



Hipertexto 7
Invierno 2008
pp. 1-17

**Experiencia y expresión de lo inefable
en San Juan de la Cruz**
María Auxiliadora Álvarez
Miami University, Ohio

Hipertexto

San Juan de la Cruz es el poeta místico por excelencia en el ámbito hispánico, el poeta de la *metáfora espiritual* y de la explicación conceptual de esta metáfora. El conocimiento *infuso* de “las uerdades diuinas” le llega a San Juan a través de la mística, cuyo fundamento es experiencial: “pues aunque a V.R. le falte el ejercicio de theología escolástica, con que se entienden las uerdades diuinas, no la falta el de la mística” (Prólogo al *Cántico espiritual*, 580). Pero al igual que Santo Tomás de Aquino, para quien la razón es entitativamente susceptible y participativa del conocimiento de Dios, San Juan se sumerge en el estudio de los parámetros de la ciencia de Dios o teología para ponderar sobre el conocimiento logístico de la experiencia mística. La experiencia mística sin embargo conlleva otra dinámica intelectual particular, pues las comunicaciones del amor trascendente penetran el entendimiento de forma diferente al conocimiento de las “uerdades diuinas” adquirido a través del estudio de su ciencia: “por haberse, pues, estas Canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística” (Prólogo al *Cántico espiritual* 703). La mística experimental difiere de la teología escolástica por la dinámica del amor interactuante, aunque muchas veces, pero no siempre, el teólogo y el místico son la misma persona. San Juan hubiese podido ser exclusivamente teólogo, sin embargo, por ser también místico experimental, escogió el camino del misterio del amor: “que ya sólo en amar es mi exercicio” (Canción 19 del *Cántico* 596). Dado que la poesía sanjuanista compendia simbólicamente la experiencia mística y el conocimiento teológico, pareciera imposible acceder a la cabal comprensión de su obra a través del análisis de los aspectos literarios exclusivamente.

José Jiménez Lozano se refiere a las relaciones y "desrelaciones" entre mística y literatura en el Prólogo a la edición de la *Poesía Completa de San Juan de la Cruz*:

La mística no es, desde luego, un género literario como creyó Don Marcelino Menéndez y Pelayo, y Unamuno le reprochó con sarcasmo. No hay un género literario que pueda identificarse como mística al lado del ensayo, el cuento, la novela o el teatro; la mística es una experiencia interior, y el místico puede expresarse, ciertamente, a través de alguno de estos géneros... Pero, aún entonces, no cesará en su esfuerzo por apresar lo real, de distinguir lo real de lo imaginario; y su encuentro con esa realidad última, en medio de la tiniebla o el goce (64).

No pareciera pertinente sin embargo la alusión de Jiménez Lozano con respecto a la perspectiva de Menéndez y Pelayo, pues éste último sí parecía comprender la distancia, o particular cercanía dado el caso, entre la mística y la literatura, a juzgar por las declaraciones del crítico sobre el tema de la mística en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua. En este discurso Menéndez y Pelayo declaró:

me fijé en aquel género de poesía castellana por el cual nuestra lengua mereció ser llamada lengua de los ángeles ... Este es el *misticismo* como estado del alma, y su virtud es tan poderosa y fecunda, que de él nacen una teología mística y una ontología mística ... a que el seco razonamiento no llega, ... y una poesía mística, que no es más que la traducción en forma de arte de todas estas teologías y filosofías (cit. Moliner 135).

En su libro *Ideas estéticas*, Menéndez y Pelayo se refirió a la prosa mística de Pedro Malón de Chaide (1530-1589) con las siguientes palabras: "Uno de los más suaves y regalados prosistas castellanos, cuya oración es río de leche y miel" (181). En cuanto a la poesía y la prosa de San Juan de la Cruz específicamente, Menéndez y Pelayo declaró que "no pueden medirse con criterios literarios [exclusivamente], porque por ahí pasó el espíritu de Dios hermoseándolo y santificándolo todo" (Moliner 262). A juzgar por estas declaraciones, parece claro que Menéndez y Pelayo podía realmente percibir el trasfondo constitutivo de esta "lengua de los ángeles".

En razón del trasfondo constitutivo de la poesía sanjuanista, nos aproximamos al texto desde dos puntos de vista diferentes aunque concomitantes. En primer lugar abordamos la forma poética, el género de expresión escogido por el místico y que corresponde al aspecto literario. En segundo lugar, nos internamos en el contenido de su obra donde radica el aspecto propiamente religioso, con el fin de desglosar separadamente sus conceptos sobre el conocimiento de Dios (teología), y sobre el amor divino (misticismo), porque estos conceptos representan la base de sus cuatro poemas mayores: *Cántico espiritual*, *Noche oscura del alma*, *Llama de amor viva* y *Subida al Monte Carmelo*.

Para analizar el aspecto formal de la poesía mística de San Juan de la Cruz en términos literarios, es necesario mencionar la dificultad que encontró la crítica literaria de principios de siglo para abordar la poesía del santo. Recordamos otra vez a Menéndez y Pelayo cuando en los alrededores del año

1900, se confesaba incompetente y atemorizado ante los textos poéticos de San Juan de la Cruz: “Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas ... juzgar tales arrobamientos ... parece irreverencia y profanación” (*La mística* 36). Hacia 1942, en el IV Centenario de San Juan de la Cruz, la acotación del terror de Menéndez y Pelayo conservaba todavía su vigor operativo. Según José Angel Valente, el conservadurismo de ciertos medios académicos, incluyendo las opiniones de Dámaso Alonso y Jorge Guillén -quienes antagonizaban lo espiritual a lo humano- había impedido una lectura más fiel y fidedigna de los textos sanjuanistas (“Formas de lectura”, *Hermenéutica*, 18).

Dámaso Alonso señaló la estrecha relación de la poesía de San Juan de la Cruz con la poesía secular de Garcilaso y de Sebastián de Córdoba:

en ese año de 1575 aparecieron esas *Obras de Boscán y Garcilaso, trasladadas a materias cristianas y religiosas* por Sebastián de Córdoba, vecino de Ubeda ... Por lo que toca a San Juan de la Cruz, los hechos son éstos: 1) Está probado, sin que haya la menor probabilidad de duda, que San Juan de la Cruz (cuya obra poética comienza precisamente en 1577) leyó el libro de Sebastián de Córdoba. 2) En la poesía de San Juan hay abundantes reminiscencias (¡siempre breves, siempre fragmentarias!) de Garcilaso; de ellas: a) unas proceden directamente del poeta profano; b) otras le llegaron a través de Sebastián de Córdoba. 3) En la poesía de San Juan hay algunas reminiscencias de Sebastián de Córdoba (en punto en que éste se apartaba de Garcilaso) (258).

Valente consideró que la lectura de los textos sanjuanistas por parte de Dámaso Alonso, quien había heredado el “pavor” de Menéndez y Pelayo, había sido altamente perjudicial para una aproximación más adecuada a la poesía de San Juan de la Cruz, porque esta lectura de Dámaso Alonso:

perpetra la inaccesibilidad a la obra de San Juan, y entonces aparece el disentimiento que caracteriza la propia lectura de hoy, restrictiva y condicionada por los elementos excluidos: 1) Las relaciones mutuas entre poesía y experiencia mística. 2) El problema textual que elimina la comprensión doctrinal y estética. 3) Las fuentes que separan lo literario de lo doctrinal (“Formas de lectura”, *Hermenéutica y mística* 18).

No son nuevas sin embargo, las críticas adversas a la interpretación de Dámaso Alonso de la poesía sanjuanista. Las fuertes y consistentes disonancias con este crítico datan ya de la mitad del siglo, como podemos confirmarlo en el extenso y detallado tomo titulado *Las raíces de la poesía sanjuanista y Dámaso Alonso*, de Emeterio G. de Setién: “Creemos que la teoría “A” [de Dámaso Alonso], defensora de un doble filo garcilasiano, directo e indirecto, llevado al extremo límite de una dependencia pormenorizada y triquiñuelista, necesita una revisión urgente” (61).

Muchos otros críticos de renombre como H. Hatzfeld, Valbuena Prat y Sánchez Martínez, se dieron a la tarea de complementar y ampliar los análisis sobre la naturaleza de las relaciones místico-seculares entre las obras de los poetas del Siglo de Oro. En estos estudios encontramos, en primera instancia, el reconocimiento de uno de los más significantes logros de la obra poética de San Juan de la Cruz, como fue el de reunir y amalgamar una pléyade de las más

variadas poéticas sagradas y seculares conocidas hasta entonces, y no solamente las de sus coterráneos. Esta miríada de poéticas e incursiones en lo divino es de una amplitud asombrosa. En el platonismo de San Juan, se encuentran las obras de Ficino y Pico por un lado; de Garcilaso y Fray Luis de León por otro; y también se hallan San Agustín, San Buenaventura, San Bernardo, Francisco de Osuna y Bernardino de Laredo, como incluye el esoterismo de Nicolás de Cusa.

Luego encontramos la presencia de los *contrafacta*, que eran poemas de índole religiosa elaborados según el modelo de la poesía popular con el fin de que fuesen cantados en ceremonias religiosas populares, actividad artística muy común durante la época de la Contrarreforma. El mismo San Juan confiesa en su nota introductoria al poema *Llama de amor viva* el haber utilizado esta fórmula de los *contrafacta*. No llama la atención este hecho dada la experticia del poeta San Juan para elaborar estructuralmente un artefacto artístico según la costumbre estética del momento. Además del arte de la lira empleado en sus poemas *Noche oscura del alma*, *Llama de amor viva*, y el *Cántico espiritual*, San Juan también utilizó en estos y otros poemas diversas técnicas literarias como las cuartetas rimadas y las letrillas, la glosa con pie forzado, el terceto con pie forzado, y el romance de versos octosílabos o heptasílabos con rima impar.

En una nota referida a los primeros versos de la Egloga II de Garcilaso, San Juan hace mención directa al oficio técnico inmerso en la estructura de la poética hacia lo divino: “La compostura de estas liras, que en Boscán están vueltas a lo divino, dicen: ‘La soledad siguiendo/llorando mi fortuna/ me voy por los caminos que se ofrecen, etc.’, en las cuales hay seis pies, y el cuarto suena con el primero y el quinto con el segundo, y el sexto con el tercero” (*Vida y Obras completas* 981). Es necesario aclarar que esta cita de San Juan que hemos transcrito debe leerse “Garcilaso” donde dice “Boscán”, pues Jean Baruzi explicó la confusión del santo al leer un trabajo de divinización de poesía profana publicado por la viuda de Sebastián de Córdoba que incluía textos de Córdoba mezclados con otros de Garcilaso y de Boscán (76).

El uso de la técnica en la poesía mística es un recurso estilístico, como lo podemos constatar primeramente en las palabras de San Juan, y luego en los estudios de los especialistas dedicados al tema después de Baruzi. Según Manuel Ballesteros: “El estudio estilístico debe tomar en cuenta a la palabra mística en su autodestrucción formal que se constituye en su rigor poético, ... el prejuicio estilístico se atiene a la presentación inmediatamente poética” (64). También encontramos largos estudios al respecto realizados por Ramón Menéndez Pidal, quien evidencia, sin lugar a dudas, que este préstamo literario se refiere a la utilización de una estructura rítmica, la que además se enriquece con la intervención de San Juan, que ha transformado lo popular a través de una exquisita reelaboración renacentista (78).

Otras importantes disidencias han surgido en diversos sectores de la crítica abocados al estudio de los textos sanjuanistas. Evangelista Vilanova considera inoperante que Baruzzi haya introducido “un racionalismo absoluto” como regla de interpretación a San Juan de la Cruz, y desaprueba que tanto Baruzzi como Garrigou-Lagrange hayan abordado una lectura demasiado

sistemática de la poesía sanjuanista. Vilanova considera peligroso que el desentrañamiento del símbolo supere la experiencia a través de la lectura sistemática de las ideas, en lugar de producir una lectura simbólica que alcance el contenido: “aproximarse al mito y al misterio a través del logos, equivale a destruirlos” (61).

Nuestra opinión sobre el problema de la sistematización en la que han sucumbido tanto Baruzzi como el maestro Garrigou-Lagrange para estudiar a San Juan de la Cruz, es que el problema responde a dos razones fundamentales entre otras: por un lado, el hermetismo polisémico del símbolo presenta una fuerte inaccesibilidad ante un sistema lógico no poético, porque si bien es polisémico, es principalmente hermético: “el símbolo no es una guía de comprensión” (El Maleh 26); y por otro lado, Baruzzi es teórico y Garrigou-Lagrange es teólogo, es decir, ninguno de los dos se aproxima a la lectura con la mente metafórica del poeta, o con la vivencia del místico. También es posible abordar el problema diferenciando los tipos de mística de la siguiente manera sintetizada: la mística inefable es inasequible a la razón; la dogmática es comunicable (Santo Tomás de Aquino); la práctica o ascésis, es la que prepara el camino a lo inefable (San Juan de la Cruz).

Consideramos natural que emerjan coincidencias y desaveniencias en la larga dialéctica sostenida entre los críticos, los teóricos y los teólogos que se ocupan de la poesía mística, pues la empresa que acometen no es fácil. Esta noche oscura del lenguaje, donde mora lo inefable, nos deja a todos en la más completa indigencia de abordaje y comprensión: “De San Juan de la Cruz [eje central de esta dialéctica] nos separan la inexperiencia mística y cuatro siglos de historia agitada” (Ruíz Salvador 122).

De cualquier modo, no creemos posible obviar el valioso aporte de los extensos estudios del P. Garrigou-Lagrange sobre la mística en general, principalmente el exhaustivo trabajo que realizó en sus tres gruesos tomos titulados *Las tres edades de la vida interior*. Tampoco consideramos posible desmerecer la renovación de la interpretación y lectura de los textos sanjuanistas que realizó Jean Baruzzi, principalmente por el momento crucial en que apareció, cuando los sectores más importantes de la crítica se encontraban paralizados ante la ausencia de modos plausibles de abordar la poesía de lo inefable.

El estudio de Jean Baruzzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, escrito en París en 1924 y publicado en 1931, propició un análisis más detallado de la relación de la poética sanjuanista con la poesía popular de su siglo. Este estudio vino a esclarecer la modalidad exclusivamente estética de esta relación, alegando que el lenguaje místico no está hecho sólo de palabras, sino de la dinámica interior que las anima. Baruzzi interpreta, por primera vez, la poesía mística de San Juan bajo el prisma religioso o espiritual, denunciando “la abusiva anulación del espacio específico de la mística, defendiendo el valor noético de su radicalidad experiencial y su especificidad de expresión lingüística” (92). Michel de Certeau produce una obra capital sobre el mismo tema en la segunda mitad del siglo XX, *La fable mystique XVIe-XVIIe*

Siècle,¹ donde trata el espacio interior y la dinámica del lenguaje propio de la mística. M. de Certeau establece con *La fable mistiqué* un puente de continuidad que se remonta hasta el aragonés Miguel de Molinos, cuyo voluminoso tratado *Guía espiritual* apareció en 1675, y ha sido considerado por muchos como el último místico formal del Siglo de Oro.

Este análisis del devenir de la crítica ha sido necesario para exponer dos criterios antagónicos si unilaterales en cuanto a la lectura de la obra sanjuanista. El primer criterio, bastante cuestionado actualmente, que trata de la parentela literaria de San Juan de la Cruz con Garcilaso -embebido a su vez en Petrarca-², y priva a la poesía mística tanto del sentido experiencial de la búsqueda de la trascendencia, como del sentido de la factura propia hacia una renovación simbólica del lenguaje. Y el segundo criterio, que resulta más convincente al aceptar la relación estilística entre la poesía sagrada y la secular, pero considera al unísono una genealogía del texto sanjuanista en dirección al *Cantar de los Cantares* (Nahson 81), y reconoce la autonomía escriturística del texto místico a través de la inefabilidad de la experiencia.

El vocablo mística, derivado del vocablo misterio (del griego *mystikós*), se encuentra remitido a la indagación del misterio religioso, y aparece originalmente entre los cristianos en el siglo III “referido al culto en el sentido litúrgico, a la interpretación alegórica de la Escritura en el sentido simbólico, y al conocimiento de las verdades de la fe en el sentido teológico” (Cilveti, *Introducción* 14). Como un compendio de saber litúrgico, alegórico y teológico, éste se abrió posteriormente a una interpretación más amplia al considerarse la mística como disciplina autónoma en 1690 en el *Tratado de Sandeaus*. En el *Tratado de Sandeaus* se reconoce en la mística “la existencia de un espacio inventivo, de libertad, en el que mutan, como en una operación alquímica, las palabras: la “nova fingendi vocabula libertas” (Lara Garrido, “La primacía”, *Hermenéutica* 11). En el ancho espacio liberado por la palabra indagatoria se conglomeran entonces las enunciaciones místicas y las enunciaciones poéticas.

En otro sentido, es necesario señalar que la proposición simbólica del poema místico difiere del poema secular por las cargas semánticas inferidas en ambos, como podemos ver en el siguiente ejemplo, donde es posible comparar el motivo de la canción 11 del *Cántico espiritual* de San Juan con el mismo motivo de la Egloga I de Salicio y Nemoroso de Garcilaso (*Poesía del siglo XVI*, 60). Veamos primero el poema del San Juan:

“¡O cristalina fuente!
Si en esos tus semblantes plateados
formases de repente

¹ A falta de la versión original, hemos cotejado la traducción *The Mystic Fable* de Michael B. Smith, publicada aún en vida de Michael de Certeau.

² En cuanto a la labor de secularización de la poesía de Petrarca que se lleva a cabo inicialmente a través del filtro de Garcilaso, cabría hacer aquí una pequeña salvedad sobre la cualidad espiritual consustancial a los textos petrarquistas recuperada por Fray Luis de León y por San Juan la Cruz. “La impronta de la espiritualidad platónica cristiana de la lírica petrarquista y la clara disposición que la acerca y la hace apta para el inicio de un proceso de divinización” (Manero Sorolla 131).

los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados”
(*Cántico espiritual* 591).

¿Puede la fuente remitir por sí misma a la realidad material y a la realidad divina al mismo tiempo? Sí, por su valor simbólico. El agua es la metáfora de la fe para San Juan, quien escribe en el "Comentario" o declaración: "Llámala chistalina a la fe por dos cosas, la primera porque es de Cristo su Esposo, y la segunda porque tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades y fuerte y clara y limpia de errores" (Comentario a la canción 11, *Cántico* 705). El agua posee en este verso una función connotativa doble: sólo puede ser realmente cristalina en la medida en que cumpla el deseo de San Juan de ver en ella los ojos de Dios reflejados. San Juan duda de la suficiencia especular de la fuente material, que no puede como él, "dibujar en sus entrañas" el rostro de la divinidad. El planteamiento poético-místico atraviesa el símbolo para exponer una analogía experiencial. Esta imagen del espejo interior reflejando los ojos de Dios ya había sido utilizada por el místico flamenco Ruybroeck (Malón de Chaide 39); y había trasegado de forma inversa hasta la *Imitación de Cristo* de Thomas de Kempis. Un sentido muy distinto a la alegoría del espejo espiritual de San Juan, Ruybroeck y Kempis, se encuentra en el verso de Garcilaso de factura similar, donde no se haya sugerida otra función de la figuración más allá de ponderar sobre la pureza reflectora de las aguas y el fundamento estético de la capacidad especular de la fuente:

"Corrientes aguas, puras, cristalinas
árboles que os estáis mirando en ellas" (*Poesía* 60).

Con referencia a la integridad semántica del símbolo que lo diferencia de la imagen anecdótica, viene al caso una cita imprescindible del filólogo Lucinio Ruano de la Iglesia:

Un símbolo deja de serlo desde el momento en que se le descompone en tal o cual alegoría anecdótica, en tal o cual palabra, sobre todo si éstas se enmarcan fuera del contexto del místico, releyéndolas en su contenido lexical o de determinada preconcepción que se quiere ilustrar. Prescindir de lo afántico de experiencias inéditas y del esfuerzo creador del autor del símbolo es pretender que el meteoro desintegrado, ido, pueda recuperarse con la palabra (*San Juan de la Cruz. Obras completas*, XLIX).

La lectura conceptual del símbolo intenta expresar entonces, y quizá inútilmente, una continuidad relativa, puesto que el símbolo está situado en un punto invisible entre lo sensible y lo misterioso. "La medida del valor del símbolo depende de la distancia entre la cosa-signo y la realidad-misterio, del hiato que se da entre ambos, y que impone como un salto de la cosa material visible a cierta profunda intensidad que provocará la transferencia a la realidad velada, a la ascensión entusiasta" (Vilanova 60).

Un símbolo se convierte en fundamental por la capacidad polisémica de su valor, y por la fuerza de la atomización que produce entre el significante y el

significado: a mayores o más disímiles resonancias, más alto será su potencia transferencial, “no a manera de salto, abandonando el primer factor, sino a modo de perforación luminosa” (Ruíz Salvador 113). Para Jean Baruzzi, el símbolo revela la potencia creadora del poeta:

Es [el símbolo] una profunda cima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística y a la par su venero más soterrado ... El símbolo no traduce y no admite traducción. Nacido de una intuición profunda y oscura, emite a su vez imágenes: pero éstas no tienen correspondencia a términos de realidad, sino que están ligadas sólo al símbolo mismo por *una especie de lógica interna*; es decir, que tienen en él mismo su necesidad y su justificación (Cita de Dámaso Alonso 216).

Aunque los símbolos de la *noche*, el *matrimonio espiritual* y la *llama* aparecen imbuidos directamente -o al sesgo- en todas las tradiciones místicas orientales u occidentales, Baruzzi considera que la labor recreadora de San Juan de la Cruz en este sentido representa su mayor mérito lírico. Y es también a través de estos poderosos símbolos como parece posible penetrar el complejo entramado sanjuanista entre la poesía, la mística y la teología.

El símbolo de la *noche* de San Juan representa la nada, el vacío, la muerte mística. Representa el proceso del oscurecimiento del entendimiento, y la autonegación progresiva. La *noche*, para que exista, debe ocupar una unidad de tiempo existencial; y para que sea transformante, debe constituirse en el espacio del *fiat*, es decir, el espacio de la *aceptación* activa y pasiva de la penumbra. Toda penumbra está compuesta de luz y oscuridad a la vez: “La fe es una luz oscura” (Stein, *Ser finito* 104). La *noche* es una metáfora del arduo avatar entre la razón y la fe, y el triunfo de la fe representa “la actitud anímica de renuncia y fidelidad que preside todo el proceso místico, y que, al confluir con la moción divina de la contemplación, posibilita la transformación y la unión del alma a la divinidad” (García Palacios 152).

A diferencia de la alegoría del *desposorio espiritual* del *Cantar de los cantares* que sirvió de inspiración al poeta carmelita, la significación del símbolo de la *noche* de San Juan de la Cruz nos recuerda el período del *nigredo* u *obra en negro*, el primer estrato de la gradación alquímica de los tres mundos o tres partes de la Piedra Filosofal en la tradición de la filosofía hermética³. Y aunque la *noche* representa un símbolo magnífico en ambas tradiciones alquímicas y místicas, San Juan utiliza las características analógicas de la oscuridad cósmica para exponer el fragor inicial de la sobrenaturalización del entendimiento en la oscuridad mística. Tanto en la exposición poética, como en la significación

³ “Porque todo lo que está en el mundo, teniendo material y forma, se reduce a tres partes: la parte mineral, vegetal, y animal.” Cap. XII de la *Tabla Smaragdina* de Hermes Trimegisto. Según Hortelano, en sus *Comentarios a la Tabla Esmeraldina. Bibliothèque des Philosophes Chimiques* (siglo XVIII): “Las tres partes de la filosofía (Sabiduría) de todo el mundo, aluden sin duda alguna al conocimiento de los tres mundos, la Tierra, el Mundo Intermedio, y el Cielo ... Estos tres mundos se relacionan con las tres fases principales de la Gran Obra, simbolizadas con los tres colores alquímicos, el negro, el blanco y el rojo. La cuarta parte restante sería el dominio de lo inmanifestado, lo supra-cósmico y lo innombrable.” (Traducción de Francisco Ariza de la edición facsimilar aparecida en París en 1989 bajo el sello de Ediciones Jobert).

mística y la explicación teológica sanjuanistas, el símbolo de la *noche* representa una ceguera del espíritu que engloba en sí diferentes penumbras. San Juan describe consecutivamente las oscuridades gradativas de la *noche mística* con miras al desarrollo teológico de la misma imagen poética resurgente en varios de sus poemas. Tomamos como ejemplos la Canción 14 del *Cántico espiritual*, “la noche sosegada / en par de los leuantes de la aurora”, y la Canción 1 de la *Noche oscura del alma*, en cuyo Comentario ofrece la explicación:

la primera [penumbra], que es la del sentido, es comparada a la primera noche, que es cuando cesa la vista de todo objeto sensitivo, y así no es tan remota de la luz como la media noche; la tercera parte, que es el antelucano, que es ya lo que está próximo a la luz del día, no es tan oscuro como la media noche, pues ya está inmediata a la ilustración y información de la luz del día (Comentario a la Canción 1 de la *Noche oscura del alma*, *Vida y Obras completas* 459).

El símbolo de la *noche* es un poderoso emblema que atraviesa la poesía, la mística y la teología sanjuanistas. Este símbolo aparece espléndidamente en los cuatro grandes tratados del santo: *Subida al Monte Carmelo*, *Noche oscura del alma*, *Llama de amor viva*, y *Cántico espiritual*, desarrollándose de forma exhaustiva en los Comentarios compartidos entre *Subida y Noche*, y también en los Comentarios a *Llama de amor viva* y a *Cántico espiritual*. Edith Stein explicó admirablemente la distinción entre la noche cósmica y la noche mística, acentuando en ésta última su carácter ontológico (*La estructura* 104). La doctrina de San Juan contiene una *noche*, y la *noche* de San Juan es un símbolo iniciático del devenir de la espiritualidad del ser. Pero si la finalidad radicase en desgajar las categorías, esta gran *noche* podría ser también liberada de símbolo y doctrina, y sostenerse poéticamente *per se*.

El poema *Noche oscura del alma* consta de ocho estrofas y al parecer fue escrito simultáneamente a *Subida al Monte Carmelo*, entre los años 1578 y 1579. Algunos de sus estudiosos opinan que el santo escribió el poema durante su estadía en la cárcel de Toledo, otros afirman que lo escribió después de salir de la cárcel durante sus meses de permanencia en El Calvario y Beas de Segura. En todo caso, los años dentro de los cuales se sitúa la elaboración del poema incluye ambos períodos. Según algunos de los estudiosos más acuciosos de San Juan de la Cruz como el P. Eulogio de la Virgen del Carmen, Crisógono de Jesús y Lucinio Ruano de la Iglesia, los poemas "Subida al Monte Carmelo" y "Noche oscura del alma" forman una sola unidad tanto en argumento temático o doctrinal como en estructura. El poema "Noche oscura del alma" posee el mismo argumento del *Cántico espiritual*, se despliegan las mismas imágenes y símbolos en ambos poemas y el mismo transfondo doctrinal: la transformación o la unión del alma con Dios. La noche del poema "Noche oscura del alma" está también descrita en sentido retrospectivo al igual que en el *Cántico*, y es vista desde la unión a la cual ya se ha llegado con Dios. Lo podemos corroborar en la quinta estrofa del poema "Noche...":

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste

Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!
(*Vida y Obras de San Juan* 407)

El feliz acontecimiento de la unión del alma con el Amado (Dios) tiene lugar en la vía unitiva, que representa el tramo final del proceso místico de la transformación del alma en Dios, y se encuentra especificado en la última estrofa del poema:

Quedéme, y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo, y déjeme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. (407)

La totalidad de este poema *Noche oscura del alma*, se identifica con los presupuestos del *Cántico espiritual* porque la *noche* aquí tratada es también venturosa como “La noche sosegada”, primer verso de la estrofa 14 del *Cántico*:

La noche sosegada
en par de los leuantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (589)

Los adjetivos adscritos a ambas noches son igualmente positivos. En "Noche oscura del alma" aparece esta “noche dichosa” en el verso 1 de la estrofa 3:

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.
(*Vida y Obras de San Juan* 407)

y también en el verso 2 de la estrofa 5, “¡Oh noche amable más amable que la alborada” :

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada! (407)

El argumento del poema "Noche oscura del alma" se concentra en la indispensabilidad positiva de la *noche*, en la superación de la oscuridad del tránsito, y en el sosiego. El alma es la amada que deja su casa “estando ya ... sosegada” o exenta ya de los apetitos naturales para salir “sin ser notada” en busca de su Amado, es decir, de Dios:

En una noche oscura,
con ansias de amores inflamada,

¡Oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
(*Vida y Obras de San Juan* 407)

El *matrimonio espiritual*, junto a la *noche* y la *llama*, se encuentran entre los símbolos más fuertes de San Juan de la Cruz, como lo destacó Baruzzi (102). Pero además estos tres símbolos del *matrimonio espiritual*, la *noche*, y la *llama*, pudieran encontrarse estrechamente relacionados entre sí. En sentido cronológico la *noche* es la víspera del día de las nupcias; en sentido alegórico representa la melancolía en la todavía ausencia del Amado, y también el sufrimiento de la propia aniquilación, pues el alma ha de morir a su naturaleza imperfecta durante esa *noche*, para acceder a la vida sobrenatural a través de la unión con Dios en el *matrimonio espiritual*. La potencia de este trinomio se revela en el último verso de la estrofa 2 del poema *Llama de amor viva*, “matando, muerte en vida la has trocado”:

¡Oh cautiverio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado!
Que a vida eterna sabe
y a toda deuda paga;
matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno
donde secretamente sólo moras,
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!
(*Vida y Obras de San Juan* 415)

En la nota explicativa que antecede al poema encontramos el mismo argumento del *Cántico espiritual*: “Canciones que hace el alma en la íntima unión con Dios.” Luego encontramos también la resonancia de las tres vías místicas inmersas en el *Cántico*, a través de cuatro vocablos claves que se suceden en tres de sus estrofas. Juzgamos necesario hacer una referencia previa al último verso del poema “Llama de amor viva”: “cuán delicadamente me enamoras”, para enfatizar que se trata de un poema de amor. La “llama de amor viva” es Dios. El primer vocablo al cual deseamos hacer la siguiente referencia es el que se encuentra en el segundo verso de la primera estrofa, el vocablo “hieres”, porque el término en su contexto se refiere a una herida de amor: “que tiernamente hieres”, y remite a “los heridos”, los trauseúntes de la primera vía o vía purificativa; el segundo vocablo es “llaga”, en el segundo verso de la segunda

estrofa, que también se refiere a un regalo de amor: “¡Oh regalada llaga!”, y remite a “los llagados”, los transeúntes de la segunda vía o vía iluminativa; el tercer vocablo es “muerte” o transformación, en el sexto verso de la segunda estrofa: “muerte en vida has trocado”, que se refiere al cambio (trocar, cambiar, transformar), es decir, a la transformación que ocurre en el alma al unirse a Dios, experiencia que tiene lugar en el último período del tránsito místico o vía unitiva. El último vocablo que analizamos ahora es el vocablo “aspirar”, ubicado en el antepenúltimo verso de la cuarta estrofa: “tu aspirar sabroso.” El vocablo “aspirar” se refiere a la moción del Espíritu Santo en el alma, y remite al estado de beatitud posterior al matrimonio espiritual o unión del alma con Dios.

Los términos “herida”, “llaga”, y “muerte”, también ilustran los estados melancólicos, anhelantes, y extáticos que acompañan respectivamente el tránsito del alma por las vías purificativa, iluminativa, y unitiva. La *melancolía* es la *herida* que inicia y signa la noche oscura de la purificación; el *anhelo* es la *llaga* (herida duradera o duración de la herida), que va de la herida a la muerte; el *éxtasis* es la muerte-vida por amor, la transformación total del alma que ingresará luego en el estado de beatitud tras la unión plena con Dios.

La transformación total del alma en Dios se lleva a cabo paulatinamente a través del tránsito por las tres vías de la mística sanjuanista (Eulogio de San Juan de la Cruz 97), y alcanza su punto álgido en la vía unitiva, vía que bien ha conocido San Juan de la Cruz, por las claras noticias que nos ha dado sobre su modalidad. Este punto representa el vértice ascendido y resplandeciente de la dinámica transformativa o *éxtasis místico*, que Evangelina Vilanova ha denominado “acontecimiento extático en lugar del estado extático” (47). El éxtasis o estado de gloria de la unión con Dios se desarrolla con mayor amplitud en los poemas *Llama de amor viva* y *Cántico espiritual*.

San Juan es el *extático*, el poeta de la unión divina que trasiega, siempre, un léxico sobrenaturalizado. Y aunque “se piensa que en el código lexical de Fray Juan, las palabras admiten, por lo menos hipotéticamente, cualquier significado, como si se tratase de un lenguaje infinito” (Pacho, “Lenguaje técnico” 216), no sería posible para el lector de la poesía sanjuanista acceder a los álgidos presupuestos místicos de tan complejos códigos poéticos, sin leer los *Comentarios* específicos de San Juan sobre cada una de las palabras que el mismo santo ha utilizado anteriormente en su construcción lírica. Según María Jesús Mancho Duque, “es notable la proliferación de oxímoros y paradojas en la prosa de la *Subida* y de la *Noche*” (“El símbolo” 17). Notemos que Mancho Duque se refiere a la prosa explicativa, y no a la poesía de San Juan.

El mismo San Juan ha explicado que la amalgama de contrarios que nutre su lenguaje poético-místico se refiere a la reunión de categorías conceptuales (entidades naturales y sobrenaturales), y no a figuras literarias. Observemos por ejemplo la explicación que da San Juan de la Cruz a la conjunción “música callada” (Canción 14 del *Cántico espiritual* 588):

aunque aquella música es callada quanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir

bien el sonido espiritual sonorosísimamente en el espíritu” (Comentario a la Canción 14, *Cántico espiritual* 766).

Analizamos entonces con más detalle cómo se deshace la apariencia de un oxímoron en la poesía sanjuanista. En primer lugar presentamos la imagen poética que correspondería a la figura literaria en el campo literario; en segundo lugar presentamos la raíz o el fundamento de la imagen en la explicación completa que da San Juan de la Cruz sobre las razones por las cuales ha usado los términos que conforman esta imagen, lo que quieren representar y la miríada de connotaciones que abarcan. Transcribimos a continuación la estrofa completa 14 del *Cántico espiritual* que incluye la conjunción “música callada”:

La noche sosegada
en par de los leuantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (588)

Transcribimos ahora la aclaratoria completa del santo sobre la conjunción “música callada” en el Comentario a esta Canción 14:

En aquél silencio y sosiego de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz diuina, echa de uer el alma vna admirable conueniencia y disposición de la Sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras, todas ellas y cada vna de ellas dotadas con cierta respondencia a Dios, de suerte que le parece una armonía de música subidísima que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada porque, como auemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así se goça en ella la suauidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su Amado es esta música callada, porque en El se conoce y gusta esta armonía de música espiritual (764).

De modo que además de representar el acoplamiento de las entidades humanas y divinas, la *música callada* también representa nada más y nada menos que a Dios. En el siguiente Comentario, San Juan desglosa el significado de la *soledad sonora*: “lo qual es casi lo mismo que la música callada” (766). Entendemos entonces que ambas definiciones designan conceptualmente la inteligencia mística o contemplación que accede a la visión de Dios: “equivalente a la ‘noticia amorosa’ en sus grados más elevados y en su función purificadora e iluminadora” (Pacho, “Lenguaje técnico” 212), pero también designan al propio Dios.

El trabajo mayor de San Juan de la Cruz fue sin embargo retomar el diseño original de la escala mística de la tradición patrística (vías purificativa, iluminativa y unitiva) para profundizar en las interrelaciones de sus bases con minucioso detalle. Al precisar estas interrelaciones entre las vías, San Juan agregó un valioso aporte a la mística cristiana. Posteriormente San Juan desplegó esta estructura revisada y ampliada en la doctrina teológica inmersa en su obra poética: “[Su] poesía nos entrega, oblicua pero convincentemente, las verdades teológicas que luego San Juan explica, ya de manera más prosaica en

la prosa aclaratoria” (López-Baralt 18). Sin embargo, algunos estudiosos de la escuela de Edith Stein⁴ consideran que el conocimiento de la ciencia de Dios se encuentra supeditado al fragor claroscuro de la fe: “La fe está más cerca de la sabiduría divina que toda ciencia filosófica y aún teológica, pero puesto que el caminar en tinieblas se nos hace difícil, todo rayo de luz que cae en nuestra noche como un primer mensajero de la claridad futura es un socorro inestimable para no perdernos” (*Ser finito* 46).

El conocimiento divino de San Juan es primeramente experiencial y luego teórico, pues el Santo recibe la ciencia Dios a través del entendimiento infuso de la experiencia mística. Su poesía narra este conocimiento en forma simbólica, incluyendo los avatares que debe sufrir el alma para llegar a la cima espiritual, la cauterización de las heridas purificativas y la delicia unitiva. San Juan opta además por elaborar extensos *Comentarios* en prosa para desentrañar los fundamentos teológicos⁵, a fin de que la complejidad simbólica de los poemas fuese más fácilmente aprehendida por sus hermanas Descalzas, las Carmelitas. Ambas vertientes sin embargo desean exponer los mismos niveles paulatinos y ascendentes que definen la dinámica transformativa del hombre en Dios, “el amor hace semejanza entre lo que ama y es amado”⁶, y representa el transfondo de todos los escritos sanjuanistas.

Obras citadas

Alonso, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz. Desde esta ladera*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1942.

Ballesteros, Manuel. “Poesía y experiencia en el *Cántico*.” *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995, 63-80.

Baruzzi, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.

Biblia. Traducción del griego y del hebreo. Madrid: Editorial San Pablo, 1995.

Boufflet, Joachim. *Edith Stein. Filósofa crucificada*. Santander: Sal Terrae, 2001.

Certeau, Michel de. *The Mystic Fable*. Trad. Michael B. Smith. Chicago: The University of Chicago, 1982.

⁴ Al igual que casi todos sus compañeros discípulos de Husserl y seguidores de la Fenomenología, Edith Stein se convirtió al Cristianismo por vía de la lectura de Santo Tomás de Aquino (Boufflet 12).

⁵ Las 39 estrofas del poema *Cántico espiritual* en sus dos versiones originales (A y B), ocupan una extensión total de 12 páginas, mientras que los *Comentarios* de San Juan al mismo poema ocupan más de 600 páginas. Edición de Eulogio Pacho.

⁶ *Subida I*, Cap. 4,3 (*Vida y Obras completas* 462).

- Cilveti, Angel L. *Introducción a la mística española*. 2 vols. Madrid: Editorial Taurus, 1978.
- De Jesús, Crisógono, Matías del Niño Jesús, Lucinio Ruano de la Iglesia, eds. *Vida y Obras completas de San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Católica, 1975.
- De Jesús Sacramentado, Crisógono (O.C.D) *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Católica, 1970.
- El Maleh, Amran. "La mística y la pluralidad de las lenguas." *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995. 23-8
- Eulogio de la Virgen del Carmen. *San Juan de la Cruz y sus escritos*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1969.
- Eulogio de San Juan de la Cruz. *La transformación total del hombre en Dios según San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1963.
- García Palacios, Joaquín. *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992.
- Garrigou-Lagrange, R. *Las tres edades de la vida interior*. Buenos Aires: Ediciones Desclée de Brouwer, 1944.
- Hatzfeld, Helmut A. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Hortelano. *Comentarios a la Tabla Esmeraldina. Bibliothèque des Philosophes Chimiques, Siglo XVIII. Edición Facsimilar*. Trad. Francisco Ariza. París: Ediciones Jobert, 1989.
- Kempis, Tomas de. *De imitatione Christi*. Trad. Olivo Lazzarin Dante. Caracas: Ediciones Paulinas, 1986.
- Lara Garrido, José. "La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz." *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995. 123-51
- López-Baralt, Luce. *Asedios a lo invisible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Puerto Rico: Editorial Trotta, 1998.
- Melón de Chaide, Pedro. "El alma en gracia (Tratado del Amor)". *Estudios literarios*.

- Ed. P.J. Pidal. Madrid: Biblioteca de autores españoles, vol. XXXV, 1899.
- Mancho Duque, María Jesús. *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio Léxico-Semántico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- Manero Sorolla, María Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona: Limpergraf, 1990.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Obras completas. Tomo IX. Romancero hispánico*. Madrid: Espasa-Calpe: 1968.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La mística española*. Ed. Pedro Sainz Rodríguez. Madrid: A. Aguado Editor, 1956.
- ., *Ideas estéticas*. Argentina: Espasa-Calpe, 1945.
- Moliner, José María de la Cruz, ed. *San Juan de la Cruz, su presencia mística y su escuela poética*. Madrid: Ediciones Palabra, 1991.
- Molinos, Miguel de. *Guía espiritual seguida de la Defensa de la contemplación, por vez primera impresa*. Barcelona: Barral Editores, 1958.
- Nahson, Daniel, ed. *Amor sensual por el cielo. La exposición del Cantar de los Cantares de Fray Luis de León*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Pacho, Eulogio, ed. *Cántico espiritual*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- ., "Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz." *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995. 197-219
- ., *Iniciación a San Juan de la Cruz*. Burgos: Monte Carmelo, 1982.
- Peers, Allison E. *El misticismo español*. Argentina: Espasa- Calpe, 1947.
- Poesía de San Juan de la Cruz*. Ed. José Jiménez Lozano. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- Poesía del siglo XVI. Garcilaso, Fray Luis y San Juan de la Cruz*. Vizcaya: Editorial Haranburu, 1983.
- Ruano de la Iglesia, Lucinio (ed.). *San Juan de la Cruz. Obras completas*. Madrid: Editorial Católica, 1974.

- Ruiz Salvador, Federico. Introducción a San Juan de la Cruz, el escritor, los escritos, el sistema. Madrid: Editorial Católica, 1963.
- Sánchez Martínez, Francisco Javier. *Historia y crítica de la poesía lírica culta a lo divino en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Lerko Print, 1996.
- Setién de, Emeterio G. (J. M.). *Las raíces de la poesía Sanjuanista y Dámaso Alonso*. Burgos: Editorial El Monte Carmelo, 1950.
- Stein, Edith. *Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascension al sentido del ser*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . *La estructura de la persona humana*. Madrid: Biblioteca de Autores Carmelitas, 1998.
- Valbuena Prat, Angel. *El sentido católico en la literatura española*. Zaragoza: Ediciones Partenón, 1940.
- Valente, José Angel. "Formas de lectura y dinámica de la tradición". *Hermenéutica y mística, San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Technos, 1995. 15-22
- Valente, José Angel y José Lara Garrido, eds. Introducción, *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.
- Vilanova, Evangelina. "Lógica y experiencia en San Juan de la Cruz." *Hermenéutica y Mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995. 35-62