

*Domingo Ynduráin*

## «La poesía de San Juan de la Cruz»

Sobre «La poesía de San Juan de la Cruz» el académico y catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid Domingo Ynduráin impartió en la Fundación Juan March, los días 21, 23, 28 y 30 de enero, un ciclo de cuatro conferencias, dentro de los Cursos universitarios de esta institución.

Los títulos de las cuatro intervenciones fueron los siguientes: «Al aire de tu vuelo»; «Mi amado, las montañas»; «El pájaro solitario»; y «Canto de serenas». Ofrecemos seguidamente un extracto de las mismas.

En más de un sentido, la poesía de San Juan de la Cruz es inefable, pues lo es en cuanto da cuenta de una experiencia exclusiva, pero lo es también porque, al analizarla, uno nunca está seguro de casi nada: las dificultades saltan por todas partes, se producen en todos los niveles, desde el léxico hasta las conexiones sintácticas, o en el sentido de cada estrofa. Los Comentarios en prosa del santo pueden dar, en alguna ocasión, determinada pista, o solucionar un problema concreto, pero difícilmente pueden tomarse como criterio seguro y general, pues la interpretación translaticia –alegórica o simbólica– que San Juan utiliza (apoyándose en una tradición exegética bien asentada) lo mismo sirve para defender un sentido que el contrario, incluso en contra de la letra del texto. San Juan es consciente de ello y lo advierte en ocasiones: el verso refleja y produce o reproduce (en la medida de lo posible) una experiencia única, exclusiva y excluyente; la prosa, los comentarios intentan convertir esa música en formulaciones conceptuales y lógicas. Pero son sistemas heterogéneos y sólo de vez en cuando coinciden.

La llamada teología dogmática, esto es, la filosofía, pretende organizar un discurso racional en el que cada término haya sido definido de manera

unívoca, y donde las relaciones entre los términos (la sintaxis, podríamos decir) tenga esas mismas características: los grados de implicación o de igualdad, la relación causa-efecto, las incompatibilidades o contradicciones se establecen de manera clara y explícita. Es decir, exactamente lo contrario de lo que sucede en las obras literarias, en especial en la poesía, donde la ambigüedad está siempre presente en mayor o menor grado; entre otras cosas porque los elementos de relación, las conjunciones, han sido reducidas al mínimo y es el lector quien, en gran medida, debe organizar el sentido.

En el caso de San Juan, la ambigüedad es altísima, porque afecta a todos los componentes del texto, empezando por las palabras. Es bien sabido, y es algo normal, que en la lengua hay casos de homonimia, pero la dificultad se resuelve atendiendo al contexto y al género literario al que pertenece la obra, esto es, a la tradición en la que se sitúa, pero San Juan acude a tradiciones tan diferentes y alejadas entre sí que resulta imposible a veces decidirse por una o por otra, porque además, y para acabar de complicar las cosas, puede suceder que en la poesía las conexiones se establezcan con una tradición perfectamente coherente y definida, mientras la prosa uti-



**Domingo Ynduráin** (Zaragoza, 1943) se doctoró en Filología Románica en la Universidad Complutense en 1970. Ha sido profesor extraordinario en las Universidades de Lausanne y Lovaina, además de haber enseñado en la Volkhochschule de Zurich y en la de Gante. Ha sido profesor visitante en la University of Southern California, Los Angeles, y profesor agregado en la Universidad Complutense de 1975 a 1981. Actualmente es catedrático de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Miembro de número de la Real Academia Española, es director literario de la Biblioteca Castro y miembro del Consejo de Redacción de las revistas *Insula* y *Epos*.

discurso imposible. Imposible al menos si se quiere obtener un único sentido, claro e indudable; por contra es posible, sin forzar demasiado las cosas, interpretar un texto de formas y maneras muy diferentes en cuanto a las conexiones sintácticas; lo cual, sin duda, produce una variación en el sentido, aunque no tanto como en un principio pudiera parecer, pues, por unas u otras razones, el resultado final, la conclusión del proceso y lo expresado en él, viene a ser algo muy semejante cualquiera que sea la opción aceptada.

Es muy posible, por otra parte, que el efecto final de la poesía de San Juan se produzca precisamente por la presencia simultánea de todas o varias de esas posibilidades: junto al sentido dominante, se manifiestan de manera más o menos explícita otros como subtonos, como resonancias que generan unos sentidos armónicos o disonantes con el dominante. Tal ambigüedad o fluctuación dota al *Cántico espiritual* de una estabilidad, de unas vibraciones o, si se quiere, de un elemento misterioso: al lector le da siempre la impresión de que se le escapa algo, de que no capta la totalidad del sentido; de ahí el efecto de inseguridad, equilibrio inestable y fugaz que caracteriza estas obras.

Un ejemplo de esta situación lo constituye una de las estrofas más extrañas de todo el *Cántico*:

*¡Apártalos, Amado,  
que hoy de buelo!*

ESPOSO

*Buélvete, paloma,  
que el ciervo vulnerado  
por el otero asoma*

*al ayre de tu buelo, y fresco toma.*

liza otras inesperadas y en cierta medida contradictorias. Este tipo de dificultades se intensifican en ámbitos más amplios, cuando hay que aclarar el sentido de las estrofas y conjuntos de estrofas: la lengua posee unas leyes constructivas, morfológicas y sintácticas muy difíciles de alterar si se quiere mantener la comunicación: son leyes supraindividuales que garantizan la lógica, el funcionamiento del sistema.

La cuestión se centra en ver cómo San Juan de la Cruz, sin contravenir los valores de ese sistema, genera un

Es una estrofa anómala, porque es la única en que la unidad formal se rompe para producir un diálogo, con dos interlocuciones. En la primera de ellas, quien habla es la amada; ésa es la voz dominante en el conjunto del poema; y como sucede también en

otras ocasiones, esa voz abandona la forma narrativa, la que describe o representa la realidad objetiva para servir de la apelación a un tú, al amado. Lo sorprendente, en este caso, es que alguien responde, y ese alguien dirige sus palabras a la amada-paloma. Quién responde es cosa difícil de precisar. Las interpretaciones tradicionales suponen que es el amado quien habla, y suponen, al mismo tiempo, que el ciervo vulnerado que asoma por el otero es también el amado. Pero son posibilidades excluyentes, pues si se admite tal identificación el ciervo estaría hablando de sí mismo en tercera persona, cosa que si bien no es imposible resulta en extremo forzada.

«*Mi amado, las montañas*»

*Mi amado las montañas  
los valles solitarios nemorosos  
las ynsulas estrañas  
los ríos sonorosos  
el silvo de los ayres amorosos  
la noche sosegada  
en par de los levantes del aurora  
la música callada  
la soledad sonora  
la cena que recrea y enamora.*

Algunos lectores de estas estrofas opinan que es necesario suplir el verbo *ser* tras *Mi amado*, para que el significado de los versos se haga comprensible, tenga sentido, al menos sintáctico; sin embargo otros, como Emilio Orozco, que habla del «simbolismo cósmico» reflejado en la enumeración, no comparten ese parecer; la ambigüedad general de la poesía, y la particular del comentario de San Juan permiten en este caso defender una u otra posibilidad. A mí me parece que, en efecto, en estas estrofas se da la mera enumeración de la maravilla del universo: el Amado, su presencia y unión, hace que todo el universo se integre en armonía y belleza; el cir-

cuito espiritual se cierra y la belleza que desciende de Dios a las criaturas y asciende de ellas al Creador se hace evidente, no hace falta explicación alguna y, por ello, sólo se nombra; no son necesarias las articulaciones que organicen los datos inmediatos de la conciencia.

Dámaso Alonso, con su intuición de poeta, descubrió y señaló las series de verbos y de sustantivos como uno de los rasgos estilísticos de San Juan, pues coinciden con los momentos de mayor exaltación lírica, con el irracionalismo simbolista.

La poesía de San Juan es inmediatamente accesible a los lectores modernos porque participan, de manera intuitiva, del sentimiento que el *Cántico* expresa, no necesitan explicación. Esto es normal en lectores del siglo XX, acostumbrados a que el simbolismo forme parte de los recursos de la poesía moderna. El problema se plantea cuando se predica ese simbolismo irracionalista de un poeta que escribe en el siglo XVI: es entonces cuando el anacronismo se hace patente y dificulta o impide aceptar la solución apuntada.

Uno de los casos en que se suele señalar la presencia del irracionalismo es, precisamente, en la construcción paratáctica de sintagmas verbales y —sobre todo— nominales, pues en éstos la ausencia de un verbo (copulativo o no) se percibe como una ruptura o quiebra del discurso lógico y gramatical. Se ha aducido que un autor del siglo XVI no puede organizar la lengua de esa manera, porque no existen precedentes próximos ni remotos que avalen tal práctica. Sólo supliendo el verbo *ser* tras *Mi amado* cabe restaurar la sintaxis; y suponiendo que San Juan utiliza una construcción latinizante, lo que no sería problema. Sin embargo, caben otras posibles explicaciones prácticas y teóricas. En cuanto a las prácticas, para San Juan pueden servir de modelo las traducciones del hebreo que se realizan en la época, traducciones que podrían ha-



ber sido imitadas intuitiva o deliberadamente por él. Me refiero a las traducciones que los filólogos evangélicos hacen del Antiguo Testamento y en especial de los Salmos: el hebreo no utiliza determinados conectores que, sin embargo, son imprescindibles en castellano. Enfrentados a este problema, nuestros filólogos bíblicos prefieren, antes que traducir por sentencias completas (lo que ya implicaría interpretar el sentido del texto), añadir los elementos necesarios en castellano, pero imprimiéndolos con tinta de otro color o en otro tipo de letra, etc. De este modo, el lector puede hacerse una idea exacta (más exacta que en la Vulgata) de cómo era la palabra revelada en su desnudez prístina. Como es normal, un lector atento e interesado se quedará inmediatamente con la desnudez del texto original, prescindiendo de las implementaciones exigidas por la sintaxis castellana y (re)construyendo así, de manera ideal o imaginaria, la revelación y la poesía del original, porque también la Sagrada Escritura es poesía. A una sensibilidad despierta no dejará de impresionarle ese texto subyacente y un tanto extraño.

Además de la posibilidad de que San Juan leyera las versiones citadas, en Salamanca asistió a los cursos que dictaban los hebraístas, los cuales, sin

duda, se plantearían los problemas de traducción que acabamos de ver. En un caso o en el otro, el resultado es el mismo: San Juan se quedaría con el esquema constructivo hebreo y lo aplicaría al castellano, directamente, como tantos otros escritores habían hecho con el latín, calcando la sintaxis sin mayores problemas.

Pero la teoría que justifica este tipo de construcción la expone con toda claridad Hugo de San Víctor en el *De modo orandi*.

La poesía del *Cántico* (o de la *Noche*, la *Llama*, etc.) puede ser entendida, por otra parte, como una oración, y como tal se construye. Las Declaraciones en prosa aparecen, pues, como un tratado en el que se explica el posible sentido doctrinal de la oración: la incoherencia, la falta de sentido lógico y el absurdo son un elemento característico y funcional de la *pura oratio*.

### *El pájaro solitario*

A propósito de los versos «La noche sosegada/en par de los levantes de la aurora», escribe San Juan: *Abri los ojos de mi entendimiento y halleme sobre todas las inteligencias naturales, solitario sin ellas, en el tejado, que es sobre todas las cosas de abajo. Y dize que fui hecho semejante al paxaro solitario, porque en esta manera de contemplacion tiene el espíritu las propiedades deste paxaro (...), y enumera las cinco propiedades.*

No habría mayor inconveniente en entender que, para San Juan, el pájaro solitario que no consiente compañía y canta suavemente es la tórtola. Es

cierto que las cinco cualidades que San Juan predica de su pájaro solitario son difíciles de encontrar en un pájaro concreto, de manera exacta y definida, en la tradición occidental; y, a lo que se ve, tampoco en la oriental. Y es que San Juan de la Cruz mezcla y combina, sintetiza y quintaesencia elementos de muy diversa y aun contradictoria procedencia; estiliza rasgos y propiedades para armonizarlos en el conjunto. Y crea.

Hay un ave a la que, si no se aquilata demasiado, le corresponden las cinco cualidades señaladas por San Juan. Se trata de un ave única y maravillosa, del Ave Fénix. Ésta, que en definitiva viene de Oriente, y lo hace cada cuatrocientos años, cumple todas las condiciones. Es solitaria, y única, porque no hay otra de su misma especie, y porque ninguna vive donde ella ni se sitúa a su lado. Hace su nido en lo más alto. Vuelve el pico hacia donde viene el aire, porque no come, sino que se alimenta del aire, o de aromas de cinamomo, mirra, etc., de la misma forma que viven ciertas gentes de ver y oler las flores. Y porque respira el espíritu de amor, se vuelve hacia el sol, hacia Dios. Canta maravillosamente. No es de ningún color determinado, o es de un color inenarrable.

La Fénix emparenta con la tórtola por la soledad, que es la cualidad más señalada en ambas. Ambas representan el amor, amor único y exclusivo. Es normal en la tradición donde aparece la Fénix que represente a Cristo o al alma humana. Cada mañana espera la salida del sol, es decir, la mirada de Dios: a él dirige sus ojos, anhela su luz, bebe con el pico abierto sus auras y sus aromas; y canta. Canta el deseo de abandonar el mundo y el cuerpo y, de un vuelo, llegar a su origen, que es su fin. Tras una vida larga de ansias, inflamada de amor por los divinos rayos, arde y vuela al sol. Y esto es lo que siente y dice San Juan al par de los levantes de la aurora. A la hora de explicar el momento —fugaz— de

unión y plenitud en que se funde con todo lo creado, San Juan se ve a sí mismo como al ave Fénix que es esclarecida de su origen primero por el sol de la mañana, cuando surge de la noche, y el pájaro, sabiéndolo, canta.

Así pues, el símbolo del pájaro solitario lo construye San Juan cuando se encuentra en la situación de tener que explicar en prosa lo que había cantado en verso; esto es, cuando ya ha pasado el momento de inspiración y, por ello, siente la ausencia del amado; y espera que la noche amanezca de nuevo. La Declaración de San Juan, pues, no describe tanto la situación que reflejan las estrofas del *Cántico*, sino la situación actual del comentarista, el estado presente ante la realidad, ya pasada, que expresan los versos. A partir de ahí se puede explicar la soledad, el desamparo y la tristeza que sirve de arranque a la Declaración; por ello recuerda los versículos del salterio.

Las propiedades del pájaro —propiedades que se gradúan en un proceso ascendente, intensificador— tienen como base, más o menos próxima, al ave Fénix, entendida como alegoría mística por una tradición bien asentada. Esas propiedades concuerdan, en parte y en lo esencial, con las que se atribuyen habitualmente a la tórtola; y coinciden en algo con el gorrión. Todo ello produce la síntesis en la que ya no es posible reconocer un pájaro concreto, pues armoniza y funde propiedades y contenidos, evocaciones y sensaciones que pertenecen a varios; y excluye u omite otras. San Juan transmuta todo eso en un pájaro que ya no es ningún pájaro concreto, aunque participe de todos. Es el pájaro solitario.

### *Canto de serenitas*

*A las aves ligeras  
leones, ciervos, gamos saltadores,  
montes, valles, riberas,  
aguas, ayres, ardores*

*y miedos de las noches veladores,  
por las amenas lirás  
y cantos de serenas os conjuro  
que cesen vuestras iras  
y no toquéis el muro,  
porque la esposa duerma más seguro.*

En esta construcción, simétrica y contradictoria, las *fieras*, como es normal, producen temor, pero *montes* y *riberas* (y *flores*, claro) son rechazados precisamente por su atractivo: la amada no se detiene en su belleza y atravesará cualquier obstáculo, porque busca algo más allá, algo superior a los placeres y a los peligros. En la segunda de estas dos estrofas, los elementos positivos ya no tienen existencia propia, se han convertido sólo en reflejo lejano del paso del amado, que ha ido dejando belleza como rastro. De este modo nos encontramos con que aquí *bosques* y *espesuras* son algo hermoso y agradable, frente a los *montes* y *valles* citados en las estrofas.

Así, en el conjunto del *Cántico*, lo mismo que en el de otros poemas, el lector debe andar con las mayores cautelas: lo que en un lugar no sólo parecía, sino que era hermoso y positivo, se convierte a la vuelta de la estrofa en una amenaza, en un peligro. Tal cambio se consigue, no hace falta decirlo, mediante procedimientos literarios que van desde la alternancia de las rimas hasta la construcción sintáctica y la articulación del sentido. Se ha señalado a este respecto, por ejemplo, el orden de los elementos enumerados, orden que contribuiría a producir una sensación de movimiento desordenado: la velocidad y el bulir de los seres —como dicen Dámaso Alonso y tantos otros— no sólo se logra con la adjetivación (*ligeras*, *saltadores*), sino mediante otros recursos, como puede ser la contigüidad de los leones y los ciervos, como ese gamo que, para escapar, parece saltar fuera del verso...

Cabe preguntarse, por ejemplo, qué significan *liras* y *serenas* para

que en los versos arriba citados se conjure por ellas y produzcan un efecto benéfico y apaciguador, cuando lo esperable sería lo contrario. En el Comentario en prosa, San Juan despacha el tema deprisa, con una explicación en la que ni siquiera se plantea el nuevo valor adquirido por las serenas, frente a la significación, tradicional y bien asentada en cualquier contexto, de seres engañosos y crueles, rasgos que las caracterizan desde la más remota antigüedad hasta la época inmediatamente anterior a Walt Disney, con quien toman la textura blanda con que ahora las conocemos. Pero salvo esta reelaboración moderna, las sirenas son seres perversos en cualquier tipo de textos, sean morales, doctrinales, religiosos o profanos.

Que, concretamente, las sirenas representan la lujuria engañosa es algo tan recibido que, para San Juan, debería ser algo indudable e indiscutible, una asociación automática. Textos de Isaías, de San Isidoro o de San Jerónimo —entre tantos otros— pueden resumir la tradición canónica que es recogida por las interpretaciones posteriores, tanto si se producen en contextos morales como si no es así. Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento predomina la valoración negativa de las sirenas; éstas se interpretan como engaño o anuncio de males; se asocian al sueño.

Y las sirenas cantan con lira o arpa, provocan el sueño en quien las oye, están relacionadas con el amor y, como él, como las aves cetreras, vuelan y hieren. Además, armonizan la variedad de movimientos e impulsos al integrarlos en una sinfonía superior; amasan lo turbulento y lo errante, recordándole al hombre con su canto el origen primero. El común denominador de esto es la seguridad y la aproximación al mundo superior, cuando el alma, desatados los lazos que le ligan al mundo, sosiega el deseo y descansa en el lugar que le pertenece. □