

LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA POESÍA MÍSTICA (SAN JUAN DE LA CRUZ)

No obstante que Jean Baruzi, fray Crisógono de Jesús Sacramentado, E. Allison Peers, Dámaso Alonso y Emilio Orozco han dado a conocer las fuentes y bellezas de la poesía de San Juan de la Cruz, si se nos preguntara en qué consiste exactamente esta poesía —considerada como la máxima expresión de la poesía mística, la poesía mística *par excellence*— nos resultaría embarazoso precisarlo. A mi parecer, sus elementos constitutivos no se pueden evaluar ni por medio de la fórmula restrictiva “desde esta ladera” de Dámaso Alonso —ya que la poesía de San Juan es el instrumento utilizado para expresar adecuadamente la experiencia mística de la cual es inseparable— ni en términos de la crítica filosófico-psicológica de esa experiencia llevada a cabo por Baruzi. Según ha observado recientemente Joachim Seyppel, el estudioso debe aceptar como auténtico el mensaje contenido en tal poesía, dentro de su unidad de contenido y forma. Seyppel recalca que el crítico literario tiene o que descartar tales textos como no valederos para él, o conceder que, en el caso del misticismo, el investigador y el objeto de la investigación se encuentran necesariamente en un nivel existencial ineluctable¹. Yo mismo aludí a este singular problema al comparar la poesía de San Juan de la Cruz con la de Paul Valéry, demostrando que es precisamente en la dimensión espiritual donde radica la diferencia entre estos dos tipos de “poesía pura”². Hoy me parece perfectamente claro que los teóricos de la literatura, al analizar la poesía de San Juan como literatura, los psicólogos de la religión al examinar lo que de divino hay en ella, y los investigadores de símbolos en su búsqueda de arquetipos recónditos en su lenguaje místico, ofrecen, cada cual en su esfera correspondiente, exactamente los mismos criterios: ambivalencia, vibración unísona de pensamiento y sentimiento, intuición revestida de plasticidad, paradoja lógica que trasciende la verdad abstracta por medio de la comprensión no-conceptual de

¹ JOACHIM SEYPPPEL, “Mystik als Grenzphänomen”, *DVLG*, 35 (1961), 153-183; en especial, p. 178.

² HELMUT HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, 1955, pp. 387-395.

una realidad absolutamente inaccesible o, mejor dicho, que se resiste incólume a toda crítica racional³. Es decir, que hay que buscar la expresión misma de lo inefable en los elementos constitutivos de la poesía mística, o sea en los motivos, los grandes símbolos, la paradoja y los elementos estilísticos evocadores, tales como la metáfora, la selección de vocablos, el ritmo poético, la musicalidad y la sintaxis.

I. *El motivo*

El motivo de toda poesía mística es el amor abrasador del alma por Dios. Este amor, sin embargo, no se expresa abstractamente, sino en la perspectiva o en retrospectiva de un contacto experimental con el divino Amado; por consiguiente se presenta, no de manera estática, sino dinámica. Además, en un contexto místico, el alma no es meramente la personalidad humana o cristiana, y el cónyuge divino no es sencillamente Dios o Jesucristo. En términos teológicos, es más bien la sustancia del alma y la Divinidad del Verbo. Por esta razón, atendiendo sólo al contexto, el famoso *Soneto a Cristo crucificado* (“No me mueve, mi Dios, para quererte / el cielo que me tienes prometido”) es un poema de puro amor más que de unión mística. El puro amor desinteresado contrastado con el amor venal es la cima hacia la cual asciende el creyente merced a un perfecto acto de contrición. Por esto mismo el *Soneto* no es un poema místico, a no ser que se le quiera interpretar externamente, según hizo Leo Spitzer, para quien el *Soneto* es una meditación hecha ante un crucifijo, durante la cual el devoto se enajena hasta caer en éxtasis amoroso⁴. Pero lo que nos interesa es un amor místico revelado como tal por los textos mismos. Como la unión mística es una compenetración amorosa de esencias espirituales, es decir, la del alma y la de Dios, el poema que representa esta clase de amor como amistad no hace entera justicia a la situación espiritual y, por lo general, no pasa de algunos aforismos estáticos, como en el caso de las maravillosas fórmulas poéticas de la prosa rítmica de Raimundo Lulio: presentando al alma como *el amigo* y a Dios como *el Amado*. Sin embargo, Lulio descubre un elemento entretejido e inseparable de esta amistad divina que tanta importancia adquirió en la más auténtica poesía mística de San Juan: el sufrimiento ascético como prenda de esta amistad. Algunos ejemplos:

Lloraba el amigo y decía: ¿Cuándo llegará el tiempo en que cesarán en el mundo las tinieblas?... ¡Ah, cuándo se gloriará

³ JOLANDE JACOBI, “Archétype et symbole chez Jung”, *Polarité du symbole*, Paris, 1960, pp. 167-206; en especial 185-193.

⁴ LEO SPITZER, “No me mueve, mi Dios...”, *NRFH*, 7 (1953), 608-617.

el amigo de morir por su amado! Y ¡cuándo verá el Amado a su amigo enfermar por amor!

Dime, amigo —preguntó el Amado— ¿tendrás paciencia, si te doblo tus dolencias? Sí —respondió el amigo— con tal que dobles mis amores.

Tuvo sueño el amigo, quien había trabajado mucho en buscar a su Amado y temió que no se le olvidase su Amado; lloró para no dormirse, y para que no se le olvidase su Amado⁵.

Falta, sin embargo, en las formulaciones aforísticas ludianas de la amistad divina, la característica fundamental de la relación entre el alma y Dios. Esta característica es nupcial en la poesía de San Juan, no sólo porque el misticismo cristiano, al menos a partir de San Bernardo, toma como modelo el *Cantar de los cantares*, símbolo tradicional de la relación nupcial entre Dios y el pueblo judío, que pasó a ser más tarde la relación entre Dios y la Iglesia; no sólo porque San Juan se atreve a expresar que experimentó en efecto lo que se dice de la Esposa en el *Cantar*⁶; no sólo porque Dios, como creador, es el elemento masculino y el alma, como la criatura receptora, el femenino; no sólo porque así el alma adquiere parentesco lógico con María (prototipo místico); sino fundamentalmente porque, según la teología de San Juan de la Cruz, esta relación nupcial entre Dios y el alma es prototipo y no analogía del amor conyugal humano: es el “arquetipo del matrimonio”⁷.

Para aclarar aún más la estructura del motivo en la poesía de San Juan de la Cruz, es menester añadir que este Amor Divino tiene también implicaciones intelectuales. En las propias palabras del santo, es una ciencia “toda ciencia trascendiendo”. Es la *certitudo omni certitudine certior* tomista, un *eros* intelectual, que antecede el enamorarse del alma porque, sin él, el objeto del amor no podría reconocerse. Es una mezcla de amor y fe. La fe revela al Amado y eleva el amor progresivamente, de acuerdo con el grado en que la fe oscura se transforma en fe iluminada o visión. Que tal es también la intención *poética* de San Juan se sigue de su propia afirmación: “Sobre este dibujo de fe hay otro dibujo de amor en el alma del amante” (*Cántico espiritual*, Canción 12, 7). En el realismo espiritual de San Juan, se funden ciencia mística y amor y proporcionan los medios para que el alma alcance al Amado directamente, es decir, sin intermediario, de modo que, gracias a la caridad divina, sea conducida a la Vida y al Misterio Trinitario; o sea, a ser

⁵ Citas tomadas de la traducción española que aparece en ARTURO SERRANO PLAJA, *Antología de los místicos españoles*, Buenos Aires, 1946, pp. 32-35.

⁶ JEAN VILNET, *Bible et mystique chez Saint Jean de la Croix*, París, 1949, pp. 17-39.

⁷ MICHAEL MASON, “The God of wrath and the mysterium tremendum”, *Love and violence*, London, 1954, p. 238.

divinizada por medio de la participación otorgada. Esta pauta informe se torna palpable, se visualiza y se expresa adecuadamente en la poesía por medio de imágenes. Ninguna de las imágenes poéticas proviene de visiones corpóreas o figuradas. El motivo del amor místico en San Juan de la Cruz excluye el concepto opuesto, aprendido de los árabes, de un alma masculina que ama a una Sabiduría Divina femenina, cosa que en el caso del místico Mir Dâmâd del siglo xvii, por ejemplo, conduce precisamente a lo que San Juan evita a toda costa: la identificación de imágenes poéticas con supuestas visiones interpretadas en términos de una iconografía mental correspondiente a las epifanías, como lo ha expuesto tan bien el arabista Henri Corbin⁸. Sin embargo, para esas mudables epifanías, los sufíes ofrecen una explicación en que ha hecho especial hincapié Ibn Arabí de Murcia (1165-1249), quien, según Asín Palacios, fue un precursor de San Juan de la Cruz. Esta explicación por una parte contrasta fundamentalmente con el repudio de toda clase de visiones que caracteriza a San Juan, y por otra encaja muy bien con su idea de un misticismo dinámico, según el cual a todos los hombres se les confiere la misma capacidad de alcanzar una unión amorosa con Dios, aunque la clase y el grado de la manifestación y la respuesta divina dependan en cada caso del estado espiritual del amante⁹.

Ya que nuestro interés se centra en el carácter poético del motivo del amor místico, habrá que subrayar una vez más que, desde el punto de vista estético, el alma de este varonil y ascético poeta, San Juan de la Cruz, es femenina; circunstancia que poéticamente está en armonía con el gusto occidental, donde tantas Beatrices literarias han desdeñado el amor mundano en favor del amor divino. El monje del siglo xx del *Stundenbuch* de Rainer Maria Rilke —única obra comparable, en mi opinión, con la de San Juan de la Cruz en cuanto a alcance y motivo— ora con sensibilidad femenina en términos que, traducidos al español, parecen un eco de San Juan:

Und meine Seele ist ein Weib vor dir [. . .]
und kommt zu dir, wenn alles um dich ruht [. . .]
Und meine Seele schläft dann, bis es tagt,
bei deinen Füßen, warm von deinem Blut.
Und ist ein Weib vor dir. Und ist wie Ruth¹⁰.

⁸ HENRI CORBIN, "Mir Dâmâd et l'école théologique d'Ispahan au xvii^e siècle", *Polarité du symbole*, pp. 53-71; en especial p. 62.

⁹ HENRI CORBIN, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, 1958, pp. 95-111.

¹⁰ RAINER MARIA RILKE, *Das Stundenbuch*, en el t. 4 de sus *Sämtliche Werke*, s. a., t. 4. ["Y mi alma es una mujer ante ti. . . / y viene a ti cuando todo en torno a ti descansa. . . / Y mi alma duerme entonces hasta que es de día, / a tus pies, calentada por tu sangre. / Y es una mujer ante ti. Y es como Rut"].

II. *Los símbolos*

1. Si seguimos ateniéndonos exclusivamente al texto de los poemas, especialmente al *Cántico espiritual* y a la *Noche oscura*, y nos desentendemos de las interpretaciones de los comentarios, el motivo del amor divino sólo puede valerse de la noche oscura y de la unión matrimonial. La noche oscura simboliza el anhelado pero no realizado amor, llamado por eso, a veces, *desposorio*, pero que San Juan subraya exclusivamente bajo el aspecto del sufrimiento que acompaña al anhelo. El matrimonio significa amor logrado. La vía que conduce del uno al otro la evocan con serena retrospectiva las liras de *En una noche oscura*; la progresiva dramatización y acción de las canciones del *Cántico espiritual*; la resignación al estado del amor insatisfecho de los tranquilos versos de *Y bien sé yo la fonte*; la queja contra el insoportable anhelo de la glosa del estribillo *Vivo sin vivir en mí*; y por fin, el triunfo del amor logrado de la *Llama de amor viva*. La Noche, tan intensamente descrita bajo sus más terribles aspectos en la prosa de la *Subida* y de las dos *Noches*, parece impoetizable en su forma ascética directa. Pero en el fondo de los poemas se siente todavía vibrar la reminiscencia de la noche oscura como una fusión cósmico-espiritual de la angustia en uno de los símbolos más destacados de la historia literaria: el alma aún vacilante bajo el impacto de una prueba tan terrible y atormentadora, porque la amante Luz Divina (no reconocida), al querer iluminar su oscuridad, la había cegado, lastimado y herido, suprimiéndole las ilusiones terrenales y conduciéndola a la realidad divina. Pero el alma-esposa había identificado erróneamente esta *Noche* con su exclusión de la cámara nupcial. A través de los grandes poemas, el alma-esposa goza del divino esplendor de su belleza original, que equivale a la admisión a la cámara nupcial, donde todas las máscaras y disfraces se esfuman¹¹.

El símbolo de la noche oscura, siempre con el significado de la aparente ausencia o la no sentida presencia del Amado, esa amenazante, informe, espectral, misteriosa, paralizadora, solitaria noche de los primeros tratados en prosa, aparece en el último poema, *Llama de amor viva*, como una noche consoladora, apacible, tranquila, prometedora y dulcísima. Y también en el poema *Y bien sé yo la fonte*, la noche ofrece consuelo. Por lo visto, el poeta tiene aquí en cuenta al creyente que nunca experimentó la presencia divina *more mystico* y que, por lo tanto, está libre del insoportable anhelo, y es todavía capaz de entonar el pre-esponsalicio *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* "aunque es de noche",

¹¹ G. MOREL, "La structure du symbole chez St. Jean de la Croix", *Le symbole (Recherches et Débats du Centre Catholique des Intellectuels Français)*, Paris, 1959, pp. 67-82.

“aunque a oscuras porque es de noche”, evocando la viva fe en la Luz Divina que fluye al alma en las aguas de la gracia, salidas de la Santísima Trinidad y de la Eucaristía. Sin embargo, para la mística alma-esposa que temporalmente ha gustado del contacto con el Amado, este consuelo “aunque es de noche” no existe. Porque a ella no le satisfacen los “mensajeros” indirectos (*Cánt.*, estrofa 6) y, a la inversa, suspira: “Cuando me pienso aliviar / de verte en el Sacramento, / házeme más sentimiento / el no te poder gozar; / todo es para más penar / por no verte como quiero, / y muero porque no muero” (*Vivo sin vivir*). De modo que el alma amante se encuentra “en una noche oscura / con ansias en amores inflamada”. Esta *noche oscura* concuerda con el pasaje del *Cantar* mencionado en el comentario en prosa: “En mi lecho de noche busqué al que ama mi alma” (*Cánt.*, 3, 2), pero de nuevo esta forma no es poetizable para el Santo. Y, por consiguiente, no es, según Edith Stein, más que el fondo del comienzo del *Cántico espiritual*, en el momento en que la esposa, en su búsqueda desesperada del Amado, grita en la noche: “¿Adónde te escondiste?”, “Ay, ¿quién podrá sanarme?”, “¿Por qué, pues has llagado / a questo corazón, no lo sanaste?”¹²

La envoltura simbólica de la noche es algo fundamental en la poesía de San Juan, como lo es en todo simbolismo genuino que trate de mostrar el paso de un modo imperfecto a un modo perfecto de vivir, abarcando a la vez las modalidades del espíritu y de la vida que conducen del caos al cosmos, si hemos de creer a Mircea Eliade¹³. Sorprendentemente, el poeta mismo equipara la noche con la angustia (*ansias*), tal como lo hacen los antropólogos psicólogos. El poeta sabe que el símbolo sólo lo es verdaderamente si se toma en su totalidad. Lo que indica que no hay *noche serena* sin una previa *noche que da pena*¹⁴.

El símbolo de la noche en la poesía de San Juan es un sendero que conduce a una meta, tanto más claramente perceptible cuanto más resplandeciente es la noche. Resplandece ésta más cuando el alma, al escapar en la noche sin luz alguna, descubre en su interior otra luz, “la que en el corazón ardía”, o sea la Luz Divina, que modifica así su propia apariencia como oscuridad de la Noche y, no obstante, perdura a la vez como la inescrutable noche divina. Rainer Maria Rilke se sirve del mismo lenguaje simbólico al decir en su *Stundenbuch*:

¹² EDITH STEIN, *Kreuzeswissenschaft: Studie über Joannes a Cruce*, Louvain, 1954, p. 214.

¹³ MIRCEA ELIADE, “Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques”, *Polarité du symbole*, pp. 15-28.

¹⁴ LUCIEN-MARIE DE ST. JOSEPH, “Expérience mystique et expression symbolique chez St. Jean de la Croix”, *Polarité du symbole*, p. 32.

Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
ich liebe dich mehr als die Flamme
welche die Welt begrenzt¹⁵.

En este sentido —la Noche Oscura convertida en la luz más brillante— el Santo habla de *noche dichosa* y, según subraya Baruzi, identifica el fin de la larga noche con Dios, de manera que la novia puede invocarle:

¡Oh noche, que guiaste,
oh noche amable más que el alborada:
oh noche, que juntaste
Amado con amada...

(*En una noche*, estr. 5).

o identificarlo a Él con “la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora” (*Cánt.*, estr. 15)¹⁶.

Por lo tanto, el grado de las místicas epifanías de Dios origina, según la capacidad de cada alma, una serena noche pre-esponsalicia de fe, una esponsalicia noche oscurísima de anhelo, una estrellada noche matrimonial de consuelo seguida de un amanecer dichoso de amor perdurable. Este acontecimiento simboliza la misteriosa reciprocidad existente entre la condición psicológica y el hecho metafísico de la Oscuridad que se torna Luz. Esta relatividad expresada por el Santo es del todo moderna, pues Dámaso Alonso dice como poeta: “No, Dios mío, Tú, todo: la ola y la ribera” (*Hombre y Dios*, 1955, p. 35). Es curioso cómo Rilke desarrolla esta relatividad independientemente en su asombroso poema, si lo interpretamos a la luz de San Juan de la Cruz y a pesar de cierto desvío del simbolismo de la noche:

Du bist der Dinge tiefer Inbegriff,
der seines Wesens letztes Wort verschweigt
und sich den andern immer anders zeigt:
dem Schiff als Küste und dem Land als Schiff [...]
Bei Tag bist du das Hörensagen,
das flüsternd um die Vielen fließt [...]
Je mehr der Tag mit immer schwächern
Gebärden sich nach Abend neigt,
je mehr bist du mein Gott. Es steigt
dein Reich wie Rauch aus allen Dächern [...]

¹⁵ RILKE, *op. cit.*, p. 258. [“Oh oscuridad de la que yo he salido, / te amo más que a la llama / que limita al mundo”].

¹⁶ Cito los poemas de San Juan de la Cruz según el texto de *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid, 1950, pp. 1328-1354.

Du bist die Zukunft, grosses Morgenrot,
 über den Ebenen der Ewigkeit.
 Du bist der Hahnschrei nach der Nacht der Zeit,
 der Tau, die Morgenmette, [.
] und der Tod¹⁷.

No olvidemos que en la relación de la noche con la llama como símbolos unidos, hay también una alusión a símbolos semejantes de la tradición mística literaria. Por consiguiente, la correlación simbólica de la *Llama* con la *Noche* parece no ser tan sencilla como pretende Edith Stein, para quien la Noche, como Amor Divino, es un fuego devorador que por fin sale de la noche como llama¹⁸. Ocurre una superposición con otro simbolismo, conocido de todos los místicos y expuesto en la prosa de San Juan: el alma es primero leño verde y luego madero seco quemado por una hiriente llama, y todo él acabará por convertirse en llama. En esta llama, el fuego del leño y el fuego del aire que precisamente encendió el fuego del leño, se vuelven uno solo.

Una muerte dichosa —“¡Rompe la tela deste dulce encuentro!”— es para San Juan el verdadero fin de la noche, la plena luz del mediodía de la *llama de amor viva*, de las *lámparas de fuego*, que con sus *resplandores* han eliminado toda oscuridad en las *profundas cavernas del sentido* (*Llama*, estr. 3). Hasta aquí, en efecto, *Noche* y *Llama* se han fundido: “en la noche serena / con llama que *consume* y no da pena” (*Cántico*, 39). Tal es el empleo del símbolo *Noche* en la poesía de San Juan.

2. El segundo símbolo es el matrimonio bíblico del *Cantar*. Como meta deseada y lograda, representa para el alma nupcial lo que el desenvolvimiento de la Noche como Luz Divina para su ardiente. Este símbolo, dentro de la poesía —a diferencia de la prosa—, no admite subdivisiones tales como *desposorio*, *matrimonio*, *unión verdadera*, *unión habitual* o *el más allá*, a que invita el comentario. Dentro de la poesía, por consiguiente, no importa si el *Cántico espiritual* se analiza en el texto de Sanlúcar de Barrameda o en el de Jaén. *Noche* y *Cántico* coinciden en el simbolismo: una

¹⁷ RILKE, *op. cit.*, pp. 326, 332-333. [“Tú eres la esencia profunda de las cosas, / que calla la última palabra de su ser / y a los demás se muestra siempre distinta: / al barco como playa y a la tierra como barco. . . / De día eres tú la hablilla / que corre, murmurante, en torno a la multitud. . . / Cuanto más se inclina el día, con sus gestos / cada vez más débiles, hacia la noche, / más eres tú mi Dios. Se levanta / tu reino como humo de todos los techos. . . / Tú eres el futuro, gran aurora, / sobre las llanuras de la eternidad. / Tú eres el canto del gallo tras la noche del tiempo, / el rocío, los maitines. . . / . . . y la muerte”].

¹⁸ EDITH STEIN, *op. cit.*, pp. 165, 170.

novia va en busca del novio, que —sobre todo en el *Cántico*— la ha abandonado en un caprichoso juego de amor crucial, para poner a prueba su fidelidad. Y, en efecto, ella lo encuentra, ya sea siguiendo su propia luz interior como guía, ya pidiendo orientación a las criaturas que, necesariamente, lo han visto al recibir de Él su existencia y su belleza.

El inconfundible simbolismo místico de la fuga nocturna desde la casa ya sosegada, procede de ciertas formulaciones estilísticas:

En una noche oscura . . .
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
A oscuras, y segura
por la secreta escala disfrazada . . .
(Noche, estr. 1-2).

En primer lugar, la novia relata su más íntima experiencia en primera persona, es decir, medita. En segundo lugar, no dice que todo esté quieto en su casa, sino que su casa se ha sosegado; no dice de dónde ha huido, y recalca el hecho de no ser observada, lo que hace creer que hay adversarios misteriosos indeterminados; hace resaltar su seguro caminar a través de la oscuridad y menciona una fantástica escala secreta y un disfraz. Todo esto excluye la realidad de la vida tal como se da en el caso natural de una joven que se escapa para estar con su amante; por ejemplo, la que describe Ariosto en tercera persona, y que los “pesquisidores de fuentes” podrían considerar como modelo de San Juan:

Ormai che 'n casa era ogni cosa cheta,
Della camera sua sola uscì fuori
E tacita n'andò per via secreta . . .
(Orlando Furioso, VII, 26).

Como no todos los místicos son poetas, un imitador de San Juan de la Cruz, el monje trinitario fray Miguel de los Santos (†1625), pensando no en poesía, sino en metafóricas paradojas místicas que él interpreta racionalmente, parafrasea —y destruye— la pauta de San Juan al hablar así de la novia, en tercera persona:

Sin luz con claridad en noche oscura,
sin ojos, y con vista no mirando,
sin sosiego en quietud andar procura . . .
Quedáronse dormidos los porteros,
y desnuda salióse de su casa¹⁹.

¹⁹ Citado por JOSÉ MARÍA DE LA CRUZ MOLINER, *Historia de la literatura mística en España*, Burgos, 1961, p. 282.

Pero el triunfo simbólico de este matrimonio estriba en el hecho de que el lugar del encuentro final para el gran abrazo conyugal no se puede determinar geográficamente. Parece lejano, desde luego, al fin del vagar ascético, e inaccesible a otros, de manera que la novia puede decir misteriosamente: “Adonde me esperaba / quien yo bien me sabía” (*Noche*, 4). Esto es, además, abrumadoramente simbólico, y nada tiene que ver con la alegoría. Otra ojeada a Rilke nos proporciona el verso esclarecedor:

Aber der Weg zu dir ist furchtbar weit
und, weil ihn lange keiner ging, verweht²⁰.

También Raimundo Lulio dice: “Avia l’amic a anar longues carreres e dures e aspres” (“Amic e amat”, *Obras*, II, p. 380), “carreres perilloses, poblades de consideracions, de sospirs e de plors e iluminades d’amors” (*ibid.*, p. 426).

En efecto, la novia asciende por una vía invisible a un lugar muy alto, “tan alto, tan alto” que, como un halcón, “dio a la caza alcance”; un lugar remoto, secreto, “en parte donde nadie parecía” (*Noche*, estr. 4); tan alto, por cierto, que una brisa pentecostal que abanica y alivia el ardor de los novios sopla desde los altos cedros (*Noche*, estr. 6), y a través de las almenas de una torre (*Noche*, estr. 7), situada tan alto, cerca de “las majadas del otero” (*Cántico*, estr. 2), que los que aparecen como pastores más bien semejan ángeles (*Cántico*, estr. 2), y adonde la novia, efectivamente, llega en un vuelo extático (*Cántico*, estr. 13). Este supremo esfuerzo amoroso rinde al Novio, igualmente herido, que adolece de amor y que sólo la había sometido a prueba a fin de aceptarla como su igual para siempre. Se encuentran extáticamente no en el “más allá”, sino en esta vida. Su abrazo, que trasciende todo abrazo humano en su efecto de transformación y divinización —“amada en el Amado transformada” (*Noche*, estr. 5)—, se desenvuelve en una pureza comparable a la de las azucenas, de modo que la novia menciona su “cuidado / entre las azucenas olvidado” (*Noche*, estr. 8) y su dichoso abandono al novio: “el rostro recliné sobre el Amado” (*Noche*, estr. 8), “el cuello reclinado / sobre los dulces brazos del Amado” (*Cántico*, estr. 28). El lecho nupcial forma parte necesariamente del simbolismo; pero es un lecho dentro de lo infinito, y de una paz tal, que un lecho terreno nunca podría proporcionarla: “Nuestro lecho florido, / . . . de paz edificado” (*Cántico*, estr. 16).

El símbolo matrimonial íntegro, aquí, a diferencia del *Cantar de los cantares*, no conduce fácilmente a una interpretación profana del amor matrimonial, ya que en este más impreciso fondo de un

²⁰ RILKE, *op. cit.*, p. 339. [“Pero el camino hacia ti es terriblemente largo / y, como hace mucho que nadie lo recorre, está borrado”].

paisaje aéreo, pastoril, todo lo directamente sensual y asible se ha eliminado sin disminución del símbolo, sino más bien realzando el significado total del mismo. No hay, como en el *Cantar*, una amada que le abra la puerta a su querido (V, 6) después de haberse desnudado y lavado los pies (V, 3); no hay detalles de cosas y costumbres urbanas. "No aparecen... ni las calles, plazas, torres y aposentos, ni las vigas, artonados, ventanas y celosías, ni las literas, columnas y basas, ni las túnicas, mantos, collares, ajorcas y zarcillos, ni siquiera la plata, jacintos, perlas y zafiros"²¹. Pero sí está presente el más fuerte simbolismo matrimonial fresco y juvenil, en exuberante y dichosa floración dentro de un ambiente de prados, bosques, fuentes, pájaros, leones, ciervos, palomas, ríos, montañas, valles, azucenas y rosas, perfumando el aire que se respira²². En tal transfiguración de la naturaleza, otorgada a la novia como regalo nupcial al fin de sus fatigas, cada uno de sus elementos refleja al Divino Amado y se lo revela a ella en su plenitud. La novia, en este ambiente transfigurado de gracia, entona su bien conocido epitalamio, en un dichoso balbuceo sin ningún vínculo lógico de ecuación:

Mi Amado, las montañas,
 los valles solitarios nemorosos,
 las ínsulas extrañas,
 los ríos sonorosos,
 el silbo de los aires amorosos...
 la música callada,
 la soledad sonora...

Montañas, bosques, tierras extrañas, el soplar del viento, música, soledad, todos tienen la significación de una tremenda y extraña cualidad, como lo subrayan los epítetos. A la vez presentan una distancia inasequible y una fascinación atrayente; en resumen, expresan lo que los psicólogos de la religión, como Rudolf Otto, llaman el *numinosum tremendum et fascinans*, "das Ganz-Andere". Poéticamente, San Juan aprehendió lo *numinosum* tres siglos antes que Rilke. No obstante, Rilke, sin conocer la poesía de San Juan (quien, en efecto, no era bien conocido antes de la tercera década de este siglo), identifica a la Divinidad por medio de las mismas anonadantes bellezas naturales, excusándose, no obstante, por el hecho de fragmentar así la unidad indivisible de Dios:

Dort hätte ich gewagt, dich zu vergeuden,
 du grenzenlose Gegenwart [...]

²¹ EMILIO OROZCO, *Poesía y mística*, Madrid, 1959, p. 212.

²² MICHEL FLORISSOONE, *Esthétique et mystique d'après Ste. Thérèse d'Avila et St. Jean de la Croix*, Paris, 1956, pp. 22-23.

und hätt dich gebildet, wie ein Gigant
dich bilden würde: als Berg, als Brand,
als Samum, wachsend aus Wüstensand²³.

Du Wald, aus dem wir nie hinausgegangen,
du Lied, das wir mit jedem Schweigen sangen²⁴.

Du aber sprichst mir von so fernen Ländern²⁵.

El simbolismo matrimonial de San Juan de la Cruz contiene incluso elementos de que carece el *Cantar*, sobre todo con respecto a los enemigos de la novia, a las pasiones de ésta, lo que no es alegoría, sino la realidad más cabal. Los enemigos que se oponen a ese matrimonio espiritual viven en la casa misma de la novia; son enemigos a quienes hay que engañar mientras duermen (*estando ya mi casa sosegada*) por medio de la fuga clandestina (*salí sin ser notada*). O, en caso de que vuelvan a aparecer, como las atrevidas y bellas jóvenes de la tradicionalmente carnal Judea (*Cántico*, 32), hay que procurarles alojamiento en los arrabales. Símbolo y realidad coinciden aquí en la latente precondition ascética para la unión mística, que nunca se ha de rebajar, ya que el matrimonio se ha de consumir en el más puro y desinteresado amor, en un ambiente con pureza de azucena, como lo ha subrayado, no un crítico literario en este caso, sino un teólogo: el padre Louis de la Trinité²⁶.

Este ambiente de azucena, en lo que concierne a la naturaleza exterior, permite que la novia, que al principio había tenido que esquivar incluso las bellas flores (*Cántico*, Canción 3) para no perder a su único Amado, goce ahora de la naturaleza toda por Él transfigurada para su deleite. Por lo tanto, todo aspecto de la naturaleza rechazado inicialmente se le restituye ahora como dote. La novia ha llegado al nivel en que San Francisco de Asís escribió su *Canticum creaturarum*. Tal es la diferencia entre el fin y el principio del camino ascético-místico de amor, el *camino real* que conduce al matrimonio espiritual. Rilke, el poeta moderno, circunscribe acertadamente el camino místico que experimentó la novia en el poema de San Juan de la Cruz y, en consecuencia, comprueba la validez general de este simbolismo de la presencia de Dios como clave de la transfiguración de la naturaleza:

²³ RILKE, *op. cit.*, p. 265. ["Allí me hubiera atrevido a dilapidarte, / oh presencia sin límites. . . / y te hubiera configurado como un gigante / te configuraría: como montaña, como incendio, / como simún brotando de la arena del desierto"].

²⁴ *Ibid.*, p. 268. ["Oh bosque del que nunca hemos salido, / oh canción que en cada silencio hemos cantado"].

²⁵ *Ibid.*, p. 278. ["Pero tú me hablabas de tierras tan lejanas"].

²⁶ Cf. LOUIS DE LA TRINITÉ, "Nuit de la foi", *Études Carmélitaines*, 22 (1937), 209.

Wer dich zum ersten Mal gewahrt
den stört der Nachbar und die Uhr,
der geht, gebeugt zu deiner Spur,
und wie beladen und bejährt.
Erst später naht er der Natur
und fühlt die Winde und die Fernen,
hört dich, geflüstert von der Flur,
sieht dich, gesungen von den Sternen,
und kann dich nirgends mehr verlernen,
und alles ist dein Mantel nur²⁷.

III. *La paradoja*

Para evitar que este excelso simbolismo descienda al nivel del amor mundano, se le envuelve en una red de obstáculos paradójicos. Gracias a esto, lo concreto no se puede mover libremente, sino sólo escapar hacia lo espiritual, y lo espiritual hacia lo concreto. Así la novia abandona su casa por una escalera secreta, por la cual se asciende a la perfección y se desciende, a la vez, a la humildad; sale disfrazada, ya que la embellecedora —es decir, santificadora— mirada del Esposo (*Cántico*, estr. 24) ha trocado su imperfecto *color moreno* en *hermosura* (*Cántico*, estr. 25). El soplido de aire con manos que acarician a la novia hasta el éxtasis, no puede ser sino Dios (*Noche*, estr. 7), a quien ella se abraza al mismo tiempo. La misma situación paradójica envuelve al esposo que, como madre, da su pecho a la novia (*Cántico*, estr. 19), y que como ciervo herido hiere a su vez a la esposa cazadora (*Cántico*, estr. 1), y cura su propia herida de amor en el aire movido por el alto vuelo de su amada paloma (*Cántico*, estr. 13). Y en cuanto a su *paloma*, el *ciervo vulnerado* declara que abandonará su soledad (*Cántico*, estr. 35), que se convertirá en el cónyuge, en el socio de su *tortolita* o *blanca palomica* (*Cántico*, estr. 34), que la llamará una vez más a una soledad profunda, aterradora y pavorosa —aunque atractiva—, donde se le ha preparado un nido en el soto todavía más solitario de la más alta espiritualidad (*Cántico*, estr. 36), adecuado para una bienaventurada muerte de amor. Como jardinero, el Divino Amante ha plantado bosques, cosa que no hace ningún otro jardinero; los grandes bosques donde se encuentran precisamente esos sotos (*Cántico*, estr. 4), embellecidos espiritualmente por el simple hecho de haber pasado

²⁷ RILKE, *op. cit.*, p. 322. [“A quien por vez primera te descubre, / el vecino y el reloj lo perturban; / avanza, inclinado sobre tu huella / y como agobiado, como cargado de años. / Sólo más tarde se acerca a la naturaleza / y siente los vientos y las lejanías; / te oye, murmurado por los campos, / te ve, cantado por las estrellas, / y no puede olvidarte ya en parte alguna, / y todo no es más que tu manto”].

Él a través de ellos (*Cántico*, estr. 5). Así es que la novia sabe bien que no ha de volver a las manadas y pastores de la comunidad mundana, puesto que su Amado tiene otros prados que ofrecerle, prados que Él mismo frecuenta (“y pacera el Amado entre las flores”, *Cántico*, estr. 27), prados que, vistos por los transfigurados ojos de la esposa, son, en efecto, *el* paraíso, o sea “el ameno huerto deseado” (*Cántico*, estr. 28).

Hay otro núcleo de paradojas que se ocultan tras ciertas alusiones que revelan una fe encendida, lo cual las excluye de la esfera meramente alegórica y las retiene dentro de una realidad totalmente espiritual. El Amado le recuerda a la dichosa novia, en su nuevo paraíso de amor, entre azucenas, que su desposorio tuvo lugar bajo un árbol, donde Satanás había violado a la madre de la raza humana, a la madre de la novia misma (*Cántico*, estr. 29); pero ésta queda redimida al abrazar valerosamente el nuevo árbol de la cruz, desde donde el buen pastorcico le ofrece su exigente amor (“sobre un árbol do abrió sus brazos bellos... / el pecho del amor muy lastimado”). Esta paradójica alusión del simbolismo cristiano redentor al *Cantar de los cantares*, VIII, 5, bajo el exclusivo aspecto de amor, desposorio y matrimonio místicos, parafrasea de manera original el texto litúrgico del prefacio de la Santa Cruz (“ut... qui in ligno vincebat, in ligno quoque vinceretur”) y representa un bello recamado del velo paradójico que cubre los símbolos principales:

Aquí hay que hacer otra aclaración. Entre las latentes alusiones litúrgicas de la poesía mística de San Juan, este motivo de la “felix culpa” está íntimamente ligado con la embellecedora “nox” del *Praeconium paschale* que, como sucede en la poesía de San Juan de la Cruz, alaba la unión de la humanidad con Jesucristo después de las noches oscuras que siguieron a la caída del hombre:

O certe necessarium Adae peccatum quod Christi morte deletum est! O felix culpa... O vere beata nox... Haec nox est, de qua scriptum est: Et nox sicut dies illuminabitur, et nox illuminatio mea in deliciis meis... Nox, in qua terrenis caelestia, humanis divina junguntur.

La palabra-paradoja de San Juan produce a menudo una fuerte sorpresa, pero, al ser analizada, se convierte en manantial de extraña belleza poética. Dentro del fondo bíblico de veladas mujeres orientales, es natural que no haya lugar para las ninfas de recamadas zapatillas propias de la mitología griega. Pero, de manera extraña, surge en el texto una invocación a las *ninfas de Judea* (*Cántico*, estr. 32), cosa sorprendente y paradójica, además, porque no se las invoca como madrinas de la novia, sino que se las interpela como sus enemigas. Por el contrario, en otro texto se alude a la embriagadora canción de las sirenas, acompañada por la dulce música de

las liras (*Cántico*, estr. 31), que envuelve al extático amor divino con el fin de hechizar y debilitar a los enemigos de la novia. Otra canción semejante es “el canto de la dulce *Filomena*” (*Cántico*, estr. 39), la cual, no obstante su nombre mitológico, canta durante una noche de éxtasis espiritual en el bosque apacible de un mundo transfigurado.

Otra paradoja mencionada con frecuencia, pero sólo en un contexto histórico, consiste en llamar *Carillo* —esto es, “querido”— al Divino Esposo (*Cántico*, estr. 33). Las fuentes de inspiración popular no nos ofrecen mucha información: “Muérome de amores; Carillo, ¿qué haré? / Que te mueras, alahé”. Pero sabemos por otros místicos —como la venerable ursulina francesa Marie de l’Incarnation— que, una vez elevada del *osculum pedis* y *manus* al *osculum oris*, la igualdad otorgada postula atrevidas expresiones íntimas por parte de la novia. Santa Teresa también exclama: “¡Oh amor! que en muchas partes quería decir esta palabra porque se puede atrever a decir con la Esposa: Yo amé a mi Amado. Él nos da licencia para que pensemos que Él tiene necesidad de nosotros” (*Conceptos del amor de Dios*, IV). Así pues, el término *carillo* no resulta paradójico en boca de una novia que, en su extático comportamiento, se llama a sí misma “la que va por ínsulas extrañas” (*Cántico*, estr. 33). Puede advertirse una vez más la semejanza con Rilke: “das Herz das zu entfernten Talen geht” (Libro I) —“el corazón que marcha hacia valles lejanos”.

Paradójicamente, también figura el nombre de Aminadab (*Cantar de los cantares*, VII, 11), cuyo carro de guerra tirado por briosos caballos atraía de tal modo a la Sulamita, que Salomón tuvo que obligarla violentamente a detenerse (*Cantar*, VI, 12). En el poema de San Juan, Aminadab —posiblemente Satanás mismo— con toda su caballería —que representa el esplendor militar, la más refinada tentación de la gloria mundana basada en la guerra— renuncia al asedio de la novia, y se retira desde el pie mismo de su inaccesible fortaleza situada en las alturas. Fortaleza inconquistable porque se levanta sobre las rocas defendidas por Dios (*Cántico*, estr. 37) de donde manan (estr. 12 y 40) las purísimas aguas de la gracia (estr. 63) y en cuyo interior —las “cavernas de la piedra” (estr. 37), la “interior bodega” (estr. 18)— el Esposo se ofrece a la novia en forma de “adobado vino” (estr. 17) y “mosto de granadas” (estr. 37). La más llamativa paradoja elaborada en el *Cantar de los cantares* es la de la eucaristía mística. Lo sorprendente es que todas estas paradojas, aun en su casi catacrética presentación, dispuestas como mosaico a lo largo del poema, no tienen nada que ver en absoluto con los *conceptos*, pues pierden su calidad óptica como *topoi* bíblicos y litúrgicos. Aparecen como genuinas metonimias líricas que expresan una comprobación experimental de las metáforas bíblicas.

Pero aún más que estas paradojas aisladas, nos interesa su ambigua combinación, merced a la cual el Esposo Divino es tanto agua como vino, tanto ciervo como paloma, noche a la vez que luz, mar y montaña, llama o *carillo*. Rilke, una vez más, no sólo subraya el mismo principio, sino que incluso lo formula:

Du bist der Wald der Widersprüche:
ich darf dich wiegen wie ein Kind,
und doch vollziehn sich deine Flüche,
die über Völkern furchtbar sind²⁸.

Dámaso Alonso, por su parte, observa que la paradoja pertenece a la esencia del misticismo, donde “morir es vivir, la llama abrasa regaladamente, perderse es ganarse, abatirse es subir a los astros, ignorar, trascender toda ciencia”²⁹. Todas estas paradojas cristianas pre-poéticas se mantienen apartadas del campo de las agudezas adonde insisten en llevarlas los poetas pseudo-místicos, como Lope, Ledesma y Padilla.

IV. *La evocación*

Hemos visto claramente, a través de los elementos constitutivos de la poesía mística de San Juan, cómo el motivo de amor matrimonial se ha desarrollado de una manera simbólica desde la *Noche esponsalicia* hasta la *Alborada* matrimonial, y cómo este claro designio se ha perturbado líricamente a propósito por una red de paradojas tendida a lo largo del sendero nupcial. Sólo falta destacar que estas paradojas no son todas meras metonimias, sino, a menudo, símbolos secundarios ligados a las imágenes que dependen del *Cantar de los cantares*, aunque símbolos no desarrollados sino sólo evocados. La eficacia poética de este procedimiento se puede comprobar con algunos ejemplos de expansión por medio de imágenes, comparada con la prosificación involuntaria del “Cantar de Salomón” en los *Cantares del rey Salomón en versos líricos por fray Luis de León*³⁰. Sirvan de ejemplos la herida de amor, la tórtola y las flores.

“La herida de amor” —bien conocida también por la plástica transverberación visionaria de Santa Teresa— se evoca en la poesía de San Juan brevemente y de vez en cuando, en tanto que fray Luis trata de ampliar la imagen.

²⁸ RILKE, *op. cit.*, p. 283. [“Tú eres el bosque de las contradicciones: / me atrevo a mecerte como a un niño, / y sin embargo se cumplen tus maldiciones, / que son terribles sobre los pueblos”].

²⁹ DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950, p. 304.

³⁰ JOSÉ MUÑOZ SENDINO, “Los Cantares del rey Salomón. Versos líricos por Fr. Luis de León, MS 52 Wadham College”, *BRAE*, 28 (1948), 411-461.

San Juan	Fray Luis
El aire de la almena... en mi cuello hería (<i>Noche</i> , 7).	Los que copiosamente con justa rectitud son ilustrados, entre toda la gente
Como el ciervo huiste, / habiéndome herido (<i>Cánt.</i> , 1).	con dardos herbolados.
Su querido / también en soledad de amor herido (<i>Cánt.</i> , 35).	Oh esposo, de tu amor están llagados (I, 5).
Oh llama de amor viva, / que tier- namente hieres (<i>Llama</i> , 1).	

En lo que respecta a los nombres simbólicamente cariñosos aplicados a la novia, como *tórtola* y *paloma*, debemos observar que San Juan hace funcionales las alusiones bíblicas, mientras que Luis de León visualiza las comparaciones y exclamaciones del *Cantar*:

Y ya la <i>tortolica</i> al socio deseado en las riberas verdes ha hallado (<i>Cántico</i> , estr. 34).	Hermosas son por cierto cual de <i>tórtola</i> casta tus mexillas (I, 16).
Vuélvete, <i>paloma</i> (<i>Cántico</i> , 3).	Y son tus ojos de paloma hermosa (I, 21).
La blanca <i>palomica</i> al arca con el ramo se ha tornado (<i>Cántico</i> , 34).	Mi paloma sincera, simple paloma pía, en cuyo seno hiel nunca se cría (II, 16).

Por otro lado, al referirse a las flores —*flores, azucenas*— San Juan las simboliza arbitrariamente en significaciones negativas y positivas, a diferencia de lo que sucede en el *Cantar de los cantares*; fray Luis convierte las sugerencias del *Cantar* en prosaicas paráfrasis alegóricas, con alusión a "Ut flos in septis":

(<i>Symbolismo negativo</i>) Ni cogeré las flores, ni temeré las fieras (<i>Cánt.</i> , 3).	Yo soy flor olorosa del verde campo sin lesión cogida (II, 1).
(<i>Symbolismo positivo</i>) De flores... en las frescas mañanas escogidas, haremos las guirnaldas (<i>Cánt.</i> , 22).	Cual la casta azucena entre espinas y abrojos resplandece (II, 2).
Y pacerá el Amado entre las flores (<i>Cánt.</i> , 27).	Ayudadme de flores, que los grandes fervores del amor que en mí siento me tienen desmayada y sin aliento (II, 6).
Dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado (<i>Noche</i> , 8).	Mi esposo... entre azucenas se apacienta y cría, mientras que el sol hermoso alguna luz embía (II, 20).

Se podrían aducir otros ejemplos y mostrar con ellos cómo la imagen descriptiva “la dulce esposa / en brazos de su esposo ya reposa” de Cristóbal de Cabrera en el *Cancionero* de López de Úbeda, se transforma en San Juan en esfumada evocación simbólica por medio del sugerente adjetivo *dulce* como hipálage: la esposa descansa “sobre los dulces brazos del Amado” (*Cántico*, estr. 28).

La evocación de este género parece ser el principio lingüístico y estilístico de la poesía mística. Queda limitada a sustantivos de imágenes concretas y bien definidas, aunque ligeramente empañadas: *llama*, *azucena*, *cueva*. Dámaso Alonso³¹ y Emilio Orozco³² han aclarado parcialmente esto, aunque con explicaciones diferentes. Aun cuando hay movimiento hacia la meta mística del amor, los sustantivos evocadores desempeñan el papel principal, de modo que de la forma verbal *salí* dependen tres estrofas de *En una noche oscura*. Pero cuando la amada alcanza el placentero reposo, los verbos —antes tan escasos— brotan en tropel: *quedéme, olvidéme, reclinéme, dejéme, cesó todo* (*Noche*, estr. 8). En otros casos, la escasez de verbos parece ser la norma. El *Cántico* contiene estrofas evocadoras enteras sin verbo; en la *Llama* el verbo queda relegado a las cláusulas relativas. Lo mismo se puede decir de la escasez o ausencia de adjetivos, salvo en el caso de la naturaleza transfigurada del *Cántico* (estr. 14-16) y del dolor transfigurado en dicha —que corresponde al cambio místico— de la *Llama*. Estas cualidades oximorónicas sirven para evocar lo inesperado, lo extraño, lo sobrenatural, basándose en contrastes inexistentes en este mundo, como *música callada, solédad sonora, cauterio suave, regalada llaga*; expresiones todas que sugieren una realidad diferente de la nuestra, un Cielo y un Mundo nuevos para los ojos, oídos y tacto extáticos. Sin adjetivación alguna se evocan *cedros* y *almenas*, pero no aparecen *almendros, naranjos, higueras* ni *olivos*; no obstante, tras los versos entrevemos, como indica Emilio Orozco, irreales “torres de la Alhambra y olorosos cedros perfilándose duramente sobre la blancura cegadora de Sierra Nevada”. Esto nos hace recordar la observación de Flaubert, referente a Cervantes, de que en el *Quijote* hace aparecer ante nuestros ojos los nunca descritos caminos de la Mancha. Hay verbos, según Orozco, que hacen incisivas y penetrantes alusiones a la altura y a la majestuosidad.

Pero el poder evocador de estos poemas depende también de las imitaciones rítmicas, musicales y sintácticas del sentir. Dámaso Alonso ha señalado la aceleración rítmica de los gemidos de la novia inmediatamente antes de su vuelo extático, gracias a un verso —“si en esos tus semblántes plateados” (*Cánt.*, estr. 12)— que, acentuado

³¹ D. ALONSO, *op. cit.*, pp. 294-311.

³² E. OROZCO, *op. cit.*, pp. 47-53, 180-226.

en 6ª sílaba, parece “ansioso de llegar a la cima de su ritmo, y comunica así su velocidad a todo el musical sistema”.

No cabe duda de que la novia acaricia en espíritu —según sugiere Orozco—, mediante la repetición de sonidos labiales, al Amante anhelado: “Buscando mis amores”; y luego, por medio de una serie de *eres* y de aliteraciones en *f*, expresa su esforzado propósito de no hacer caso de ningún estorbo:

Ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras
y pasaré los fuertes y fronteras
(*Cántico*, estr. 3).

El sonido acariciador de la *m* aparece muchas veces en este divino poema de amor: “Gocémonos, Amado, / y vámonos al monte / do mana el agua pura, / entremos más adentro” (*Cántico*, estr. 36). El “siseo evocador” de la *s* alveolar española refleja, según Dámaso Alonso, un fascinante silencio en el verso “estando ya mi casa sosegada” (*Noche*, estr. 1-2); y, según Orozco, una “música silbante” en el epitalamio, basada en la *s* de los plurales:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
... los aires amorosos
(*Cántico*, estr. 14).

Bien conocida es la expresión evocativa del desesperado azoramiento de la novia, producido por los mensajeros que le dan nuevas indirectas del Amado, como “un no sé *qué que quedan* balbuciendo” (*Cántico*, estr. 7), reforzado con la adición del semánticamente explicativo *balbucir*. El hipérbaton, según Dámaso Alonso, sirve para prolongar el miedo y la angustia en los “*miedos de las noches veladores*” (*Cántico*, estr. 30).

Conclusión

Quisiera recalcar que he tratado de separar tres elementos constitutivos de la poesía mística de San Juan: el tema, los símbolos y el estilo paradójico-evocativo. Sin embargo, lo que he entresacado permanece en la poesía intrínsecamente inseparable. En el tema cristiano del amor divino, el concepto esponsalicio es un arquetipo debido a la tradición bíblica y eclesiástica y, en consecuencia, tan real como simbólico. El camino esponsalicio desde el desposorio hasta el matrimonio, por tanto, se desenvuelve dentro de una exten-

sión simbólica lógica, que corresponde a la Realidad, la Realidad Mística. Analizando los anhelos de la desposada que se ha enamorado de Dios, San Juan de la Cruz, con la ayuda de sus propias experiencias, descubre un nuevo arquetipo pre-poético: la Noche, que refleja maravillosamente los sufrimientos esponsalicios. El arquetipo bíblico y el que descubre San Juan en su divina poesía amorosa se funden al amanecer, en unión feliz, con los sufrimientos de la larga noche precedente. Estéticamente, el símbolo de la Noche se convierte en *cuña* entre el desposorio y el matrimonio, de manera que el concepto de "noche matrimonial" jamás se originaría de la fusión del símbolo metafísico (el desposorio) y el psicológico (la noche). Esta particularidad de la estructura de los poemas, clara en todo otro aspecto, proporciona la contextura paradójica en que todas las paradojas cristianas aparecen repetidas dentro de un fondo nuevo, variado, reelaborado, reconstruido, y hecho palpable y auténtico. Se evitan todas las clarificaciones y descripciones exentas de alusión sagrada, ya que destruirían la delicada materia de que se trata, de modo que la evocación hecha mediante el estilo nominativo, la armonía vocal, la aliteración o la hipálage, resultan ser los únicos medios lógicos y copiosamente empleados para complementar el tema y el simbolismo fundamentales, alcanzados por medio de la intuición personal. Esta intrincada situación explica, en gran parte, el valor de San Juan como poeta lírico.

Falta determinar si la poesía de San Juan hubiese sido posible en cualquier otro momento. Por supuesto que no. Así como el espíritu de su poesía habría sido inimaginable sin las preocupaciones de la Reforma católica, igualmente imposibles habrían sido la estructura y el estilo empleados para encauzar su simbolismo, sin la predisposición al Barroco naciente. En la poesía barroca la música triunfa sobre el color y la línea, y el tema mayor, el conjunto lógicamente construido, aparece acompañado por un motivo menor con elementos afectivos libres, que revolotea por encima de la melodía independientemente del ritmo fundamental³³. Así, también, el gusto de la época ayuda a explicar por qué las imágenes primarias de la estructura (*noche* y *matrimonio*), sobre todo en el *Cántico espiritual*, han sido sistemáticamente desequilibradas dentro de su relación lógica (*noche* por *desposorio*) y rodeadas de una serie de imágenes secundarias que, independientes entre sí, dan no obstante a los grandes símbolos estructurales su plenitud y perfección decisivas.

HELMUT HATZFELD

Catholic University of America.

³³ MARIO GIORDANO, "Elemento culturale e creatività nell'elaborazione tecnica del linguaggio poetico tassesco", *FR*, 7 (1960), pp. 85-118.