que limpia en amor la alma  
y la transforma en limpio amor/  
Juan Gelman<sup>130</sup>*

*Y si Juan de Yepes nos dice que fue tan alto, tan alto que  
le dio a la caza alcance, no se está refiriendo a la palo-  
ma terrenal sino al ciervo profundo, inalcanzable y vo-  
lador.*

Juan José Arreola<sup>131</sup>

En este capítulo se estudiarán algunos aspectos de la biografía de san Juan de la Cruz, así como el lenguaje y estilo del poeta místico. Dichos señalamientos servirán de introducción al análisis de los poemas que compuso Juan Gelman en los que “comenta” la obra del santo. A su vez, los primeros apartados dedicados al fraile carmelita servirán para poder comprender algunos aspectos que pueden ser análogos a las vivencias del poeta argentino y que plasma en los poemas: “comentario XXIV”, “comentario XXXI” y “comentario XXXIX”.

#### 4.1 San Juan de la Cruz

Juan de Yépez Álvarez, mejor conocido como san Juan de la Cruz, nació en 1542 en Fontiveros, Castilla la Vieja, España<sup>132</sup>. Fue el tercero de los hijos del tejedor de origen noble Gonzalo de Yépez y de Catalina Álvarez. Al morir el padre de Juan, Catalina tuvo que ir de Fontiveros a Medina del Campo debido a la escasez de recursos y para sacar adelante a sus hijos. Es en esta última ciudad donde el pequeño Juan tuvo el acercamiento con las artes manuales, todo esto combinado con la actividad cosmopolita que la ciudad ofrecía.

---

<sup>130</sup> GELMAN, Juan, “comentario XLIII (san Juan de la Cruz)” en *Citas y comentarios*. Madrid: Visor, 1982, p. 61; también en *Poesía Reunida*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 481

<sup>131</sup> ARREOLA, Juan José, *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 371.

<sup>132</sup> Cfr. PÉLLE-DOUËL, Yvonne, *San Juan de la Cruz y la noche mística*. Madrid: Aguilar, 1962

A diferencia de su hermano mayor, Juan no mostraba interés alguno por los trabajos manuales, su interés era de estudio y oración<sup>133</sup>. En 1563, a los veintiún años de edad, Juan de Yépez ingresó al convento de Santa Ana de los carmelitas de la Observancia, en el cual adoptó el nombre de Juan de santo Matía. Desde sus inicios se veía que Juan tomaba muy en serio la vida monástica; lo que anhelaba era el silencio, la adoración y comunicación con Dios, además de leer también los textos antiguos del Carmelo, de los cuales reconoció el ideal de soledad y contemplación de los grandes eremitas.

Para el año 1567 se ordena sacerdote, el 8 de septiembre, pero al finalizar ese mismo año escolar toma la decisión de ingresar en la cartuja de santa María del Paular, ya que el Carmelo no le satisface más —la suavidad que ha venido teniendo el Carmelo con los años no le basta ya, él anhela el perfeccionamiento de la vida contemplativa, la austeridad absoluta. En las vacaciones de 1567 es cuando santa Teresa de Jesús estaba en Medina del Campo y reconoce en Juan de santa Matía un colaborador de la reforma del Carmelo que tenía en mente.

Al volverse adepto a la causa de santa Teresa, san Juan encuentra en esta reforma del Carmelo lo que buscaba para perfeccionar la contemplación, por lo que se dedica a la predicación y en 1570 es nombrado rector del colegio carmelitano de Alcalá de Henares. Y es a partir de estos años que san Juan de la Cruz alcanza la cima de la unión mística; debido a su rigurosa disciplina, el santo se vuelve molesto para los frailes del Carmelo de la Observancia, lo que desató un ataque violento ante la humildad de los descalzos. Es por esto que el prior de Toledo mandó a irrumpir en la celda del santo en la noche del 3 al 4 de diciembre de 1577<sup>134</sup>, tal como lo describe Pellé-Douël:

[...] se lo llevó, con los ojos vendados para que no pudiera saber por dónde iba, a Toledo, al convento de carmelitas, al borde del fangoso Tajo, sobre una árida roca y bajo un cielo plomizo de nubes sofocantes. Allí se le encerró en un cuarto trastero, sin aire y sin luz, de donde lo sacaban diariamente para conducirlo al refectorio. Se le da la comida en el suelo; los frailes le flagelan uno tras otro, y se alternan las injurias, arteramente, con las promesas de dignidades, de priorato, si renuncia a sus pretensiones de reforma.<sup>135</sup>

Allí en ese encierro el santo encuentra la cima del “matrimonio” con Dios; es en estado de humillación y de abandono donde surgen las estrofas del *Cántico*; pregunta por su amado y

---

<sup>133</sup> *ibid.*, p. 13

<sup>134</sup> *ibid.*, p. 42

<sup>135</sup> *ibidem.*

éste le ilumina y no le abandona. Y al cabo de nueve meses (16 de agosto de 1578), san Juan de la Cruz logra escapar del encierro y camina por las calles de Toledo hasta llegar a los carmelitas reformados quienes le arropan y protegen.

En octubre de 1578, es designado prior del Calvario, en Andalucía, junto a Beas de Segura, donde santa Teresa ha fundado un convento que es dirigido por Ana de Jesús. En este convento encuentra a sus hijas espirituales y es cuando dibuja para ellas el famoso esquema del Monte Carmelo; terminará también su *Cántico* y escribirá pequeños tratados para las monjas así como sus poemas y comentarios<sup>136</sup>.

Aunque, a la muerte de santa Teresa el santo se siente exiliado esto no le impide dejar de escribir, ya que concluyó *La subida del Carmelo*, *La noche oscura* y *La llama de amor viva*<sup>137</sup>. En 1591 su cuerpo adquiere llagas y úlceras. En tal estado se le trata de enviar al convento de Baeza para su cuidado, pero el santo elige el silencio y el anonimato, por lo que solicita que se le envíe a Úbeda. En dicho convento es un total desconocido y es sometido a dolorosas curas. Éste es dirigido por un fraile que le guarda rencor. El místico carmelita acepta todo este sufrimiento físico en silencio. El 13 de diciembre de 1591, san Juan de la Cruz fallece anunciando que cantará maitines en el cielo<sup>138</sup>.

#### **4.1.1 San Juan de la Cruz y el *Cántico Espiritual***

Como se ha mencionado anteriormente, san Juan de la Cruz escribe el *Cántico espiritual* mientras estaba en encierro. Estas canciones dan muestra de la experiencia vivida por el poeta al estar en constante humillación y pena. Los cantos compuestos por el santo en cautiverio son una expresión de la búsqueda constante de la iluminación divina. “Allí es donde surgen las estrofas encantadoras, bíblicas y virgilianas del *Cántico*; allí fluyen las aguas límpidas, corren los ciervos, se alzan los montes y arrullan las palomas de ese canto de amor puro: «¿Adónde te escondiste, amado...»<sup>139</sup>.

La gestación del *Cántico* fue lenta y por partes, en primer lugar el santo escribió treinta y una canciones en la cárcel de Toledo en 1578; las nueve canciones restantes fueron escritas seis años después. A su vez, todas estas canciones tienen un comentario que el san-

---

<sup>136</sup> *ibid.*, p. 48

<sup>137</sup> *ibid.*, p. 55

<sup>138</sup> *ibid.*, p. 60

<sup>139</sup> PÉLLE-DOUËL, Yvonne, *op. cit.*, p. 45

to escribió para explicar el significado de cada una de éstas. Los comentarios fueron escritos en 1584; el fraile los escribe a petición de la Madre Ana de Jesús<sup>140</sup>.

Los poemas del *Cántico* son un conjunto de canciones que versan sobre el amor cristiano, sin dejar de lado el amor humano. Su composición fue hecha de memoria y después por escrito debido al mencionado encierro del santo; en su mayoría son versos de ocho y siete sílabas, de fácil memorización. Estos poemas de amor místico relatan la huida y búsqueda del Amado, así como la unión marital entre el Amado y la Amada; son cuarenta canciones en las que se va relatando el dolor que ha dejado “el ciervo” (el Amado) en la esposa.

La composición e influencia de este poema está marcada por el *Cantar de los cantares* de la Biblia, ya que, al igual que este poema bíblico, se emprende una búsqueda para poder encontrar y unirse al ciervo que huye, es decir, es un poema del deseo, como dice José Ángel Valente: “Al igual que el Cantar, el *Cántico espiritual* o *Canciones de la Esposa* de Juan de la Cruz es, sin duda, el poema de la unión, pero acaso sea todavía más el poema de la infinita perpetuación del deseo.”<sup>141</sup>

Porque este poema es la muestra de la presencia-ausencia del Amado y representa una dinámica de la infinitud del deseo. “Como el Cantar, el *Cántico* comienza sin comienzo, porque lo que el poema sustancia en definitiva es una teoría de los comienzos que no tienen fin”<sup>142</sup>. Lo que hay que seguir en el *Cántico* es la tensión deseante de la búsqueda del Amado; una tensión que acrecienta con cada una de las canciones.

#### 4.1.2 San Juan de la Cruz poeta místico

La poesía de san Juan de la Cruz ha logrado trascender en el tiempo y sus letras han influido en grandes escritores del siglo XX como: Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén, José Ángel Valente, Juan Gelman,

---

<sup>140</sup> Véase la nota introductoria al *Cántico espiritual* escrita por Lucinio Ruano de la Iglesia para las *Obras Completas* de san Juan de la Cruz. *cfr.* CRUZ, San Juan de la, *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.

<sup>141</sup> VALENTE, José Ángel, “Variaciones sobre el pájaro y la red” en *Obras completas II. Ensayos*. España: Galaxia Gutenberg, 2008, p. 396

<sup>142</sup> *ibid.*, p. 402

por mencionar algunos. “San Juan de la Cruz engloba y aúna en su personalidad las cualidades de místico y poeta en grado extraordinario”<sup>143</sup>, dice Mancho Duque.

La poesía del fraile carmelita no sólo cuenta con una visión mística, es también erudita y basada en amplios conocimientos de la estética de su tiempo.

Domina el arte de la Belleza y de la Forma, del ritmo y de la versificación, del sentido de la proporción musical, de la oportunidad, de la sobriedad en escoger la palabra más exacta, de crear metáforas y símbolos para lo que las palabras no alcanzan, en el utilizar las figuras retóricas, en variar y enriquecer el cromatismo, el embrujo de las cesuras, la onomatopeya, recursos fonéticos. Se mueve en verso con la más pasmosa soltura por todos los parajes donde anda.<sup>144</sup>

Además, en sus canciones y coplas Juan de la Cruz da muestra de la doctrina cristiana que profesa, fundamentalmente en lo referente a la contemplación, la cual puede llevar a la unión espiritual. Esta doctrina que plasma el fraile en sus letras es la misma que siguen sus monjas y frailes durante la reforma del Carmelo emprendida por santa Teresa de Jesús.

La poesía mística del fraile carmelita es una poesía que habla del amor cristiano con un lenguaje erótico, donde se expresa el deseo y las dolencias por la ausencia del Amado. Cada poema es una vía de transmisión de la experiencia mística, y también una forma de adoctrinamiento sobre los caminos que debe de seguir el alma para encontrar la unión con Dios, de ahí que el fraile utilice un lenguaje profano como un recurso útil para dar a entender dicha vivencia.

Los testimonios escritos que se conservan de los místicos, se debe a que estos sienten la necesidad de transmitir lo acaecido, sensación que puede ser análoga a la de un poeta al experimentar la necesidad de escribir a otros sus sentimientos. San Juan es considerado como un poeta místico no sólo por su voluntad de comunicación sino por valerse de la poesía para saciar esta necesidad que le desborda. En otras palabras, el santo español cumple con el ideal de ser un escritor místico, el de “una persona que padece o goza una específica

---

<sup>143</sup> María Jesús Mancho Duque, “Modulaciones simbólicas en la poesía de San Juan de la Cruz” en LEÓN VEGA, Margarita, *Los ríos sonoros de la palabra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 49-84

<sup>144</sup> Lucinio Ruano de la Iglesia, “Poesías” en CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, p. 69.

experiencia religiosa y a continuación pretende comunicarla a un círculo de compañeros afines en inquietudes espirituales”<sup>145</sup>, como lo define Mancho Duque.

### 4.1.3 Lenguaje y estilo sanjuanista

Como se mencionó en el apartado anterior, el místico experimenta un desborde de sensaciones que son análogas a las de un poeta, las cuales generan en él una imperiosa necesidad de transmisión de su experiencia. Encuentra en el lenguaje poético, y sus diversos recursos, un instrumento ideal para expresarse.

San Juan de la Cruz es un ejemplo de cómo algunos escritores místicos utilizan la poesía como medio de transmisión de su vivencia. El fraile crea un lenguaje y estilo particular. Al conjuntar la experiencia mística con la poesía crea un vocabulario específico cargado de ciertos símbolos que le dan un significado singular a la palabra. Son estos símbolos y el uso de recursos poéticos —como la paradoja y el oxímoron, entre otros— los que dan realce al estilo sanjuanista y que cargan de valor espiritual y estético a los versos.

Una de las principales características del estilo sanjuanista es la forma en que usa ciertas palabras en su poesía, lo cual se debe a los cambios que aún estaba experimentando la lengua castellana, por lo que el carmelita utiliza algunas palabras en desuso. Mancho Duque dice al respecto:

[...] en el siglo XIV [...] el castellano no era todavía un instrumento adecuado para traslucir los sutiles matices de tan delicadas vivencias. En este sentido, es una feliz circunstancia cultural el que la mística española sea un fruto tardío de nuestro Renacimiento, como la calificó Menéndez Pidal, porque su eclosión coincide con el auge de las lenguas vernáculas, deseosas de emular, igualar y aún superar las de prestigio clásico, guardando, no obstante, un exquisito respeto por las peculiaridades, leyes y normas internas propias, unido todo ello a un afán de sencillez y elegancia, potenciado por un ideal de belleza como sólo el platonismo renacentista sería capaz de transmitir<sup>146</sup>.

San Juan de la Cruz adopta una actitud de libertad frente a la lengua de la época; utiliza arcaísmos e incluso vocablos que toma prestados de otras lenguas o dialectos. Todo esto se debe a que el fraile trata de cubrir la necesidad de una transmisión, lo más clara y expresiva

---

<sup>145</sup> MANCHO DUQUE, María Jesús, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria / Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, p. 15

<sup>146</sup> *ibid.*, pp. 16-17

posible, la que más se acerque a la descripción de su experiencia mística. Señala Mancho Duque que si en esta búsqueda san Juan no llega a encontrar el término adecuado:

[...] entonces, lo crea, gracias al conocimiento de las reglas de formación léxica internamente asumidas: este es el origen de *abisal, aprecio, balbucir, esforzoso, flagracia, intencional, vibramiento* y tantas otras —especialmente los abundantes tecnicismos místicos: *coruscaciones, obumbra-ción*, etc.—, que son testigos de esa potencia generadora de vocabulario [...] Distingue perfectamente entre la cara fónica y el contenido de las palabras. Por ello sabe combinarlas y producir, tanto en el verso como en la prosa, delicados juegos de paronomasias, aliteraciones, ritmos, rimas y demás efectos melódicos [...]<sup>147</sup>

La conciencia sobre la incapacidad del lenguaje para “decirlo” todo obliga a san Juan a crear un estilo personal que le permite expresar (de una forma aproximativa) la sensación que le produjo el matrimonio espiritual. Para esto se ve en la necesidad de cargar de un significado específico a la palabra, por lo que su lenguaje —además de estar lleno de arcaísmos y préstamos de otras lenguas, como ya se había mencionado— está plagado de símbolos que le dan otro significado al verso. Recursos retóricos como las aliteraciones, paronomasias, oxímoron, etc., le sirven al poeta místico para crear analogías y darle cierta carga semántica a la palabra gracias a las diferentes combinaciones que dichos recursos le permiten. Es decir, a partir de las diferentes acepciones semánticas con las que carga a la palabra, es que el carmelita puede hacer, con mayor libertad, un uso que se adecue a lo que él desea transmitir. Debido a esto, san Juan de la Cruz es considerado como precursor de movimientos poéticos contemporáneos de vanguardia.

#### **4.2 San Juan y la experiencia inefable de la Unión**

La palabra poética permite al místico aproximarse a una vía de transmisión de sus vivencias trascendentales y a su vez experimenta la incapacidad de poder develar el misterio al que accedió. La incapacidad de transmisión es parte de la naturaleza de la experiencia mística; es decir, la insuficiencia del lenguaje para la correcta expresión se llama inefabilidad. Al respecto, señala Mancho Duque:

---

<sup>147</sup> *ibid.*, pp. 20-21

El problema de la inefabilidad de la experiencia mística es corolario de la propia naturaleza del fenómeno en sí. El objeto de la expresión mística es acercarnos al misterio del contacto con una realidad trascendente que sobrepasa los niveles racionales humanos, y por consiguiente, lingüísticos. Sin ser un hecho específicamente místico, puesto que se manifiesta en poetas y filósofos, es decir, en quienes intentan ofrecernos una visión totalizadora del hombre y del mundo, la insuficiencia del lenguaje se agrava en el caso de la explicación de unas vivencias que por su misma esencia resultan inaprensibles para la capacidad cognoscitiva del sujeto que las sufre<sup>148</sup>.

Cuando el místico se encuentra ante esta situación es por la insuficiencia del lenguaje; debido a esto, intenta buscar medios para la descripción de su experiencia por lo cual, en algunas ocasiones, se ayuda del lenguaje poético para poder transmitirla. Y es este tipo de lenguaje (poético) el que permite, por medio de algunos recursos retóricos, la expresión deseada por el místico. Y es que, después del silencio durante la experiencia mística, el místico se ve en la necesidad de dar parte de la unión del alma a la que accedió.

[...] el modo más efectivo de expresar —de manera alusiva— ese contenido inefable es, también precisamente, mediante un uso lingüístico que tense el abanico de libertades que permite el sistema en todos sus niveles y lo aproveche hasta sus últimos límites. Este aprovechamiento al máximo de estas disponibilidades coincide con el que realiza el poeta.<sup>149</sup>

Ante el reto de no poder decirlo todo, san Juan encuentra la manera de utilizar al máximo el valor del lenguaje. A través de sus poemas, es posible acceder a una experiencia que necesita ser vivida para poder entenderla.

### **4.3 LOS ECOS DE LA NOCHE OSCURA SANJUANISTA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN (PRIMERA SECCIÓN)**

#### **4.3.1 Gelman comenta a san Juan**

A los poemas en los que Juan Gelman comenta el *Cántico* de san Juan de la Cruz que es la referencia más importante en *Citas y Comentarios*, se suman aquellos donde están presentes los profetas bíblicos (el rey David, Isaías, Bahr, Ezequiel, San Pablo) o místicos como

---

<sup>148</sup> *ibid.*, p. 129

<sup>149</sup> María Jesús Mancho Duque, “Modulaciones simbólicas en la poesía de San Juan de la Cruz” en *op. cit.*, p. 50.

Hadewijch de Amberes o santa Teresa; también se menciona a poetas como Baudelaire, o artistas como Van Gogh, lo mismo que algunos compositores como Cátulo Castillo (1906-1975), el letrista José María Contursi (1911-1972), Homero Manzi (1907-1951), Carlos Gardel (1890-1935), Alfredo Le Pera (1900-1935) u Homero Expósito (1918-1987).

Comentar es hacer mención de algo o alguien para recordarlo —tal como se había señalado en el apartado 3.2 de esta tesis—, incluso, explicar lo que ha sido dicho o escrito por otros para poder entenderlo de una mejor manera. Dicha práctica la han desarrollado los escritores, filósofos, etc. ya sea para evitar la censura o para poder argumentar sobre algunas ideas que necesitan defender. San Juan de la Cruz comentó sus poemas místicos —como ya se dijo— para poder explicar más claramente y desde una perspectiva teológica lo que quiso dar a entender al escribir el *Cántico espiritual*, *La llama de amor viva* y *La noche oscura*.

En sus comentarios, el fraile hace uso de una forma “mundana”, o racional, para hablar de aquella experiencia trascendente de la unión mística. Gelman escribe versos como una forma de expresar lo que fue su experiencia vital y espiritual utilizando el término de “comentarios” como una manera de marcar su filiación a una tradición poética y a un autor que admira.

*Citas y comentarios* está compuesto por 110 poemas (65 “comentarios” y 45 “citas”) en los que la temática central es la búsqueda del “amado-ausente”; este “amado-ausente” es para Gelman su país y todo lo que significó su pérdida. Según refiere el autor, durante su exilio tiene la oportunidad de re-leer a san Juan de la Cruz y a santa Teresa de Jesús desde una visión distinta, en la cual, lo que sobresale es el canto de amor ante la presencia de la ausencia de lo amado, “pero en el exilio, lo que yo creo realmente me ocurrió, es que releí, por ejemplo a santa Teresa de Jesús, a san Juan de la Cruz, la cábala, pero los leí de otra manera, sobre todo los místicos españoles; los leí desde el lugar de lo que se puede definir como la presencia ausente de lo amado[...]”<sup>150</sup>. En otro momento afirma:

Mire, lo que pasa es que yo ya había leído algo de ellos antes, de santa Teresa, san Juan, a las llamadas trovadoras de dios, ¿no? Yo soy ateo, pero el tema, es que lo que encontré en ellos, es precisamente, una fuerte presencia de lo amado, siempre, que era lo que a mí me ocurría, en definitiva

---

<sup>150</sup>cfr. *Juan Gelman y otras cuestiones*, a partir del minuto 56:50. *Apud*, p. 17

de otro modo, el sentimiento era el mismo, el sentimiento de pérdida, que en mi caso, abarcaba, bueno, pérdida y muerte de los compañeros, desaparición de los compañeros, no sólo la salida del país, la ruptura de un proyecto, y todo eso...<sup>151</sup>

Pero, la “presencia ausente” de lo amado, no sólo es mencionada como un tema exclusivo de los escritos de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz, sino que se encuentra también dentro de las letras de tango: “con los años comprendí que, en realidad, algunos letristas de tango eran verdaderos místicos, es decir que en el abandono de la mujer, el abandono del hombre por la mujer, lo que condensaban era la presencia ausente de lo amado, que eso se puede aplicar a Dios, a la patria cuando estás en el exilio”<sup>152</sup>, por lo que no es de extrañar que, dentro de sus comentarios, también haga mención de algunos letristas de tango en los que se destacan el abandono y la ausencia: “Llora mi alma de fantoche / sola y triste en esta noche / noche negra y sin estrellas”<sup>153</sup>; “¿Adónde fue tu amor de flor silvestre? / ¿Adónde, adónde fue después de amarte? / Tal vez mi corazón tenía que perderte / Y así mi soledad se agranda por buscarte”<sup>154</sup>; “¿Por qué prefieres / llorar lo que has perdido, / buscar lo que has querido, / llamar lo que murió?”<sup>155</sup>; “Podré tomar tu silencio / con estas manos heladas / y por las calles del viento / seré una nostalgia / buscándote a vos”<sup>156</sup>; “Sólo en la ruta de mi destino / sin el amparo de tu mirar, / soy como un ave que en el camino / rompió las cuerdas de su cantar”<sup>157</sup>.

Todo ello lo plasma Gelman a lo largo de este poemario; a dicho tema se suman los símbolos, principalmente el *pájaro*, la *llama* y la *noche*, los cuales adquieren una carga significativa. Pero, para poder comprender la poética del poeta argentino, habrá que estudiar cómo procede en los siguientes tres poemas.

---

<sup>151</sup> MACHADO OVIEDO, Ana Inés, “Poesía contra el olvido: exilio y memoria en la obra de Juan Gelman”. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 145

<sup>152</sup> *Juan Gelman y otras cuestiones*, minuto 24:54 en adelante. *Apud*, p. 17

<sup>153</sup> GARDEL, Carlos, *Nostalgias*. YouTube. 2017. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=27GnypWq2vc>

<sup>154</sup> EXPÓSITO, Homero, *Trenzas*. YouTube. 2009. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=l6tEAqgYLLo>

<sup>155</sup> MANZI, Homero, *Desde el alma*. YouTube. 2013. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=xVxR4gfhih0>

<sup>156</sup> CASTILLO, Cátulo, *Se muere de amor*. YouTube. 2014. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=H9h02VSGofl>

<sup>157</sup> LE PERA, Alfredo, *Cuando tú no estás*. YouTube. 2015. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=LoZqeK6AtBc>

#### 4.3.2 comentario XXIV (san juan de la cruz)

*de esta dicha/sabor de vos/quisiera  
vernos en vos/y vos seas de modo  
que lleguemos a ser en tu hermosura  
afueradentro/o sea que seamos*

*igual de hermosos/y mirandonós  
tu hermosura sea vos en tu hermosura/  
y sólo pueda verse en tu hermosura  
a tu hermosura convirtiendomé/*

*como mano que toca para mano/  
o deseo deseado que desea/  
o fuego que arde crepitando contra  
oleajes de pena en la saliva/*

*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 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<sup>158</sup>*

Este “comentario” –la mayoría de sus versos están escritos en endecasílabos heroicos de rima asonante parcial<sup>159</sup>– está compuesto por seis cuartetos y es una *alusión* al instante de unión deseada que busca Gelman en su exilio, es decir, la “vía unitiva” mística o unión mística es expresada por el poeta por medio del juego de los pronombres nominales *yo* y *vos*

---

<sup>158</sup> GELMAN, Juan, “comentario XXIV (san juan de la cruz)” en *Citas y comentarios*. Madrid: Visor, 1982, pp. 36-37; también en *Poesía reunida*. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 467-468.

<sup>159</sup> El endecasílabo heroico: “Empieza con una sílaba en anacrusis. Primer tiempo marcado sobre la segunda; acento intermedio en sexta; las ocho sílabas de que consta el período se reparten en cláusulas bisílabas de ritmo trocaico. El movimiento del verso se distingue por su compás llano, equilibrado y uniforme” en NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*. España: Editorial Labor, 1991, p. 198.

(tú) que se unen lingüísticamente a través de la conjunción. Además, este poema cuenta con un patrón de repeticiones, o aliteraciones, que hacen énfasis en la necesidad de reintegrarse a un Todo.

Cabe mencionar la clara alusión al comentario sanjuanista a su *Cántico espiritual* en el poema de Gelman: la canción 1 (en especial, la redacción B del *Cántico*), la canción 12 (en la redacción B), la canción 35 (en la redacción A) y la canción 36 (en la redacción B)<sup>160</sup>. Como es de sobra conocido, existen dos redacciones o versiones del *Cántico espiritual*: una –que consta de 31 canciones escritas en la cárcel de Toledo (1578)– realizadas por el santo en diferentes momentos, llamado Manuscrito de Sanlúcar, y las restantes, escritas seis años después, que componen el llamado Manuscrito de Jaén<sup>161</sup>. Los comentarios en prosa de las canciones, escritos por el santo posteriormente a las estrofas poéticas, explican y complementan el valor simbólico y teológico de los versos, pero conservando su carácter poético. Partiremos, primero, por dar una explicación sobre este último punto. San Juan de la Cruz, como bien sabemos, comenta su *Cántico* para poder dar a entender lo que fue su experiencia mística a través de una prosa en la cual también aparecen imágenes y símbolos característicos.

En el comentario de la primera canción, sobre todo del primer verso – **¿Adónde te escondiste amado?**–, de la redacción B del *Cántico*, san Juan explica el motivo de por qué el alma está en búsqueda de su amado para unirse con él, siendo ésta (el alma) el lugar donde se encuentra el amado:

¡Oh, pues, alma hermosísima entre todas las criaturas, que tanto deseas saber el lugar donde está tu amado para buscarle y unirte con él, ya se te dice que tú misma eres el aposento donde él mora y el retrete y escondrijo donde está escondido; que es cosa de grande contentamiento y alegría para ti ver que todo tu bien y esperanza está tan cerca de ti que esté en ti, o, por mejor decir, tú no puedas estar sin él [...] Sólo hay una cosa, es a saber, que, aunque está dentro de ti, está escondido. Pero

---

<sup>160</sup> Tomaré las dos redacciones de los comentarios hechas por san Juan de la Cruz –*Cántico espiritual A* y *Cántico espiritual B*–, debido al desarrollo del comentario y la manera en que la explicación a cada canción se complementa en cada uno de ellos. Es decir, la primera etapa de la redacción del cántico (Cántico A) se dio mientras san Juan estaba en la cárcel en Toledo; la segunda redacción (Cántico B) –y complemento de lo expuesto en esta primera redacción– la realiza el carmelita seis años después. Por lo tanto, por esta manera en que fue compuesto este *Cántico* y por lo que atravesó el santo, es algo análogo a lo que vivió Gelman en este exilio.

<sup>161</sup> CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, p. 589.

gran cosa es saber el lugar donde está escondido para buscarle allí lo cierto. Y esto lo que tú también aquí, alma, pides cuando con afecto de amor dices: *¿Adónde te escondiste?*.<sup>162</sup>

En esta estrofa, el místico español habla de una búsqueda interior, es decir, desde dentro del sujeto del amado, lo cual produce, en principio, alegría y un éxtasis al tener un primer contacto con él y luego un alejamiento. Gelman, por su parte, expresa esta alegría y éxtasis como «*dicha/sabor de vos*», lo cual indica un amor feliz; dice Denis de Rougemont: “Si el alma puede unirse esencialmente a Dios, el amor del alma hacia Dios es un amor feliz”<sup>163</sup>. Por lo que el yo poético contempla a Dios en el espejo que es el alma purificada.

[...]/*quisiera*  
*vernos en vos/y vos seas de modo*  
*que lleguemos a ser en tu hermosura*  
*afueradentro/o sea que seamos*

*igual de hermosos/[...]*

Así, al mirarse y saber que cada uno está “*afueradentro*”, se alcanza la Belleza en la unión anhelada, la cual implica una transformación; dicha transformación hará que se fundan los amados en un todo, como lo expresa el carmelita en la explicación del cuarto verso –**que tengo en mis entrañas dibujados**– de la canción 12 (redacción B):

*Y tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados, que se puede decir que cada uno es el otro y que entrambos son uno.* La razón es porque en la unión y transformación de amor el uno da posesión de sí al otro, y cada uno se deja y [da y] trueca por el otro, y así cada uno vive en el otro, y el uno es el otro y entrambos son uno por transformación de amor.<sup>164</sup>

La Belleza, o “*hermosura*”, a la que alude Gelman, la toma de la “*hermosura*” como ejercicio de amor para la transformación; es también de la que habla san Juan de la Cruz en el comentario al segundo verso –**Y vámonos a ver en tu hermosura**– de las canciones 35 y 36 (redacciones A y B, respectivamente<sup>165</sup>):

---

<sup>162</sup> *ibid.*, pp. 743-744.

<sup>163</sup> ROUGEMONT, Denis, *Amor y occidente*. México: CONACULTA, 2001, p. 143.

<sup>164</sup> *ibid.*, pp. 782-783 (De aquí en adelante en este apartado, en todos los párrafos citados de san Juan de la Cruz, que están en el análisis de los poemas que escribe Juan Gelman, las cursivas son mías para indicar cuando el autor argentino hace una *cita*, una *parodia* o un *palimpsesto*).

<sup>165</sup> Para la lectura del comentario a la “Canción 36” de la redacción B, *cfr.*, CRUZ, SAN JUAN DE LA, *op. cit.*, p. 880.

Hagamos de manera que por medio de este ejercicio de amor ya dicho lleguemos *a vernos en tu hermosura*; esto es, que *seamos semejantes en hermosura y sea tu hermosura* de manera que, mirando el uno al otro, *se parezca a ti en tu hermosura y se vea en tu hermosura*, lo cual *será transformándome a mí en tu hermosura*; y así *te veré yo a ti en tu hermosura*, y *tú a mí en tu hermosura*, y *tú te verás en mí en tu hermosura*, y *yo me veré en ti en tu hermosura*; y así *parezca yo tú en tu hermosura*, y *parezcas tú yo en tu hermosura*, y *mi hermosura sea tu hermosura y tu hermosura mi hermosura*, y *seré yo tú en tu hermosura*, y *serás tú yo en tu hermosura*, porque *tu hermosura misma será mi hermosura*.<sup>166</sup>

Y también en el segundo verso —**y máteme tu vista y hermosura**— en la canción 11 de la redacción B del *Cántico*:

[...] Por lo cual no hace mucho aquí el alma en querer morir a vista de la hermosura de Dios para gozarla para siempre; pues que, si el alma tuviese un solo barrunto y hermosura de Dios, no sólo una muerte apetecería por verla ya para siempre (como aquí desea), pero mil acerbísimas muertes pasaría muy alegre por verla un solo momento y, después de haberla visto, pediría padecer otras tantas por verla otro tanto [...] ¿cuánto mejor será su juicio para el alma que está necesitada de amor, como esta que está clamando por más amor, pues que no sólo no la despojará de lo que tenía, sino antes le será causa del cumplimiento de amor que deseaba y satisfacción de todas sus necesidades? Razón tiene, pues, el alma en atreverse a decir sin temor: *máteme tu vista y hermosura*, pues que sabe que, *en aquel mismo punto que la viese, sería ella arrebatada a la misma hermosura, y absorba en la misma hermosura, y transformada en la misma hermosura, y ser ella hermosa como la misma hermosura y abastada y enriquecida como la misma hermosura*.<sup>167</sup>

Es evidente el juego de palabras a las que recurre Gelman, un modelo de reiteraciones que toma del “hipotexto” (el comentario sanjuanista) al que le imprime su propio sello pero conservando su sentido místico. Ve en la unión misma una “hermosura” en la que él y el amado se transformen al fundirse en uno sólo; dicho anhelo se ve reflejado en los siguientes cuartetos:

[...]y *mirandonós*  
*tu hermosura sea vos en tu hermosura/*  
*y sólo pueda verse en tu hermosura*  
*a tu hermosura convirtiéndome/[...]*

[...]y *yo te veré a vos en tu hermosura*  
*y me verás en tu hermosura/y yo*

<sup>166</sup> *ibid.*, p. 716.

<sup>167</sup> *ibid.*, pp. 777, 778-779.

*me veré en vos en tu hermosura/y  
seré de vos en tu hermosura/como*

*serás de vos en tu hermosura/y sea  
yo vos en tu hermosura/y vos  
seas vos yo en tu hermosura/[...]*

Con esta transformación, lo que también busca el poeta es quitar esta pena y emprender un camino que borre todo el dolor de la palabra con que escribe y nombrar la ausencia; una transformación que haga tangible este deseo; una transformación que abrase, como “fuego”, la pena que trae en la saliva que apostrofa,<sup>168</sup> una saliva impregnada de la lengua de la patria de la que fue desterrado, y que “crepita” contra los “oleajes de pena”. Y es que la lengua materna (el castellano) es la única que lo puede ayudar a buscar y a encontrar el camino de regreso:

*[...]como mano que toca para mano/  
o deseo deseado que desea/  
o fuego que arde crepitando contra  
oleajes de pena en la saliva/[...]*

Por último, Gelman cierra el poema hablando de esta hermosura como *dicha* y *sabor* (lo cual lo vuelve cíclico, recordemos los versos con los que se inicia el poema) que le produce esta hermosura; es un lugar dulce, como un paraíso; “el calor” (fuego de amor) ayuda a fundir el uno con el otro en la “hermosura”, mientras que “el vuelo” implica un ascenso hacia “la hermosura” la cual se transfiere al yo lírico durante la unión:

*[...]porque  
es tu hermosura mi hermosura como*

*dicha/sabor de vos/planeta dulce/  
calor que gira alrededor/o vuelo*

---

<sup>168</sup> La apóstrofe es una: «Figura de pensamiento de las denominadas (en el siglo pasado) *patéticas* o “formas propias para expresar las pasiones”. Consiste en interrumpir el *discurso* para incrementar el *énfasis* con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el *receptor* al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza. Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto; puede ser animado o inanimado, y puede ser un *valor* o un bien, puede ser el *emisor* mismo [...] Se produce, en general, por *supresión/adición*, es decir, por *sustitución* de unos *semas* por otros que producen un mayor *énfasis* semántico [...] el apóstrofe ha sido considerado una de las variedades de la “*aversio*” latina o de la *metábasis* griega, que consisten en modificar la dirección del discurso [...]». cfr. BERISTÁIN, Helena, *op. cit.*, pp. 59-60.

*de tu hermosura en tu hermosura/como  
hermosura de vos/yo en vos/yo vos*

El poema en conjunto, además del efecto sonoro (sobre todo por el continuo uso de la “y”, la “v”, la “r” y la “o”), presenta repeticiones o aliteraciones<sup>169</sup> que ayudan a enfatizar la actitud obsesiva del hablante lírico. También el uso repetitivo del verbo “ser” con sus diferentes conjugaciones: “seas”, “sea”, “seré” y “serás” —que se ligan con “hermosura”—, acompañada de las propias del verbo “ver”: “verse”, “veré” y “verás” —ligadas a “vos”— hacen que se produzca un cierto titubeo y ambigüedad dentro del poema, el cual sería análogo a ese balbucir del que habla san Juan (*¿un no sé que...?*<sup>170</sup>) que apunta al tema de la inefabilidad. Tal juego sonoro y semántico parece representar un dar vueltas sobre lo mismo; una especie de callejón sin salida de las palabras y expresiones. A partir de esto, podemos notar cómo es que Juan Gelman realiza una *alusión formal* —ateniéndonos a los que dice Helena Beristáin<sup>171</sup>— ya que el argentino expresa la misma idea de san Juan de la Cruz con la finalidad de que se entienda la necesidad de unión en el contexto de su exilio.

El uso de los verbos “ver” y “ser” en sus distintos tiempos (pasado y futuro), aspectos (perfectivo), modos (indicativo, subjuntivo e imperativo), reafirman una y otra vez una intención, un deseo en forma de aserto, como cuando quiere alguien reforzar la fe en que se logrará algo en el futuro, en este caso, el reencuentro con ese Otro. Y a dichas estrategias hay que agregar el uso de las diagonales dentro de los versos, que marcan la división en hemistiquios, cada cual son asertos relativamente independientes.

El juego realizado por Gelman, en el último verso, con los pronombres “yo vos”, «*hermosura de vos/yo en vos/yo vos*», dan muestra de un tipo de unión tan íntima que no hay necesidad de enlazarla con algo, tal como lo menciona Elisa Martín Ortega:

---

<sup>169</sup> La aliteración es una: “Figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos de *fonemas* en distintas *palabras* próximas [...] Se produce por *adición* repetitiva. Relaciona entre sí las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos. Si estos reproducen o resultan equivalentes a otro sonido o ruido, se produce *onomatopeya*. [...] Además del efecto imitativo de la aliteración onomatopéyica, hay otros efectos notables, por ejemplo, puede producir *énfasis*, o eufonía; puede suscitar sensaciones como la auditiva y la táctil que se experimentan como evocaciones, agregándose al efecto semántico (ya que el destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes) [...]” *cf.* BERISTÁIN, Helena, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>170</sup> “Y todos cuantos vagan/ de ti me van mil gracias refiriendo,/ y todos más que llagan,/ y déjame muriendo/ un no sé qué que quedan balbuciendo//”. Canción 7 del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz. *cf.* CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, p. 605

<sup>171</sup> Checar p. 44 de esta tesis sobre lo que dice Helena Beristáin de la *alusión*.

Ha desaparecido la preposición, el nexos: ya no se nos da ninguna información sobre la relación que une a ambas partes. Es la simple yuxtaposición de los pronombres, el uno al lado del otro, la que asombrosamente provoca el efecto de máxima fusión. Lo que se ha producido ya no es inclusión (yo *en* vos), pertenencia (yo *de* vos) o compañía (yo *con* vos). Se trata de un estado secreto, indescriptible, en el que la elipsis, la ausencia de nexos, provoca la más íntima y nueva transformación.<sup>172</sup>

### 4.3.3 comentario XXXI (san juan de la cruz)

*con pies de amor que a vos me llevan  
sin ver dónde te recostás  
o descansás contra el dolor  
que te duelo/deshacedora*

*de todo dolor/verte no  
es verte o tenerte/no verte  
no es perderte o estar sin  
vos como seca o desamparo/*

*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*

*que como ciego te tantea  
en dicha o en adversidad/  
ama lo que no entiende como  
un entender de vos en vos/*

*o gira en vos/desnudo/pobre/  
deshecho en fuego como vos/  
vuelo con vos sobre la dura  
presentación de tus ausencias*

---

<sup>172</sup> MARTÍN ORTEGA, Elisa, *op. cit.*, p. 9. 16 de mayo de 2020. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/martin.pdf>>

Este segundo poema –escrito en eneasílabos mixtos de rima asonante parcial<sup>173</sup>– está compuesto, también, por seis cuartetos (como el poema anterior). Toca el tema de la búsqueda de un camino (*con pies de amor que a vos me llevan/sin ver dónde te recostás/ o descansá*) que nos recuerda la célebre estrofa sanjuanista<sup>174</sup> que habla de la experiencia de ocultamiento de Dios luego de un primer contacto (primera fase del proceso ascético- místico)<sup>175</sup>, tema al que recurre Gelman, equiparando su experiencia a la del poeta místico. Para poder alcanzar la unión deseada desde el interior del alma, el poeta desciende hasta su interior (*trabaja escondida en mí/ y cuanto más te busco fuera/ más escondida sos/ de vos/ en la mitad de mi alma/*) para buscar ahí al amado o, por lo menos, aquello que le ayude a encontrar el camino para poder alcanzarlo. Este primer cuarteto es una *paráfrasis* al primer verso con el que comienza el *Cántico* de san Juan<sup>176</sup>:

*con pies de amor que a vos me llevan  
sin ver dónde te recostás  
o descansás contra el dolor  
que te duelo/ [...]*

Ahora los pies del alma enamorada conducen al poeta en una búsqueda ciega (*sin ver*) de su amado. El transitar con estos “pies de amor” por un camino incierto tiene, sin embargo, una meta clara: descubrir el lecho, el refugio, ese lugar secreto resguardado en la memoria: «*sin ver dónde te recostás/ o descansás contra el dolor/ que te duelo*». Como bien señala Cer-teau:

[...] la búsqueda de un cuerpo. Designa el objetivo de un caminar que va, como toda peregrinación, hacia un sitio marcado por una desaparición [...] *Hoc est corpus meum*, “Esto es mi cuerpo”: este *logos* central recuerda a un desaparecido y llama a una efectividad. Los que toman en serio este discurso son los que experimentan el dolor de la ausencia de un cuerpo. El “nacimiento” que todos esperan, de una manera o de otra, debe inventar para verbo un cuerpo de amor. De ahí su búsqueda de “anunciaciones”, de palabras que hagan cuerpo, de alumbramientos para el oído.<sup>177</sup>

<sup>173</sup> El eneasílabo es un verso de nueve sílabas que su acentuación puede ser: dactílico con acentos en segunda y quinta sílabas, mixto con acentos en tercera y quinta o en tercera y sexta sílabas y, aunque menos frecuente es el trocaico, con acento en la cuarta sílaba. *cfr.* NAVARRO TOMÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 227

<sup>174</sup> ¿A dónde te escondiste,/ Amado, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste,/ habiéndome herido;/ salí tras ti clamando, y eras ido. Canción 1 del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz. *cfr.* CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, p. 604

<sup>175</sup> *cfr.* p. 8 de esta tesis.

<sup>176</sup> Checar nota 167.

<sup>177</sup> CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 98

Esta “presencia de lo ausente”, también es «*deshacedora//de todo dolor*», como lo expresa el poeta con el encabalgamiento del último verso del primer cuarteto y con el primero del segundo; el no poder vislumbrar la presencia para erradicar la ausencia, no implica el sentir un dolor absoluto por no lograr ver a Dios, pues siempre está viva la esperanza; morir para vivir en Dios. San Juan explica, en el comentario a la canción 11, en el segundo verso –**y máteme tu vista y tu hermosura**– el poder mortífero de la vista comparándola con la aniquilación que producen la vista del basilisco y la de Dios:

Dos vistas se sabe que matan al hombre por no poder sufrir la fuerza y eficacia de la vista; la una es la del basilisco, de cuya vista se dice mueren luego; otra es la vista de Dios. Pero son muy diferentes las causas, porque la una vista mata con gran ponzoña, y la otra con inmensa salud y bien de gloria. Por lo cual no hace mucho aquí el alma en querer morir a vista de la hermosura de Dios para gozarla para siempre [...] <sup>178</sup>

Y Gelman dice:

[...] *verte no  
es verte o tenerte/no verte  
no es perderte o estar sin  
vos como seca o desamparo/*

Por lo que se puede entender que el ver al amado no significa poseerlo, o “tenerlo”, como dice el autor; tampoco el no verlo indica que lo ha perdido para siempre, incertidumbre que produce desamparo por su ausencia o una sequía definitiva en el alma. A su vez, este “ver no viendo”, marca el inicio del descenso hacia el interior del alma del poeta; por esto mismo, no es de extrañar que la patria de la que es exiliado sea una alusión a ese paraíso que se perdió, es decir, aquella “tierra de gracia y dicha”, vista como una matriz del Ser.

[...] *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/ [...]*

---

<sup>178</sup> CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, p. 777.

Como se menciona en estos versos, esta “patria de gracia, dignidad y mediodía” está escondida y viva en el recuerdo, en lo más interior del alma, por lo que si se busca en lo mundano o profano, o sea en el exterior, menos se encontrará, «y cuanto más te busco fuera//más escondida sos/de vos/en la mitad de mi alma/donde//me escondo para verte más/». El poeta deberá realizar todo un trabajo de descenso a su ser más interior, a su ser más profundo y a su memoria para poder vislumbrar a la amada, para luego –como sucede con los místicos– emprender el vuelo, esto es, ascender a la “patria de gracia” (la patria, la lengua originaria).

Tal como comenta el fraile carmelita en los versos 4 y 5 –**y la caballería/a vista de las aguas descendía.**//– de la última canción del *Cántico* (canción 39 A y canción 40 B):

Por la «caballería» entiende las potencias de la parte sensitiva, así interiores como exteriores. Las cuales dice la esposa que en este estado descienden a la vista de estas aguas espirituales, porque de tal manera está en este estado purificada y espiritualizada en alguna manera la parte sensitiva del alma, que ella con sus potencias sensitivas y fuerzas naturales se recogen a participar y gozar en su manera de las grandezas espirituales que Dios está comunicando al espíritu [...] Y dice aquí el alma que «descendían», y no otro vocablo alguno, para dar a entender que todas estas potencias descienden y bajan de sus operaciones naturales, cesando de ellas, al recogimiento interior<sup>179</sup>.

En este descenso hacia la “mitad de su alma”, Gelman hace mención de la “luz en la que está acostadita” la patria. La *luz* es un símbolo de amor, “pues la luz se desprende el fuego, lo mismo que el deseo de amor se desprende de la voluntad de Dios [...] En las tradiciones del islam la luz es ante todo símbolo de la divinidad”<sup>180</sup>; la luz “es también fuerza creadora, energía e irradiación cósmica”, y a su vez en la lengua hebrea tiene varios significados como: ciudad-centro y mandorla o lugar de la aparición, aunque también se le relaciona con una partícula humana indestructible, simbolizada por un hueso durísimo, a la que una parte del alma se mantiene unida desde la muerte a la resurrección<sup>181</sup>.

En este caso, para Gelman, la “luz” sería parte de este centro de su alma, la cual es una guía que le concederá el conocimiento necesario para alcanzar la unión:

[...] *acostadita en luz/amor* [...]

---

<sup>179</sup> CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, pp. 731-732

<sup>180</sup> Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 666, 667.

<sup>181</sup> Cirolt, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 293.

Con lo que respecta a la “luz” en este poema, Martín Ortega dice lo siguiente:

El viaje es a la vez salida y repliegue, ascenso y descenso. Para entrar en el lugar del deseo es necesario salirse de sí (es esto lo que promete el éxtasis), pero también seguir una vía interior, de profundidad y de caída. En ambos casos el camino lo marca la luz, pero una luz que no procede siempre del sol. El cielo ha sido tradicionalmente el espacio de la luminosidad y el vuelo. Sin embargo, el resplandor también puede venir de lo más escondido y hondo. La íntima luz de una vela sería el mejor ejemplo, pues no hay que olvidar que en el camino marcado por los místicos para que el alma llegue a unirse con Dios, el poderoso brillar del sol aparece únicamente en el momento del éxtasis.<sup>182</sup>

Estos últimos versos con los que se cierra el poema dan parte de la incapacidad para avistar al amado, es por esto que como un ciego el poeta va tanteando la presencia “*en dicha o en adversidad*”, como menciona nuestro autor en las siguientes estrofas:

[...] *que como ciego te tantea  
en dicha o en adversidad/  
ama lo que no entiende como  
un entender de vos en vos/*

*o gira en vos/desnudo/pobre/  
deshecho en fuego como vos/  
vuelo con vos sobre la dura  
presentación de tus ausencias*

Pero, a pesar de la ceguera, el poeta ama la presencia-ausencia del amado, una alusión a las coplas sanjuanistas *Entréme donde no supe*, específicamente el verso 23 (*de un entender no entendiendo*<sup>183</sup>). Ambos poetas se refieren a la inefabilidad propia de la experiencia mística: mientras san Juan escribe: «*de un entender no entendiendo*»<sup>184</sup>, Gelman recurre a la vital y poética afirmación: «*ama lo que no entiende como//un entender de vos en vos/*». No obstante tal diferencia, ambas expresiones se subsumen en el célebre verso del *Cántico*: «**un no sé qué que quedan balbuciendo**» y esto es porque aluden a un tipo de conocimiento especial, el místico.

---

<sup>182</sup> MARTÍN ORTEGA, Elisa, *op. cit.*, p. 2. 16 de mayo de 2020. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/martin.pdf>>

<sup>183</sup> “Estaba tan embebido,/ tan absorto y ajinado,/ que se quedó mi sentido/ de todo sentir privado,/ y el espíritu dotado/ de un entender no entendido,/ *toda ciencia trascendiendo.*!” en CRUZ, San Juan de la, “Entréme donde no supe” en *op. cit.*, pp. 79-81.

<sup>184</sup> CRUZ, San Juan de la, *Poesía*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 264

Por último, el poeta argentino, en el cuarteto final, «*vuelo con vos sobre la dura//presentación de tus ausencias*» habla de un ascenso cubierto por el velo de las ausencias de la patria; en el verso *deshecho en fuego como vos/* Gelman hace referencia a la palabra “llama” en el quinto verso de la canción 39, «**como llama que consume y no da pena**», y que en su comentario san Juan afirma lo siguiente:

Por *llama* entiende aquí el amor del Espíritu Santo. El *consumar* significa aquí acabar y perfeccionar [y el decir] el alma que todas las cosas que ha dicho en esta canción se las ha de dar el Amado y las ha ella de poseer con consumado y perfecto amor, absortas todas y ella con ellas en amor perfecto y *que no dé pena*. Lo cual dice para dar a entender la perfección entera de este amor, por que, para que lo sea, estas dos propiedades ha de tener, conviene a saber: que consume y transforme el alma en Dios y que no dé pena la inflamación y transformación de esta llama en el alma.<sup>185</sup>

El análisis del poema de Gelman nos revela que, en su conjunto, hace referencia a “la vía purgativa” del proceso místico, es decir, ese estado en el que el alma sale para deambular por la “noche oscura”. La *noche oscura* simboliza en el fraile:

[...] un proceso místico, traduce la aventura propia de la aventura espiritual [...] el símbolo nocturno se va desarrollando en sucesivos planos de ahondamiento: natural sensible, sobrenatural, etc. [...] encierra la tiniebla más honda y la luz centelleante, el frío de la desnudez y el desierto nocturno junto al calor vivo del incendio y la llama amorosa, la muerte y el renacer, la nada en fin, como medio con el que se alcanza el Todo.<sup>186</sup>

El poeta argentino hace *alusión* a este estado al descender (*desnudo/pobre*) a los parajes de su alma y buscar unirse con su amado (*y cuanto más te busco fuera//más escondida sos/de vos/en la mitad de mi alma/*); pero aunque está rodeado de la luz no se encuentra con su amado. La experiencia de la *noche oscura* en la que se combinan las tinieblas con la luz no garantiza la unión, con lo que se topa es con la “presentación de sus ausencias”, es decir, las imágenes de la pérdida y de estas ausencias lo hacen experimentar un estado extremo: “la búsqueda se realiza durante la noche, una noche que acompaña, que protege y que contiene en su interior la claridad, pero no por ello deja de ser oscura.”<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> CRUZ, San Juan de la, *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014, p. 896.

<sup>186</sup> MANCHO DUQUE, María Jesús, *op. cit.*, pp. 141-142, 150.

<sup>187</sup> MARTÍN ORTEGA, Elisa, *op. cit.*, p. 3.

#### 4.3.4 comentario XXXIX (san juan de la cruz)

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

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

*de cada mundo que me das/  
o claridad/o rostro puro/  
ardiendo como llama contra  
el dolor mudo de la noche*

Por último, este comentario –escrito en eneasílabos mixtos de rima asonante parcial<sup>188</sup>– y compuesto por tres cuartetos, alude al arrobamiento del alma durante el éxtasis; muestra la unión, del amado y la amada, y el ascenso del alma después de pasar por la noche oscura. En este caso el “pajarito” alude al vuelo, el ascenso definitivo del alma.

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

El pájaro o *ave* es un símbolo que se toma como “la figura del alma escapándose del cuerpo [...] el *ave*, símbolo del alma, tiene un papel intermediario entre la tierra y el cielo”<sup>189</sup>. El “pajarito” de Gelman cumple con un doble simbolismo, el del alma que escapa y el del amado uniéndose a ésta. El “vuelo” y el “aire” los explica san Juan en el comentario del verso «**al aire de tu vuelo, y fresco toma**» de la canción 12:

Por el «vuelo» entiende la contemplación de aquel éxtasis que habemos dicho, y por el «aire» entiende aquel espíritu de amor que causa en el alma este vuelo de contemplación. Y llama aquí a este amor causado por el vuelo «aire» [...] Y así como allí es aire de el vuelo [...] así aquí a este amor

---

<sup>188</sup> *cfr.* p. 65 de esta tesis

<sup>189</sup> Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 154, 156.

de el alma llama el Esposo «aire», porque de la contemplación y noticia que a este tiempo tiene de Dios le procede.<sup>190</sup>

Tal como lo dice en estos versos «*me vuelvo vos/aspiro tu aire//que me aspira subidamente*», en el pajarito que vuela, el amor y el aire o “espíritu de amor” en el alma, es el motor central de la unión y del ascenso. Es el soplo divino que proviene del amado lo que da vida: “Entonces Yahvé Dios modeló al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente” (Gen 2-7). Es decir, esta aspiración que une y transforma implica un ascenso que conduce a la trascendencia, más allá de lo religioso o espiritual. El significado que le da el poeta argentino a este “aire” –amor para san Juan– es también un soplo que le da vida a él, como hombre y como creador, de manera análoga a lo que hizo Dios al crear a Adán y al mundo.

[...] *la misma aspiración que nos  
igualada/cambia/nos adicha/  
como noticia de amor suave  
volando tuyo alrededor*  
  
*de cada mundo que me das/  
o claridad/o rostro puro/  
ardiendo como llama contra  
el dolor mudo de la noche*

La aspiración del aire divino adquiere un sentido existencial para el poeta argentino, pues le revela un “*rostro puro*” de los seres y de las cosas de cada *mundo* que le sirve para enfrentar el dolor sin palabras (*mudo*) que produjo este descenso a sí mismo y poder así fundirse con el vuelo del pajarito. En este caso, la “llama” de la que habla Gelman en el penúltimo verso «*ardiendo como llama...*» toma un sentido de unión (tal cual lo expresa el carmelita al definir este símbolo en sus comentarios) al igual que el símbolo de la luz.

Al estudiar un poco la vida de san Juan de la Cruz, su estilo y lenguaje dentro de su poesía, se puede comprender que la experiencia poética y la experiencia mística tienen mucho en común. El poeta tiene un desborde de sentimientos que quiere expresar por medio de la palabra y, por otra parte, la experiencia trascendental que vive el místico quiere expresar-

---

<sup>190</sup> CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, pp. 643-644

la y al verse incapacitado por el lenguaje utiliza los recursos retóricos que el lenguaje poético le provee. Tal como sucede con Juan Gelman cuando escribe *Citas y comentarios*.

El poeta argentino, sin ser místico, ni reconocerse tal, escribe poemas que tocan el tema de la mística; para ello “comenta” en forma poética lo que él interpreta a partir de su relectura de lo que el poeta místico español escribió en su *Cántico*, incluyendo sus explicaciones a los cantos. Es en dichos escritos donde Gelman encuentra su vivencia análoga a lo que vivió el fraile carmelita. Por otra parte, dentro de los tres poemas anteriores que se analizaron (comentario XXIV, comentario XXXI y comentario XXXIX) se puede notar cómo es que Gelman hace una *parodia estricta*<sup>191</sup> de lo que san Juan de la Cruz escribió en cada uno de sus comentarios al *Cántico espiritual* para resignificar cada imagen y símbolo del fraile. A su vez, lo que también realiza el argentino es *travestismo*<sup>192</sup> literario al actualizar el lenguaje del místico a uno más cercano y familiar. Con esto podemos comprender que el ejercicio de la recepción de la obra literaria en el poeta da pie a la actualización y contextualización del lenguaje y de los símbolos místicos en su realidad concreta: el exilio.

En el siguiente capítulo se estudiará lo que Gelman hace en los poemas en que “cita” a santa Teresa, es decir, cuáles son los símbolos y estilo que el poeta argentino toma de ésta y cómo es que los desarrolla en sus escritos. Aunado al análisis de algunos datos biográficos, el lenguaje y estilo de escritura de la mística abulense.

---

<sup>191</sup> Véase la p.45 de esta tesis sobre lo que se mencionó respecto a la parodia estricta según Genette.

<sup>192</sup> Para una definición de *travestismo* checar la p. 45 de esta tesis.

## Capítulo V

### “Lucecita del alma” (Citas de santa Teresa de Jesús)

*Toda cita es –dicho en retórica antigua– una etopeya: se trata de hacer hablar al ausente. Eclipsarse ante el muerto [...] el sentimiento de una pérdida inicial, absoluta (de abandono, de separación o de muerte) se presenta a menudo como el origen de los libros [...]*

Pascal Quignard<sup>193</sup>

En el presente capítulo se analizará la influencia de Teresa de Jesús en los textos que Juan Gelman escribe en la segunda parte de su poemario *Citas y comentarios*, y que titula “Citas”. Es decir, cómo es que la obra de la monja carmelita influye de tal manera en su quehacer poético que lleva al argentino a citarla en sus versos, como una forma de dialogar con la mística abulense a través de dicha forma de intertextualidad. Primero, explicaré cuáles son algunos de los rasgos más relevantes del estilo que la santa usa dentro de sus escritos (las *Moradas*, *Libro de la Vida* y *Camino de perfección*) y, segundo, el uso y resignificación que hace el argentino de los símbolos y la retórica característicos de la mística cristiana en el habla teresiana en los poemas: “cita IV”, “cita XX” y “cita XLIII”.

#### 5.1 Santa Teresa de Jesús

Teresa Sánchez Cepeda Dávila y Ahumada, o más habitualmente conocida como Teresa de Cepeda y Ahumada, nació en 1515 en Ávila, España, en la región del antiguo reino de Castilla-León. Desde pequeña mostró gran interés por la lectura, sobre todo por los libros de caballería y sobre la vida de mártires y santos; también por romanceros y cancioneros.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> QUIGNARD, Pascal, *Pequeños tratados 2 tomos*. México: Sexto Piso, 2016, p. 131

<sup>194</sup> Relata en el primer capítulo del *Libro de la Vida* sobre la idea que tenía, estando ella pequeña, de ir a tierra de moros a morir en nombre de Dios. *cfr.* ÁVILA, Santa Teresa de, “Libro de la Vida. Capítulo 1” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015, p. 35.

Muy joven manifestó inclinación por la vida monástica; pero es a partir de la muerte de su madre, en 1528, que toma la decisión de tomar el hábito.

En 1531, el padre pide el ingreso de Teresa en el convento de Santa María de Gracia, en Ávila; aunque su vocación no era monástica y mostraba indecisión aún. Es una grave enfermedad que le aqueja lo que hace que se confirme su vocación y abandone el domicilio familiar para ingresar en el convento de la Encarnación de Ávila en noviembre de 1533, donde profesó el 3 de noviembre de 1534<sup>195</sup>.

Sus escritos místicos<sup>196</sup> –*Libro de la Vida* (1562), *El Camino de Perfección* (1564), *Las Moradas o El castillo interior* (1577) y *El Libro de las Fundaciones* (1576)– enseñan cómo es que deben de ser los caminos de oración y los estados de contemplación para poder alcanzar la unión divina; en dichos textos escribe de una manera sencilla y con un estilo personal. Su prosa informa sobre lo que ella vivió durante su experiencia espiritual. Es decir, como superiora de los conventos que fundó, santa Teresa se preocupó por compartir con sus monjas la vía de oración y contemplación para acercarse a Dios.

Díjome quien me mandó escribir que, como estas monjas de estos monesterios de nuestra Señora del Carmen tienen necesidad de quien algunas dudas de oración declare y que le parecía que mejor se entienden el lenguaje unas mujeres de otras, y con el amor que me tienen les haría más al caso lo que yo les dijese, tiene entendido por esta causa será de alguna importancia si se acierta a decir alguna cosa, y por esto iré hablando con ellas en lo que escribiré [...] y está muy claro que, cuando algo atinare a decir, entenderán no es mío, pues no hay causa para ello, si no fuere tener tan poco entendimiento como yo habilidad para cosas semejantes, si el Señor, por su misericordia, no la da<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Sobre la enfermedad de santa Teresa, *cfr.* SERÉS, Guillermo, “Biografía de Santa Teresa de Jesús” en *Biblioteca Virtual Cervantes*. 16 de mayo de 2020. <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/santa\\_teresa\\_de\\_jesus/autora\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/santa_teresa_de_jesus/autora_biografia/)>.

<sup>196</sup> Sus escritos han sido estudiados por especialistas en literatura mística, entre ellos están: Emilio Orozco, María Jesús Mancho Duque, A. Morel-Fatio, M. Bataillon, Juan Marichal, Ramón Menéndez Pidal, Víctor García de la Concha, Elizabeth B. Davis, María Mercedes Carrión, Angel L. Cilveti, Luis M. Girón Negrón, Luce López-Baralt, entre otros.

<sup>197</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Prólogo” en “Moradas del Castillo Interior” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015, p. 471.

### 5.1.1 Santa Teresa escritora mística

Santa Teresa es considerada como una escritora mística debido a que, en sus obras, trata de transmitir su experiencia espiritual acaecida entre 1556 y 1558. Su producción literaria –al igual que la de san Juan de la Cruz– es considerada como la cima del misticismo occidental debido a la doctrina mística que en ella expone<sup>198</sup>. Una de las fuentes de este misticismo fue la tradición de la orden carmelita, inspirada en un estilo de vida que retoma el espíritu contemplativo de los ermitaños, el cual llegó a su auge en el siglo XII.

Para la santa, los fenómenos íntimos que vive, y describe en sus obras, son mercedes que le concede Dios: «porque una merced es dar el Señor la merced, y otra es entender qué merced es y qué gracia; otra es saber decirla y dar a entender cómo es»<sup>199</sup>, esto quiere decir que la “merced” concedida por Dios es explicada por la monja carmelita como un hecho de experiencia, señala Ángel Lecumberri Cilveti<sup>200</sup>. También estas “mercedes de Dios” otorgadas a santa Teresa, señala Melquiades Andrés Martín:

[...] sin despreciar lo exterior, procede por interioridad, desnudándose o purificándose de sí y de las cosas y poniéndose en manos de Dios. De este modo, no sólo andan y corren, sino vuelan. Ese proceso de interiorización se basa en el señorío de lo corporal y sensible y en el ascenso a Dios por aspiración, deseo y afecto. Dios, a su vez, desciende al alma como a casa propia y la transforma y hiere tiernamente. No se trata de un sistema metafísico, psicológico o lógico, sino de una experiencia de Dios. Los recogidos dicen que la han experimentado. La experiencia según ellos, comprende tocando, no penetra entendiendo. La oración de propio conocimiento, de seguimiento de cristo y de amor unitivo o frutivo no es asunto de discursos, sino de humildad obediencia y amor<sup>201</sup>.

En la mística de la abulense, como lo describe en *Camino de perfección*<sup>202</sup>, se llega a Dios por medio de la oración y la contemplación a través de los diferentes grados en el camino de esa unión apartándose de los obstáculos y de las criaturas que lo estorban.

---

<sup>198</sup> CILVETI, Ángel L., *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974, p. 201.

<sup>199</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Libro de la Vida. Capítulo 17” en *op. cit.*, p. 97, – esta cita de la santa se encuentra en el texto de Cilveti en la p. 203–.

<sup>200</sup> CILVETI, Ángel L., *op. cit.*, pp. 202-204

<sup>201</sup> ANDRÉS MARTÍN, Melquiades, “Introducción a la mística del recogimiento y su lenguaje” en MANCHO DUQUE, María Jesús (ed.), *En torno a la Mística*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, p. 31.

<sup>202</sup> *Cfr.* ÁVILA, Santa Teresa de, “Camino de perfección. Capítulo 5 y Capítulo 26” en *op. cit.*, pp. 252, 300.

### 5.1.2 Santa Teresa y las *Moradas o El Castillo Interior*

Uno de los textos cumbre de la mística española es el libro *Las Moradas o El Castillo interior*<sup>203</sup>. En él, la monja carmelita toma como símbolos principales el *castillo* y la *luz*, para poder explicar las etapas de la vía mística para lograr la unión con Dios.

*Las Moradas* de santa Teresa es un texto donde la autora adoctrina a sus monjas —y al P. Gracián quien le pidió escribir este libro\*— sobre cómo la oración es una herramienta que permite el viaje dentro de este castillo que es el alma; la disposición de dichas moradas, que representan niveles, y que están dispuestas en forma concéntrica donde, de manera circular, se van sorteando en busca del aposento del Rey que está al centro y al final del recorrido donde la luz, a su vez, actúa como una guía para el alma.

El lenguaje que empleará la santa dentro de las *Moradas* le permite, a través de imágenes y símiles, comunicar lo que sucede durante el tránsito por cada morada o habitación: “las *Moradas* hablarán por imágenes concretas y pintorescas, aun cuando traten de temas espirituales. Serán personificadas las sensaciones, las emociones, las facultades internas”<sup>204</sup>.

En las primeras moradas, santa Teresa comienza describiendo este castillo que es el alma, el cual tiene muchos aposentos: “[...] considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas”<sup>205</sup>. Este castillo está construido a partir de la concepción de la santa de la naturaleza, y es por ello que la arquitectura de tal construcción es concéntrica y circular, en capas, como lo es el palmito<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Esta obra ha sido estudiada (como la obra de santa Teresa en conjunto) por diferentes especialistas y sobre diversos temas como el estilo, la lingüística o las imágenes que usó la carmelita. En lo que respecta a este apartado sólo se abordará de manera muy somera rasgos que han estudiado algunos estudiosos y como introducción para estudiar a Juan Gelman.

\* Véase el prólogo que la santa escribe a *Las Moradas*

<sup>204</sup> PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción, “Podéis entraros y pasearos: Teresa de Jesús y su Castillo Interior”. *Revista Internacional d’Humanitats, Núm. 15* (2009), p. 26. Universidad de Barcelona. 16 de mayo de 2020. <<http://www.hottopos.com/rih15/valverde.pdf>>

<sup>205</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Primeras moradas. Capítulo 1” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015, p. 472

<sup>206</sup> “No havéis de entender estas moradas una en pos de otra como cosa en hilada, sino poned los ojos en el centro, que es la pieza u palacio a donde está el rey, y considerad como un palmito, que para llegar a lo que es

En las segundas moradas, el alma se encuentra con “cosas ponzoñosas” y “culebras” de las que tiene que huir para poder acceder a este castillo por medio de la oración y el conocimiento de uno mismo: “[...] la puerta para entrar en este castillo es la oración. Pues pensar que hemos de entrar en el cielo, y no entrar en nosotros conociéndonos y considerando nuestra miseria y lo que devemos a Dios [...]”<sup>207</sup>. Lo importante es que el alma aprenda a alejarse de esas cosas que le impiden estar en oración y contemplación para no desviar su camino hacia la morada central de este castillo.

En las terceras moradas, la monja abulense habla acerca de la voluntad de Dios para con el alma, por lo que es importante que tal voluntad se ejerza en esta alma por medio de las “mercedes” que él concede: “[...] no está el negocio en tener hábito de religión u no, sino en procurar ejercitar las virtudes y rendir nuestra voluntad a la de Dios [...]”<sup>208</sup>.

Las cuartas moradas son las que se encuentran más cerca del aposento central, es decir, cerca de este Rey (Dios) que habita este castillo. En estas moradas la santa explica la diferencia entre meditación y oración. Aquí es donde se comienza a escuchar la voz de Dios que llama para que el alma se acerque más a su recinto: “[...] se comienza a pensar en Dios, ya esta gente está en el castillo, que no sé por dónde ni cómo oyó el silbo de su pastor, que no fue por los oídos –que no se oye nada–, más siéntese un encogimiento suave a lo interior [...]”<sup>209</sup>.

Las quintas moradas hablan acerca del contacto momentáneo con Dios y el alma; en este caso, la santa usa la analogía del gusano de seda que se convierte en mariposa:

Pues veamos qué se hace este gusano, que es para lo que he dicho todo lo demás, que cuando está en esta oración –bien muerto está a el mundo–, sale una mariposita blanca. ¡Oh grandeza de Dios, y cuál sale una alma de aquí de haver estado un poquito metida en la grandeza de Dios y tan junta con El, que a mi parecer nunca llega a media hora!<sup>210</sup>.

---

de comer tiene muchas coberturas, que todo lo sabroso cercan”, en ÁVILA, Santa Teresa de, “Primeras moradas. Capítulo 2” en *ibid.*, p. 477.

<sup>207</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Segundas moradas” en *ibid.*, p. 486.

<sup>208</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Terceras moradas. Capítulo 2” en *ibid.*, p. 492.

<sup>209</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Cuartas moradas. Capítulo 3” en *ibid.*, p. 503.

<sup>210</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Quintas moradas. Capítulo 2” en *ibid.*, p. 512.

«...el inicio de la mística no es descanso ni disfrute, sino comienzo de “otra vida”», dice Cristina Kaufmann<sup>211</sup>.

Las sextas moradas describen cómo es que sucede este “desposorio” entre el alma y Dios, por lo cual, “el Señor tiene por bien demostrarle algunos secretos, como de cosas del cielo y visiones imaginarias, [...] y de tal manera queda imprimido en la memoria, que nunca jamás se olvida”<sup>212</sup>.

Por último, en las séptimas moradas se llega al matrimonio místico. Éste se da en la morada donde habita Dios: “[...] primero que se consuma el matrimonio espiritual, métela en su morada que es esta séptima. Porque así como la tiene en el cielo, deve tener en el alma una estancia donde sólo Su Majestad mora, y digamos, otro cielo [...]”<sup>213</sup>.

Este castillo contiene siete aposentos debido a que el número siete es considerado como símbolo de perfección<sup>214</sup>, por lo cual se tiene que recorrer cada uno por medio de la oración y la contemplación.

Las moradas, son pues, conceptos de estados espirituales revestidos con la vaga imagen de «piezas» o «aposentos», que se clasifican por su mayor o menor proximidad al estado de unión del centro del castillo<sup>215</sup>.

Cada una de estas moradas simbolizan los diversos estados de oración y estados espirituales del proceso místico. La importancia simbólica dentro del pensamiento teresiano, hace que las *Moradas* se puedan equiparar a la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz, como bien señaló Cilveti.

---

<sup>211</sup> KAUFMANN, Cristina, *El lenguaje de los místicos. Santa Teresa de Jesús*. p. 10. 16 de mayo de 2020. <[https://www.cristianismeijusticia.net/sites/default/files/pdf/eies34\\_0.pdf](https://www.cristianismeijusticia.net/sites/default/files/pdf/eies34_0.pdf)>

<sup>212</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Sextas moradas. Capítulo 4” en *op. cit.*, p. 537

<sup>213</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Séptimas moradas. Capítulo 1” en *op. cit.*, p. 567.

<sup>214</sup> “[...] Teresa focuses on seven, a symbol of perfection” [Teresa se enfoca en el siete como símbolo de perfección] (traducción mía). *cf.* HIDE, Kerrie, “Quiet Loving. The Prayer of Quiet in Teresa of Jesus”. *Compass*, Núm. 4 (2010), p. 32. 16 de mayo de 2020. <<http://compassreview.org/summer10/10.pdf>>

<sup>215</sup> CILVETI, Ángel L., *op. cit.*, p. 209.

## 5.2 Lenguaje y estilo teresiano

Santa Teresa, señala Emilio Orozco, “decía que había que tener en cuenta con quien se habla y, así en general, pensó siempre en sus concretos destinatarios al escribir. De aquí su atención a ser exacta y justa de expresión puesto que quería decirlo todo con claridad y *certeza*”<sup>216</sup>. Esto se debe a que la santa nunca trató de expresar lo que leyó sino lo que vivió en esa experiencia mística, así que recurre a una forma de expresión que se caracteriza por la claridad y la sencillez.

El uso de la paradoja en la escritura teresiana sirve como símil de lo inefable de la vivencia, una especie de estado de desamparo, como señala Ángel Cilveti:

El término «balbuceo», que es de San Juan de la Cruz, no sólo da una idea de originalidad principal del lenguaje místico de Santa Teresa, sino también de su condición *desamparada*. En ambos autores significa el «no sé qué» de las palabras heridas por el tormento místico, pero en San Juan está protegido con el salvavidas del concepto, esto es con el *qué* y el *porqué* teológico preciso. En la Santa no es así. La humildad (y tal vez un poco la conveniencia de hacerse «la tonta» para que los teólogos suspicaces no tomaran en serio sus posibles errores doctrinales) le aconseja prescindir de coordenadas y cauces teóricos, que apenas se atreve a mencionar, retrocediendo en seguida al refugio de su ignorancia [...]<sup>217</sup>

Además, la manera en que santa Teresa escribe sus obras se basa en la premisa «escribo como hablo», precepto del siglo XVI, señala García-Macho:

Teresa de Jesús no es vulgar, sino que se inscribe en el grupo de autores que trata de escribir de la misma forma que habla. Y en otras particularidades de la lengua tampoco hay motivos para pensar otra cosa: es lo mismo que ocurre en el aspecto denotativo de los vocablos, en el que se ha señalado una cierta imprecisión semántica en el uso de la Santa [...] A la Santa le preocupaba el contenido de sus obras, de ahí que estuviera muy interesada en que cada término fuera el más apropiado, aunque se viera obligada a repetirlo frecuentemente [...]<sup>218</sup>

Por otra parte, Lázaro Carreter —citado por Orozco— señala acertadamente que esto también se debió a las circunstancias sociales de su tiempo:

---

<sup>216</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio, *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa (notas sueltas de lector)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987, p. 41.

<sup>217</sup> CILVETI, Ángel L., *op. cit.*, p. 205.

<sup>218</sup> GARCÍA-MACHO, Ma. Lourdes, “¿Es vulgar la lengua de Santa Teresa?” en MANCHO DUQUE, María Jesús, *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. España: Universidad de Salamanca, 1990, p. 197.

Es posible que en la actitud de la Santa, de escribir con sencillez, contaron *circunstancias sociales del momento*. “Una podría ser su condición de descendiente de conversos, que la impulsaría a refrenar cualquier exhibición de cultura, para no promover las sospechas de judaísmo que cualquier letrado suscitaba”. El “otro motivo, tan importante o más pudo constituirlo el hecho de ser mujer”. De ello siempre tuvo conciencia; de que era un “obstáculo independiente para intervenir en la vida cultural, religiosa o política”<sup>219</sup>

La monja carmelita a lo largo de su vida sufrió de achaques de salud lo que frenaba, en algunas ocasiones, la escritura de sus obras; esto no quiere decir que ella no tome en cuenta el por qué y para quién escribe. Sobre el estilo de la santa, señala Certeau:

El marco del trabajo se constituye con un orden que induce la fuerza de escribir a costas de un dolor corporal y con un juicio que limita la pertenencia al espacio católico. Es un marco masculino. Los mismos letrados que imponen el mandato y examinan el producto son hombres. Pero en el interior de ese marco, se desarrolla un discurso femenino: “*mejor se entienden el lenguaje unas mujeres de otras*”. Hay un plural. Ya no hay autor, sino un lenguaje entre mujeres que el amor vuelve comprensible: “*El amor que me tienen les haría más al caso lo que yo les dijese*”. Un círculo femenino, pues, interno, en que la petición es colectiva, y la inteligencia compartida. Entre el mandato de la *escritura* y su apreciación, ambos masculinos, se desarrolla el acto femenino de *hablar*: “A ellas les voy a *hablar* en lo que voy a *escribir*”. La palabra femenina se insinúa en la circunscripción masculina de la escritura [...] <sup>220\*</sup>

La manera de escribir de la abulense es con simplicidad, llaneza y humildad. Aunque con un ritmo vivo y complejo, por lo que no se dirige a sus a sus confesores, ni sólo a sus hermanas, sino principalmente a Dios mismo de una manera amorosa y exaltada. Sus obras no sólo obedecen a un mandato impuesto, sino están pensadas para que lleguen a Dios (su último destinatario); trata de hablarle a él como lo hace con sus monjas.

La manera de dirigirse hacia el Señor, a través de la oración para mantener un coloquio amoroso con Él, genera que en ciertas ocasiones santa Teresa rompa violentamente la secuencia de la línea de la narración. La necesidad de expresión de la monja abulense es

---

<sup>219</sup> Lázaro Carreter en OROZCO DÍAZ, Emilio, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>220</sup> CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, pp. 227-228.

\* Cabe señalar que la voz femenina dentro de la obra teresiana se presta para un desarrollo más amplio. Dicho tema no se desglosará en esta tesis, sin embargo se puede consultar: HATZFELD, Helmut, “Capítulo V: Mística femenina clásica en España y Francia (experiencia religiosa y lingüística de Santa Teresa de Jesús y de la venerable Marie de L’incarnation)” en *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1955, pp. 253-290.

porque —según sus palabras— el Señor se lo ha pedido desde hace tiempo; como que todo lo que escribe se lo dicta Él mismo. Busca la soledad para estar con Dios en sus letras<sup>221</sup>. Emilio Orozco alude a la necesidad de escribir de la santa:

[...] Ese afán de necesidad y comunicación —a pesar de su ansia de recogimiento e inmersión en lo más profundo de su alma, en busca de la unión en soledad con Dios— se demuestra en la incansable y desbordante vida de acción de la Santa y, como material de realización escrita se manifiesta también en su abundante obra, expresada, siempre, en un llano y vivo estilo oral, conversacional [...] ello patentiza su afán incontenible de actividad y de impulso hacia la comunicación escrita, y que además le sirvió de aprendizaje para la rápida y espontánea creación de sentido coloquial de sus libros<sup>222</sup>.

Es por esta necesidad de expresión clara de la monja carmelita que recurre a imágenes que puedan comunicar, con sencillez y claridad, los diferentes estados místicos y sus cambios con una máxima exactitud.<sup>223</sup>

### **5.3 EL CAMINO HACIA LA UNIÓN: LA LECCIÓN DE SANTA TERESA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN (SEGUNDA SECCIÓN)**

#### **5.3.1 Gelman cita a santa Teresa**

Para Juan Gelman, la poesía y la mística están ligadas, ya que el poeta, al igual que el místico, “sale de sí mismo para poder crear y recrearse con la poesía”<sup>224</sup>.

En realidad me abstengo de decir que la poesía es un oficio, no me parece un oficio. Yo sé que así se le dice. No lo es porque ahí el tema de la voluntad para producirla no puede existir, nadie se puede sentar a escribir poesía. Y luego, uno la escribe cuando ella te visita, cuando viene la señora y te golpea la puerta después de haberse acostado con medio mundo; hay que abrirle la puerta y, entonces ahí, uno escribe o es escrito por ella<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> *cfr.*, OROZCO, Emilio, *op. cit.*, p. 47 ss.

<sup>222</sup> OROZCO, Emilio, *op. cit.*, pp. 50, 52-53.

<sup>223</sup> *cfr.*, CILVETI, Ángel L., *op. cit.*

<sup>224</sup> En RAMÍREZ RIVERA, Bianca Pamela, “Vos que me empezaste y quiero que me acabes en la mitad de vos. La mística de la poesía de Juan Gelman”. *Acta Poética*. Núm 35/2. julio-diciembre 2014: p. 59.

<sup>225</sup> *cfr.* Juan Gelman y otras cuestiones, a partir del minuto 16:00. *Apud*, p. 17

La influencia de santa Teresa en Gelman se dio a partir del exilio que sufrió, como se mencionó en el capítulo pasado, y que lo lleva a releer a los poetas místicos españoles. El poeta argentino cita en sus poemas, en la segunda parte de su poemario *Citas y comentarios*<sup>226</sup>, frases usadas por la abulense. En sus versos se puede notar la búsqueda de un camino que le permita acercarse a todo lo perdido por el exilio e incluso que pueda unirse a este amado que anda buscando en este “destierro” aludiéndolo a Él en sus poemas a través de las citas de la santa<sup>227</sup>.

### 5.3.2 cita IV (santa teresa)

*pecho o dulzura que volás  
sobre el rincón donde encerrado duermo  
de vos/con vos/a vos/alma clarita  
donde fui recibido para luz*

*o puridad grandísima de triste/  
o ave que sale de sí misma como  
alma que ardiera en la mitad  
de tu mirada/mesmamente*

En este poema, compuesto por dos cuartetos, Juan Gelman toma como base el endecasílabo de rima asonante parcial. El tópico místico de la “iluminación” y “unión” del alma que, tocada por Dios, sale encendida en busca del Amado que se le ha revelado por primera vez es el centro del poema. Pero desde el primer verso se muestra un grado de complejidad y ambigüedad: no sabe si es “la Amada” —el alma— (*pecho o dulzura...alma clarita*) la que sale como ave (*que volás*) y se remonta por sobre el yo lírico (*sobre el rincón donde encerrado duermo*) al encuentro de una posible iluminación (*donde fui recibido para luz/o puridad grandísima de triste*), o si se trata de una experiencia más bien de tipo psicológico (*ave que sale de sí misma*) que se relaciona también con el verso *duermo de vos/con vos/a vos*, que parece aludir primero a un distanciamiento respecto de Dios, aunque de cualquier ma-

---

<sup>226</sup> Esta segunda parte del poemario está compuesta por cuarenta y cinco poemas; en todos ellos el poeta argentino “cita” a Santa Teresa.

<sup>227</sup> Cabe mencionar que uno de los significados de la palabra “citar” es: hacer mención de alguien o de algo. *cfr.* definición de la palabra “citar” en el *Diccionario de la Lengua Española*, en línea.

nera pensando en él ([duermo] con vos) para finalmente señalar que quien duerme es ese tú al que hace referencia ([duermo] a vos). El yo de la enunciación es testigo (*como alma que ardiera en la mitad de tu mirada*), de tal fenómeno en una suerte de juego de espejos.

*pecho o dulzura que volás  
sobre el rincón donde encerrado duermo  
de vos/con vos/a vos[...]*

Santa Teresa, a lo largo de las *Moradas*, describe el camino que se recorre dentro de este castillo de cristal para llegar hasta el Amado; todo este recorrido, a su vez, implica un complejo proceso de preparación –el cual incluye fases de purificación– para lograr el Matrimonio místico. Por otra parte, continúa Gelman diciendo:

*[...] alma clarita  
donde fui recibido para luz*

*o puridad grandísima de triste/ [...]*

Como se puede notar, estos versos son una alusión a la comparación que hace la santa, primero, del alma: “considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal<sup>228</sup>”; después, de la luz que irradia esta alma como sol<sup>229</sup>; “aquel sol resplandeciente que está en el centro del alma”<sup>230</sup>, y por último, lo que el poeta argentino ve como una “tristeza” la carmelita lo ve como “misericordia”, es decir, como una merced; pero ambos coinciden en que para llegar al Rey es necesario un proceso de purificación que implica dolor, momentos de soledad y de tristeza:

Porque muchas veces quiere Dios que *sus escogidos sientan su miseria* y aparta un poco su favor –que no es menester más, que a usadas que nos conozcamos bien presto–, y luego se entiende esta manera de provarlos, porque entienden ellos su falta muy claramente, y a las veces les da más pena

---

<sup>228</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Primeras moradas. Capítulo 1” en *ibid.*, p. 472.

<sup>229</sup> Para un análisis más detallado con lo que respecta al tema de la luz en *Las Moradas* ver ANDUEZA, María de la Concepción, “Agua y Luz en Santa Teresa”. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1962. En especial: “Segunda parte: Luz”, capítulo 6 en adelante, que es donde hace un estudio detallado sobre el sol como dador de luz de este castillo.

<sup>230</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Primeras moradas. Capítulo 2” en *ibid.*, p. 476.

esta de ver que, sin poder más, sienten cosas de la tierra y no muy pesadas, que lo mesmo de que tienen pena. Esto téngolo yo por gran misericordia de Dios [...] <sup>231</sup>

Por último, en los tres versos que cierran este pequeño poema se puede encontrar una analogía que toma Gelman para su alma: el ave (*que sale de sí misma/ como alma*) y que en el contexto de la mística implica el éxtasis que experimentó varias veces santa Teresa, esto lo hace para señalar el inicio de la unión espiritual.

[...] *o ave que sale de sí misma como  
alma que ardiera en la mitad  
de tu mirada/mesmamente*

Incluso, esta alma “encendida de amor” voltea a mirar a su amado con quien busca fundirse (*ardiera en la mitad/de tu mirada*), tal como lo señala la santa:

Pues tornando a este apresurado arrebatarse el espíritu, es de tal manera que verdaderamente parece sale del cuerpo, y por otra parte claro está que no queda esta persona muerta; al menos ella no puede decir si está en el cuerpo u si no, por algunos instantes. Parécele que toda junta ha estado en otra región muy diferente de en esta que vivimos, adonde se le muestra otra luz tan diferente de la de acá, que si toda su vida ella la estuviera fabricando junto con otras cosas, fuera imposible alcanzarlas. Y acaece que en un instante le enseñan tantas cosas juntas, que en muchos años que trabajara en ordenarlas con su imaginación y pensamiento, no pudiera de mil partes la una. Esto no es visión intelectual, sino imaginaria, que se ve con los ojos del alma muy mejor que acá vemos con los del cuerpo, y sin palabras se le da a entender algunas cosas [...]. <sup>232</sup>

### 5.3.3 cita XX (santa teresa)

*¿cómo es que este dolor de vos me acerca  
a tu habla clara/arrobamiento que  
pensás mis penas como resplandores/  
como actos vivos/como desposorio*

*de vosmí/natural tímido/bajo/  
que se alza a arder en tu hablar mismísimo  
como desapariencia de tu ser/*

---

<sup>231</sup> *ibid.*, pp. 490-491 (De aquí en adelante en este apartado, en todos los párrafos citados de santa Teresa de Jesús, que están en el análisis de los poemas que escribe Juan Gelman, las cursivas, así como las negritas cursivas, son mías para indicar cuando el autor argentino hace una *cita*, una *parodia* o un *palimpsesto*).

<sup>232</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Sextas moradas. Capítulo 5” en *ibid.*, p. 542.

*o cuerpo dulce al que entrás como limpia*

*juntadora de luz?/moro tu absorta  
aparición de vos en estas vidas/  
en estos tiempos/tan subidas unas/  
escribidas por vos sobre mi sangre*

Este segundo poema (que está compuesto por tres cuartetos de endecasílabos<sup>233</sup>), nos habla de cómo es que el dolor que le aqueja al yo lírico le acerca más a la forma en que habla Dios (su Amado). Al igual que el poema anterior, éste hace alusión a las *Moradas* teresianas.

El primer cuarteto del poema alude a la manera en que la abulense se refiere a las penas y dolores que Dios hace en el alma para poder acercarla a la unión Mística.

Destas mercedes tan grandes queda el alma tan deseosa de gozar del todo al que se las hace, que vive con hartor tormento, aunque sabroso; unas ansias grandísimas de morir, y así con lágrimas pide a Dios la saque de este destierro; todo la cansa cuanto ve en él; en viéndose a solas tiene algún alivio, y luego acude esta pena, y en estando sin ella no se hace.<sup>234</sup>

También está representado el ruego que dirige la santa a Dios, en el inicio de las primeras moradas, para que Él hable por ella y se pueda dar a entender.

Estando hoy suplicando a nuestro Señor hablase por mí –porque yo no atinava a cosa que decir ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia– se me ofreció lo que ahora diré para comenzar con algún fundamento [...] <sup>235</sup>

Como bien señala Michel de Certeau<sup>236</sup> –y como se señaló anteriormente en otro apartado de este capítulo–, el mandato a escribir es para la abulense una obligación que tiene que cumplir más allá del dolor que ello le produzca. Sin embargo, para Gelman, es la necesidad de expresar el dolor que siente por el exilio y la ausencia, dolor que, como a la santa, le acerca al habla que Dios le murmura: “Toda es para más desear gozar a el Esposo. Y Su Majestad, como quien conoce nuestra flaqueza, vala habilitando con estas cosas y otras

---

<sup>233</sup> *cfr.*, p. 59 de esta tesis.

<sup>234</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Sextas moradas. Capítulo 6” en *ibid.*, pp. 543-544.

<sup>235</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Primeras moradas. Capítulo 1” en *ibid.*, p. 472.

<sup>236</sup> Ver nota explicativa 206 de esta tesis.

muchas, para que tenga ánimo de juntarse con tan gran señor y tomarle por Esposo”<sup>237</sup>. Este dolor y estos trabajos representan para el poeta argentino una oportunidad de acercarse a la palabra de la santa y a través de ella a la Palabra de Dios —o lo que es Dios para el poeta argentino— como lo expresa en estos primeros versos:

*¿cómo es que este dolor de vos me acerca  
a tu habla clara/[...]*

Después, continúa Gelman para describir su arrobamiento de la siguiente manera:

[...] arrobamiento *que  
pensás mis penas como resplandores/  
como actos vivos/como desposorio*

*de vosmí/natural tímido/bajo/  
que se alza a arder en tu hablar mismísimo  
como desapariciencia de tu ser/[...]*

Como podemos ver en estos versos, el arrobamiento de Gelman viene del alma que se está preparando para el desposorio con su amado, es decir, esto que escribe el poeta, es la interpretación del cuarto capítulo de las “sextas moradas” de santa Teresa de Jesús —del cual sólo toma algunos términos específicos. La carmelita dice:

[...] porque cualquiera de vosotras os parecerá que no es menester y que no habrá ninguna mujer tan baja que no le tenga para desposarse con el rey. Así lo creo yo con el de la tierra; mas con el del cielo, yo os digo que es menester más de lo que pensáis; porque nuestro *natural es muy tímido y bajo para tan gran cosa*, y tengo por cierto que, si no le diese Dios, con cuanto veis que nos está bien, sería imposible.

Y así veréis lo que hace Su Majestad para concluir este *desposorio*, que entiendo yo deve ser cuando da *arrobamientos*, que la saca de sus sentidos; porque si estando en ellos se viesse tan cerca de esta gran Majestad, no era posible —por ventura— quedar con vida. Entiéndese *arrobamientos* que lo sean, y no flaquezas de mujeres, como por acá tenemos, que todo nos parece *arrobamiento* y éstasi. Y, como creo dejo dicho, hay comprensiones tan flacas que con una oración de quietud se mueren<sup>238</sup> [...]

---

<sup>237</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Sextas moradas. Capítulo 4” en *ibid.*, p. 536.

<sup>238</sup> *ibid.*, p. 536

Por último, el yo lírico habla sobre la iluminación que le produce en el alma el Amado, que entra como *limpia juntadora de luz*, lo que hace que estas *penas como resplandores* del primer cuarteto queden escritas *sobre mi sangre*, como lo escribe Gelman:

[...] *o cuerpo dulce al que entrás como limpia  
juntadora de luz?/moro tu absorta  
aparición de vos en estas vidas/  
en estos tiempos/tan subidas unas/  
escribidas por vos sobre mi sangre*

La monja carmelita hablaba de esta luz que le produce el amado dentro del alma de la siguiente manera –sextas Moradas, capítulo 4–:

[...] Una manera hay que, *estando el alma –aunque no sea en oración– tocada con alguna palabra que se acordó u oye de Dios*, parece que Su Majestad desde el interior del alma le hace crecer la centella que dijimos ya, movido de piedad de haverla visto padecer tanto tiempo por su deseo, que abrasada toda ella como un ave fenis, queda renovada y –piadosamente se puede creer– perdonadas sus culpas [...] *y así limpia la junta consigo*, sin entender aun aquí nadie sino ellos dos; ni aun la misma alma entiende de manera que lo pueda después decir, aunque no está sin sentido interior; porque no es como a quien toma un desmayo u parajismo, que ninguna cosa interior ni exterior entiende [...]

[...] Cuando, estando el alma en esta *suspensión*, el señor tiene por bien demostrarle algunos secretos, *como de cosas del cielo y visiones imaginarias*, esto sábelo después decir; y de tal manera queda imprimido en la memoria, que nunca jamás se olvida. Mas cuando son visiones intelectuales, tampoco las sabe decir; porque deve haver *algunas en estos tiempos tan subidas*, que no las convienen entender los que viven en la tierra para poderlas decir [...]<sup>239</sup>

Parece que la “absorta aparición de Dios”, en el caso de Gelman, se da a través de la memoria y de “visiones intelectuales” (*en estos tiempos* —o sea, no de idéntica manera que en el tiempo de Teresa) durante una especie de “éxtasis” o “iluminación” o “revelación”, visiones que son muy “subidas”, no sólo por intensas sino por el grado de divinidad de que están imbuidas.

---

<sup>239</sup> *ibid.*, pp. 536-537.

### 5.3.4 cita XLIII (santa teresa)

*como esposos que no se pueden ya  
apartar/ secreta unión en el centro  
muy interior del alma/donde estás  
como fervor de mí/alma del alma/*

*criatura juntadita a mi criatura/  
piel en mi piel/medula que ardés  
en llama única donde vosmí  
crepitamos al sol de la justicia/*

*agua reunida donde nadie sabe  
apartar lo que cayó de tu cielo/  
la que subió de mi hontanar/o vida  
de mi vida/sangre que me sangrás*

*sol de leche donde comieran mis  
niños todos las hambres que pasaron  
buscándote/manita/pura paz/  
árbol de fresca luz/o mi abandono*

Esta última “cita” —escrita en endecasílabos heroicos<sup>240</sup>— nos habla de la unión divina que tanto buscó el alma en este viaje por las diferentes moradas que hay en este castillo de cristal; al estar unidos Esposo y Esposa, es normal que sean uno mismo y que no quieran apartarse el uno del otro; están tan uno en el otro que se funden. Podemos notar que en este poema, Juan Gelman cita el segundo capítulo de las séptimas moradas del alma para poder expresar —retomando incluso frases completas— al igual que santa Teresa, las mercedes con las que le benefició su amado.

Para explicar dichas mercedes, cada uno lo hace a su manera, la santa en prosa y Gelman en verso y con ciertos matices en la significación; ambos buscan unirse con su amado: ella lo logró, él sigue en la búsqueda. La monja carmelita dice de la unión mística

[...] Porque entended que hay grandísima diferencia de todas las pasadas a las de esta morada, y tan grande del desposorio espiritual al matrimonio espiritual, como lo hay entre *dos desposados, a los que ya no se pueden apartar*.

Ya he dicho que aunque se ponen estas comparaciones —porque no hay otras más a propósito—, que se entienda que aquí no hay memoria del cuerpo más que si el alma estuviese en él, sino

---

<sup>240</sup> Para la definición de “endecasílabo heroico”, *cfr.*, p. 62 de esta tesis.

sólo espíritu; y en el matrimonio espiritual, muy menos, porque pasa esta *secreta unión en el centro muy interior del alma*, que deve ser adonde está el mismo Dios [...]

[...] Es un secreto tan grande y una merced tan subida lo que comunica Dios allí a el alma en un instante y el grandísimo deleite que siente el alma [...] No se puede decir más de que –a cuanto se puede entender– *queda el alma, digo el espíritu de esta alma, hecho una cosa con Dios* [...] <sup>241</sup>

Gelman, por su parte, expresa el tema de la siguiente manera:

*como esposos que no se pueden ya  
apartar/ secreta unión en el centro  
muy interior del alma/donde estás  
como fervor de mí/alma del alma/*

El siguiente cuarteto de este poema habla de lo que significa el Matrimonio místico: estar fundidos el Esposo y la Esposa en uno solo; es tan grande esta unión que cada uno es el otro (*criatura juntadita a mi criatura*) y, por lo cual, el amado está dentro de la amada (*piel en mi piel*) y es como la Amada en el Amado transformada (*vosmí*). La luz que irradia del amado es tan fuerte que se compara *al sol de la justicia* del que habla santa Teresa en las séptimas moradas. Gelman, dice:

*criatura juntadita a mi criatura/  
piel en mi piel/medula que ardés  
en llama única donde vosmí  
crepitamos al sol de la justicia/*

Y la carmelita lo había expresado de la siguiente manera:

[...] ha querido Su Majestad mostrar el amor que nos tiene en dar a entender a algunas personas hasta adónde llega, para que alabemos su grandeza; *porque de tal manera ha querido juntarse con la criatura, que ansí como los que ya no se pueden apartar, no se quiere apartar El de ella* [...]

[...] Digamos que sea la unión como si dos velas de cera se juntasen tan en extremo, que *toda luz fuese una, u que el pabilo y la luz y la cera es todo uno*; mas después bien se pueden apartar la una vela de la otra y quedan en dos velas, u el pabilo de la cera <sup>242</sup> [...]

[...] Porque así como la tiene en el cielo, debe tener en el alma una estancia donde sólo Su Majestad mora, y digamos, otro cielo; porque nos importa mucho, hermanas, que no entendamos es el alma alguna cosa oscura (que como no la vemos, lo más ordinario debe parecer *que no hay otra luz*

---

<sup>241</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Séptimas moradas. Capítulo 2” en *ibid.*, pp. 570-571.

<sup>242</sup> *ibid.*, p. 571.

*interior, sino esta que vemos*) y que está dentro de nuestra alma alguna oscuridad. De la que no está en gracia, yo os lo confieso, y no por falta del *Sol de Justicia*, que está en ella dándole ser, sino por no ser ella capaz para recibir la luz<sup>243</sup> [...]

Continúa el poema hablando de esta unión divina como si fuera un agua que cayó del cielo del amado y que, además, también subió de la fuente del poeta (el amante). El hecho de que se mencione en el poema el “hontanar” o fuente, nos remite a los ritos de preparación pre-nupcial que se hacían cerca de las fuentes. El argentino recurre a este carácter simbólico del agua que es su patria.

*agua reunida donde nadie sabe  
apartar lo que cayó de tu cielo/  
la que subió de mi hontanar/o vida  
de mi vida/sangre que me sangrás*

La santa lo expresaba de la siguiente manera:

[...] *Acá es como si cayendo agua del cielo en un río u fuente, adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cuál es el agua del río u lo que cayó del cielo*; o como si un arroíco pequeño entra en la mar, no habrá remedio de apartarse; u como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque entra dividida, se hace todo una luz<sup>244</sup> [...]

Se cierra este poema con dos imágenes que expresan la búsqueda que Juan Gelman lleva a cabo en el exilio, el *sol de leche* y el *árbol de fresca luz*. La primera imagen alude a las gracias que concede el amado al esparcir luz tan fuerte como un sol que llega a quitar toda sed o hambre con su presencia; por otra parte, la segunda imagen dice de este árbol que es regado con la luz de este sol, que es como agua fresca que lo hace florecer, pero al mismo tiempo, es el “abandono” que le produjo la separación de sus seres queridos, así como la pérdida de la fe.

*sol de leche donde comieran mis  
niños todos las hambres que pasaron  
buscándote/manita/pura paz/  
árbol de fresca luz/o mi abandono*

La escritora mística, por su parte, hablaba así de este *sol* y este *árbol*:

---

<sup>243</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Séptimas moradas. Capítulo 1” en *ibid.*, pp. 567-568.

<sup>244</sup> *ibid.*, p. 571.

[...] ¡Oh, vida de mi vida y sustento que me sustentas!, y cosas de esta manera, porque de aquellos pechos divinos, donde parece está Dios siempre sustentando el alma, *salen unos rayos de leche que toda la gente del castillo conhorta*, que parece quiere el Señor que gocen de alguna manera de lo mucho que goza el alma [...]

[...] La verdadera penitencia es cuando le quita Dios la salud para poderla hacer, y fuerzas; que aunque en otra parte he dicho la gran pena que esto da, es muy mayor aquí, y todo le deve venir de la raíz adonde está plantada; que *ansí como el árbol que está cabe las corrientes de las aguas está más fresco y dá más fruto*<sup>245</sup> [...]

Por lo tanto, la relación que tiene Gelman con santa Teresa no sólo procede de un estilo de escritura que comparte el argentino en ciertos rasgos, sino se puede apreciar a partir de la forma en que cada uno enfoca el “dolor” que les produce la transmisión de su experiencia: mientras que para santa Teresa la oración es un medio que le permite alcanzar la unión divina y comunicarla a otros, para Gelman la poesía es la que lo ayuda a vislumbrar el camino para unirse a su amado, es decir, en el exilio la lengua materna y la memoria son los únicos medios que tiene para unirse a su “país”.

En los tres poemas que se analizaron en este apartado (cita IV, cita XX y cita XLIII) se puede encontrar la relación intertextual que Juan Gelman establece con el texto *Las Moradas* de Teresa de Jesús en el momento en que los títulos de sus escritos incluyen la palabra “cita”, es decir, dentro de cada uno de los textos se pueden reconocer las imágenes y símbolos de la santa que el argentino usa en los suyos. Según Camarero y Genette se plagia un texto al no incluir un símbolo iconográfico que diferencie a la cita del texto escrito o al no dar mención alguna de éste<sup>246</sup>. En el caso de nuestro poeta, no se cae en dicha acción ya que el título de cada poema incluye la frase “cita santa teresa” con lo que podemos entender que el autor hace una mención del autor incluido en su texto aunque sin hacer una referencia explícita de la obra de la cual se obtiene dicha alusión. Al igual que los poemas analizados en el apartado anterior, el lenguaje y la composición poética de Juan Gelman dan muestra de la recepción que tuvieron los textos de la mística española en América Latina, a través de uno de sus poetas modernos más destacados. En este caso, también advertimos una reactualización de símbolos e imágenes poéticas de la monja y escritora a través de los cua-

---

<sup>245</sup> *ibid.*, p. 573.

<sup>246</sup> Ver pp. 40-42 de esta tesis donde se define lo que es la *cita* y el *plagio*.

les el argentino hace análoga su vivencia con la de ella para poder expresar la unión deseada a su manera, tal como se menciona en el párrafo anterior.

## CAPÍTULO VI

### “criatura juntadita a mi criatura”

*Como luz que devora la luz  
los pájaros devoran mi lengua*  
Ernesto Kavi<sup>247</sup>

En este penúltimo capítulo, se abordará el tema de la recepción que Gelman hace de las *Moradas* de santa Teresa de Jesús y del *Cántico* de san Juan de la Cruz y que se ve reflejada en los poemas que componen *Citas y comentarios* que no tienen mención alguna de un autor en específico en su título. Y, por último, se analizarán tres poemas con esta característica –“comentario XVII”, “comentario XXI” y “comentario LIX”– donde el autor hace uso del lenguaje místico para plasmar su sentir sobre el exilio.

#### 6.1 Juegos de lenguaje y “gelmaneos”

Un rasgo que caracteriza a la poesía de Juan Gelman es el manejo inusual que tiene de las palabras y la forma en que juega con ellas dentro del poema (como se da en *Citas y comentarios*). Es de notar que los versos del argentino se caracterizan por las licencias poéticas como son el uso de arcaísmos, la creación de neologismos, la frecuencia de diminutivos, el empleo de sustantivos como verbos o los cambios de género de los artículos en ciertas palabras como: el muerte, la árbol, el médula. Es decir, el poeta “gelmanea”, como él mismo lo dice, y como lo hace, en el poema «héroes» de *Cólera buey*:

*los soles solan y los mares maran  
los farmacéuticos especifican  
dictan bellas recetas para el pasmo  
se desayunan en su gran centímetro  
a mí me toca gelmanear  
hemos perdido el miedo al gran caballo  
nos acontecen hachas sucesivas  
y se amanece siempre en los testículos*

*no poca cosa es que ello suceda  
vista la malbaraja del amor estos días  
los mazos de catástrofes las deudas*

---

<sup>247</sup> KAVI, Ernesto, *La luz impronunciable*. España: Sexto Piso, 2016, p. 92

*amados sean los que odian*

*hijos que comen por mis hígados  
y su desgracia y gracia es no ser ciegos  
la gran madre caballa  
el gran padre caballo  
el mundo es un caballo  
a gelmanear a gelmanear les digo  
a conocer a los más bellos  
los que vencieron con su gran derrota<sup>248</sup>*

El poeta hace una invitación a retorcer la lengua, su sintaxis, porque “la lengua no sirve, hay que exprimirla hasta la médula”<sup>249</sup>, como observa Evodio Escalante. Esta forma de escritura crea un lazo de confluencia entre el habla poética y el habla cotidiana, donde el poema es construido a partir de un lenguaje que es llevado al límite, en el cual el “yo lírico” se expresa vía los “gelmaneos” que llenan de una intensidad particular al verso: *los soles solan, los mares maran*, etc., amén de la combinación de frases que utilizan la elisión de elementos para producir un efecto enigmático.

“Gelmanear” es dotar de un significado primordial a la palabra, es hacer que la palabra exprese cabalmente lo que siente el poeta al plasmarla en la hoja en blanco. Dentro de la poesía del argentino, todo es gelmaneo: llenar de contrarios los significados de las palabras para que por medio de la creación de nuevas palabras se cree un efecto de sorpresa, de “pasma”.

A su vez, el poeta hace uso de los arcaísmos para revitalizar el significado que dejó de tener la palabra: “La revitalización de formas arcaicas, por un lado, y el acuñar nuevas licencias poéticas, por otro, van a estar condicionadas, entre otros factores, por la denotación de los valores semánticos que las palabras establecidas han dejado de expresar”<sup>250</sup>, dice Aldo García Ávila.

Esta formación de “nuevas palabras” al igual que el uso de las licencias poéticas — en los poemas de Gelman— se pueden entender no sólo por la relación intertextual que

---

<sup>248</sup> GELMAN, Juan, “héroes” en *Poesía reunida*. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 165-166 (Redondas mías).

<sup>249</sup> Evodio Escalante, “Por los goznes Gelman (corte) de nuestra gracia” en *En el hoy y mañana y ayer. Antología personal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 9

<sup>250</sup> GARCÍA ÁVILA, Aldo, “Donde tu hermosura se ensombra”: problemas morfosemánticos en el “Comentario VII”, de Juan Gelman”. *Acta Poética Vol. 34, Núm. 2* (2013): p. 229. 16 de mayo de 2020. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/426>>.

guardan con la literatura mística, sino que forma parte de la visión exiliar y la emotividad que siente Gelman en todos los poemas del libro *Citas y comentarios*. Porque con el exilio, no queda otra cosa más que la memoria, como dice Angelina Muñiz-Huberman:

Un pueblo que sufre el exilio a lo largo de su historia depende de manera poderosa de su memoria. Es uno de los modos de su continuidad. Si la memoria quiere ser transmitida, debe contar, a su vez, con la capacidad relatora. Quien relata, conserva. Quien relata, inventa. Llegar un momento en que el exiliado solamente inventa.<sup>251</sup>

En el exilio —se infiere de la cita anterior—, la única patria que tiene el poeta es la palabra, en la cual encuentra su identidad, ya que este es el medio por el que se puede sustituir la realidad “real” por la realidad deseada. Palabra y poesía es la única tierra que el poeta puede asir para contar todo lo malo que aconteció, para aprehender, también, a la patria. También, por medio de la palabra, el argentino cuestiona su realidad y lo que sucede, por lo que encuentra la relación en lo “decible-indecible” (inefabilidad) de las vivencias, la conciencia de la incapacidad de describir al igual que sucede con los místicos, es ahí donde Gelman encuentra la relación entre el poeta y el místico.

Para Gelman el poema es un conjunto de signos en busca de *significación*. ¿Cómo escribir esto que me pasa —parece plantear en cada verso—, cómo trasladarlo a la materia verbal sin desatender ni una sola de las infinitas sugerencias que conforman la trama de lo real? La pregunta describe la imposibilidad que anida en la raíz de toda poesía. “Lo subjetivo —afirma Gelman en una entrevista— abarca la historia, la amistad, la música, la pintura, todo lo que pasa por uno y aquello por donde uno pasa.” De ahí su empeño en restaurar *el diálogo entre lo decible y lo indecible*. Desde una perspectiva ética, para Gelman sería injustificable la búsqueda de un lenguaje que abarque los complicados juegos del pensamiento y la imaginación, si ese lenguaje no aludiera, en forma directa o indirecta, a su circunstancia histórica.<sup>252</sup>

El habla poética de Gelman busca nombrar de manera distinta su realidad, para esto se apoya en el lenguaje del día a día (coloquial); además, al utilizar diminutivos, como señala Eduardo Hurtado:

[...] desplaza en sus poemas una carga expresiva semejante a la que a veces hallamos en la poesía arábigo-andaluz y en la lírica primitiva española. La extrañeza que a veces nos provoca la sintaxis

---

<sup>251</sup> MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la cábala hispanohebrea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 69.

<sup>252</sup> Eduardo Hurtado, *op. cit.*, p. 346

relajada y fragmentaria de Gelman, halla un contrapunto de intimidad en el “hablar niñado” de las pequeñas cosas: zapatitos de seda que no hacen ruido en el amor, huesitos en guerra, desarbolitos, sillitas para los compañeros moridos, maripositas, hondas, palitos que mezclan tristezas y deleites, pajitas que davueltean en el aire, cucharitas para revolver las sombras, agüitas del candor.<sup>253</sup>

Es esta manera en la que el poeta busca que las palabras no se ajusten al sentido recto de la frase, sino al contrario, busca que cada palabra llegue a lo más profundo del ser. Por lo que las licencias léxicas juegan un papel en el cual el lector re/crea y se recrea en los poemas del argentino, sus obsesiones, amor, amistades y ausencias; es un “toma y daca” en cada verso en que Gelman “gelmanea”.

## **6.2. La poesía de Juan Gelman, diálogo con las *Moradas* de santa Teresa de Jesús y el *Cántico* de san Juan de la Cruz: comentando el comentario**

Todo texto literario se nutre de una tradición que lo respalda, además de que en él se puede ver representado de diversas maneras el pensamiento social de la época en la cual se desenvuelve el autor en el momento de la gestación de dicho texto. A su vez, el autor deja en su obra rastros, conscientes o inconscientes, de la influencia de sus lecturas; dichos indicios pueden ser citas fieles o alteradas, o transcribe, parafrasea o renueva lo leído, incluso puede repetir combinaciones métricas o hacer juegos sintácticos, fonológicos, etc. a la manera de otros. Este tipo de recurso de que se valen los autores para la creación literaria se le llama *intertexto* o *intertextualidad*, término que Helena Beristáin define como:

Aquel segmento de discurso donde se manifiesta, pues, esta relación total o parcial entre textos, es el intertexto. Todo texto constituye un mosaico de textos ajenos, pues todo texto absorbe y transforma, parcial o totalmente, consciente o inconscientemente –si atendemos a la perspectiva del autor– otros textos que se mezclan con elementos que provienen, como el saber y la emoción, de la experiencia directa que procura la vida misma.<sup>254</sup>

En la obra de nuestro autor también influye, tal como lo menciona Beristáin, las experiencias vitales que hicieron que se sintiera motivado a leer a dichos autores. El exilio es la principal motivación, pero el estar en tierra ajena, le hace descubrir una razón más para

---

<sup>253</sup> *ibid.*, pp. 346-347

<sup>254</sup> BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 157.

sentir la necesidad de aferrarse de alguna manera al recuerdo de su tierra y de su pasado. La poesía es el único medio con el que el exiliado cuenta para poder recuperar la memoria y, a través de ella, el camino que le permita llegar a la patria de la que fue separado. Esta patria o “país” es un “lugar” real pero también simbólico donde quiere encontrar no sólo esa extensión de la tierra argentina, sino un espacio donde puede reunirse espiritual y anímicamente con los compañeros caídos por la dictadura, entre ellos, su hijo desaparecido. Por este motivo, el poeta encuentra una relación muy particular entre el exiliado y el místico:

Los místicos y los exiliados compartimos una misma ausencia: en la poesía de san Juan de la Cruz y en la prosa de santa Teresa hay experiencias que se aplican perfectamente a la vivencia del exiliado. Los místicos hablan de Dios y su ausencia. A mí me ayudaron tremendamente en el exilio, porque eran como la presencia ausente de lo amado. Para los místicos, la ausencia es Dios; para mí, mi país, los compañeros que habían caído, una mujer amada, mis hijos, es decir, todo lo que es pérdida<sup>255</sup>.

Ello depende de la recepción que hace el argentino de sus lecturas en el contexto de los años 1979-1982, lapso en el que escribió el poemario y cuando estaba exiliado en España. La experiencia del exilio despierta el interés del poeta argentino, le hace tener una recepción singular de las obras de los místicos del Siglo de Oro que lo inspiraron para escribir los poemas de su libro *Citas y comentarios*. Su particular lectura, su interpretación tiene relación directa con el momento de su recepción en el periodo del exilio. Y es que, el sentido y trascendencia de una obra, como lo señala Robert Jauss, tiene que ver con la manera en que es recibida en un tiempo concreto. El teórico señala:

La estructura virtual de la obra necesita ser *concretada*, es decir, asimilada por los que la reciben, para acceder a la condición de obra. La obra «actualiza la tensión entre su *ser* y nuestro *sentido*», de manera que se constituye una *significación* no preexistente en la convergencia del texto y su recepción. El *sentido* de la obra de arte no ha de ser concebido como sustancia intemporal sino como totalidad constituida en la historia misma.<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> *Los místicos y los exiliados compartimos la misma ausencia*. “Entrevista con el recientemente fallecido al recoger el Premio Cervantes”. 15 enero 2014. 16 de mayo de 2020. <<https://es.aleteia.org/2014/01/15/juan-gelman-los-misticos-y-los-exiliados-compartimos-la-misma-ausencia/>>

<sup>256</sup> Hans Robert Jauss, “La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine” en WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*. España: Visor, 1989, p. 218

## 6.3 Análisis e interpretación

### 6.3.1 La poesía de Juan Gelman y su relación con la mística

A lo largo de este estudio, se han analizado los poemas de Juan Gelman que tienen influencia de los escritores místicos san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús y los símbolos que los españoles y el poeta argentino —a la vuelta de los siglos— utilizan en sus obras. Tal influencia, vía una relación intertextual con aquellos —como se vio en el apartado anterior— ha generado en los poemas del argentino una experimentación con el lenguaje para expresar una vivencia inefable: la incapacidad del lenguaje para expresar cabalmente la experiencia “límite” que implica la pérdida de los seres queridos. El acercamiento de Gelman hacia la inefabilidad de la experiencia mística, y por otra parte a la deficiencia del lenguaje para expresar su vivencia, lo lleva a jugar y reinventar palabras. Más allá de la visión del exilio que tiene Gelman que compara en su lectura con la visión de los poetas místicos, es también la dificultad de comunicación de su propia experiencia lo que atraviesa a estos poemas: el dolor de la pérdida y la ausencia. María Ángeles Pérez López dice:

[...] la escritura mística tiene en su punto de partida la condición del «inefable» o «indecible», del «tartamudeo» sanjuanista con el que medir la distancia entre la pura contemplación y su expresión, que ofrece al menos las siguientes posibilidades [...]: aquellos textos en los que se hace referencia a la «imposibilidad de expresión adecuada» [...] según se refieran a lo que no se sabe ni se puede decir y a lo que no se quiere decir para no reducir su significado [...] se asociaría también aquello que no se puede decir por carencia de lenguaje, de ciencia o de experiencia propias, al sobrepasar lo espiritual al sentido.<sup>257</sup>

En efecto, debido a la incapacidad de comunicación de su experiencia, el argentino no quiere reducir el significado de la palabra, por lo cual verbaliza sustantivos o cambia de género las palabras para lograr una aproximación a lo que quiere expresar; a su vez, es la pregunta intencionada y constante que hace Juan Gelman en esta parte del poemario y, en general, en toda su poesía. Cuando expresa su vivencia, siempre la cuestiona para darle una existencia, es decir, se trata de una pregunta intencional sobre el propio acto poético, como señala Elena Tamargo:

---

<sup>257</sup> PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, *op. cit.*, p. 83. 16 de mayo de 2020. <[www.redalyc.org/pdf/308/30803003.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/308/30803003.pdf)>

El que pregunta es intencionado, pero aquí también lo es el que responde, [...] si se tiene en cuenta que el acto poético, en un sentido real, crea algo que no existía antes, y es algo, que, una vez creado, tiene su propia existencia. Entonces, la intencionalidad de la pregunta es la intencionalidad otorgada por el acto correspondiente, en este caso, el poético, cuyo instrumento ha sido la rememoración.<sup>258</sup>

La memoria, a la que alude la crítica, es un tema crucial en estos poemas del argentino debido a que el exilio y la memoria tienen estrecha relación, pues fundan una situación ficcional en la persona que vive tal experiencia:

[...] El exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria.

Es evidente que parte de una realidad, pero de inmediato corta su relación con lo real y pasa a ser asunto de ficción. La única manera de sobrevivir para el exiliado es haciendo uso y práctica de las formas mentales internas [...] La primera expresión literaria es la que narra la ruptura de la unidad: el hombre que abandona su condición divina no se repone de la separación y si acepta la muerte es porque anhela la reintegración en el todo abarcador.

Partir al exilio es partir a la muerte. Quien abandona el claustro materno inicia, en ese momento, su propia muerte: el viaje de tumba en tumba. Inicia la ficción de la vida. Semejante ficción sólo podía darse en la expresión literaria.<sup>259</sup>

Y es en esta condición de exiliado en la que el poeta (re)crea y “crea” su patria, su país, un concepto “mucho más amplio y ambiguo” que el que se tiene al pertenecer cultural y geográficamente<sup>260</sup>; no busca reivindicar su pasado, busca unirse con esta (re)creación para poder tener una construcción imaginaria pero viable de esa “ausencia-presencia”. Trata de encontrarse a sí mismo, encontrar ese ser que “vive” para la “patria en el exilio”. “El país que (re)crea y por cuya creación existe pasa a ocupar el lugar de Dios”<sup>261</sup>. Sin embargo, esta “interiorización del ser” genera a su vez en el “yo lírico” un desarraigo de sí mismo, un yo que se vacía y despoja de todo y, por lo tanto, el poeta se ve en la necesidad de recurrir a la creación de una lengua propia que le permita asir su realidad.

---

<sup>258</sup> TAMARGO, Elena, *Juan Gelman: poesía de la sombra de la memoria*. México: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 157

<sup>259</sup> MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina, *op. cit.*, p. 68

<sup>260</sup> *cfr.* MARTÍN ORTEGA, Elisa, “Juan Gelman y San Juan de la Cruz: migraciones poéticas”, *op. cit.*, p. 1.

<sup>261</sup> OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, “Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio”. *Inti: Revista de literatura hispánica Vol. 1, Núm. 29* (primavera de 1989): p.83. 16 de mayo de 2020. <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/8>>

Juan Gelman muestra —debido a tal condición— un esfuerzo por mantener su identidad aún fuera de las fronteras nacionales, poniendo este esfuerzo al servicio del pueblo argentino, por lo que hace de su exilio una vivencia única. Sin apartarse de la poesía de los místicos, el poeta lleva a cabo este diálogo con los místicos a partir de una relación de analogía pues sus experiencias tienen muchas similitudes con las de él. Pero, a un tiempo que intenta emular el sentido del hipotexto, a través de ciertos recursos retóricos, decide separarse del estilo de sus modelos, pues propone una nueva forma de expresar una experiencia tan inefable. Así, el uso constante de la barra diagonal (/) dentro de sus poemas sirve para igualar términos antitéticos, intensificar sensaciones, para igualar términos por medio de la conjunción “o”<sup>262</sup>; también sirve para separar hemistiquios dentro del verso y posibilitar el encabalgamiento. Cabe mencionar que el uso de la diagonal marca un corte en el ritmo y significación del verso; se puede tomar como una representación rítmica del balbuceo que pretende emular la condición inefable de la experiencia espiritual y poética del yo lírico, como una alusión o recreación del verso sanjuanista «*un no sé qué que quedan balbuciendo*». Al respecto, señala Olivera-Williams: “[...] sirve para materializar el trabajoso proceso que lleva a la persona poética a identificarse / unirse con la patria. A diferencia de los místicos, la persona poética de estos textos no es un elegido. Si bien recupera el presente de su patria por una vía espiritual, su viaje no es onírico sino ascético”<sup>263</sup>.

Gelman señala con estos poemas un camino en el que el amor es uno de los vehículos que le permitirán emprender el “vuelo” de unión para con su patria. Además, también demuestra que más allá del dolor y la pena que toda la situación le embarga es el sentimiento amoroso lo que le mueve a buscar el lugar donde se encuentra lo que ha perdido. Más allá de ser todo una ensoñación, es el éxtasis, producido por el exilio, quien le lleva a un periplo dentro de sí mismo para encontrarse y, ahí mismo, encontrar todo lo que perdió.

### 6.3.2 Símbolos místicos en la poesía de Juan Gelman

Como se ha venido estudiando a lo largo de esta tesis, en los capítulos anteriores se abordó el tema del simbolismo místico dentro de los escritos de santa Teresa de Jesús y de san Juan

---

<sup>262</sup> OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, *ibid.*, p. 84

<sup>263</sup> *ibid.*, p. 85

de la Cruz, sus usos y significados en los textos más representativos de estos santos carmelitas –las *Moradas* de santa Teresa y el *Cántico espiritual* de san Juan–. También se abordó cuáles de estos símbolos aparecen en los poemas que escribió Juan Gelman en su obra *Citas y comentarios*.

Lo que se estudiará a continuación son los símbolos que utiliza el poeta argentino en sus poemas y que tienen, o comparten, un significado similar al que le atribuyeron los místicos del Siglo de Oro en sus textos. Es interesante ver que, en los poemas que se estudiarán a continuación, el autor no “cita” a santa Teresa de Jesús ni “comenta” a san Juan de la Cruz, es decir, no hay mención alguna a estos dos místicos, pero al estar incluidos en *Citas y comentarios*, además de los símbolos característicos en la obra de aquellos, es posible trazar una sutil línea de relación intertextual.

En dichos poemas, nuestro poeta utiliza cuatro símbolos que los místicos españoles utilizaron en sus textos, con la intención de que éstos tengan un significado ajeno al sentido religioso y teológico; estos son: el *árbol*, el *pájaro*, la *luz* y el *fuego*. El primer símbolo es el *árbol*, cuya significación describe Juan Eduardo Cirlot de la siguiente manera:

El simbolismo derivado de su forma vertical transforma acto seguido ese centro en eje [...] el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los «tres mundos» (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste) [...] Coincide el árbol con la cruz de la Redención; y en la iconografía cristiana la cruz está representada muchas veces como árbol de la vida. [...] <sup>264</sup>.

También, Jean Chevalier dice:

Dado que sus raíces se sumergen en el cielo y sus ramas se elevan en el cielo, el árbol es universalmente considerado como un símbolo de las relaciones que se establecen entre la tierra y el cielo. [...] El árbol no es sólo de este mundo, ya que poza en el más acá y sube hasta el más allá. Va de los infiernos a los cielos, como una vía de comunicación viva [...] El árbol presenta seguridad sobre un plano espiritual, en el sentido de la manifestación [...] El árbol ha inspirado a numerosos autores místicos que elevan su valor simbólico hasta el nivel de una teología de la salvación [...] <sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, pp. 89-90

<sup>265</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 118-128

El *árbol* es para Juan Gelman el vehículo —una escalera— que le permitirá alcanzar la “flor” que brilla en una de sus ramas, como lo dice en uno de sus poemas: «*alta en la rama/brilla una flor*», es decir, es el medio de comunicación entre la tierra —de donde quiere emprender un vuelo— y el cielo, donde se encuentran presentes el hijo y los compañeros desaparecidos a los que quiere alcanzar.

Otro símbolo que utiliza el poeta argentino es el *pájaro*, cuyo significado aborda Cirlot: “Todo ser alado es un símbolo de espiritualización [...] Esta significación del pájaro como alma es muy frecuente en todos los folklores [...] También pueden ser los pájaros amantes metamorfoseados”<sup>266</sup>. Por otra parte, Chevalier comenta:

El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra [...] el ave es la figura del alma escapándose del cuerpo, o solamente de las funciones intelectuales [...] Aun más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores del ser [...] <sup>267</sup>

Además, Geneviève Fabry dice sobre el símbolo del *pájaro* en los poemas de *Citas y comentarios* del poeta argentino: “[...] se ahonda en el motivo elegíaco del pájaro enriqueciéndolo con otros aportes, sobre todo intertextuales. [...] (el pájaro se asocia con la espiritualidad y la libertad interior) pero por otro lado adquieren a veces un valor mucho más preciso, relacionado con la fuente teresiana”<sup>268</sup>. A partir de estas definiciones, el símbolo del *pájaro* adquiere un significado, en este poemario de Gelman, como el alma que sale en busca del vuelo que le permite alcanzar el cielo donde se encuentra lo que ha perdido el autor, además de representar también el canto del poeta ante esta vivencia del exilio (*o ave que sale de sí misma como/alma que ardiera en la mitad*, “cita IV”; *unido a vos como la vuelo/del pajarito al pajarito*, “comentario XXXIX”).

Por último, queda definir el símbolo del *fuego*, Jean Chevalier dice sobre este símbolo:

[...] El Fuego, en los ritos iniciáticos de muerte y renacimiento, se asocia a su principio antagonista, el Agua [...] la purificación por el fuego es complementaria de la purificación por el agua, en el

---

<sup>266</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, pp. 356-357

<sup>267</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 154-157

<sup>268</sup> FABRY, Geneviève, “El símbolo del pájaro en la poesía de Juan Gelman”. *Zurgai: Euskal herriko olerkarien aldizkaria: Poetas por su pueblo* MES 12 (Diciembre) 2008, p. 90.

plano microcósmico (ritos iniciáticos) y en el plano macrocósmico (mitos alternados de diluvios y de grandes sequías o incendios) [...] <sup>269</sup>

Además, Juan Eduardo Cirlot, dice:

[...] El fuego, de consiguiente, imagen energética, puede hallarse al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual [...] Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio). Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final. El fuego es la imagen arquetipo de lo fenoménico en sí. Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana [...] <sup>270</sup>

El *fuego* puede significar “iluminación”, en términos místicos, por sus llamas (*/fuego que//ilumina tus rostros/*), purificación (*o furia o fuego//donde ardés como vos/*) o calor vital (*o tu calor como despensa*).

Estos símbolos también son característicos en los escritos de los místicos españoles. Por ejemplo, el *árbol* es uno de los símbolos que utiliza santa Teresa de Jesús para compararlo con su alma, es decir cómo es que este “árbol” crecerá sin importar las aguas espirituales que lo alimenten, como bien lo explica en el segundo capítulo de las Primeras Moradas: “[...] este árbol de vida que está plantado en las mismas aguas vivas de la vida, que es Dios [...] porque proceden de esta fuente de vida adonde el alma está como un árbol plantado en ella [...]” <sup>271</sup>.

También el símbolo de la *luz* se encuentra en los escritos de la monja abulense, y lo desarrolla para exponer cómo es que la luminosidad de sus moradas indican la cercanía al Rey <sup>272</sup>. A su vez, el símbolo del *pájaro* para san Juan de la Cruz tiene otro significado: “[...] La ligereza del pájaro entraña, como pasa a menudo, un aspecto negativo: San Juan de la Cruz lo ve como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá sin método y sin consecuencia; lo que el budismo llamaría «distracción» [...]” <sup>273</sup>. No así es el vuelo del alma que como un ave se remonta a los cielos en pos del amado.

---

<sup>269</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 511-514

<sup>270</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. Cit.*, pp. 215-216

<sup>271</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Primeras moradas. Capítulo 2” en *op. cit.*, p. 475.

<sup>272</sup> *cf.* Capítulo 4 de esta tesis, donde se explica y desarrolla el significado del símbolo de la *luz* en Santa Teresa y Juan Gelman.

<sup>273</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 155

Es este último el significado que también tiene este símbolo en la santa como lo expresa en el capítulo primero de Cuartas Moradas:

“Escribiendo esto estoy considerando lo que pasa en mi cabeza del gran ruido de ella, que dije al principio, por donde se me hizo casi imposible poder hacer lo que me mandavan de escribir. No parece que están en ella muchos ríos caudalosos y por otra parte que estas aguas se despeñan, *muchos pajarillos y silbos [...]*”<sup>274</sup>.

El símbolo del *fuego* está presente en el discurso del fraile español dentro de la línea de significación de la *llama* que representa el amor de Dios<sup>275</sup>. En estos poemas el significado que les otorga Gelman es distinto al de los místicos. San Juan y santa Teresa recurren al símbolo para expresar ciertas vivencias durante el proceso místico, mientras que el poema argentino lo utiliza para poder explicar —entre otras cosas— la intensidad de sus deseos y vivencias durante su exilio político y espiritual; pero —no obstante esta diferencia, al igual que los místicos nuestro escritor se enfrenta al tema de la inefabilidad de la experiencia, tanto la poética como la espiritual.

En los siguientes tres poemas, se estudiará la intertextualidad y recepción que hubo por parte de Juan Gelman de los místicos —san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús—; esta vez, como había comentado antes, estos poemas que llevan por título “comentario”, se encuentran en la primera parte del poemario, en los cuales la relación con ambos está implícita. Sea por el tema, por la presencia de alguno que otro símbolo y ciertas frases es que pueden encontrarse las referencias a sus obras y a sus dichos.

### 6.3.3 comentario XVII

*en lo alto de una rama/alta en la rama/  
brilla una flor/¿abandonada?/¿no  
alcanzada?/¿sola/triste?/una flor  
alta en la rama brilla*

*como llamado o gloria/recuerdo/  
de vos/ternura o llama*

---

<sup>274</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Cuartas moradas. Capítulo 1” en *op. cit.*, pp. 497-498 (Cursivas mías)

<sup>275</sup> *cfr.* Capítulo 1 de esta tesis, donde se explica y desarrolla el significado del símbolo de la *llama* en San Juan de la Cruz

*donde crepitan los destierros/fuego que  
ilumina tus rostros/*

*o madrugadas donde como nombres volás  
de vos/alta en la rama/  
¿abandonada?/¿no alcanzada?/  
¿brillás?/¿ardés?/¿me nombrás?*

En este poema<sup>276</sup>, el “yo lírico” centra su atención en la flor que “brilla” en lo alto de la rama; en este caso el árbol en el que se encuentra esta “flor” conecta el cielo con la tierra, es la flor una metaforización de los compañeros, el hijo y el país utópico perdidos con la dictadura, es decir, la memoria de lo perdido.

*en lo alto de una rama/alta en la rama/  
brilla una flor/¿abandonada?/¿no  
alcanzada?/¿sola/triste?/una flor  
alta en la rama brilla*

La *flor*, según Cirlot: “Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y la belleza [...] por su forma, la flor es una imagen del «centro» y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma”<sup>277</sup>. Por otra parte, Jean Chevalier dice:

[...] la flor en general es símbolo del principio pasivo [...] San Juan de la Cruz ve en la flor la imagen de las virtudes del alma, y en el ramillete que las une la perfección espiritual. [...] La flor es idéntica al elixir de la vida; la floración es el retorno al centro, a la unidad, al estado primordial [...] Asociadas analógicamente a las mariposas, al igual que éstas, las flores representan a menudo a las almas de los muertos [...] La flor se presenta a menudo como una figura arquetipo del alma o como un centro espiritual.<sup>278</sup>

A su vez, la característica de esta “flor” es que brilla sola, inalcanzada (*alta en la rama/brilla una flor/¿abandonada?/¿no alcanzada?/¿sola/triste?*), remite a esa imposibilidad de alcanzar la unión deseada por parte del poeta; a diferencia de lo que señala el significado de este símbolo, nuestro poeta resignifica la flor como un retorno al centro de su alma; aunque esta flor es también el recuerdo vivo quemante, recuerdo —también frágil como la flor

---

<sup>276</sup> Este poema está escrito en endecasílabos heroicos, *cfr.*, p. 62 de esta tesis.

<sup>277</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 212

<sup>278</sup> CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 504-506

que se marchita— de los rostros de la patria y de las personas ausentes, vivos o muertos. La “flor” de Gelman es una representación del paraíso que perdió al partir al exilio, es decir, el argentino busca retornar a ese espacio que guarda en su memoria y al que sólo puede acceder en sus recuerdos (la Argentina que él conoció).

*como llamado o gloria/recuerdo/  
de vos/ternura o llama  
donde crepitan los destierros/fuego que  
ilumina tus rostros/*

Por otra parte, el brillo de esta flor produce fuego del que se desprende una luz que ilumina, no sólo el camino para poder seguir su rastro y alcanzarla —ya que esta flor brilla pero está atravesada por la tristeza que tiene al estar en soledad *abandonada*—, pero a un tiempo ilumina los rostros que busca el poeta en sí mismo para hacer frente al olvido que causa el destierro. Dice Elisa Martín Ortega de esta flor en el poema:

La flor, a pesar de haber sido olvidada, sigue brillando en lo alto. Resplandece en medio de su soledad y su tristeza: es una llama al recuerdo, una esperanza de unión. [...] La flor es símbolo del destierro, guía en la travesía del desierto vacío. Y el poeta se pregunta si brilla o arde, es decir, si se consume en la llama, o por el contrario es eterna en su luz. La pregunta final: “¿me nombrás?” traduce el deseo de la voz poética de ser nombrada para no ser olvidada. La palabra, una vez más, lleva consigo la perduración y la vida, la pasión de la memoria.<sup>279</sup>

Elisa Martín propone también una lectura de este poema en la que encuentra la relación temática más cercana del poema con el texto de san Juan de la Cruz “Un pastorcico”<sup>280</sup>. Este poema del fraile carmelita habla de un pastor que expresa el dolor que le produce el recuerdo de su amada, su pastora, aunque el dolor proviene de saberse olvidado por ella, por lo que se deja maltratar en tierra ajena y se deja morir en lo alto de un árbol.

*Un pastorcico, solo, está penado,  
ajeno de placer y de contento,  
y en su pastora puesto el pensamiento,  
y el pecho del amor muy lastimado.  
No llora por haberle amor llagado,  
que no le pena haberse así afligido,  
aunque en el corazón está herido;*

---

<sup>279</sup> MARTÍN ORTEGA, Elisa, *op. cit.*, p. 5. 16 de mayo de 2020. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/martin.pdf>>

<sup>280</sup> CRUZ, San Juan de la, “Un pastorcico” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014, pp. 112-114

*mas llora por pensar que está olvidado.  
 Que sólo de pensar que está olvidado  
 de su bella pastora, con gran pena  
 se deja maltratar en tierra ajena,  
 el pecho de el amor muy lastimado.  
 Y dice el pastorcico: ¡Ay, desdichado  
 de aquel que de mi amor ha hecho ausencia  
 y no quiere gozar la mi presencia,  
 y el pecho por su amor muy lastimado!  
 Y a cabo de un gran rato, se ha encumbrado  
 sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,  
 y muerto se ha quedado asido dellos,  
 el pecho de el amor muy lastimado.<sup>281</sup>*

La lectura que hace Martín Ortega del poema de Gelman, relaciona los versos donde el yo lírico expresa el dolor que le produce el exilio en el momento que escribe los poemas de *Citas y comentarios*, aunado al pesar de la ausencia de sus seres queridos. Además, nota que la pregunta: “¿me nombrás?” indica este miedo que le produce la probabilidad del olvido.<sup>282</sup> Y este olvido, también, puede provenir del “destierro” que trata de llevarse los recuerdos del poeta, por lo que la lucha es entre el poeta y sus recuerdos, tan frágiles como la flor que puede marchitarse.

El símbolo de la “flor” se encuentra también en el *Cántico* de san Juan de la Cruz en cuatro ocasiones –en las canciones: 3 (A y B), 4 (A y B), 21 (A), 30 (B), 31 (A) y 18 (B). Como señala en su definición Chevalier, el fraile carmelita dice de este símbolo: “Las «flores» son las virtudes del alma [...] Los «rosales» son las tres potencias del alma: entendimiento, memoria y voluntad [...]”<sup>283</sup>. Gelman utiliza el significado del símbolo como virtudes humanas, más allá de su significado místico aunque interpretando literalmente las “potencias del alma”, pues es avasallado por el recuerdo de las ausencias que lleva consigo en este *destierro*.

El poema puede interpretarse también como una alusión al pasaje bíblico en el que Moisés encuentra la zarza ardiendo en el monte Horeb, ya que es la zarza (Yahvé) la que

<sup>281</sup> *ibidem*.

<sup>282</sup> «La pregunta final “¿me nombrás?” traduce el deseo de la voz poética de ser nombrada para no ser olvidada. La palabra, una vez más, lleva consigo la perduración y la vida, la pasión de la memoria.» *cf.* MARTÍN ORTEGA, Elisa, *op.cit.*, p. 5. 16 de mayo de 2020. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/martin.pdf>>

\* Sobre el *Cántico A y B* de San Juan y su consulta en esta tesis ver nota 80.

<sup>283</sup> CRUZ, San Juan de la, *op. cit.*, p. 707.

llama a Moisés por su nombre para indicarle la manera en que guiará al pueblo de Israel hasta la tierra prometida (Ex 3, 1-12). Por su parte, Gelman se pregunta si esta flor brilla o “arde”. Y además se dirige directamente a ella para saber, entre otras cosas, si le nombra (*¿brillás?/¿ardés?/¿me nombrás?*), con la esperanza de que sea como la zarza en la que descendió Yahvé para hablar con Moisés; de igual manera, el yo lírico busca que la flor le indique cómo llegar a ella, alcanzarla y que ya no siga abandonada (*alta en la rama/¿abandonada?/¿no alcanzada?*).

### 6.3.4 comentario XXI

*no sé qué hago fuera  
de tu dulzura/a no ser  
aprender a volver hacia ella  
para no ser otra cosa que vos/o sea serte*

*para volver desde fuera de vos  
con los jugos del mundo/y partir  
a los jugos de vos/este vuelo  
de vos a vos donde cada*

*palabra es resplandor de vos/  
o sea sombra de vos donde  
me corroboran con dulzuras  
arrancadas de vos/o furia o fuego*

*donde ardés como vos/es decir ala  
que alás para mejor/suavidad  
que me pensás contra la muerte/puerta  
donde me entro a vos*

En el poema<sup>284</sup> el “yo lírico” se pregunta por qué él no está en su amada (*no sé qué hago fuera/de tu dulzura*), para después buscar una posible respuesta (*a no ser/aprender a volver hacia ella/para no ser otra cosa que vos/*), pues está buscando la manera de ser uno (*/y par-*

---

<sup>284</sup> El poema está escrito en verso libre, es decir, no contiene una métrica (o medida del verso tradicional). Antonio Quilis, dice: “El poema de versos libres, o el verso libre, como se acostumbra a denominar, es una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales. Sus características son: a) ausencia de estrofas; b) ausencia de rima; c) ausencia de medida de los versos; d) ruptura sintáctica de la frase; e) aislamiento de la palabra, etc.”. Aunque este poema está escrito en cuartetos, cumple con las demás características propuestas por Quilis para determinar que es un poema de verso libre. *Cfr.* QUILIS, Antonio, *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969, p. 168.

*tir//a los jugos de vos/*), aunque esté fuera (*para volver desde fuera de vos*), es decir, sólo la memoria es lo que le ayudará al poeta a buscar en sí mismo para llegar a sus recuerdos.

La memoria es la casa donde habitan los hombres que han vivido en el hombre. En ese teatro del pasado están los parajes de la vida íntima del ser. Los recuerdos, por su carácter inmóvil, sólo se pueden localizar en un proceso exterior, y esto se manifiesta a través del lenguaje, hablado o escrito. El inconsciente está albergado, ya sea de dicha o de dolor, y el proceso de creación llama al poeta a vivir fuera del albergue, a salir de sí –del “selbst”–, a erigir el catastro de su pérdida. Es a la región de la intimidad, la que domina, a la cual el poeta consagra sus indagaciones. [...] la palabra mueve los estratos profundos del ser, [...] <sup>285</sup>

A partir de lo que dice Elena Tamargo, se puede entender cómo es que el poeta busca la manera de interiorizar su sentir para poder unirse a la “memoria de la ausencia” (*o sea ser-te//para volver desde fuera de vos/con los jugos del mundo/y partir a los jugos de vos/*). Como se ha podido notar, por medio de la palabra el argentino busca localizar ese “paraíso” donde se encuentra su recuerdo y poder tener acceso a él; busca emprender el vuelo para ascender –se puede notar una pequeña relación con el poema pasado, en el que el poeta busca alcanzar la flor que brilla en lo alto, pero en éste trata —de manera explícita— ya de ascender– y unirse con la amada entrando por la puerta de la palabra; y es que la palabra es la que le permite conectarse con su amada pues es a través del lenguaje la única manera de acceder al pasado y conectarlo con el presente. El poema es el medio idóneo para acercarse a “vos”, la palabra es “resplandor” y sombra de la realidad. Tal como lo expresa en los siguientes versos:

[...] *este vuelo*  
*de vos a vos donde cada*

*palabra es resplandor de vos/*  
*o sea sombra de vos donde*  
*me corroboran con dulzuras*  
*arrancadas de vos/[...]*

Por último, el poeta busca ser “ala” o pájaro que le permita volar, ya que, también, la memoria en la que hurga es “luz” y por medio de la iluminación que producen las llamas de

---

<sup>285</sup> TAMARGO, Elena, *íbid.*, p. 107

ese fuego que es la memoria, es que se produce el deseo de muerte, muerte necesaria para poder llegar a ser uno con vos, lo cual implica una forma de transformación:

[...] *o furia o fuego*

*donde ardés como vos/es decir ala  
que alás para mejor/suavidad  
que me pensás contra la muerte/puerta  
donde me entro a vos*

Este poema en su conjunto es una *alusión formal* de las *Moradas* de santa Teresa, una posible versión actual a partir de la experiencia radical del exilio, ya que el poeta busca los medios para unirse con su amada, aunque sabe que sólo es posible por medio de la palabra. En el capítulo cuatro de las sextas *Moradas*, la monja explica cómo es que el recuerdo aviva a la memoria por medio de una palabra, aunque no se esté en estado contemplativo<sup>286</sup>:

Una manera hay que, estando el alma –aunque no sea en oración– tocada con alguna palabra que se acordó u oye de Dios, parece que Su Majestad desde el interior del alma le hace crecer la centella que dijimos ya, movido de piedad de haverla visto padecer tanto tiempo por su deseo, que abrasada toda ella como un ave fenis, queda renovada y –piadosamente se puede creer– perdonadas sus culpas [...] y así limpia la junta consigo, sin entender aun aquí nadie sino ellos dos; ni aun la mesma alma entiende de manera que lo pueda despúes decir, aunque no está sin sentido interior; porque no es como a quien toma un desmayo u parajismo, que ninguna cosa interior ni exterior entiende [...]<sup>287</sup>

Incluso, los últimos versos del poema (*suavidad que me pensás contra la muerte/puerta donde me entro a vos*) parecen aludir a dos estrofas de la glosa de la santa “Muero porque no muero”<sup>288</sup>, en donde ésta expresa el deseo que tiene de morir para poder alcanzar la unión divina:

[...] *Sólo con la confianza  
vivo de que he de morir,  
porque muriendo el vivir  
me asegura mi esperanza.  
Muerte do el vivir se alcanza,  
no te tardes, que te espero,*

---

<sup>286</sup> Hay que recordar que el grado de *contemplación* o *contemplatio* es aquel que se dirige a Dios. Tal como se mencionó en el apartado 2.1 de esta tesis.

<sup>287</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Sextas moradas. Capítulo 4” en *ibid.*, p. 536.

<sup>288</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Muero porque no muero” en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015, p. 654

que muero porque no muero.  
*Mira que el amor es fuerte;*  
*vida, no me seas molesta,*  
*mira que sólo te resta,*  
*para ganarte, perderte;*  
*venga ya la dulce muerte,*  
*venga el morir muy ligero,*  
que muero porque no muero. [...]

Tales elementos de la obra mística de la monja abulense y su significado espiritual se harán presentes en otros poemas del argentino, aunque adaptados a su circunstancia.

### 6.3.5 comentario LIX

*como palito revolviendo*  
*la memoria/como memoria*  
*por tu anchura más desasida/*  
*así me sos/nunca dormís*

*por mis pedazos desterrados*  
*de vos/inventora de*  
*adioses como entendimientos*  
*al pie de tu junta luz/*

*o tu calor como despena*  
*desenfuriando las cenizas*  
*donde te ardí como animal*  
*de fuego por tus huesitos tristes*

En el poema<sup>289</sup> se hace alusión –al igual que en los poemas anteriores (comentario XXI) y en la “cita XX (santa teresa)”<sup>290</sup>– al capítulo 4 de las sextas Moradas de santa Teresa de Jesús. Es decir, el yo lírico se refiere nuevamente a la memoria (*como palito revolviendo//la memoria/*) para intentar aprehender el recuerdo de su amada a pesar de la distancia temporal y espacial que los separa, la cual no puede acortar para unirse a ella (*como memoria//por tu anchura más desasida/así me sos/*). Por lo tanto, la amada siempre está latente debido al acto de continua recordación que mantiene siempre viva la memoria aunque sólo trae a la mente “*pedazos desterrados de vos*” (*nunca dormís//por mis pedazos desterrados de vos/*).

---

<sup>289</sup> El poema está escrito en eneasílabos mixtos, *cfr.*, p. 65

<sup>290</sup> *cfr.* Capítulo IV de esta tesis, en especial el subcapítulo “4.3.3 cita XX (santa teresa)”

En la monja abulense tal situación ya había sido descrita —en términos místicos— como sigue:

[...] Cuando, estando el alma en esta suspensión, el señor tiene por bien demostrarle algunos secretos, como de cosas del cielo y visiones imaginarias, esto sábelo después decir; y de tal manera queda imprimido en la memoria, que nunca jamás se olvida. [...] Mas acaece, aunque se quita, quedarse la voluntad tan embebida y el entendimiento tan enajenado, y durar así día y aun días, que parece no es capaz para entender en cosa que no sea para despertar la voluntad a amar, y ella se está harto despierta para esto y dormida para arrostrar a asirse a ningún criatura.<sup>291</sup>

A su vez, la luz que genera esta presencia de vos (la amada) en “mi” memoria es la que genera el “calor” que deshace las furias del dolor de esta separación, las cuales, hicieron que el poeta se quemara “*como animal de fuego*”. Es decir, el argentino encuentra en el “*ave fenis*”, o *animal de fuego*, de santa Teresa el símbolo adecuado para poder explicar lo que le producen los recuerdos, ya que son éstos los que hacen que el poeta se quemara hasta hacerse cenizas por el dolor y pueda renacer —aunque triste— y comprender a cabalidad lo que significa la separación de sus seres queridos. Y es que los recuerdos se encuentran *como palito revolviendo//la memoria/*.

Después continúa Gelman:

*inventora de  
adioses como entendimientos  
al pie de tu junta luz/*

*o tu calor como despena  
desenfuriando las cenizas  
donde te ardí como animal  
de fuego por tus huesitos tristes*

Estos versos del argentino parecen tener su referente en lo que la santa dice sobre el recuerdo que le produce la presencia del amado en el interior del alma, todo esto generado por medio de la palabra:

Una manera hay que, estando el alma —aunque no sea en oración— tocada con alguna palabra que se acordó u oye de Dios, parece que Su Majestad desde el interior del alma le hace crecer la centella que dijimos ya, movido de piedad de haverla visto padecer tanto tiempo por su deseo, que abrasada

---

<sup>291</sup> ÁVILA, Santa Teresa de, “Sextas moradas. Capítulo 4” en *ibid.*, pp. 537, 539

toda ella como un ave fenis, queda renovada y –piadosamente se puede creer– perdonadas sus culpas [...] <sup>292</sup>

A partir de lo que se ha estudiado en los tres poemas anteriores (comentario XVII, comentario XXI y comentario LIX) podemos descubrir que, en estos casos, Gelman hace una *paráfrasis* de los textos de santa Teresa y san Juan de la Cruz. Hago mención de esto ya que, ateniéndonos a lo que Helena Beristáin define como *paráfrasis* <sup>293</sup>, se puede comprender que el argentino propone un significado equivalente a los símbolos y al lenguaje utilizado por los españoles, así como la interpretación de su realidad a través del habla poética.

También, se puede ir siguiendo una trayectoria o viaje que Juan Gelman realiza al interior de sí mismo para intentar unirse a la presencia de lo que perdió en el destierro como ha expresado a lo largo de *Citas y comentarios*. El único medio que tiene para lograrlo — como reiteradamente expresa— es la palabra poética que busca afanosamente en su memoria para aprehender a ese “yo” que se ha fracturado. Los recuerdos son los que hablan en cada uno de estos poemas.

Sólo por medio del sueño y de la memoria el hombre podrá atisbar el mundo perfecto que ha perdido. Por eso el hombre reinicia el aprendizaje y el laborioso esfuerzo de la comprensión. El conocimiento se convierte en reconocimiento. <sup>294</sup>

El lenguaje es lo que lo mantiene unido a esa patria de la que lo separaron, ya que de las palabras de la lengua materna se construye la voz poética que le permite escribir y que le reafirma la identidad que por momentos cree perdida en tierra extranjera. Conservar la memoria de lo querido lejano y la memoria de su lengua es importante para el exiliado.

---

<sup>292</sup> *ibid.*, p. 536

<sup>293</sup> Ver la definición de *paráfrasis* en la p. 110 de esta tesis.

<sup>294</sup> MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *op. cit.*, p. 69

## Conclusiones

### Gelman, ¿místico del siglo XX?

*También ha habido en el mundo quien ha vivido desterrado del país de sus antepasados, y no ha sido olvidado, como tampoco lo han sido sus tristes lamentos, cuando en su melancolía buscó y encontró lo que había perdido.*

Sören Kierkegaard<sup>295</sup>

La poesía de Juan Gelman se ha asociado al tema de la escritura política y la revolución; se identifica al argentino como un escritor de un solo registro y de un único tema: la denuncia social. Pero los hechos demuestran otra cosa, para él la poesía no puede ser forzada a decir algo obligado o predeterminado, por lo cual ésta puede hablar de cualquier tema y adoptar formas de hablar diversos. Una muestra de ello es el poemario *Citas y comentarios*, libro en el cual Gelman adopta un *modus loquendi* (una forma de hablar, un estilo) que retoma de los místicos. En este estudio se pretendió contribuir a una lectura distinta de la obra del poeta argentino: abordar un aspecto poco tratado por la crítica, el tema de la Mística.

En la obra poética de nuestro autor tiene preeminencia el tema amoroso —aun en los poemas políticos, revolucionarios o sobre el exilio—, por lo que, su elección de la literatura mística para la creación de *Citas y comentarios* (1982) se puede comprender a partir del paralelismo que encuentra entre la situación de los místicos españoles y, en general, aquellos que —como él mismo— han sido exiliados de su tierra natal, pues comparten el mismo deseo del amante ausente. Pero el exiliado, en este caso Juan Gelman, a diferencia de los monjes carmelitas que buscan a Dios, siente la ausencia de su “país”<sup>296</sup>. Lo que diferencia su vivencia de la de los carmelitas es que el poeta argentino no comparte con ellos su filiación religiosa:

---

<sup>295</sup> KIERKEGAARD, Sören, *Temor y temblor*. España: Alianza Editorial, 2016, p. 80

<sup>296</sup> *cfr. Los místicos y los exiliados compartimos la misma ausencia*. “Entrevista con el recientemente fallecido al recoger el Premio Cervantes”. 15 enero 2014. 16 de mayo de 2020. <<https://es.aleteia.org/2014/01/15/juan-gelman-los-misticos-y-los-exiliados-compartimos-la-misma-ausencia/>>

Yo soy ateo, pero el tema, es que lo que encontré en ellos, es precisamente, una fuerte presencia de lo amado, siempre, que era lo que a mí me ocurría, en definitiva de otro modo, el sentimiento era el mismo, el sentimiento de pérdida, que en mi caso, abarcaba, bueno, pérdida y muerte de los compañeros, desaparición de los compañeros, no sólo la salida del país, la ruptura de un proyecto, y todo eso...<sup>297</sup>

Por lo tanto, se puede deducir que su vivencia corresponde a una “mística profana”, o en palabras de Michel Hulin,<sup>298</sup> una “mística salvaje”, la cual procede de una experiencia límite, pero no de carácter religioso, aunque recurre —paradójicamente— al discurso de la mística cristiana. Cuando es exiliado Juan Gelman vive una experiencia límite, padece un sentimiento de ausencia, el cual se profundiza con la muerte y desaparición de su hijo, motivo por el que encuentra en la radicalidad de la voz de los místicos españoles una manera de dialogar y compartir una forma de aprehender la realidad concreta.

La muerte de seres tan queridos como su hijo y su nuera, algunos amigos cercanos, así como la separación de su tierra natal, es lo que mueve al poeta argentino a sentir y a aprehender su realidad con una intensidad extrema y a encontrar, en la manera en que describe santa Teresa sus experiencias o en la que san Juan canta la ausencia de Dios, un modo de expresión ad-hoc con lo que siente y vive él mismo.

Este tipo de vivencias —la pérdida, el luto, el exilio, lo mismo que el anhelo y la ausencia de un Dios que se revela impávido frente a la tragedia humana— son inefables por principio pero, al tratar de transmitirlos, la forma de expresión a la que está habituado como poeta parece resultarle ineficiente. Y es que, quien tiene estas vivencias parece condenado al mutismo, pues encuentra su lenguaje limitado para poder dar parte de manera precisa sobre lo que sintió o vivió. La obra mística de san Juan de la Cruz y de santa Teresa de Jesús son un ejemplo de lo inefable que es tal experiencia, pero también un ejemplo de cómo poder acercarse a la transmisión de esta vivencia por medio de las palabras. Es decir, ante la incapacidad de poder describir lo que vieron, escucharon y vivieron los poetas místicos, durante la unión con Dios, hacen uso del lenguaje de una manera distinta a lo convencional,

---

<sup>297</sup> MACHADO OVIEDO, Ana Inés, “Poesía contra el olvido: exilio y memoria en la obra de Juan Gelman”. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 145

<sup>298</sup> *cfr.* HULIN, Michel, *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. España: Siruela, 2007.

recurriendo al uso de las paradojas, metáforas y símbolos para tratar de expresar lo que han vivido.

A su vez, el que nuestro poeta haya hecho uso de algunos símbolos y recursos lingüísticos para poder escribir su poesía de corte místico, es muestra de que él encontró en los textos de los místicos españoles un modelo, una analogía para poder hacer de su propia experiencia mística.

De manera similar a los místicos, Gelman juega con las palabras para expresar el sentimiento que lo agobia. Utiliza la verbalización de sustantivos, así como el uso del endecasílabo común durante el Renacimiento, entre otros recursos, para hacer que el énfasis de las palabras cambie y como un guiño a la tradición cristiana. La poesía de Gelman busca comunicar al lector ese acto radical de amor que le permita unirse con el recuerdo de sus amados ausentes. Quien lea *Citas y comentarios*, no sólo encontrará una poesía que dialoga con la palabra de los monjes carmelitas, encontrará en cada verso una forma peculiar de acercarse a los orígenes de la lengua española, ya sea a través del juego de lenguaje que propone el autor y una lectura, comprensión y resignificación de la herencia mística, aunado a todo ello; encontrará el canto de quien lo ha perdido todo menos su voz para escribir desde el dolor y sobre todo desde el amor, al tiempo que una denuncia de la desolación y del profundo sufrimiento humano por las injusticias de su realidad el destierro y otras consecuencias que tuvieron las medidas represivas de las dictaduras en Argentina sin una muestra de odio o de rencor. El argentino encuentra en la voz y el estilo de santa Teresa y san Juan de la Cruz una forma ideal para expresarse, para acercarse lo más posible al sentimiento de los místicos durante la experiencia infalible de Dios, que considera análoga a la suya y la cual quiere transmitir. Es por esto que hace uso de todos los símbolos y lenguajes de los místicos españoles, ya que son éstos los que transmiten el dolor y las penas por las que tienen que pasar antes de unirse a Dios; en este caso la patria que Gelman ha creado a partir de sus recuerdos.

Como se pudo ver en los tres apartados correspondientes al análisis de los poemas que escribe el argentino, hace alusiones constantes a las obras de los místicos españoles. En el apartado dedicado a los poemas que Gelman escribió inspirado en san Juan de la Cruz, se

muestra cómo parodia al fraile al desviar de su significado original los textos del carmelita dentro de sus escritos los cuales, además, comenta en forma de poema.

En el apartado de los poemas que el autor argentino crea a partir de santa Teresa, se puede ver cómo es que cita constantemente a la abulense acercándose por momentos al plagio. Como se mencionó en el apartado correspondiente, Juan Gelman no hace explícita la obra específica de la que extrajo temas, símbolos, palabras, frases y que recrea en sus poemas, aunque se ampara en un título general: “cita de santa teresa” lo cual resulta —de cualquier manera— una guía para la interpretación.

Por último, en el apartado en que se estudiaron los poemas del argentino que no tienen mención alguna a una obra o a un autor en específico, se encontró que dichos textos son una paráfrasis de los que los españoles escribieron, pero con la característica de que Gelman resignifica en sus poemas dichas imágenes y símbolos adaptándolos al contexto vivencial en el que se encontraba en ese momento lejos de su país.

Si bien podemos ver que en todos los poemas de Juan Gelman en *Citas y comentarios* hay una parodia seria del lenguaje, de los símbolos y de las estructuras de los místicos españoles. También, podemos ver que el poeta adapta cuidadosamente la significación del léxico místico a propias sus necesidades expresivas. La recepción que hace el argentino de los místicos españoles es visible en la estructura y significado general de cada poema. Con esto podemos deducir que los poemas que componen este poemario son —en general— una alusión a lo que los místicos españoles, y otros escritores y cantantes de tango, expresaron en cada una de sus letras con un nuevo sentido. Y, en términos formales, una similitud en cuanto a estructura lingüística y simbólica que hace evocar cada uno de los textos originales, donde el tema de una experiencia límite como lo es la mística es inherente en cada uno de ellos.

Todo esto no hace de Gelman un místico o un poeta místico. Como se ha hecho mención a lo largo de esta tesis, el argentino hace uso del *modus loquendi* de los místicos españoles para poder expresar lo que para él fue la experiencia del exilio de su patria. Es por esto que mi interés por estudiar este poemario de Juan Gelman se haya enfocado hacia el tema de la Mística, ya que su presencia ha pasado casi desapercibida en los estudios so-

bre la creación poética del argentino —como hemos visto, sólo se han escrito unos cuantos artículos sobre tal aspecto en este poemario. Una experiencia como el exilio y la desaparición forzada puede ser equiparada con la vivencia mística debido a la radicalidad de ambas. Ahora bien, mientras que la experiencia mística religiosa está ligada a alguna corriente de pensamiento religioso, una vivencia como el exilio es una experiencia límite que entra en el campo de la “Mística profana”. En la primera, se necesita realizar un proceso de oración y contemplación para alcanzar la Unión con Dios. En la segunda el conocimiento o golpe de realidad que se alcanza puede ser tan intenso como el que se obtiene durante la experiencia religiosa sin la necesidad de tener una preparación previa.

Juan Gelman no puede ser calificado como un “místico puro u ortodoxo”, ni si quiera un místico, para poder deducir esto se haría necesario estudiar su vida y su obra de manera integral. Sin embargo la vivencia trascendental que lo orillo a escribir *Citas y comentarios* donde expresa la experiencia límite de su exilio físico y espiritual, no le impidió transmitirla en una forma ya acuñada por la larguísima tradición poética y espiritual que llegó a tierras americanas desde España y que sigue viva, como él mismo lo demuestra.

La poesía que Juan Gelman escribe en el exilio es una poesía de amor y denuncia, en la cual busca cuestionar y entender el porqué de su realidad. Son las “citas” de santa Teresa de Jesús y los “comentarios” de san Juan de la Cruz un diálogo amoroso con el recuerdo que le queda de Argentina: su hijo y compañeros desaparecidos. Esto lo expresa a través de lo que él llama “gelmaneos”, en los cuales cada verso gana una fuerza emotiva que es capaz de remover la memoria para tratar de buscar la unión con el recuerdo de su “país”.

El libro *Citas y comentarios* marca un antes y un después en la carrera poética del escritor, ya que, en poemas posteriores a este libro, el argentino hará uso de arcaísmos y utilizará, con más frecuencia, la verbalización de los sustantivos, así como el uso de las barras diagonales para romper el ritmo del verso. Aunado a que tal acercamiento a un estilo de escritura tan peculiar como es el de los místicos españoles, hace que el poeta se sienta todavía más atraído por los orígenes de la lengua española y escriba dos poemarios que no se alejan de la temática de las “citas” y los “comentarios”: *composiciones* (1984-1985) y

*dibaxu* (1983-1985), con los cuales busca en una de las raíces culturales de la lengua hispana una recuperación de su compleja identidad cultural.

Con esta investigación, se pretendió invitar a una lectura de la poesía de Juan Gelman desde una perspectiva intertextual que permite una forma distinta de apropiación de su obra, a través de la búsqueda de analogías con el pensamiento y la obra de los dos grandes exponentes de la mística española de los Siglos de Oro que aparecen de forma tanto implícita como explícita. La obra de Gelman es una muestra de la producción literaria latinoamericana que da parte de una creación que se enfoca en plasmar lo que acontece en lo social y en lo personal del autor. Es decir, en sus letras, además de una estética particular, se encuentra una voz poética que canta, sin caer en el panfleto, la historia y las políticas sociales que se implementaron en el continente durante la época de las dictaduras latinoamericanas. Los poemas del argentino pueden ser tomados como un testimonio acerca de lo que pasaron, además de él, otros intelectuales y algunas personas que también sufrieron el exilio, la desaparición de seres queridos y las consecuencias del terror que se sembró en la sociedad en los años 70, y posteriores, en América Latina con la ejecución del Plan Cóndor y en la mal llamada “Reorganización Nacional”, por la que atravesaron muchos de los países de Centroamérica y Sudamérica, en la búsqueda de la erradicación del comunismo y la implementación del Neoliberalismo como eje principal de la economía y la política en Latinoamérica.

Estas páginas son una invitación para conocer otra faceta de la producción de este poeta, a quien, a mi juicio, se le ha encasillado como un escritor comprometido con la revolución y la lucha social sin tomar en cuenta que su sólido oficio de poeta lo ha llevado a escribir de cualquier temática en una constante búsqueda estética y personal.

## Bibliografía:

### Directa

GELMAN, Juan, *Citas y comentarios*. Madrid: Visor, 1982.

\_\_\_\_\_, *Poesía Reunida 2 tomos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

\_\_\_\_\_, *En el hoy y mañana y ayer. Antología personal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

\_\_\_\_\_, *Otromundo. Antología 1956-2007*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

\_\_\_\_\_, *Pesar todo. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

\_\_\_\_\_, “Los místicos y los exiliados compartimos la misma ausencia”. 15 de enero de 2014. <<https://es.aleteia.org/2014/01/15/juan-gelman-los-misticos-y-los-exiliados-compartimos-la-misma-ausencia/>>

### Indirecta

*Juan Gelman y otras cuestiones*. Dir. Jorge Denti. TVAL producciones / TVU teleunam, 2005.

FABRY, Geneviève, “La escritura del duelo en la escritura de Juan Gelman”. *Anuario de Estudios Filológicos* (2005): 55-69. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1971227.pdf>>.

\_\_\_\_\_, “El símbolo del pájaro en la poesía de Juan Gelman”. *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo* MES 12 (Diciembre) 2008

FERRÍZ NÚÑEZ, María, “Juan Gelman: poeta de oficio ardiente y ajeno”. *Philologica Urcitana*, Núm. 1 (2009). <<https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr1.2009.Ferriz.pdf>>.

\_\_\_\_\_, “El símbolo del pájaro en la poesía de Juan Gelman”. *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo* MES 12 (Diciembre) 2008: 89-93.

< [www.zurgai.com/archivos/201304/12194429089.pdf?1](http://www.zurgai.com/archivos/201304/12194429089.pdf?1)>.

GARCÍA ÁVILA, Aldo, “Donde tu hermosura se ensombra”: problemas morfosemánticos en el “Comentario VII”, de Juan Gelman”. *Acta Poética* Vol. 34, Núm. 2 (2013): 213-236. <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/426>>.

MACHADO OVIEDO, Ana Inés, “Poesía contra el olvido: exilio y memoria en la obra de Juan Gelman”. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

MARTÍN ORTEGA, Elisa, “Juan Gelman y San Juan de la Cruz: migraciones poéticas”. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*: 1-9. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/martin.pdf>>.

MONTANARO, Pablo, *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Argentina: Ediciones Lea, 2006.

OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, “Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio”. *Inti: Revista de literatura hispánica* Vol. 1, Núm. 29 (primavera de 1989): 79-88. <<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/8>>

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, “La visión exiliar de Juan Gelman” *América Latina Hoy* 30 (abril 2002): 79-95. Universidad de Salamanca, España. <[www.redalyc.org/pdf/308/30803003.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/308/30803003.pdf)>

RAMÍREZ RIVERA, Bianca Pamela, “Vos que me empezaste y quiero que me acabes en la mitad de vos. La mística de la poesía de Juan Gelman”. *Acta Poética*. Núm 35/2. julio-diciembre 2014.

SEMILLA DURÁN, María A. y Jorge Boccanera (eds.). *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. Argentina: Universidad Nacional de Gral. San Martín, 2016.

SILLATO, María del Carmen, “Dibaxu de Juan Gelman: La poesía desde las “exiliadas raíces de la lengua”. *Actas XIII Congreso AIH (Tomo III)*: 428-434. Universidad de Waterloo. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_3\\_056.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_056.pdf)>.

TAMARGO, Elena, *Juan Gelman: poesía de la sombra de la memoria*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

## General

ALCALÁ MENDIZÁBAL, Diana, *La hermenéutica analógica en los símbolos religiosos*.

ALONSO, Dámaso, *Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid: Gredos, 1962 (Biblioteca Románica-Hispánica /2. Estudios y ensayos, 1).

ANDUEZA, María de la Concepción, “Agua y Luz en Santa Teresa”. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1962.

ARREOLA, Juan José, *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012

ÁVILA, Santa Teresa de, *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

- \_\_\_\_\_, *Las moradas*. México: Universidad Veracruzana, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Poesía y pensamiento (Antología)*. Madrid: Alianza, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Camino de perfección*. México: Austral, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Libro de la vida*. Madrid: Castalia, 2001.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- BEUCHOT, Mauricio, *Herméutica, analogía y símbolo*. México: Herder, 2014.
- \_\_\_\_\_, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Biblia de Jerusalén. Nueva Edición*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- CASTAÑO, Ana, “Glosas: ¿lenguas del texto o malas lenguas? Lexicógrafos, *trasladores* y *declaradores* de textos en el Siglo de Oro”. *Acta Poética*. Núm 25/1. Primavera 2004.
- \_\_\_\_\_, “Primeros comentarios a Dante hechos en la península ibérica y su relación con las traducciones”. *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, pp. 263-273.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 1993.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1999.
- CILVETI, Ángel L., *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.
- CIORAN, Emil Michel, *De lágrimas y santos*. España: Tusquets, 2012.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2013.
- CRUZ, San Juan de la, *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Poesía*. España: Cátedra, 2010.

DE LA MADRE DE DIOS, Efrén y Otger Steggink, *Santa Teresa y su tiempo. I. Teresa de Ahumada*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1982.

DUPRÉ, Louis, *Simbolismo religioso*. Barcelona: Herder, 1999.

GAMBINI, Hugo, “Perón, creador de la Triple A”. *La Nación* [Argentina] 19 de febrero de 2007, La Nación Editorial. <<http://www.lanacion.com.ar/884744-peron-creador-de-la-triple-a>>.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989

HATZFELD, Helmut, “Los elementos constituyentes de la poesía mística”. *Actas I* (1962): 319-325. *Universidad Católica de América*. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih\\_01\\_1\\_031.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/01/aih_01_1_031.pdf)>.

HEANEY, Seamus, *Obra reunida*. Trad. Pura López Colomé. México: Trilce Ediciones / Conaculta / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015.

HERNÁN BENÍTEZ, Diego y César Mónaco, “La dictadura militar, 1976-1983”. 12 de febrero de 2019. <[http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/monaco-benitez-la\\_dictadura\\_militar\\_riehr.pdf](http://www.peronlibros.com.ar/sites/default/files/pdfs/monaco-benitez-la_dictadura_militar_riehr.pdf)>.

HIDE, Kerrie, “Quiet Loving. The Prayer of Quiet in Teresa of Jesus”. *Compass*, Núm. 4 (2010). <<http://compassreview.org/summer10/10.pdf>>

HULIN, Michel, *La mística salvaje: en las antípodas del espíritu*. Trad. Marís Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2007.

HUXLEY, Aldous, *Las puertas de la percepción / Cielo e infierno*. España: DeBolsillo, 2018.

JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 2002.

KAUFMANN, Cristina, *El lenguaje de los místicos. Santa Teresa de Jesús*. <[https://www.cristianismeijusticia.net/sites/default/files/pdf/eies34\\_0.pdf](https://www.cristianismeijusticia.net/sites/default/files/pdf/eies34_0.pdf)>

KAVI, Ernesto, *La luz impronunciable*. España: Sexto Piso, 2016

KIERKEGAARD, Sören, *Temor y temblor*. España: Alianza Editorial, 2016

LEÓN VEGA, Margarita (ed.), *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*. México: UNAM, 2014.

\_\_\_\_\_, *Los ríos sonoros de la palabra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018

LÓPEZ-BARALT, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam*. México: El Colegio de México, 1985.

\_\_\_\_\_ y Lorenzo Piera (ed.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Editorial Trotta / Centro de Estudios Místicos, 1996.

\_\_\_\_\_, “Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Núm. 1 (1981).

MALLIMACI, Fortunato, “La dictadura argentina: terrorismo de Estado e imaginario de la muerte”. *Universidad de Buenos Aires* (2006): 1-11. <[http://www.elortiba.org/pdf/mallimaci\\_terrorismo.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/mallimaci_terrorismo.pdf)>.

MANCHO DUQUE, María Jesús, “Biografía de San Juan de la Cruz” en *Biblioteca Cervantes*.

<[http://www.cervantesvirtual.com/portales/san\\_juan\\_de\\_la\\_cruz/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/san_juan_de_la_cruz/autor_biografia/)>

\_\_\_\_\_, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*. Madrid: Fundación Universitaria / Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.

\_\_\_\_\_, *En torno a la Mística*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

\_\_\_\_\_, *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*. España: Universidad de Salamanca, 1990.

MARTÍN VELASCO, Juan, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta, 2004.

\_\_\_\_\_, *El fenómeno místico*. Madrid: Trotta, 2003.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la cábala hispanohebrea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*. España: Editorial Labor, 1991.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa (notas sueltas de lector)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987.

OTTO, Rudolf, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Trad. Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

PÉLLE-DOUËL, Yvonne, *San Juan de la Cruz y la noche mística*. Madrid: Aguilar, 1962.

PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción, “Podéis entraros y pasearos: Teresa de Jesús y su Castillo Interior”. *Revista Internacional d’Humanitats*, Núm. 15 (2009), p. 26. Universidad de Barcelona. <<http://www.hottopos.com/rih15/valverde.pdf>>

QUIGNARD, Pascal, *Pequeños tratados 2 tomos*. México: Sexto Piso, 2016.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969.

REVUELTA, Manuel, “Muerte del poeta Francisco Urondo”. *El País* (España). Julio 3 de 1976. <[https://elpais.com/diario/1976/07/03/internacional/205192818\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/07/03/internacional/205192818_850215.html)>

- ROUGEMONT, Denis, *Amor y occidente*. México: CONACULTA, 2001.
- SELLS, Michael, *Mystical languages of unsaying*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SERÉS, Guillermo, “Biografía de Santa Teresa de Jesús” en *Biblioteca Virtual Cervantes*.  
<[http://www.cervantesvirtual.com/portales/santa\\_teresa\\_de\\_jesus/autora\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/santa_teresa_de_jesus/autora_biografia/)>
- TERESA DE JESÚS, *Experiencias místicas: Relaciones y Cuentas de Conciencia*. Edición crítica y notas de Salvador Ros García, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.
- THOMAS, Dylan, *Poesía completa*, (ed.) Margarita Ardanaz. Madrid: Visor Libros, 2014.
- UNDERHILL, Evelyn, *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Pról. Juan Martín Velasco. Trad. Carlos María Ramírez. Madrid: Trotta, 2006.
- VALENTE, José Ángel, *Poesía*. España: Colección Visor de Poesía, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas II. Ensayos*. España: Galaxia Gutenberg, 2008.
- VV.AA., *Actas del II Congreso Internacional de Mística. En los 500 años de Santa Teresa de Jesús*. Puerto Rico: Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, 2016
- WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*. España: Visor, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Sobre la certeza*. España: Gredos, 2014.
- XIRAU, Ramón, *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI editores, 1993.
- \_\_\_\_\_, *De mística*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura económica, 2016.