

LOS ELEMENTOS CONSTITUYENTES DE LA POESÍA MÍSTICA *

I. *El motivo: el amor nupcial a lo divino.*

COMO la unión mística es una compenetración amorosa de esencias espirituales, es decir, la del alma y la de Dios, un poema que representa esta clase de amor como amistad, no le hace entera justicia a la situación espiritual, y por lo general, no pasa de algunos aforismos extáticos, como en el caso de las maravillosas fórmulas poéticas de la prosa rítmica de Raimundo Lulio: presentando al alma como *el amigo* y a Dios como *el Amado*. Lo que falta, en las formulaciones aforísticas lulianas de la amistad divina, es la característica fundamental, clásica y católica, de la relación entre el alma y Dios. Esta característica es nupcial y lo es radicalmente en la poesía de San Juan, no sólo porque el misticismo cristiano, al menos a partir de San Bernardo, ha tomado como modelo el *Cantar de los Cantares*, símbolo tradicional de la relación nupcial entre Dios y el pueblo judío, y como cumplimiento, de la relación entre Dios y la Iglesia y últimamente entre Dios y el alma, y eso no sólo porque San Juan se atreva a expresar que, en efecto, experimentó lo que se dice de la Esposa en el *Cantar*; ¹ no sólo porque Dios como creador es el elemento masculino, y el alma, como la criatura receptora, el femenino; no sólo porque así el alma adquiere parentesco lógico con María como el prototipo místico; sino fundamentalmente porque según la teología de San Juan de la Cruz, esta relación nupcial entre Dios y el alma, en un sentido espiritual y arquetípico, es prototipo y no analogía del amor conyugal humano: es el "arquetipo del matrimonio". ²

El alma de este sumamente varonil ascético poeta, San Juan de la Cruz, es femenina; concepto que también poéticamente es el único en armonía con el gusto occidental donde tantas Beatrices literarias han desdeñado el amor mundano en favor del amor divino. El monje del siglo veinte del *Stundenbuch* de Rainer Maria Rilke —esta obra en mi opinión es la única

¹ Abbé Jean Vilnet, *Bible et Mystique chez Saint Jean de la Croix*, París, 1949, 17-39.

² Michael Mason, "The God of Wrath and the Mysterium tremendum", *Love and Violence*, Londres, 1954, 238.

comparable a la de San Juan de la Cruz en cuanto a alcance y motivo—reza como alma mujeril en términos que, traducidos al español, parecen un eco de San Juan:

Und meine Seele ist ein Weib vor dir	Y mi alma es una mujer en tu presencia
Und kommt zu dir, wenn alles um dich ruht	Y a ti se aproxima cuando todo reposa en el dintorno
Und meine Seele schläft dann bis es tagt	Y mi alma se adormece hasta la mañana
Zu deinen Füßsen, warm von deinem Blut	A tus pies calentada por tu sangre
Und ist ein Weib vor dir. Und ist wie Ruth. ³	Y es mujer en tu presencia. Y es como Ruth. ³

II. *Los símbolos.*

Si seguimos ahora, concentrándonos solamente en el texto de los poemas mismos, especialmente en el *Cántico espiritual* y la *Noche oscura*, y nos desentendemos de las interpretaciones de los comentarios, el motivo del amor divino sólo se vale de dos símbolos sin conexión evidente, de la noche oscura y del matrimonio, símbolos que no son creaciones poéticas sino experiencias existenciales.

1. El símbolo de la noche oscura, siempre con el significado de la aparente ausencia o la no sentida presencia del Amado, esa amenazante, misteriosa, paralizadora, solitaria noche de los primeros tratados en prosa, aparece en el último poema, *Llama de amor viva*, como una noche consoladora, apacible y tranquila. Y si también en el poema *Y bien sé yo la fonte* la noche ofrece consuelo, es porque el poeta aquí tiene en cuenta al fiel que nunca experimentó la presencia divina *more mystico* y, por lo tanto, no experimentó su ausencia tampoco. Sin embargo, para la mística alma-esposa que temporalmente ha gustado del contacto del Amado, este consuelo “aunque es de noche”, no existe. Porque a ella no le satisfacen los “mensajeros” indirectos (*Cánt.*, estrofa 6) y, a la inversa, suspira “Cuando me pienso aliviar / De verte en el Sacramento, / El no te poder gozar, / Todo es para más penar, / Por no verte como quiero / Y muero porque no muero” (*Vivo sin vivir*).

³ Rainer Maria Rilke, “Das Stundenbuch”, *Sämtliche Werke*, Vol. 4, Inselverlag, s. d., y *Libro de Horas*, traducción de Marcos Fingerit, La Plata, 1942, 112.

La simbólica envoltura de la noche es algo fundamental en la poesía de San Juan, como lo es en todo simbolismo genuino incluso extra-poético que trata de mostrar el tránsito de un imperfecto a un perfecto modo de vivir, a la vez abarcando las modalidades del espíritu y las de la vida, que conducen del caos al cosmos, si hemos de creer a Mircea Eliade.⁴ Sorprendentemente, el poeta mismo equipara la noche con la angustia (*ansias*) tal como lo hacen los antropólogos psicológicos de hoy. El poeta sabe que el símbolo sólo lo es cuando se toma en su totalidad. Lo que indica que no hay *noche serena* sin una previa *noche que da pena*.⁵

El símbolo de la noche en la poesía de San Juan es un *sendero* que conduce a una meta, y tanto más claro se divisa la meta, cuanto más resplandece la noche.

2. El segundo símbolo es el matrimonio bíblico del *Cantar*. Como meta deseada y lograda, representa para el amor lo que el desenvolvimiento de la Noche como Luz Divina para la fe ardiente. Este símbolo dentro de la poesía —a diferencia de la prosa— no admite subdivisiones tales como *desposorio*, *matrimonio*, *unión actual*, *unión habitual* o *el más allá*, a que invita el comentario. Dentro de la poesía, por consiguiente, no importa si el *Cántico espiritual* se analiza en el texto de Sanlúcar de Barrameda o en el de Jaén. *Noche* y *Cántico* coinciden en el simbolismo de una novia en busca del novio que —sobre todo en el *Cántico*— la ha abandonado en un último caprichoso juego de amor crucial como prueba de su fidelidad. Y, en efecto, ella lo encuentra, o siguiendo a su luz interior como guía, o pidiendo orientación a las criaturas que, naturalmente lo han visto al recibir su existencia en belleza de Él.

El inconfundible simbolismo místico de la fuga nocturna desde la casa ya sosegada procede de ciertas formulaciones que no pueden confundirse con situaciones eróticas de todos los días:

En una noche oscura...
 Salf sin ser notada
 Estando ya mi casa sosegada,
 A oscuras y segura
 Por la secreta escala, disfrazada.

⁴ Mircea Eliade, "Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques", *Polarité du symbole*, París, 1960, 15-28.

⁵ Lucien-Marie de St. Joseph, O. C. D., "Expérience mystique et expression symbolique chez St. Jean de la Croix", *Polarité et symbole*, París, 1960, 32.

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

Ormai che 'n casa era ogni cosa cheta,
Dalla camera sua sola usci fuori
E tacita n'andò per via secreta

(*Orlando Furioso*, VII, 26).

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

Aber der Weg zu dir ist furchtbar weit	Pero es terrible la largura del camino que a ti lleva
Und weil ihn lange keiner ging, ver- weht.	Y como nadie lo ha seguido desde hace mucho tiempo, está borrado.

También Raimundo Lulio dice: “Les carreres per les quals l’amic encerca son amat són llongues, carreres perilloses, poblades de consideracions, de sospirs e de plors e enluminades d’amors” (*Llibre d’Amic e Amat*, ed. Marçal Olivari, Barcelona, “Els nostres clàssics”, 1927, p. 26).

En efecto, la novia va por una vía invisible a un lugar muy alto, “tan alto, tan alto”, donde, como un halcón, “dió a la caza alcance”; tan alto por cierto que una brisa pentecostal que abanica y alivia el amor de los novios sopla desde los altos cedros (*Noche*, estrofa 6), y a través de las almenas de una torre (*Noche*, estrofa 7), situada tan alto, cerca de “las majadas del otero” (*Cántico*, estrofa 2) que los que aparecen como pastores

más bien semejan ángeles (*Cántico*, estrofa 2), y a donde la novia, efectivamente, llega en un vuelo extático (*Cántico*, estrofa 13). Este supremo esfuerzo amoroso anonada al igualmente herido novio que adolece de amor y que sólo la sometió a prueba a fin de aceptarla como su igual y para siempre. Se encuentran extáticamente en el “más allá” y sin embargo, en esta vida. La novia en este ambiente transfigurado de gracia, por lo tanto, entona su bien conocido epitalamio en un dichoso balbuceo sin ningún lógico vínculo de ecuación:

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

Montañas, bosques, tierras extrañas, el soplar del viento, música, desierto, todos tienen la significación de una tremenda y extraña cualidad como lo subrayan los epítetos. A la vez presentan una distancia inasequible y una fascinación atrayente; en resumen, expresan lo que los psicólogos religiosos, tales como Rudolf Otto, llaman el *numinosum tremendum et fascinans*, “das Ganz-Andere”.

III. *La Paradoja.*

Para evitar que este excelso simbolismo jamás decaiga a la región del amor mundano, ha sido envuelto en una red de obstáculos paradójicos. Gracias a éstos, lo concreto no se puede mover libremente, sino sólo escapar hacia lo espiritual. Por ejemplo, la novia abandona su casa por una escalera secreta por la cual a la vez se asciende a la perfección y se desciende a la humildad; sale disfrazada, ya que la embellecedora, es decir, santificadora, agraciada mirada del Esposo (*Cántico*, estrofa 24) ha trocado su imperfecto *color moreno* en *hermosura* (*Cántico*, estrofa 25). Un soplo de aire con manos para palpar la novia hasta el éxtasis no puede ser sino Dios (*Noche*, estrofa 7), a quien ella se abraza al mismo tiempo. La misma situación paradójica obtiene para el esposo que como madre da su pecho a la novia (*Cántico*, estrofa 19), y que como ciervo herido a su vez hiere a su esposa cazadora (*Cántico*, estrofa 1), y cura su propia herida de amor en el aire movido por el alto vuelo de su amada paloma (*Cántico*, estrofa 13).

Como jardinero el Divino Amante ha plantado bosques, cosa que no hace otro jardinero, los bosques grandes donde precisamente se encuentran esos sotos (*Cántico*, estrofa 4), que ha embellecido espiritualmente por el simple hecho de pasar a lo largo de ellos (*Cántico*, estrofa 5) y prados que vistos por los transfigurados ojos de la esposa, son, en efecto, “el” paraíso, es decir, “el ameno *huerto deseado*” (*Cántico*, estrofa 28).

La palabra-paradoja en San Juan de la Cruz a menudo produce un choque, pero, al analizarse, resulta una fuente de extraña belleza poética. Dentro de un fondo bíblico de veladas mujeres orientales claro que no hay lugar para las semi-desnudas ninfas de las ligeras zapatillas de la mitología griega. Pero, sorprendentemente, en el texto damos con una alocución a las *ninfas de Judea* (*Cántico*, estrofa 32), con la segunda sorpresa paradójica de que no se admira a estas ninfas como madrinas de la novia, sino que se las imputa de enemigas de ésta.

Paradójicamente, también figura el nombre de Aminadab (*Cantar de los Cantares*, VI, 11), cuyo carro de guerra tirado por caballos corredores atraía tanto a la Sulamita que Salomón tuvo que hacerla volver desesperadamente (*Cantar de los Cantares*, VI, 12). En el poema de San Juan, Aminadab, quien aparentemente es Satanás, con toda su caballería que representa el esplendor militar, la más refinada tentación de la gloria mundana basada en la guerra, renuncia el asedio de la novia detrás del muro que separa el mundo del amor divino y se retira desde el pie de la inasequible fortaleza de ésta, situada en las alturas. Estas alturas le son inasequibles a él por ser las rocas divinamente defendidas (*Cántico*, estrofa 37) de donde las purísimas aguas de la gracia (*Cántico*, estrofa 36) manan (estrofa 37), y donde en la “interior bodega” (estrofa 18), el Esposo se ofrece a la novia en forma del “Adobado vino” (estrofa 17) y “mosto de granadas” (estrofa 37). La más llamativa paradoja elaborada del *Cantar de los Cantares* se hace aquí una eucaristía mística.

Pero lo que importa más que estas *aisladas* paradojas es su combinación ambigua, de modo que el Esposo Divino es agua así como vino, ciervo lo mismo que madre, noche tan bien como luz, mar tanto como montaña, llama igual que Carillo.

IV. *La Evocación paradójica por la sintaxis.*

Dámaso Alonso⁶ y Emilio Orozco⁷ han puesto esto en claro. Cuando hay movimiento hacia la meta mística de amor, los substantivos evocadores, no los verbos, desempeñan un papel principal. De modo que de la sola forma verbal *salí*, dependen tres estrofas de *En una noche oscura*. Cuando la novia, pues, está en dicho reposo, los verbos que, por lo demás, rara vez aparecen, semejan salir en tropel por razones psicológicas: *quedéme, olvidéme, reclinéme, dejéme, cesó todo* (*Noche*, estrofa 8). En todos los otros casos la escasez de los verbos parece ser la regla. El *Cántico* contiene estrofas enteras evocadoras sin verbo; la Llama destierra el verbo a las cláusulas relativas. Lo mismo se puede decir de la escasez o ausencia del adjetivo, salvo en el caso de la naturaleza transfigurada y por eso nueva y desconocida, en el *Cántico* (estrofa 14-16) y en el caso del dolor, transfigurado en dicha, en la Llama para expresar el cambio místico.

El espíritu de la poesía de San Juan habría sido unimaginable sin las preocupaciones de la Reforma Católica, igualmente imposible habrían sido la estructura y el estilo para encauzar su simbolismo sin la predisposición del Barroco naciente. Es en la poesía barroca donde triunfa la música sobre el color y la línea, y donde el tema mayor, el construido conjunto, es acompañado de motivos menores y de elementos afectivos libres, que revolotean por encima de la melodía, independientes del ritmo fundamental.⁸ Así, el gusto de la época ayuda a explicar por qué las imágenes mayores de la estructura, a saber, *Noche* y *Matrimonio*, han sido afectiva y paradójicamente desequilibradas dentro de su relación lógica (*Noche* elegido por *Desposorio*) y rodeadas de una contextura de imágenes secundarias que, independientes entre sí, no obstante dan a los grandes símbolos estructurales su plenitud y perfección decisivas.

(Traducción del inglés por Carlos Lozano).

HELMUT HATZFELD

Universidad Católica de América.

⁶ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950, 294-311.

⁷ Emilio Orozco, *Poesía y mística*, Madrid, 1959, 47-53; 180-226.

⁸ Mario Giordano, "Elemento culturale e creatività nella elaborazione tecnica del linguaggio poetico tassesco", *Filologia Romanza*, 7 (1960), 85-118.