

Los cuatro cuadros del *Cántico A*¹ de San Juan

ALDO RUFFINATTO
Università degli Studi di Torino

1. PRIMER CUADRO: LA BÚSQUEDA DEL OBJETO AMADO

La milagrosa re-creación del texto bíblico llevada a cabo por San Juan con el título de *Cántico espiritual*, nace y se desarrolla a lo largo de un recorrido esbozado por el tercer capítulo o párrafo del *Cantar de los Cantares* y, más concretamente, el lugar en que la *Vulgata* (es decir, el texto que San Juan tenía bajo sus ojos o retenía en su memoria) así reza: «In lectulo meo per noctes quaesivi quem diligit anima mea; / quaesivi illum et non inveni. / Surgam et circuibo civitatem / per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea: / quaesivi illum et non inveni. / Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem. / Num quem dilexit anima mea vidistis?».

En la arquitectura del *Cántico A* este motivo, al que asignaremos la calificación de «búsqueda del objeto amado», constituye el primero de cuatro cuadros, adornados con un epílogo, en los que se estructura el poema entero. El paso de un cuadro a otro está marcado por una Voz, que aparece externa al cuadro pero que puede dirigirse, cuando haga falta, a los actantes de la comunicación (es decir, el «yo» y

1. Me refiero a la versión del *Cántico espiritual* certificada por el códice de Sanlúcar de Barrameda que contiene la así llamada versión primitiva (o borrador) del poema (*Cántico A*). En este códice aparecen variantes y apuntes autógrafos (existe una maravillosa reproducción facsímil publicada por la Junta de Andalucía a cargo de Turner Libros en 1991, en la ocasión del cuarto centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, con un segundo volumen adjunto en el que aparece la transcripción del texto realizada por el carmelita descalzo Serafín Puerta Pérez, con prólogo de su cofrade y conocido sanjuanista Eulogio Pacho: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesías. Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda*, 2 vols., Madrid, Junta de Andalucía/Turner, 1991).

el «tú» del poema, o, si se prefiere, el sujeto amante y el objeto amado) para avisarlos de lo que está ocurriendo².

Como puede verse, por ejemplo, en el paso del primero al segundo cuadro, allá donde la Voz interrumpe bruscamente el vuelo del sujeto amante para comunicarle que el objeto amado ha hecho su aparición en la cumbre del monte («Vuélvete, paloma, que el ciervo vulnerado por el otero asoma al aire de tu vuelo, y fresco toma»³). Entre otras cosas, la interrupción del vuelo queda icónicamente subrayada en el nivel prosódico por la irrupción violenta de la Voz en un verso (el 57) que le pertenece todavía al Sujeto; lo que recuerda muy de cerca uno de los recursos que utilizan los dramaturgos para avivar los diálogos y acelerar los ritmos de la acción dramática. Por lo demás, este no es el único rastro «dramático» del *Cántico A*⁴; más adelante pondremos de manifiesto otros aún más marcados.

Ahora bien, si, por un lado, la intrusión de la Voz determina un efecto de «laceración», en el nivel de las relaciones entre prosodia y

2. La misma Voz contraseña la copla final o epílogo. La partición del *Cántico espiritual* en cuatro cuadros más un epílogo, subrayados con sendas acotaciones, desciende principalmente de las estructuras formales del poema (fácilmente identificables en el nivel de la manifestación discursiva certificada por el *Cántico A*), y no depende de la superposición de redes temáticas y/o conceptuales más cercanas a la dimensión paradigmática que a la del sintagma. No existe, por consiguiente, ningún punto de contacto entre la cuatripartición aquí propuesta y la que establece Roger Duvivier, en su lectura del *Cántico espiritual*, de la manera siguiente: «[1] Strophes 1 à 7: Le symbolisme du mouvement - [2] Strophes 8 à 10bis: Preciosité et temporalité paroxystique - [3] Strophes 11 et 12: L'instant de l'événement - [4] Strophes 13 à 39: Les états de plénitude» (Duvivier, 1971: Table des matières). Sin embargo, la identificación de cuatro tiempos en el desarrollo de la versión A del *Cántico espiritual*, prescindiendo de las modalidades de aproximación a la letra del texto, goza de bases de apoyo muy fuertes si es verdad, como ya apuntaba Baruzi (1991: 599), que el propio San Juan, en un fragmento básico de su comentario a las estrofas y versos del poema (me refiero, naturalmente, al *Tratado o Declaraciones* que respaldan espiritual y teológicamente el texto poético rebajando sus márgenes de ambigüedad), establecía una articulación parecida: 1) los «trabajos y amarguras de la mortificación» en las primeras cuatro estrofas («[...] es de notar que primero se ejercitó en los trabajos y amarguras de la mortificación, que al principio dixo el alma desde la primera canción (= estrofa) hasta aquella que dice: «Mil gracias derramando»...», *Cántico A*, Elia, 1999: 273); 2) las «penas y estrechos de amor» entre la canción 5 y la 11 inclusive («y después passó por las penas y estrechos de amor que en el suceso de las canciones ha ido contando, hasta la que dice: «Apártalos, Amado»...», Elia (1999: 273-274); 3) el «desposorio espiritual» desde la canción 12 a la 27 («[...] se entregó a él por unión de amor en desposorio espiritual [...] desde la canción donde se hizo este divino desposorio, que dice: «Apártalos, Amado», hasta esta de ahora, que comienza: «Entrado se ha la esposa»...», ed cit., p. 274); 4) y, finalmente, el «matrimonio espiritual» desde la 27 hasta la última canción («[...] el cual (matrimonio espiritual) es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra con consumada unión de amor...», Elia, 1999: 275).

3. Vv. 57-60. Para el texto del *Cántico A* utilizo la edición de Elia y Mancho (2002: 7-45). Con el fin de ilustrar más claramente la partición de los cuadros, la segunda parte de la estrofa 12 (la que se relaciona con la repentina inserción de la Voz en los versos del 57 [2.ª mitad] al 60) aparecerá en la parte inicial del segundo cuadro (que se reproduce más adelante). Además, la específica función didascálica (semejante a la de la acotación en las obras teatrales) de los versos y estrofas de transición se identifica aquí gráficamente con la cursiva.

4. También Roger Duvivier habla de *forme dramatique* por lo que concierne al poema, pero aludiendo al desdoblamiento del alma que se califica al mismo tiempo como *théâtre* y como *agent* (Duvivier, 1971: 63 y sigs.).

sintaxis⁵, por otro lado, la trama sutil dibujada por los significantes fonéticos se muestra capaz de cicatrizar la herida que se ha creado en el *continuum* discursivo, neutralizando la oposición «protagonista / antagonista» (me sirvo de términos teatrales con deliberada intención) y facilitando la aparición del objeto amado. En efecto, el «vuelo» del sujeto amante resulta envuelto en «vuélvete» (que le corresponde, como ya sabemos, a la Voz externa), para confluír después (v. 58) en «vulnerado», donde puede reconocerse con facilidad el esposo herido del *Canticum Canticorum* («vulnerasti cor meum soror mea sponsa, vulnerasti cor meum», 4.9)⁶, pero que en este contexto funciona como objeto del deseo generado, una vez más, por el «vuelo» del sujeto amante («por el otero asoma al aire de tu vuelo», vv. 59-60).

A título de imprescindible documentación reproduzco en nota las estrofas del *Cántico A* que contribuyen a configurar el primer cuadro⁷.

5. La fractura interna está contraseñada, como es obvio, merced a la co-presencia de dos voces ([1.ª] voz del sujeto amante y [2.ª] voz depositaria de las acotaciones) en el ámbito de la misma unidad prosódica (v. 57): «[1.ª] que voy de vuelo! [2.ª] Vuélvete, paloma». Recuérdese que es opinión común (que encuentra, por lo demás, respaldo en una intervención del propio San Juan en el texto del ms. de Sanlúcar, quien, en la parte superior de la palabra «Vuélvete», escribe «El esposo» con el objetivo evidente de sentar la paternidad de la voz intercalada) que le corresponda al esposo (es decir, el objeto amado) y no a una voz externa (voz del narrador en el sector específico de una acotación al estilo del teatro) la tarea de invitar a la esposa (sujeto amante) a volverse atrás. Sin embargo, la hipótesis de que se trate de una voz no directamente comprometida en la diégesis (a saber, extradiagética), aunque habilitada para establecer un contacto con un personaje del universo intradiagético en virtud del artificio de la metalepsis narrativa, se apoya en el hecho de que, cuando el esposo toma directamente la palabra a lo largo del poema (estr. 28), lo hace sirviéndose de la primera persona («allí conmigo fuiste desposada», v. 142) y no de la tercera como en el presente caso («[...] el ciervo vulnerado / por el otero asoma / [...] y fresco toma», vv. 63-65). Entre otras cosas, justamente de esta confusión nacen las dificultades de lectura de la estrofa 12, evidenciadas más de una vez por los distintos comentaristas. Roger Duvi vier, por ejemplo, subraya el nivel muy alto de singularidad planteado por este comportamiento de Dios, quien, en vez de facilitarlo, le pone incluso freno al vuelo extático del sujeto amante: «Peut-être trouverons-nous étrange, que, rappelant l'Aimée de son vol, Dieu dise se trouver sur le sommet, désigné de ce terme «otero» qu'à la strophe 2, le poète appliquait à Dieu même. Il semble que se soit une façon pour l'Aimé d'entrer dans les perspectives humaines de l'âme. Le sommet de tout à l'heure, c'était la divinité en tant qu'elle peut être atteinte dès ici-bas par la contemplation. L'âme voudrait passer au delà de la contemplation, et Dieu l'y retient» (Duvivier, 1971: 140-141); mientras que Domingo Ynduráin le hace eco, al afirmar: «Sin duda, es esta una de las estrofas más complicadas y difíciles de todo el *Cántico*» (Ynduráin, 1984: 88). De cualquier modo, conviene repetir que el primer responsable de esta confusión posible es el propio San Juan, y no simplemente por la interpolación que vimos arriba (*Esposo* en correspondencia de «Vuélvete, paloma»), sino también por lo que se lee en su comentario al verso mencionado: «Vuélvete, paloma: de muy buena gana se iba el alma del cuerpo en aquel vuelo espiritual, pensando que se le acababa ya la vida y que pudiera gozarse con su Esposo para siempre y quedarse al descubierto con él; *mas atájole el Esposo el paso, diciendo*: «Vuélvete, paloma»...» (*Declaración de las Canciones*, ed. cit., p. 145. La cursiva me pertenece). Desde ahora en adelante, aludiendo a este fenómeno, hablaremos de «Voz externa» para distinguirla, como es obvio, de las dos voces que dialogan internamente en calidad de «esposa» y «esposo».

6. Si bien no faltan otras referencias importantes, que echan sus raíces en la literatura clásica latina y griega, aflorando, mucho tiempo después, en la lírica renacentista española (cf. Lida, 1939: 31-52).

7. «[I] ¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / aviéndome herido, / salí tras ti clamando, y eras ido. [II] Pastores, los que fuerdes / allá por las majadas al otero, / si por ventura vierdes /aquel que yo más quiero, / decidle que adolezco, peno y muerdo. [III] Bus-

Mirándolo bien, la estrategia de los significantes se había manifestado ya con todo su poder en las estrofas iniciales del *Cántico espiritual*, autorizando al amante a jugar, por así decirlo, al escondite entre los pliegues del tejido discursivo de la primera estrofa mediante el artificio de la diseminación de los significantes fonéticos que le pertenecen en el interior de casi todo el bloque estrófico. El «amado», en efecto, que aparece nombrado explícitamente una sola vez al comienzo del segundo verso, se halla, sin embargo, presente ya en el primer verso, legible al trasluz en el adverbio «adonde» y en el verbo «escondiste», y sigue dejando huellas de su presencia en la continuación del segundo verso (concretamente, en «gemido»), en el cuarto («habiéndome herido»), y, finalmente, en el quinto verso, más claramente en «clamando» y con menor intensidad en «ido» (nótese, en cambio, su total ausencia en el tercer verso: «como el ciervo huiste»)⁸.

Tal como sugiere la orientación temática del primer cuadro del *Cántico espiritual* («búsqueda del objeto amado»), se trata aquí de un objeto que aún no puede revelar su presencia, pero que, al igual que un ladrón distraído, deja sus huellas por todas partes: en los «bosques», en las «espesuras», en los «prados de verdura» y en las «flores» de la cuarta estrofa, en los «sotos» de la quinta y en las palabras insuficientes de los que andan por varias partes («vagan») tras haber vivido la celestial experiencia del encuentro y de la unión (estrofa sexta). Una experiencia que no puede comunicarse a través del lenguaje racional y que, por consiguiente, llega a los oídos de los no iniciados como si fuera un balbuceo («un no sé que que quedan balbuciendo», v. 35).

cando mis amores / iré por esos montes y riberas; / ni cogeré las flores, / ni temeré las fieras, / y pasaré los fuertes y fronteras. [IV] ¡O bosques y espesuras, / plantadas por la mano del Amado! / ¡O prado de verduras, / de flores esmaltado! / Decid si por vosotros ha pasado. [V] Mil gracias derramando / passó por estos sotos con presura, / e, yéndolos mirando, / con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura. [VI] ¡Ay! ¿quién podrá sanarme? / Acaba de entregarte ya de vero; / No quieras embiarme / de oy más ya mensagero, / que no saben decirme lo que quiero. [VII] Y todos quantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo [VIII] Mas ¿cómo perseveras, / ¡o vida!, no viviendo donde vives / y haciendo porque mueras / las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes? [IX] ¿Por qué, pues has llagado / a questo corazón, no le sanaste? / Y, pues me lo has robado, / ¿por qué así le dejaste / y no tomas el robo que robaste? [X] Apaga mis enojos, / pues que ninguno basta a deshacellos, / y véante mis ojos / pues eres lumbre dellos, / y sólo para ti quiero tenellos. [XI] ¡O cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos desseados / que tengo en mis entrañas dibujados! [XII] *Apártalos, Amado, / que voy de vuelo.*» (Elia y Mancho, 2002: 7-18).

8. De hecho, le corresponde al juego de los significantes la tarea de tejer el discurso dialógico relacionado con «un tú y un yo que se buscan uno a otro en el espesor del lenguaje mismo» (cf. Certeau, 1976: 183-215).

Y al lado de la materialización del balbuceo, reproducido fonosimbólicamente con la repetición de un mismo sonido («un no sé *qué que quedan...*»), el quehacer de los significantes se manifiesta también en lo profundo, creando efectos de sentido no perceptibles en el nivel de la mera articulación del signo lingüístico (significante / significado). Algunos significantes lexemáticos, en efecto, además de establecer una relación con el significado, quebrantan, por así decirlo, el estatuto del signo abriéndose a otro tipo de relación que contempla una serie de reenvíos (de un significante a otro) hasta formar una cadena apta para generar un sentido extraño al código. Me refiero a: «ribera» (v. 12), «derramar» (v. 21), «con presura» (v. 22), «vagar» (v. 31), «llagar» (v. 41), «apagar» (v. 46) y, finalmente, «des-hacer» (v. 47), que en sucesión sintagmática favorecen la aparición del sema /liquidez/, del que desciende «materialmente» la fuente del v. 51 («¡O *christalina fuente*!»).

La palabra, en resumidas cuentas, se muestra capaz de originar el objeto repitiendo en su ámbito específico el milagro de la creación. Sin embargo, con vistas a esto es necesario que la misma palabra quebrante los vínculos racionales que la mantienen atada al lenguaje comunicativo normal para entrar en el mundo sin fronteras del lenguaje poético. Esta es una operación que San Juan sabe cumplir perfectamente, utilizando sobre todo el artificio de la intertextualidad, como puede con facilidad descubrirse en la cuarta y en la quinta estrofa de nuestro poema, donde aparecen claramente las huellas de un diálogo con *La vida retirada* de fray Luis de León⁹.

Volviendo a la «fuente», en ella se vislumbra (según ha sido con razón afirmado) el tema del doble, del reflejo que es al mismo tiempo el sujeto y el Otro. Un sujeto que abarca ya en sí el objeto de su deseo («los ojos deseados que tengo en mis entrañas dibujados», vv. 54-55), pero que, para reconocerlo, debe sacarlo a la luz, contemplarlo como si fuera otro respecto a sí, con el fin de apoderarse de él¹⁰. Es por lo tanto necesario que también la oposición «dentro / fuera» quede neutralizada; lo que una vez más se verifica en virtud de la

9. «Del monte en la ladera / por mi mano plantado tengo un huerto / que con la primavera, / de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto [...] Y luego, sossegada, / el passo entre los árboles torciendo, / el suelo, de pasada, / de verdura vistiendo, / y con diversas flores va esparciendo», vv. 41-45 y vv. 51-55 (Cuevas, 1998: 90-91). Nótese, incidentalmente, que San Juan deriva de este poema de fray Luis la forma métrica de su *Cántico espiritual*, es decir, la lira de Garcilaso de la que hablaremos más adelante.

10. Cf. Gherbaz (1985: 112).

actividad de los significantes, si es verdad que los «ojos deseados» (v. 54) del objeto del deseo brotan de los «enojos»¹¹ del sujeto (v. 46), pasando a través de los personalísimos «mis ojos» del v. 48. Un evidente «privilegio del significante sobre el significado»¹², acompañado por un constante traslado de las propiedades de un sujeto a otro (o, si se prefiere, del sujeto amante al objeto amado) que sirve para crear inestabilidad y neutralizaciones tanto en lo que concierne a la identidad de los personajes como en lo referente a sus ámbitos específicos.

2. CUADRO SEGUNDO: APARICIÓN E IDENTIFICACIÓN DEL OBJETO AMADO

La neutralización de la oposición «dentro / fuera», en unión con la ya mencionada oposición «protagonista / antagonista», actuando en sintonía con la intervención de la Voz externa en los vv. 57-60, facilita el paso al segundo cuadro del *Cántico espiritual*, a saber, el que se relaciona con la «Aparición e identificación del objeto amado»¹³.

11. El juego de los significantes fonéticos aparece aquí más marcado todavía en virtud de un engañoso espejismo etimológico que en lo antiguo trasladaba la base etimológica de *enojo* del latín *ODIUM* a 'ojo', como puede comprobarse en el *Diccionario de Autoridades* que en pleno siglo XVIII escribe: ««Dícese *Enojo*, porque así como cualquiera cosa que nos lastima en *los ojos* la sentimos mucho» (II, p. 483.º).

12. Cf. Certeau (1976: 91).

13. «[XII]...*Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma* / [XIII] *Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas estrañas, / los ríos sonorosos, / el silvo de los aires amorosos, / [XIV] la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora. / [XV] Nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado, / en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado / [XVI] A çaga de tu huella / las jóvenes discurren al camino / al toque de centella, / al adobado vino; / emisiones de bálsamo divino. / [XVII] En la interior bodega / de mi Amado beví, / y quando salía / por toda aquesta vega / ya cosa no sabía; / y el ganado perdí que antes seguía / [XVIII] Allí me dio su pecho, / allí me enseñó sciencia muy sabrosa, / y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa; / allí le prometí de ser su esposa. / [XIX] Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio. / Ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro oficio, / que ya sólo en amar es mi exercicio. / [XX] Pues ya si en el exido / de oy más no fuere vista ni hallada, / diréis que me he perdido; / que andando enamorada, / me hice perdiçã, y fui ganada. / [XXI] De flores y esmeraldas, / en las frescas mañanas escogidas, / haremos las guirnaldas / en tu amor florecidas / y en un cabello mío entretegidas. / [XXII] En solo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste, / mirástele en mi cuello, / y en él presso quedaste, / y en uno de mis ojos te llagaste. / [XXIII] Quando tú me miravas, / tu gracia en mí tus ojos imprimían; / por esso me adamavas, / y en eso mereçían / los míos adorar lo que en tí vían. / [XXIV] No quieras despreciarme, / que, si color moreno en mí hallaste, / ya bien puedes mirarme / después que me miraste, / que gracia y hermosura en mí dejaste. / [XXV] Cogednos las raposas, / que está ya florecida nuestra viña, / en tanto que de rosas / hacemos una piña, / y no parezca nadie en la montaña. / [XXVI] Detente, ciervo muerto. / Ven, austro que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto / y corran sus olores, / y pacerá el Amado entre las flores.» (Elia y Mancho, 2002: 18-32).*

Subrayan la aparición cuatro estrofas seguidas, en las que la ausencia del verbo predicativo (así como la de cualquier otro tipo de verbo) sirve, en primer lugar, para ofrecer una imagen dramática del efecto de sorpresa y maravilla. Cuatro estrofas oportunamente encabezadas por la invocación del objeto («Mi amado») quien, desde su posición privilegiada (al comienzo de la estrofa XIII), logra expresar con una serie de secuencias atributivas todo y lo contrario de todo: lo que es alto («las montañas», v. 61) y lo que es bajo («los valles», v. 62), la soledad («valles *solitarios*») y el cúmulo («nemorosos»), la calidad de «sólido» («ínsulas», v. 63) y la de «líquido» («ríos», v. 64), el ruido («silvo», v. 65) y el silencio («aires amorosos»). Y que, además, en la siguiente estrofa 14 toma la calificación de un lugar en el que se admite por entero la contradicción hasta tal punto que la misma se convierte en precepto de un nuevo universo de significación en virtud de la red oximórica dibujada por tres antítesis consecutivas: «noche vs. día» («la *noche* sosegada en par de los levantes de la *aurora*», vv. 66-67), «música vs. silencio» (*música callada*, v. 68), «quietud vs. trasiego» (*soledad sonora*, v. 69), las dos últimas intensificadas por vínculos suplementarios en el nivel de los significantes fonéticos: entre la última sílaba y la primera en el sintagma «*música callada*», entre las dos primeras sílabas en el sintagma «*soledad sonora*».

Un nuevo universo de significación en el que el objeto amado puede transformarse en comida («cena») regeneradora y dispensadora de amores («que recrea y enamora»); y donde (estr. XV) lo concreto y lo abstracto pueden conjugarse en la factualidad de un «lecho florido», ornado con metáforas de procedencia bíblica («cuevas de leones» = *cubilia leonum* [*Canticum Canticorum*, 4.8]), profana («en púrpura tendido [...] de mil escudos de oro coronado», vv. 73 y 75)¹⁴, y construido en las bases conceptuales de la paz («de paz edificado», v. 74). Todo esto, como decíamos antes, sin respaldos verbales, puesto que incluso en los lugares donde el verbo hace su aparición (v. 70: «cena que *recrea y enamora*», v. 77: «las jóvenes *discurren* al camino»), su función es la de atributo o bien indica una acción que no le pertenece al amado. De ahí que las «emisiones de bálsamo divino» (v. 80), metáfora erótica que San Juan extrae del *Can-*

14. Para algunos paralelos con la poesía de Herrera y la novela pastoril, véase López-Baralt (1978: 19-32).

tar de los Cantares (4.13: «emissiones tuae paradisus malorum puni-corum») adaptándola a las exigencias de su mensaje y trasladándola a lo divino, no procedan directamente de la acción, sino más bien de la «in-acción» del amado o, en otras palabras, de su actividad inactiva¹⁵.

La aparición del amado dibuja, pues, un universo que puede percibirse pero que no se puede racionalizar, y en cuyo interior hallan amparo todos los términos prohibidos por la razón, desde la *coincidentia oppositorum* hasta la correspondiente cancelación del principio del tercer excluido, y hasta la desactivación de las reglas que permiten el funcionamiento del lenguaje. De cualquier modo, no se trata de un universo al que se hace una simple alusión o que necesita de una mediación conceptual, sino más bien de algo que se realiza en la materialidad de la palabra.

Tanto es así que un fenómeno en apariencia anómalo como la ausencia de un verbo principal en las estrofas iniciales del segundo cuadro no determina simplemente los efectos de sentido a los que hemos aludido, sino más bien se muestra apto para engendrar, por analogía, un universo sin tiempo, o, por mejor decirlo, un universo en el que todos los tiempos del pasado, del presente y del futuro se sitúan en una misma línea atemporal. Ocurre, pues, que mientras, por un lado, el momento de mayor euforia erótica se apoya en los tiempos del pretérito indefinido y del pretérito imperfecto (estrs. XVII y XVIII), por otro lado, el momento que se relaciona con la situación creada por el ejercicio constante de amor (estr. XIX) está expresado con el pretérito perfecto y con el presente de indicativo. Seguidamente, en la estrofa XX, la condición de pastora enamorada y perdida contempla la alternancia de hasta seis tiempos: un futuro imperfecto del subjuntivo (*fuere*, v. 97), un futuro imperfecto de indicativo (*diréis*, v. 98), un pretérito perfecto (*me he perdido*), un gerundio simple (*andando*, v. 99), un pretérito indefinido (*me hice*, v. 100) y un pretérito anterior de indicativo (*fui ganada*).

En cuanto a las dos estrofas (XXI y XXII) que contienen la bella imagen de las flores entretejidas en los cabellos realizada mediante la serie metonímica: *cuello*, *cabello* y *uno de mis ojos* (imagen que San Juan extrae en parte del *Cantar de los Cantares* y en parte de

15. Sobre la actividad inactiva como actividad conforme con la naturaleza de la divinidad, véanse las páginas espléndidas de Spitzer (1949: 1-63) y Spitzer (1980: 213-256).

Garcilaso¹⁶), en estas estrofas, pues, se registran tres participios pasados (*escogidas*, v. 101; *florecidas*, v. 104; y *entretexidas*, v. 105), un futuro simple (*haremos*, v. 103) y cuatro pretéritos indefinidos (*consideraste*, v. 107; *mirástele*, v. 108; *quedaste*, v. 109; *llagaste*, v. 110).

Después de esto, el pretérito imperfecto de indicativo, con valor aparentemente durativo, recorre por entero la estrofa XXIII en la que se describe el movimiento de ida y vuelta típico del «amor por los ojos», cuyas consecuencias (es decir, el descubrimiento de «nigra sum sed formosa» [*Canticum Canticorum*, 1.4] en la estrofa XXIV) están expresadas por un subjuntivo exhortativo (*no quieras*, v. 116), dos infinitivos (*despreciarme*, v. 116; *mirarme*, v. 118), tres pretéritos indefinidos (*hallaste*, v. 117; *miraste*, v. 119; *dejaste*, v. 120) y un presente de indicativo (*puedes*, v. 118). Finalmente, las dos estrofas sucesivas que contienen una serie de pedidos y de advertencias, al lado de los imprescindibles imperativos y subjuntivos exhortativos ofrecen un presente de indicativo (*hacemos*, v. 124) y un futuro simple (*pacera*, v. 130), este último situado en el verso final de la estrofa XXVI.

Por lo demás, la XXVI es la estrofa que engarza en el *Cántico espiritual* la metáfora bíblica del *hortus conclusus* (a la que aludimos al comienzo hablando de fray Luis de León), cuyas implicancias eróticas, puestas en marcha por el tejido metafórico del cantar de Salomón, no sufren una atenuación debida a un código prevaricador (como sucedía en el caso de fray Luis), sino que incluso quedan acentuados por los efectos de materialización de la palabra bien perceptibles en el lenguaje poético y/o místico de San Juan. De la oposición de los vientos [«cierzo (muerto) / austro»], en efecto, se origina por diseminación y condensación de los respectivos significantes fonéticos el término: «huerto»; como si dijéramos que los instintos de muerte transmitidos metonímicamente por el viento invernal («cierzo muerto», v. 126) se deshacen en los instintos de vida del viento primaveral («austro que recuerdas los amores», v. 127) para confluir en el Eros sublime de los filósofos que, según dice Freud¹⁷, mantiene la

16. Parece hasta obvio remitir a la segunda estrofa del Soneto XXIII de Garcilaso: «y en tanto que'l cabello, que'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena» (Rosso Gallo, 1990: 27).

17. Aunque, como es bien sabido, falta una teoría coherente de la sublimación en el pensamiento freudiano, no puede descuidarse, sin embargo, el hecho de que Freud insertara en la categoría de las actividades sublimadas en especial la actividad artística y la investigación intelectual. En este ámbito las pulsiones se muestran desviadas hacia un nuevo objetivo, no sexual, y, más concretamente, hacia

cohesión de todo lo que vive y que encuentra aquí su nido merced al significativo lexemático *huerto*.

Se trata, pues, de un «huerto» que ha perdido todo contacto con cualquier punto de referencia externo y que ha penetrado enteramente en la dimensión simbólica como objeto (del deseo) autónomo y en auto-función. Tanto es así que en el universo de San Juan, a diferencia del mundo del *Cantar de los Cantares* en el que el *hortus conclusus* le pertenecía únicamente a la esposa, el lexema *huerto* es propiedad tanto de la esposa (en el momento en que invita al esposo a entrar en su huerto: «aspira por mi huerto», v. 128), como del esposo (cuando, en la estrofa sucesiva, la Voz externa describe el abandono de la esposa entre los brazos del esposo: «Entrado se ha la esposa en el ameno *huerto* deseado» [vv. 131-132]), con la supresión consiguiente de la oposición «masculino / femenino» y la apertura efectiva de nuevos horizontes mucho más allá de las constricciones lógicas impuestas por el lenguaje común.

3. TERCER CUADRO: LA UNIÓN DE LOS AMANTES

En efecto, la neutralización de la oposición «masculino / femenino» le concede a la Voz externa el privilegio de señalar el cambio del segundo al tercer cuadro (en la misma estrofa XXVII), mediante una forma que recuerda muy de cerca la de la acotación en el teatro¹⁸, es decir, realizando una vez más la dimensión dramática en la que se

objetos socialmente valorizados. Dicho planteamiento se encuentra en varios trabajos freudianos y, particularmente, en *Die «kulturelle» Sexualmoral und die moderne Nervosität* (1908).

18. El no haber identificado esta voz y sobre todo su doble función de separación de los cuadros y de aclaración relativa al juego escénico puede ser la causa de alguna confusión achacable a los comentaristas. Tanto es así que un crítico avisado como Domingo Ynduráin, tras haber señalado que esta voz no pertenece ni al amado ni a la amada, insinúa una aproximación con el Coro del *Cantar de los Cantares* de Salomón en el que las *filiae Hierusalem* parecen actuar en calidad de glosadoras de la acción dramática. Pero, en seguida después, deja caer esta hipótesis para afirmar que faltan del todo los elementos de carácter deíctico en el interior de este poema de San Juan: «En nuestro texto —escribe—, no hay indicaciones ni relación entre las partes: las unidades narrativas surgen de la nada, sin marca diferenciadora alguna; y sin adscripción. Por ello, no producen un efecto de deslizamiento de lo dicho, ni explican, al comentarla, la situación, ni tampoco sirven de catalizador o puente entre el sentimiento de los actores y el de los lectores. Más bien sucede lo contrario, es un elemento de indeterminación y ambigüedad: en el ya de por sí movedizo sistema del *Cántico*, es un factor más de deslizamiento en la determinación del proceso y en la creación de un sistema de referencias» (Ynduráin, 1984: 133). Sin embargo, es muy posible que esta sensación de indeterminación y ambigüedad que percibe Ynduráin no dependa tanto de la letra del *Cántico Espiritual* en la versión de Sanlúcar de Barrameda, como más bien de la versión de Jaén (a la que Ynduráin concede el título de auténtica), puesto que la versión de Jaén, con respecto a la de Sanlúcar, presenta una disposición estrófica distinta que justamente genera fuertes desequilibrios en el nivel estructural.

fundamenta todo el poema. Y el camino para acceder al tercer cuadro (en cuya definición puede concurrir de manera satisfactoria el sintagma «unión de los amantes») lo allana una vez más la *coincidentia oppositorum* y, en especial, la supresión del contraste entre sujeto amante y objeto amado en vista de una fusión total o, si se prefiere, de una perfecta con-fusión entre los dos actantes¹⁹.

En este nuevo universo de significación, caracterizado precisamente por el derrumbamiento de las barreras racionales, puede por lo tanto ocurrir (estr. XXVIII) que las bodas, en vez de determinar la violación de la esposa, faciliten la recuperación de la integridad perdida («allí te di la mano / y fuiste *reparada* / donde *tu madre fuera violada*», vv. 138-140); o bien que (estr. XXIX), los animales del cielo y de la tierra (aves, leones, ciervos, gamos) en unión con los montes, los valles, las riberas, las aguas, los aires, los ardores y los miedos (empleados todos para representar el paso del estado «sólido móvil» al estado «sólido estático», al «líquido», al «gaseoso», y, finalmente, al «espiritual», en una especie de anti-clímax global), se conviertan en elementos perturbadores del sosiego amoroso y deban conjurarse en el nombre de «amenas liras» escasamente definidas e inesperados «cantos de serenas» (estr. XXX). Conjuros que, con un porcentaje de imprevisión análogo al de las sirenas, implican también a las extrañas y excéntricas «nimphas de Judea» (estr. XXXI), comprometidas en acercarse a los umbrales de un recinto en el que entre flores y rosales esparce su perfume un «ámbar» igual de improbable.

Sin embargo, para que todo esto pueda funcionar, hace falta que los distintos significantes, comprometidos en este curioso mundo posible, en lugar de conformarse con el proceso normal del signo lingüístico, se dirijan hacia un nuevo itinerario de comunicación; un itinerario en el que cabe la posibilidad de que un significante remita a otro significante dando así lugar no a un concepto sino a un efecto de

19. He aquí el texto del tercer cuadro: « [XXVII] Entrado se ha la esposa / en el ameno huerto des-seado, / y a su sabor reposa / el cuello reclinado / sobre los dulces braços del Amado. / [XXVIII] Debajo del mançano / allí conmigo fuiste desposada; / allí te di la mano / y fuiste reparada, / donde tu madre fuera violada. / [XXIX] A las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos saltadores, / montes, valles, riberas, / aguas, aires, ardores, / y miedos de las noches veladores; / [XXX] por las amenas liras / y cantos de serenas, os conjuro / que cesen vuestras iras / y no toquéis al muro, / porque la esposa duerma más seguro. / [XXXI] ¡O nimphas de Judea!, / en tanto que en las flores y rosales / el ámbar perfumea, / morá en los arrabales / y no queráis tocar nuestros humbrales. / [XXXII] Escóndete, carillo, / y mira con tu haz a las montañas, / y no quieras decillo; / mas mira las compañías / de la que va por ínsulas estrañas» (Elia y Mancho, 2002: 33-38).

sentido²⁰. Me refiero a aquella infracción del estatuto del signo que mencioné anteriormente hablando de las huellas dejadas por el «amado» en la substancia del tejido discursivo.

Tan solo así las «amenas liras» (junto al «canto de serenitas») pueden salir de los márgenes impropios en los que suelen encauzarlas los comentaristas de San Juan²¹, por un lado, y el mismo San Juan, por otro, cuando en el comentario o declaración de su *Cántico espiritual* escribe al respecto lo siguiente: «las «amenas liras» significan la suavidad del alma en este estado; porque así como la música de las liras llena el ánimo de suavidad y recreación (de manera que tiene el ánimo tan embebecido y suspenso, que le tiene ajeno de penas y sinsabores), así esta suavidad tiene al alma tan en sí, que ninguna pena la llega y, por eso, conjura a todas las molestias de las potencias y pasiones que cesen por la suavidad»²². De hecho, las amenas liras están allí, delante de los ojos del lector, así como el canto de las sirenas resuena en los oídos de las monjas del Carmelo (no se olvide que «Sirena por alusión se llama la mujer que canta dulcemente, y con melodía»²³, es decir, no son otra cosa que las mismas palabras del *Cántico espiritual* (cuyo entorno estrófico lleva justamente el nombre de «lira»²⁴), o el sonido de ellas. Se trata, en ambos casos, de puros significantes a los que les corresponde la tarea de proteger la unión milagrosamente realizada mediante los inefables «dichos de amor», alejándola de otras palabras que, por su pertenencia a la lírica profana o de cualquier modo «decible», podrían contaminar los frutos, las flores y los perfumes del huerto²⁵.

20. Para que no haya malentendidos me parece oportuno precisar que, en este lugar, *significante* remite al sentido saussuriano y no al lacaniano de la palabra. Los efectos de sentido a los que hago referencia son por lo tanto los mismos que pueden desprenderse de la actividad anagramática y de la paragramática en los términos magistralmente expresados por Starobinski (1971).

21. Incluyendo los más expertos y avisados frequentadores del *Cántico* de San Juan, como, por ejemplo, Domingo Ynduráin, que a este respecto afirma: «Las sirenas convencionales tienen medio cuerpo de pescado, sin embargo, como todo el mundo sabe, las clásicas son aves con cabeza de mujer y garras de león que habitan entre las subidas rocas de las montañas (como las palomas, otra cosa son las *columbae*) y producen su halagüeño canto acompañándose con las liras» (Ynduráin, 1984: 131).

22. *Cántico A*, ed. cit., p. 296.

23. *Diccionario de Autoridades*, s.v.

24. Como es bien sabido, para este poema San Juan de la Cruz utiliza la así llamada «lira de Garcilaso», una estrofa de cinco versos en la que dos endecasílabos y tres heptasílabos, alternándose, forman el esquema siguiente: aBABB. El nombre de «lira» descende del instrumento musical que Garcilaso de la Vega menciona en el primer verso de su *Canción de Gnido* (Canción V): «Si de mi baja *lira*...», y en tanto denominación de la estrofa era habitual ya en la época de San Juan, como puede verse en una nota que el mismo san Juan antepone a su *Llama de amor viva*: «La compostura destas *liras* son como aquellas que en Boscán...» (Ruano, ed. [1972: 891]).

25. Se trata, en resumidas cuentas, de la «presencia al mundo real que sólo el acto de enunciación puede realizar», a la que alude Michel de Certeau condensándola en la fórmula «*tú* y *yo* que se buscan en el espesor del lenguaje mismo» (cf. Certeau (1974: 51-94).

Según advierten los propios místicos, cuando el eros alcanza el nivel más alto de sublimación (la unión del alma con Dios), cuando el alma extasiada sale fuera de sí, ninguna cosa humana, ni siquiera la más exquisita, puede penetrar en el recinto donde el alma ha buscado su amparo, porque al estado de unión ella llega tan solo «vacian-do el apetito de todas las cosas naturales y sobrenaturales que le pue-den impedir»²⁶.

El umbral entre lenguaje poético y lenguaje místico está justa-mente especificado por la capacidad que tiene la palabra de desnudarse de todo alcance humano, es decir, de lo que todavía permane-ce en las palabras de los poetas incluso en los lugares donde un nivel de perfección extraordinario parece desligarlas de las restricciones humanas. De ahí, el margen de peligro que plantean no simplemente las aves «ligeras», los leones, los ciervos, los valles, las riberas, las aguas, los aires, los ardores y los miedos procedentes de la poesía profana de Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, sino tam-bién las «nimphas de Judea» que, moviéndose de los poemas profa-nos de Garcilaso (donde habitan normalmente el río Tajo²⁷) se trasla-dan a las refundiciones de Sebastián de Córdoba para echarse en las aguas del Jordán, según se lee en la «divinización» de la tercera églo-ga de Garcilaso²⁸.

Quizás no haga falta subrayar la distancia que separa las «nim-phas de Judea» de las «filiae Ierusalem» del *Cantar de los Cantares* («adiuro vos filiae Hierusalem si inveneritis dilectum meum», I.4), a pesar de su innegable parentesco; pero, acaso vale la pena recordar que en favor de su enmascaramiento en el nivel de la interpretación actúa el propio San Juan, apuntando en su Tratado sobre el *Cántico espiritual* lo que sigue: «Judea llama a la parte inferior de la ánima, que es la sensitiva; y llámala «Judea» porque es flaca y carnal y de suyo ciega, como lo es la gente judaica. Y llama «nimphas» a todas las imaginaciones, phantasías y movimientos y afecciones de esta por-ción inferior. A todas estas llama «nimphas», porque, assí como las

26. Cf. San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, ed. cit., p. 464.

27. Quizás no haga falta mencionar a las bellísimas ninfas de la tercera Égloga de Garcilaso que bordan sus telas con las trágicas historias de amor de Dafne y Apolo, de Venus y Adón y de Elisa y Nemo-roso, a orillas del Tajo por supuesto (cf. Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, estrs. 8-34, ed. cit., pp. 142-148).

28. «De quatro nimphas que de aquel nombrado / Jordán salieron, a cantar me offrezco: / Tem-plança y Fortitud, Justicia viene, también Prudencia, la que par no tiene» (Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino, Égloga tercera*, vv. 53-56, Gale, 1971: 228).

nimphas con su afición y gracias atraen para sí a los amantes, así estas operaciones y movimientos de la sensualidad sabrosamente procuran atraer a sí la voluntad de la parte racional...»²⁹. Lo que, sin embargo, no justifica la total ausencia de cualquier tipo de referencia a las ninfas de Sebastián de Córdoba en los miles de comentarios que se han redactado hasta ahora sobre el *Cantar* de San Juan, en general, y acerca de esta estrofa en particular³⁰.

Así como resulta difícil entender la razón por la que ninguno de los innumerables lectores críticos de la estrofa XXXII, supo captar la verdadera orientación del consejo que la esposa ofrece a su esposo cuando, tras haberle aconsejado que se esconda («Escóndete, Carillo», v. 156), le sugiere que dirija la mirada hacia las montañas y hacia las «compañas de la que va por ínsulas estrañas». Puesto que aquí se manifiesta con clara evidencia la referencia intra-textual establecida por los significantes lexemáticos *montañas* e *ínsulas estrañas* que remiten a las estrofas trece y catorce, donde dichos términos actúan envueltos, por así decirlo, en la inefabilidad (que puntualmente se repite en el v. 158: «y no quieras decillo»), y donde a las «ínsulas estrañas» acompañan los «ríos sonorosos», el «silvo de los aires amorosos», la «noche sosegada», la «música callada», la «soledad sonora» y la «cena que recrea y enamora».

Por otro lado, generalmente se ha señalado la impropiedad aparente y el tono contradictorio que plantea el imperativo «escóndete» expresado por la esposa al inicio de la estrofa, tanto más en cuanto que la puesta en marcha de todo el poema depende de la angustiada búsqueda del amado planteada por el sujeto amante (¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?). Lógico, por consiguiente, el desconcierto de los lectores y, en especial, de aquellos lectores que pretenden explicarlo todo en base a la racionalidad y a una supuesta acomodación del mensaje poético-místico a las reglas del lenguaje común³¹. Aunque, al mismo tiempo, conviene tomar nota de

29. Ed. cit., p. 300.

30. En efecto, no creo que se pueda compartir la opinión de Hugues Didier que interpreta las ninfas de Judea como si fueran la «personnification de la vie des sens [...] d'un désir féminin qui serai trop charnel» (Didier, 1991: 70); esto es algo que de ninguna manera se ciñe al sistema axiológico de la lírica de San Juan. Así como me parece que no pueden compartirse las expresiones delirantes de José C. Nieto sobre la supuesta «sinteticidad antitética» de las *ninfas de Judea* como símbolo de la «tensión hebreo-hebraica» (Nieto, 1982: 93). Por otro lado, aparentan ser demasiado ajustadas al «sentido común» las consideraciones de Domingo Ynduráin sobre las «posibles solicitaciones eróticas de esas ninfas lascivas» (Ynduráin, 1984: 114).

31. Ejemplar a este respecto sigue siendo Ynduráin quien, con relación a la estrofa 32 (19 en el

que este «escondese» no se proyecta tanto en el exterior como más bien en el interior del sujeto, según el propio San Juan advierte en el lugar correspondiente de su comentario: «*Escóndete, carillo*. Como si dixera: Querido Esposo mío, recógete en lo más interior de mi alma...»³². O sea que se trata de una invitación a realizar la perfecta fusión entre sujeto amante y objeto amado, lo que se ajusta muy bien a la orientación temática de este tercer cuadro, a saber, el cuadro de la «unión».

4. CUARTO CUADRO: LA TRANSFORMACIÓN DEL AMADO EN LA AMADA

Y que el milagro se haya realizado en su lugar más conveniente, es decir, en el lugar de la transformación del amado en la amada³³, lo demuestra una vez más la Voz «acotación», comprometida (estr. XXXIII y XXXIV) en designar el paso del tercer cuadro al cuarto³⁴. Se trata de una intervención que no apunta simplemente a dar fe del hecho milagroso, sino que también explica la razón por la que la esposa, en la estrofa XXXII, se sirve del apelativo «carillo» para aludir a su amado.

Bien es verdad que «carillo» pertenece a la esfera pastoril, pero aquí no se utiliza para insinuar lugares poéticos bien determinados o para crear atmósferas particulares; su ámbito funcional es totalmente distinto y su valor semántico muy lejano del que suele plantear en otros contextos. En este lugar actúa preferentemente en su propia substancia verbal preparándose para el sacrificio y ofreciéndose a la

Cántico B), escribe lo siguiente: «Si hay una estrofa extraña e indeterminada es esta. No por el léxico, pues *Carillo* es apelativo pastoril bien documentado, *haz* significa *faz*, «rostro», y los demás términos tampoco ofrecen dificultades; la sintaxis aparentemente es normal, sencilla. El problema se establece a la hora de concretar los referentes de los pronombres y otras alusiones indeterminadas. En primer lugar, no se dice por qué el Carillo debe escondese...» (Ynduráin, 1984: 117).

32. Ed. cit., p. 306.

33. Recuérdese en la *Noche oscura*: «Amada en el Amado transformada» (v. 26). Mayores detalles acerca del mismo tema pueden verse en Ruffinatto (1979: 385-405).

34. He aquí el texto del cuarto cuadro: «[XXXIII] La blanca palomica / al arca con el ramo se ha tornado; / y ya la tortolica / al socio deseado / en las riberas verdes ha hallado / [XXXIV] En soledad vivía / y en soledad ha puesto ya su nido, / y en soledad la guía / a solas su querido, / también en soledad de amor herido. / [XXXV] Gocémonos, Amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte u al collado, / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura. / [XXXVI] Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos, / que están bien escondidas; / y allí nos entraremos, / y el mosto de granadas gustaremos. / [XXXVII] Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía; / y luego me darías / allí, tú, vida mía, / aquello que me diste el otro día. / [XXXVIII] El aspirar del aire, / el canto de la dulce philomena, / el soto y su donaire / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena» (Elia y Mancho, 2002: 39-45).

fragmentación de sus significantes fonéticos. De esta manera, pues, logra eclipsarse para reaparecer transformado e incorporado en las substancias verbales de la esposa, en la «blanca palomica», del v. 33, en el «arca» y en el «ramo» del v. 34 (que, en realidad, no son atributos de la esposa, sino más bien lugares e instrumentos que le pertenecen), y, sobre todo, en la «tortolica» del v. 33.

Resulta, así, perfectamente delineada también la dirección temática del cuarto cuadro, cuya definición no puede ser otra que la de «transformación». Basándose en ella, los atributos del esposo y de la esposa se inclinan a confundirse hasta producir una unicidad (como en el caso de «carillo» → «tortolica»), o bien confluyen hacia la inmensa soledad de la unión mística, si es verdad que de la fragmentación de la «tortolica» y del «socio deseado» (v. 164) puede derivar, por diseminación y condensación de algunos de sus significantes fonéticos, la «soledad». Es decir, la misma soledad que recorre por entero la estrofa XXXIV rebotando sobre sí misma hasta cuatro veces y una vez sobre la variante sinonímica «a solas» (v. 169).

«Soledad», pues, como producto de la transformación, pero, al mismo tiempo, como síntoma de la anulación debida a las fuentes pulsionales. El sujeto amante, en su singular y divina condición de poseedor y poseído, ha conseguido ya los rasgos del pájaro solitario (los que insinuaban la «palomica», la «tortolica» y la clara referencia contenida en el v. 167: «en soledad ha puesto ya *su nido*»). Este pájaro solitario, según advierte San Juan en sus *Dichos de luz y amor*, goza de las siguientes cinco propiedades: «Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente»³⁵.

Un «canto» que encuentra su manifestación en las estrofas XXXV, XXXVI y XXXVII del *Cántico espiritual*, y que descubre en su aspecto pronominal, así como en su aspecto verbal, las propiedades de su nuevo estado: la primera y la más sencilla, sugerida por la aparición de la primera persona plural («nos») en las estrofas XXXV y XXXVI, está relacionada con la fusión que ha ocurrido entre sujeto y objeto. Un fenómeno que permanece constante incluso cuando (estr. XXXVII) el plural cede el paso a sus dos constituyentes («yo» y «tú»), gracias

35. Cf. San Juan de la Cruz, «Puntos de amor» en *Dichos de luz y amor*, ed. cit., p. 424.

a los efectos de neutralización creados por la copresencia de la primera y la segunda persona en todos los predicados (v. 181: «Allí *me* mostrarías [tú]»; v. 182: «*mi* alma pretendía»; v. 183: «y luego *me* darías [tú]»; v. 185: «aquello que *me* diste [tú]»), y en virtud, sobre todo, de la confluencia de los dos en la espléndida expresión del v. 184: «allí *tú* vida *mía*».

Otras propiedades, en cambio, se perciben en la articulación de los modos y de los tiempos verbales: la euforia del gozo, por ejemplo, está expresada con imperativos y subjuntivos exhortativos en la estrofa 35; la seguridad del descubrimiento, encomendada a la precisa indicación del lugar de las delicias (estr. 36), queda afianzada por un futuro de mandato; y, finalmente, la identificación del deseo (estr. 37) busca respaldo en dos condicionales y en dos tiempos del pasado (un imperfecto en el v. 182 y un pretérito indefinido en el v. 185): los primeros dos actuando en los términos de un futuro hipotético de cortesía y los otros dos subrayando la continuidad («pretendía», v. 182) de algo ya adquirido («me diste», v. 185).

En resumidas cuentas, el pájaro solitario, tras haber puesto el pico al aire del Espíritu Santo (la metáfora sigue siendo de San Juan), emite un canto de amor en la dirección de un objeto que se encuentra ya perfectamente incorporado en el sujeto, y expresa un deseo que se ha realizado ya en el acto de la unión y de la transformación. Lo cual significa que el movimiento del deseo puede ser únicamente narcisista, como, por lo demás, el propio San Juan había señalado en la estrofa XI volviendo a proponer la imagen de la fuente.

Por lo tanto, si sujeto y objeto, con todo su bagaje de oposiciones pertinentes («protagonista / antagonista», «dentro / fuera», «yo / tú», etc.), confluyen en la «soledad» por causa de las neutralizaciones; si, además, el deseo se identifica con algo que ya está en posesión de la soledad, entonces el pájaro solitario solo puede cantarse a sí mismo o, por mejor decirlo, puede cantar únicamente su propio canto en el que, justamente, el milagro de amor se cumple, se ha cumplido ya y se cumplirá. De esta manera, hemos llegado a la penúltima estrofa del *Cántico espiritual* donde se ponen de manifiesto los contornos del deseo («aquello que me diste el otro día») con palabras del todo inequívocas:

«el aspirar del aire» (v. 186), que remite al «aire de tu vuelo» (v. 60), al «silbo de los aires amorosos» (v. 65), y al dulce viento del amor («austro, que recuerdas los amores», v. 127);

«el canto de la dulce Philomena» (v. 187) que, una vez más bajo el signo de Garcilaso de la Vega, vuelve a proponer las «amenas liras» y el «canto de serenitas» de los vv. 146 y 147;

«el soto y su donaire» (v. 188), que se relaciona con los bosques hermoeados por la mirada del amado en la quinta estrofa;

«la noche serena» (v. 189), que recupera la «noche sosegada» del v. 66;

«la llama que consume y no da pena», que, por un lado, se conecta con los «ardores» del v. 144, y, por otro, incita a sobrepasar las barreras textuales del *Cántico espiritual* para escuchar otros cantos del pájaro solitario: en primer lugar la *llama de amor viva*, cuyos dos primeros versos se refieren justamente a una llama que hierne tiernamente, es decir, sin causar sufrimientos: «¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hieres...»³⁶.

5. EPÍLOGO: EL VERDADERO ROSTRO DE AMINADAB

Y los otros cantos, además de remitir al intra-texto (puesto que el tema de la «mirada», con sus correlatos «ver / no ver», recorre el poema entero), remiten también a los dos primeros versos de la última estrofa, en el sentido de que el v. 191 («Que nadie lo mirava») hace referencia a los versos 12 y 13 de la *Noche oscura* («que nadie me vea, / ni yo mirava cosa»), y el siguiente verso 192 («Aminadab tampoco parecía»)³⁷, alude al v. 20 del mismo poema («en parte donde nadie parecía»).

Las implicaciones teológicas de la situación planteada por el *Cántico espiritual* son tan evidentes que no necesitan de comentarios especiales: un sujeto que crea su objeto y se relaciona con él por medio de la palabra hasta conseguir la perfecta «soledad» no oculta, desde luego, las connotaciones analógicas que lo acercan al misterio de la Trinidad.

Y, en este sentido, el *Cántico espiritual* podría presentarse como una espléndida alegoría trinitaria. Sin embargo, no parece ser esta la

36. San Juan de la Cruz, *Canciones del Alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios*, vv. 1-2 (ed. cit., p. 153).

37. Cfr. San Juan de la Cruz, *Canciones del Alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual* (ed. cit., p. 150).

intención básica del mensaje de San Juan, en el que, como ya vimos, las metáforas no desempeñan un papel importante y no pueden, por consiguiente, abrir el camino a un artificio (la alegoría) al que se le da normalmente el nombre de metáfora continuada.

Por otro lado, es notorio que el lenguaje místico pretende manifestar lo «inefable», o sea que aspira a decir lo que es imposible decir. Cosa que, si, por un lado, puede presentarse como un contrasentido, por otro lado, rechaza desde el principio el recurso a las habituales figuras de pensamiento que, por su relación muy estrecha con la lógica tradicional, se ciñen preferentemente a la «efabilidad». Además, el lenguaje místico-poético de San Juan parece apuntar a un blanco bien determinado que, según vimos, no se identifica con la elaboración de trayectos más o menos racionales, sino más bien con el intento de entregar a la palabra energía nueva, plasmándola de manera que actúe en el nivel de la «creación», más que en el de la comunicación, con el objetivo de acercarla lo más posible al misterio enunciado por el apóstol Juan en el primer capítulo de su Evangelio: «et verbum caro factum est»³⁸.

En esta perspectiva, también «Aminadab» (v. 192), el supuesto demonio debido a un error de interpretación de San Jerónimo, en vez de configurarse como un préstamo externo tomado de la *Vulgata*, se califica más bien como el resultado de un proceso generativo interno relacionado con la práctica del anagramatismo: este curioso demonio, en efecto, nace del sintagma «NADIE MIRABA» y, como tal, no tiene nada que ver con el representante del mal al que el propio San Juan alude en su comentario al v. 192 («El cual Aminadab en la Escritura divina significa el demonio, adversario de el alma esposa, el cual la combatía siempre y turbava con su innumerable munición de tentaciones»³⁹).

De hecho, en este mundo posible de San Juan de la Cruz, Aminadab modifica radicalmente su rostro y se convierte en el depositario de un vacío de sentido, es decir, de aquel «nada» que en la experiencia mística se hace indispensable para alcanzar la plenitud del gozo, tal como lo certifica con claridad la *Subida del Monte Carmelo*: «Para venir a gustarlo todo / no quieras tener gusto en nada; / para

38. Obsérvese el texto de la última estrofa: «[XXXIX] Que nadie lo mirava, / Aminadab tampoco parecía; / y el cerco sosegava / y la caballería / a vistas de las aguas descendía».

39. Ed. cit., p. 355.

venir a poseerlo todo, / no quieras poseer algo en nada; / para venir a serlo todo, / no quieras ser algo en nada»⁴⁰ (*Subida del Monte Carmelo*, I.13, ed. cit., p. 480).

Nos hallamos, en resumidas cuentas, más allá del bien y del mal, en un mundo donde la ausencia de todo es fundamental para que el milagro de la unión pueda cumplirse. Tan solo así el *hortus conclusus* (pues este es el significado de «cerco» en el v. 193, y no, como normalmente se cree, el de «asedio») puede cancelar sus sensaciones («sosegar») y permitir a la «cavallería» (símbolo de la impetuosidad del deseo⁴¹) la bajada hacia la fuente eterna de las delicias: «¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche! / Aquella eterna fonte está escondida, / que bien sé yo do tiene su manida, / aunque es de noche»⁴².

Aquel huerto cercado y aquella fuente sellada que las metáforas eróticas del *Cantar de los Cantares* habían parcial e indirectamente violado edificando un mundo paralelo afín e interactivo, y que fray Luis de León había vuelto a sellar con la superposición del código bucólico al código epitalámico⁴³, en la re-creación de San Juan (en esto bien respaldado por Santa Teresa⁴⁴) pierden por entero sus defensas al abrirse y al entregarse sin reservas a quien sabe llegar hasta ellos.

40. Ed. cit., p. 480.

41. Como oportunamente apunta Giovanni Caravaggi en el *Comento* a su traducción italiana de los poemas de San Juan: «l'esegesi biblica medievale aveva abituato a interpretare la figura del cavallero come simbolo degli istinti non controllati dalla ragione; pertanto da un punto di vista letterario la *Caballería* di San Juan de la Cruz verrebbe a collocarsi fra i *corredores* delle famose *Coplas* di Jorge Manrique e l'*Ipogrifo violento* di Calderón de la Barca» (Caravaggi, 1995: 183-184). De cualquier modo, conviene precisar que en este lugar del *Cántico espiritual* la «cavallería» no resulta ser depositaria ni de valores disfóricos ni de significados negativos, pues se halla envuelta en el «nada» al que aludíamos anteriormente.

42. San Juan de la Cruz, *Cantar del Alma que se huelga de conocer a Dios por fee*, vv. 1-5, ed. cit., p. 167.

43. Me refiero, naturalmente, al *Cantar de Cantares de Salomón* que fray Luis de León tradujo y comentó a ruegos de Isabel Osorio, monja del convento de Sancti Spíritu de Salamanca y remito a lo que se lee en el *Prólogo* de esta obra sobre la «corteza» (estructura de superficie) del *Cantar* bíblico: «Porque se ha de entender que este libro en su primera origen se ofreció en metro, y es todo él una égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón y su esposa, y algunas veces sus compañeros como si todos fuesen gente de aldea» (Blecua, 1994: 48). Ahora bien, al establecer una equivalencia entre la estructura de superficie del *Cantar* y la de una égloga pastoril, fray Luis dejaba entender, con toda claridad, que su propuesta de lectura o, si se prefiere, su exposición del texto bíblico hubiera seguido las huellas marcadas por el código bucólico; es decir, las que partiendo de la *Arcadia* de Sannazaro y del *Cortesano* de Baldassar Castiglione habían llegado al mundo literario español gracias a la espléndida re-visitación llevada a cabo por Boscán, Garcilaso de la Vega y, poco tiempo después, por el mismo fray Luis.

44. Como es bien sabido, en los *Conceptos del amor de Dios* Teresa de Jesús intenta restituir al *Cantar* de Salomón algo de su energía pulsional, o, por lo menos, la que fray Luis había cancelado al convertir el código epitalámico en código bucólico. Teresa, en efecto, no apela a ninguna figura para explicar los misterios contenidos en el *Cantar de los Cantares*; antes bien, sirviéndose de algunos ras-

BIBLIOGRAFÍA

- Baruzi, Jean (1924): *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, París, Presses Universitaires de France. Traducción española: *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, con prólogo de José Jiménez Lozano y epílogo de Rosa Rossi).
- Bleuca, José Manuel, ed. (1994): Fray Luis de León, *Cantar de los Cantares de Salomón*, Madrid, Gredos [B.R.H., IV. Textos, 22].
- Caravaggi, Giovanni, ed. (1995): San Juan de la Cruz, *Poesia*, Nápoles, Liguori.
- Certeau, Michel de (1976): «L'énonciation mystique», *Recherches de science religieuse*, LXIV, pp. 183-215.
- Cuevas, Cristóbal, ed. (1998): Fray Luis de León, *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, Madrid, Castalia.
- Didier, Hugues (1991): «*Nymphes de Judée et vierges de castille. Une Bible au féminin chez Jean de la Croix?*», en Alphonse Vermeylen, ed., *Saint Jean de la Croix (1591-1991)*, Louvain, Les Lettres romanes, pp. 49-75.
- Duvivier, Roger (1971): *La genèse du Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix*, París, Les Belles Lettres.
- Efrén de la Madre de Dios, ed. (1954): Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Elia, Paola, ed. (1999): Juan de la Cruz, *Declaración de las Canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*, L'Aquila, Textus.
- Elia, Paola y María Jesús Mancho, eds., (2002): San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*. Estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica.
- Gale, Glen R., ed. (1971): Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, Michigan-Madrid, University of Michigan-Castalia.
- Gherbaz, Chiara (1985): «Simbolo e metafora in San Juan», en AA.VV., *Mistica e linguaggio, Atti del seminario di ricerca, Trieste, 8-9 maggio 1985*, Istituto di Filologia Romanza, Università di Trieste, pp. 107-117.
- Lida, María Rosa (1939): «Trasmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *RFH*, I, pp. 20-63.
- López-Baralt, Luce (1978): «San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético», *BHS*, LV, pp. 19-32.

gos suprasegmentales del discurso (exclamaciones) y de la trama sutil dibujada por los significantes pretende apoderarse no tanto del significado del texto como más bien de los efectos de sentido que transmite el mensaje para trasladarlos a su esfera sensorial: «Pues, Señor mío, no os pido otra cosa en esta vida, sino que *me beséis con beso de vuestra boca...*» (Cf. Santa Teresa de Jesús, *Conceptos del amor de Dios [Meditaciones sobre los Cantares]*, en Efrén, 1954: II, 609-610).

- Nieto, José C. (1982): *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Rosso Gallo, María (1990): *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, CSIC.
- Ruano, Lucinio, ed. (1972): *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, La Editorial Católica.
- Ruffinatto, Aldo (1979): «L'altra ritmicità. Semiotica delle forme nella *Noche oscura* di Juan de la Cruz», *Strumenti Critici*, 39-40, pp. 385-405.
- Spitzer, Leo (1949): «Three Poems on Ecstasy (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner)», en *A method of interpreting literature*, Northampton, Mass., Smith College, pp. 1-63. Traducción española: «Tres poemas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)», en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 213-256).
- Starobinski, Jean (1971): *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, París, Gallimard.
- Ynduráin, Domingo, ed. (1984): *San Juan de la Cruz, Poesía*, Madrid, Cátedra.