

SÍMBOLOS DE LEJANÍA EN EL *CÁNTICO ESPIRITUAL* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Juan Varo Zafra
Universidad de Granada

2001) el símbolo y la alegoría en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Para el tiempo transcurrido, la polémica se centrará. Libros y artículos se suceden continuamente proponiendo diversas alternativas a la cuestión presentada por Baruzi, sin que sus planteamientos hayan dejado de proyectar una enorme influencia sobre los estudios posteriores. En el presente trabajo, nos proponemos discutir algunos de los presupuestos teóricos que, desde Baruzi, han venido informando la crítica sanjuanista en este ámbito de debate entre lo alegórico y lo simbólico.

Con frecuencia se ha reprochado a Baruzi haber realizado una separación radical entre las categorías de símbolo y alegoría¹. Para Baruzi, el símbolo es un objeto de contemplación estética pura que no puede ser traducido porque no se da en él una comparación entre un mundo de imágenes y un mundo de ideas². El verdadero símbolo, continúa el autor francés, se adhiere directamente a la experiencia³. La alegoría, por el contrario, no escapa de la actividad estética pura, sino que "elabora un paralelismo entre un sistema de imágenes y unos pensamientos abstractos formulados o virtuales"⁴. Esta separación afecta principalmente al *Cántico espiritual* que se ve, en cierto modo, rebajado frente al símbolo puro de la *Noche* y su prolongación en la *Llama*. El *Cántico* en su desarrollo -observa Baruzi- interpone imágenes y modos del *Cantar de*

¹ El libro se publica por primera vez en 1924.

² Baruzi reconoce la existencia de tipos intermedios entre el símbolo y la alegoría pura, pero argumenta en contrario una cuestión (op. cit., p. 341).

³ Op. cit., pp. 114-115.

⁴ Ib., p. 341.

⁵ Ib., p. 112.

San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística (Baruzi 2001)¹, el clásico estudio de Jean Baruzi, insertó la disputa romántica entre el símbolo y la alegoría en el seno de la obra de San Juan de la Cruz. Pese al tiempo transcurrido, la polémica parece estar lejos de cerrarse. Libros y artículos se suceden continuamente proponiendo diversas alternativas a la cuestión presentada por Baruzi, sin que sus planteamientos hayan dejado de proyectar una enorme influencia sobre los estudios posteriores. En el presente trabajo, nos proponemos discutir algunos de los presupuestos teóricos que, desde Baruzi, han venido informando la crítica sanjuanista en este ámbito de debate entre lo alegórico y lo simbólico.

Con frecuencia se ha reprochado a Baruzi haber realizado una separación radical entre las categorías de símbolo y alegoría². Para Baruzi, el símbolo es un objeto de contemplación estética puro que no puede ser traducido porque no se da en él una comparación entre un mundo de imágenes y un mundo de ideas³. El verdadero símbolo, continúa el autor francés, se adhiere directamente a la experiencia⁴. La alegoría, por el contrario, no emana de la actividad estética pura, sino que “elabora un paralelismo entre un sistema de imágenes y unos pensamientos abstractos formulados o virtuales”⁵. Esta separación afecta principalmente al *Cántico espiritual* que se ve, en cierto modo, rebajado frente al símbolo puro de la *Noche* y su prolongación en la *Llama*. El *Cántico* en su desarrollo –observa Baruzi– interpone imágenes y modos del *Cantar de*

¹ El libro se publica por primera vez en 1924.

² Baruzi reconoce la existencia de tipos intermedios entre el símbolo y la alegoría pero, tras enunciarla, no desarrolla esta cuestión (*op. cit.*, p. 341).

³ *Op. cit.*, pp. 338-339.

⁴ *Ib.*, p. 341.

⁵ *Ib.*, p. 337.

los cantares de tal forma que es imposible verificar lo que en él responde a la experiencia mística del autor y lo que obedece a la presencia de fórmulas procedentes del hieratismo bíblico⁶. El resultado produce un poema simbólico-lírico impregnado de alegorismo⁷. Por el contrario, al detenerse en el estudio de la *Noche* y la *Llama*, el crítico dice que “la *Noche* expresa simbólicamente un conocimiento esencialmente oscuro (...). Nos introduce gradualmente en nosotros mismos hasta esa “oscuridad, que es la espiritual desnudez de todas las cosas, así sensuales como espirituales”⁸9. Las ideas de Baruzi, especialmente su distinción teórica entre símbolo y alegoría, han tenido, y siguen teniendo, una enorme influencia en el campo de los estudios sanjuanistas. Así, aceptan en mayor o menor medida sus postulados y conclusiones estudiosos como Orozco Díaz¹⁰, Aranguren¹¹, Morel¹² o Mancho Duque¹³, entre otros muchos autores que, de forma generalizada, se hacen eco de sus propuestas¹⁴.

Sin embargo, las tesis de Baruzi presentan algunos problemas que deben ser examinados. En primer lugar, es necesario advertir que Baruzi parte del pensamiento neokantiano en su determinación del símbolo y la alegoría¹⁵. La influencia neokantiana es fundamental para entender la vinculación del símbolo, de un lado, a la experiencia y, de otro, a la imaginación¹⁶. Pero también es determinante el pensamiento neokantiano en la consideración de la existencia

⁶ *Ib.*, pp. 335-336.

⁷ *Ib.*, pp. 362-363.

⁸ Juan de la Cruz, “*Subida*, libro 2, Introducción”, PACHO, E., ed., *San Juan de la Cruz, Obras completas*, Burgos, Monte Carmelo, 2000, p. 221.

⁹ *Ib.*, p. 321.

¹⁰ OROZCO DÍAZ, E., *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, ed. de José Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1994. Ver, especialmente, las pp. 59 y ss., vol I.

¹¹ ARANGUREN, José Luis (López), *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar, 1973, pp. 23 y ss.

¹² MOREL, G., *Le sens de l'existence selon Saint Jean de la Croix, vol III, Symbolique*, Paris, Moutaigne, 1961.

¹³ MANCHO DUQUE, M.J., *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 25.

¹⁴ Con alguna matización, puede considerarse que Jorge Guillén también acepta algunas de las tesis de Baruzi, como la consideración de la *Noche* como el poema más *puro* de San Juan, la diferencia que el estudioso francés establece entre símbolo y alegoría y la íntima trabazón entre símbolo y experiencia (Guillén 1961).

¹⁵ La primera edición del libro de Baruzi es de 1924, en pleno auge del neokantismo. Recordemos que un año antes, en 1923, había aparecido la decisiva obra del pensamiento neokantiano en esta materia, *Filosofía de las formas simbólicas* de Ernst Cassirer (México, Fondo de Cultura Económica, 1998). Resulta interesante, para aproximarse al pensamiento neokantiano, la “Disputación de Davos entre Cassirer y Martin Heidegger”, HEIDEGGER, M., *Kant y el problema de la metafísica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 211-226.

¹⁶ Así, dice Baruzi: “...llegamos hasta la imaginación, sobriamente moldeada a partir de la experiencia, que va dejando en los vocablos que escoge, sin añadidura de adorno, el acento de esa misma experiencia” (*op. cit.*, 370).

de “una experiencia estética pura”¹⁷ unida, en este caso, al simbolismo, frente a la “impureza” que supone la alegoría. Del mismo modo, la concepción neokantiana relaciona el empleo del símbolo con un conocimiento, que, en última instancia, se disuelve, a modo de reflexión, en el autoconocimiento.

En segundo lugar, Baruzi no diferencia entre alegoría interpretativa o hermenéutica y alegoría compositiva o retórica¹⁸. Su estudio, en este aspecto, resulta confuso e impreciso. Esta dificultad se agrava si tenemos en cuenta que Baruzi aborda de forma conjunta el análisis de los poemas y los comentarios en prosa. Más aún, al hablar de la *Noche*, como símbolo básico y original de San Juan, recorre su presencia no sólo en el poema de la *Noche oscura* y sus dos comentarios, sino también en su aparición en el *Cántico*; incluso la *Llama* es vista como una prolongación natural de la *Noche*. Pero, al no diferenciar entre la alegoría como proceso retórico de construcción del poema y como método de interpretación de un texto dado previamente, se deja seducir por aquellos comentarios en prosa que más libremente se acercan a los poemas, especialmente la *Subida*, porque en esta misma libertad interpretativa se filtran los procedimientos de construcción alegórica que él vincula a su idea neokantiana de símbolo. En cambio, el comentario del *Cántico*, mucho más riguroso en su acercamiento al poema, al que sigue casi literalmente, le parece excesivamente alegórico, entendiendo por tal alegoría, la alegoría interpretativa. Y así, al entender que poema y comentario se presentan como un todo indivisible, contamina de este alegorismo hermenéutico la naturaleza compositiva del poema: “Todos esos vocablos, con su música que nos impregna [poema], adquieren de repente significaciones a las que desde luego no estamos obligados a sujetarnos [comentario], pero en las que no podemos dejar de ver un extraordinario empobrecimiento del poema”¹⁹. Este contagio al poema de la alegoría didáctica bloquea la *experiencia estética pura* que, como hemos visto, el simbolismo neokantiano demandaba del texto.

En tercer lugar, y por lo que al *Cántico* se refiere, considera Baruzi que la interposición de elementos tomados del *Cantar de los Cantares*²⁰, dificulta,

¹⁷ Baruzi se pregunta “¿Qué son estos poemas en sí mismos? ¿Qué le aportarían a alguien que se detuviera a meditarlos en su pureza?” (*ib.*, 346).

¹⁸ Las diferencias entre una y otra, así como su origen y evolución son estudiadas minuciosamente en *Allegory. The dynamics of an Ancien and Medieval technique* (Whitman 1987).

¹⁹ *Ib.*, p. 364.

²⁰ Baruzi, de hecho, llega a decir que el *Cántico espiritual* es en parte una prolongación del *Cantar de los Cantares* (*ib.*, p. 362). En este debate interviene también Colin Thompson quien considera en principio que el *Cántico* espiritual es una recreación cristianizada del *Cantar* (Thompson 1991: 10-11). Posteriormente, advierte que en la relación del *Cántico* con el *Cantar* se produce una reunión de pasajes y temas “de manera que el sentido profundo de la Escritura saliera a la luz mediante un proceso de iluminación mutua” (Thompson 2002: 153).

cuando no hace imposible, la verificación de lo que hay de experiencia y lo que hay de hieratismo bíblico. Ciertamente, esta crítica al *Cántico* es consecuencia de la valoración de la experiencia en el pensamiento de la época, tanto por parte de neokantismo como por lo que a las teorías de Dilthey se refiere. Efectivamente, para Dilthey, la vivencia supone la identidad de conciencia y objeto, la posibilidad de la reflexión. En la vivencia se hace posible el conocimiento y la reflexión y, por lo tanto, el arte se convierte en un órgano especial de la comprensión de la vida porque en la obra artística la vida se abre con una profundidad que no es asequible ni a la observación, ni a la meditación, ni a la teoría” (Gadamer 1995: 296-297). Es fácil reconocer en el símbolo baruziano y en su concepto de experiencia algún rasgo del concepto de vivencia y de la obra de arte de Dilthey. En este contexto, es obvio que la aparición en el *Cántico* de elementos extraídos del *Cantar de los Cantares* juega en contra de una *experiencia estética pura* que pueda corresponder a la experiencia vivencial expuesta en estos términos²¹.

Pero, si la obra de Baruzi constituye, pese al tiempo transcurrido desde su publicación, un punto de referencia imprescindible en el marco de los estudios sanjuanistas, otro tanto cabe decir de los estudios realizados por Dámaso Alonso en su no menos clásico libro *La poesía de San Juan de la Cruz* (Alonso 1942). Por lo que a la cuestión que nos ocupa se refiere, Dámaso Alonso presenta una novedad importante: la alegoría simbólica. Efectivamente, Dámaso Alonso parece penetrar en el terreno de las categorías intermedias entre símbolo y alegoría en el que el autor francés no había querido entrar. Esta figura híbrida ha prendido con fuerza en el ámbito de los estudios hispánicos. Sin embargo, para profundizar en el análisis de esta nueva figura, es necesario detenerse en la definición de alegoría que el propio autor ofrece. Dámaso Alonso define la alegoría como la figura en la que una cadena de términos reales es suplantada por otra de términos imaginarios, de tal forma que se originan dos planos paralelos que se corresponden término a término²². Lo que más sorprende de esta definición es este último aspecto, es decir, la necesaria correspondencia término a término entre ambos planos, porque,

²¹ La crítica de Huot de Longchamps no puede ser más pertinente: los abusos de la lectura simbólica tienden a tratar como contenido no el resultado de una experiencia distinta de idénticos referentes, sino una experiencia diferenciada de las demás experiencias. Y añade: “il est d’ailleurs assez secondaire pour une lecture symbolique que l’existence de ces autres choses soit réelle ou purement imaginaire”, LARA GARRIDO, J., “Simbolismo místico y poético: su identificación y alcance en San Juan de la Cruz”, OROZCO DÍAZ, E., *op cit*, pp. 327-332, p. 327.

²² *Op. cit.*, p. 201. En este mismo sentido se muestra Cuevas García (Cuevas García 1987: 37). En este trabajo Cuevas García considera que los poemas sanjuanistas son de carácter simbólico mientras que los comentarios en prosa son de naturaleza alegórica. De su artículo parece deducirse que no contempla otra alegoría que la interpretativa. El autor acepta, en términos generales la definición de Dámaso Alonso de la alegoría simbólica (*op. cit.*, p. 39).

experiencia y lo que
o es consecuencia de
ca, tanto por parte de
fiere. Efectivamente,
objeto, la posibilidad
ento y la reflexión y,
e la comprensión de
profundidad que no
la teoría” (Gadamer
y en su concepto de
ra de arte de Dilthey.
e elementos extraídos
cia estética pura que
estos términos²¹.

o transcurrido desde
marco de los estudios
s por Dámaso Alonso
Cruz (Alonso 1942).
Alonso presenta una
Dámaso Alonso parece
símbolo y alegoría en el
orida ha prendido con
o, para profundizar en
definición de alegoría
a como la figura en la
términos imaginarios,
corresponden término
este último aspecto, es
ambos planos, porque,

la lectura simbólica tienden a
ferentes, sino una experiencia
e pour une lecture symbolique
GARRIDO, J., “Simbolismo
DÍAZ, E., *op cit*, pp. 327-332,
rcía 1987: 37). En este trabajo
mientras que los comentarios
contempla otra alegoría que la
Alonso de la alegoría simbólica

en este caso, no estamos ante una metáfora continuada en la que un plano, en su conjunto, se corresponde con otro, también de forma global, sino ante una serie de metáforas encadenadas. La diferencia no carece de importancia. En realidad, es éste uno de los peligros constantes en la historia de la alegoría: la tendencia a disgregarse en un conjunto de metáforas aisladas de sentido divergente. De seguir este razonamiento, la alegoría no sería una figura del discurso sino un conjunto de tropos unidos por la continuidad²³. Esta consideración de la alegoría que toma como base el tropo y no el discurso puede originar problemas de ambigüedad en los casos en los que el mismo término imaginario se refiere a diferentes términos reales, o la combinación de fragmentos que puede –y deben– ser entendidos en su sentido literal con otros cuya comprensión exige que sean leídos alegóricamente. En algunos de estos problemas se detiene Dámaso Alonso. Así, dice, con respecto al *Cántico*, que “en este poema la continuidad del símbolo casi se interrumpe, porque los elementos de la realidad, esquivada momentáneamente, afloran²⁴. El ejemplo que propone para este caso es el de la lira 28 de CA, que no puede entenderse sin el referente bíblico. Lo mismo ocurre con la lira 32 y su alusión al Arca de Noé. Naturalmente, si se busca el paralelismo de las imágenes tomadas de una en una y no el del texto en un sentido global respecto del plano al que se refiere, estas dificultades son difícilmente salvables. Sorprende, por tanto, esta consideración individualizada de las imágenes que constituyen la alegoría en el estudio de Dámaso Alonso.

Por lo que se refiere a la alegoría simbólica, dice Dámaso Alonso que se trata de una alegoría en la que “los términos de lo pensado real (...) infinitamente exceden a los irreales”²⁵. Sin embargo, la alegoría simbólica, en nuestra opinión, no es un tipo híbrido entre el símbolo y la alegoría, sino una alegoría en la que la tendencia a la dispersión entre planos, inherente a la propia naturaleza alegórica, es superior a la que se presenta habitualmente en la alegoría. Por lo demás, Dámaso Alonso acepta la definición de símbolo de Baruzi, aunque restringe su interés por éste a su aspecto estético, prescindiendo de su vertiente metafísica²⁶, y la diferencia que el autor francés establece respecto de la alegoría. Sin embargo, y aun partiendo del mismo criterio, considera la *Llama* superior a la *Noche* desde el punto de vista simbólico. En este sentido afirma: “El poema [la *Llama*] es

²³ La relación de las partes con el todo en la construcción alegórica es, como ya hemos visto, problemática desde antiguo. No obstante, consideramos, con Quintiliano, que el todo, como figura, debe prevalecer sobre las partes como tropos. Sobre este asunto puede verse el libro *Alegoría* de Gustav Fletcher (Fletcher 2002: 75-90).

²⁴ *Ib.*, p. 203

²⁵ *Ib.*, p. 202.

²⁶ *Ib.*, p. 290, nota 30. Dámaso Alonso no rechaza la dimensión metafísica del símbolo sino que, simplemente, prescinde de ella en su estudio.

siempre lo más cercano a la experiencia: la fuerza de esta poesía reside en que en ella adivinamos la cercanía más inmediata que nunca²⁷. Así, Dámaso Alonso subraya esta cercanía del poema a la experiencia como nota distintiva de la fuerza simbólica del poema.

No obstante, a diferencia de lo que sucede con el libro de Baruzi, Dámaso Alonso se desvincula de los comentarios en prosa en el momento de analizar los poemas, por lo que se puede afirmar que, cuando habla de alegoría, se refiere a la alegoría retórica y no a la alegoría interpretativa. Aun así, reconoce, al igual que Baruzi, que la interpretación que el poeta hace de estos elementos sacude bruscamente la belleza estética de las estrofas²⁸.

Pero, al igual que ocurría en el caso de Baruzi, tal vez lo que defina al *Cántico* en el estudio de Dámaso Alonso, es su relación con el *Cantar de los Cantares*. No llega a señalar, como hacía Baruzi, que el primero es una prolongación del segundo, pero sí dice que “revive las alegorías del *Cantar de los Cantares*”²⁹. El problema respecto del carácter alegórico del *Cántico*, frente al simbolismo experiencial de los otros dos poemas mayores, se traslada, por tanto, a la naturaleza del poema bíblico. Sin embargo, se recordará que hemos advertido que cuando Dámaso Alonso se refiere a la alegoría con relación al *Cántico*, cabe entender que se está refiriendo a la alegoría compositiva. Por lo tanto, si el problema se ha trasladado al *Cantar de los Cantares*, se hace necesario dilucidar qué clase de alegoría se desarrolla en este poema y qué clase de relación tiene el poema místico con el bíblico. En primer lugar, hay que advertir que el sentido alegórico del *Cantar de los Cantares* obedece a la exégesis judía alejandrina, en una primera instancia, y en segundo lugar, a la interpretación cristiana del poema. De este modo, no se trata de un poema alegórico desde el punto de vista retórico, sino de un poema sobre el que se han vertido diversas lecturas alegóricas³⁰. Por lo tanto, la simple continuación o, incluso, la recreación del poema bíblico, no implica necesariamente una presencia de lo alegórico en mayor medida de lo que pudiera reconocerse en la *Noche* —que también parte de una situación expuesta en el *Cantar* y cuyos comentarios son deudores, además de otras fuentes de la tradición mística, de otros textos bíblicos como los *Salmos*, el *Libro de Job* y las *Cartas Paulinas*-, o en la *Llama*. De esta forma, se puede decir que el *Cántico* —el

²⁷ *Ib.*, p. 222.

²⁸ *Ib.*, p. 204.

²⁹ *Ib.*, p. 217.

³⁰ En particular las interpretaciones de Filón de Alejandría y de Orígenes resultan fundamentales en la determinación de la lectura alegórica de estos textos bíblicos (ver PÉPIN, J., *La tradition de l'allégorie. De Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études Augustiennes, 1987).

poema-, en este ámbito de lo alegórico, ocupa un doble espacio: frente al *Cantar de los Cantares* ejerce una interpretación alegórica, pero, por su propio desarrollo y de cara al comentario en prosa, puede afirmarse que participa de la alegoría compositiva o retórica. Así, el extenso poema de San Juan de la Cruz participa de esa vieja corriente en el que la alegoría interpretativa y la retórica se funden en una misma obra, como ocurre, por ejemplo, en la *Consolación de la Filosofía* de Boecio³¹.

Posteriormente, la crítica sanjuanista se ha acercado al *Cántico espiritual* con un criterio del símbolo más amplio, de tal modo, que se ha podido sostener la naturaleza simbólica del poema, más allá del alegorismo que le habían atribuido Baruzi, y, con las precisiones ya expuestas, Dámaso Alonso. En este contexto, no obstante, ha parecido indudable que la lectura alegorizante de San Juan de la Cruz no puede ser admisible sin que su poesía sufra de un reduccionismo drástico y empobrecedor. Esto no significa que esta interpretación alegórica no sea posible, como revelan sus comentarios en prosa, y como ha sido llevada a cabo por un buen número de críticos de forma más o menos involuntaria. Así lo ponía de relieve Víctor García de la Concha: lo que en el *Cántico*, en principio, puede parecer un itinerario alegórico, se desborda desde su mismo arranque en un formidable símbolo en el que la alegoría se convierte en un instrumento funcional del mismo (García de la Concha, 1991: 35).

También Francisco Yndurain ha puesto de relieve el peligro que una posible lectura alegórica ejerce sobre la enorme riqueza lírica de esta poesía. Aunque reconoce que el comentario de San Juan tiene raíces profundas en el alegorismo medieval, y que por el camino de la interpretación alegórica se puede llegar muy lejos, está vía conduce al agotamiento, por lo que se hace necesaria una aproximación simbólica en una línea cercana a las propuestas por Eliot y Juan Ramón Jiménez (Yndurain, F., 1969: 11-21).

Los mecanismos que San Juan de la Cruz emplea en su poesía para crear estos espacios simbólicos nacen de las múltiples relaciones de convergencia entre los diferentes elementos de los textos sanjuanistas “hasta tejer una tupidísima red” que se acompaña con el ritmo musical que se halla presente en su estructura y que enlaza con el concepto de símbolo de Baudelaire (García de la Concha, 1991: 36).

En esta misma tendencia de volver sobre el *Cántico* con una mirada simbólica, pero además, vinculada a una nueva lectura también en esta misma

³¹ Whitman 1987: 104 y ss.

clave simbólica del *Cantar*, es interesante el libro de Xabier Pikaza *El Cántico espiritual de San Juan de la Cruz* (Pikaza 1992). El autor afirma que el amor, símbolo que une ambos poemas, se despliega como una fuerza que hace volver a la inocencia creadora del cosmos³².

La evolución de la polémica entre las categorías del símbolo y la alegoría en el seno de los estudios sanjuanistas y, en particular, con relación al *Cántico espiritual*; la distinta valoración que la experiencia mística -y en general poética³³- tiene con relación a la dimensión simbólica del poema, así como la recepción de las nuevas aportaciones teóricas en este campo, nos llevan a plantear algunas consideraciones.

En primer lugar, pensamos que es necesario reconducir el símbolo como categoría estética al momento histórico en el que tiene origen como figura diferenciada y aun opuesta a la alegoría -oposición sancionada por Goethe en un contexto de época muy determinado-, como fruto del pensamiento kantiano y, posteriormente, neokantiano. Tanto Baruzi como Dámaso Alonso han subrayado que el *Cántico*, a diferencia de la *Noche* y la *Llama*, no expresa una experiencia pura. Esta circunstancia era, como hemos visto, un obstáculo para la consecución de una *experiencia estética pura*. Sin embargo, parece necesario poner de relieve que esta experiencia de la que nace el sentimiento de lo estético responde a una relación sujeto/objeto respecto del poema heredera del pensamiento estético imperante desde el romanticismo (Heidegger 2002 a: 104 y ss.). La posibilidad de una *experiencia estética pura* sólo se abre bajo ciertas premisas de objetivación de la obra de arte que deben ser puestas en cuestión a partir de los esfuerzos heideggerianos por ofrecer un nuevo espacio del pensar que, muy próximo a la mística, no tiene ya una inmediata correlación con el conocimiento entendido en el sentido neokantiano que se le atribuye al símbolo. Nos interesa especialmente el sentido del lenguaje y del pensar del último Heidegger, el que se desarrolla en el diálogo "Debate en torno al lugar de la serenidad" (Heidegger 2002 a). En este texto, Heidegger afirma que la relación sujeto/objeto es sólo un momento del acontecer histórico de la relación del hombre para con la cosa³⁴. Pero, además, en este diálogo propone el concepto de *contrada* como horizonte del pensar,

³² *Op. cit.*, p. 28.

³³ Algunos pensadores como Alan Badiou parecen haber querido sancionar el "final de la época de los poetas", una época que, en opinión del filósofo francés, se extendería en el periodo que abarca desde Hölderlin hasta Paul Celan y que estaría caracterizado por una poesía entendida como expresión de la experiencia moderna pero también de su desorientación (Badiou 1990: 50). En cualquier caso esta "edad de los poetas" no afecta a la poesía sanjuanista, escrita unos siglos antes, pero sí a la recepción que venimos examinando.

³⁴ *Ib.*, p. 66.

expresado de forma hermética como “lo ocultamente *esenciante* de la verdad”³⁵. Al igual que el horizonte, la *contrada* es el lugar que se extiende ante uno, “la proximidad de la lejanía y la lejanía de la proximidad”³⁶. Más allá de lo críptico del lenguaje heideggeriano, hay que destacar esta conciliación de opuestos *lejanía/proximidad* con relación al acto de pensar y sobre la que seguidamente volveremos.

En segundo lugar, parece necesario distinguir con claridad la alegoría compositiva de la alegoría interpretativa, y dentro de la primera, establecer un espacio lo suficientemente amplio para que lo que se ha entendido por símbolo puede ubicarse en ella, sin perder su identidad. Quizá el problema que en este terreno pueda presentarse radique en la intransitividad del símbolo. La intransitividad simbólica que desde el romanticismo se considera como imposibilidad de ser traducido, y que ha sido puesta de relieve por Baruzi y Dámaso Alonso para separar la construcción simbólica de la *Noche* y la *Llama* frente al sentido alegórico del *Cántico*, debe reconsiderarse como ubicación en el discurso en relación a la realidad extralingüística (Ricoeur 2001: 287)³⁷. Pero este salto al mundo de la referencia, frente al mundo del sentido intratextual, no es un elemento exclusivo del símbolo sino que, al menos desde San Agustín, es también propio de la *allegoria facti*, una alegoría que no revela las palabras sino los acontecimientos históricos en sí mismos, no los significados sino los referentes (Certeau 2002: 124). Es necesario volver a considerar la posibilidad de la interpretación del símbolo y, admitido esto, concluir que se ha roto una de las barreras que separaban las diferentes lecturas, alegórica y simbólica, de los poemas sanjuanistas. El símbolo quedaría incluido dentro de la alegoría no en el sentido apuntado por Dámaso Alonso y su alegoría simbólica, sino como caso en el que la tendencia a la dispersión de la alegoría tanto compositiva como interpretativa alcanza su cota más elevada³⁸. Esto es patente en los poemas sanjuanistas, tanto en la labor poética del autor como en el trabajo de exégesis realizado desde los muy distintos modos de abordar su lectura, así la lectura ortodoxa de carácter religioso, la lectura alegórica literaria, simbólica en el

³⁵ *Ib.*, p. 71.

³⁶ *Ib.*, p. 79.

³⁷ Jakobson ya había señalado que “la supremacía de la función poética no suprime la referencia pero la vuelve ambigua”. En contra se muestra Todorov quien defiende la completa opacidad del símbolo (*op. cit.*, 293). Urban, por su parte, piensa que el símbolo poético requiere una interpretación no simbólica (Urban 1952: 340).

³⁸ No sólo se abre, en este aspecto, la posibilidad de la *allegoria facti*, sino también la de reinterpretar la dimensión anagógica de la exégesis bíblica medieval, no en un sentido religioso, sino como forma de incrementar la tendencia a la dispersión del sentido de la alegoría sin por ello incurrir en el problema de la intransitividad simbólica y la imposibilidad de traducción en términos no simbólicos.

sentido psicológico o metafísico que le atribuyen Baruzi y los que han seguido su línea de investigación, y estilística.

En tercer lugar, creemos que la capacidad del símbolo de armonizar los contrarios, aspecto que tiene especial trascendencia en la poesía mística, encuentra su justa expresión en el oxímoron, como *figura retórica cuya presencia* es igualmente abrumadora en los tres poemas mayores de San Juan, aun cuando quizá sea la *Llama* el poema que en esta cuestión sea predominante. Así, el oxímoron se constituye en la columna vertebral retórica de estos poemas, pero a diferencia de lo que ocurre con la idea de alegoría propuesta por Dámaso Alonso en la que las equivalencias entre los términos reales y los imaginarios se sucedían paralelamente, término a término, en el caso que nos ocupa el intérprete debe tomar el texto en su conjunto, al menos en un primer momento para poder penetrar en lo que Ricoeur denomina *mundo de la obra*³⁹. Efectivamente, en el oxímoron no hay sustitución de términos, sino que, como dice Certeau, se crea un agujero en el lenguaje. El oxímoron es un deíctico, como los demostrativos, porque señala lo que no dice, una ausencia de correspondencia entre las palabras y las cosas⁴⁰. En los casos más conocidos del *Cántico espiritual*, los correspondientes a la lira 14 de CA, encontramos, además, una tensión entre los términos que conforman el oxímoron que parece subrayar el agujero abismal que abren en la palabra. Así, “la música callada”, por un lado, y “la soledad sonora”, por otro, no sólo son el resultado de una escisión semántica de una hipotética unidad que se revela imposible, sino que revelan una ansiedad del primer término por alcanzar el segundo. El oxímoron parece responder a esa “tercera cosa” que Aristóteles en su *Física* inserta entre los principios opuestos y que actúa como catalizador en virtud del cual un principio puede desarrollarse en su contrario. Así, la materia en vez de ser contraria a la forma, se convierte en potencia para la forma, definiéndose no sólo por lo que es sino por lo que puede ser (Whitman 1987: 175-176). Pero esto es, y aquí es necesario volver al *pensar* heideggeriano, una expresión de la lejanía, una lejanía que, por mostrarse de cerca, parece aún más lejana. Así, la música ansía el silencio, y en esta contradicción se muestra, sobre el abismo que los separa, la naturaleza teleológica de la música. Del mismo modo la soledad es llamada por el sonido al borde del agujero lingüístico que se extiende entre ambos. El oxímoron pone de relieve la lejanía entre los términos, pero también, nos aproxima a esa lejanía más exactamente que cualquier otra cosa.

³⁹ *Op. cit.*, p. 292.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 199.

BIBL

ALON
ARAN
BADIC

⁴¹ Heidegg
⁴² *Filipens*

En cuarto lugar, la admisión de que pueda darse una interpretación no simbólica de estos poemas no significa que la interpretación pueda agotar en ningún caso, la fuerza de sugerencia de estas alegorías compositivas. Por el contrario, es precisamente el reconocimiento de la posibilidad de traducción de estos textos lo que autoriza las sucesivas e inagotables interpretaciones de los mismos. Así, el poema se despliega en la continua tensión entre lo que ofrece y lo que escatima⁴¹. Ya hemos visto que desde el punto de vista compositivo, el oxímoron es expresión de una lejanía. Es en el espacio inabarcable de esta lejanía donde tiene su lugar la alegoría interpretativa. Pero también es el terreno en el que ambas posibilidades de la alegoría, la retórica y la hermenéutica coinciden: la lejanía es el lugar de la renuncia abnegada del signo y su voluntad hacia la cosa. Esta abnegación, señalada por Heidegger para el signo lingüístico en general, tiene especial importancia en el terreno poético. La cierta autorreferencialidad del discurso poético hace que el signo apunte precisamente hacia esa lejanía antes anunciada. San Juan de la Cruz parece rozar la presencia de Dios, el *nombre por encima de todo nombre* de la epístola de Pablo⁴², en las liras más celebradas del *Cántico*. Se acerca a la lejanía insondable pero parece también aceptar la renuncia a traspasarla: la amada busca al amado, lo encuentra, pero sigue buscando *más adentro en la espesura* hacia una mayor hondura que la reclama, en la que ya no es posible el acceso de lo cercano que advertía Dámaso Alonso en la *Llama*. El abismo de la lejanía, al final del *Cántico*, parece ser aún más inabarcable que en el inicio del poema, cuando la amada sale dispuesta a recorrer los espacios más amplios de la poesía española para encontrarse con su amado. La experiencia de la amada, como la experiencia del lector del *Cántico espiritual* parece responder, quizá en mayor medida que la *Noche* o la *Llama*, a la idea heideggeriana: “Hacer una experiencia con algo significa que aquello mismo hacia donde llegamos caminando para alcanzarlo nos demanda, nos toca y nos requiere tanto que nos transforma hacia sí mismo” (Heidegger 2002: 132).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, CSIC, 1942.
 ARANGUREN, J. L., *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar, 1973.
 BADIOU; A., *Manifiesto por la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁴¹ Heidegger había definido esta tensión como disputa entre “mundo” y “tierra” (Gadamer 2002: 104).

⁴² *Filipenses* 2, 9.

- BARUZI, J., *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, prólogo de José Jiménez Lozano, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991 [1924].
- CERTEAU, M. De, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 2002 [1982].
- CUEVAS GARCÍA, C., "La literatura, signo genérico. La literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz", *En torno a San Juan de la Cruz*, José Servera Baños ed., Madrid, Júcar, 1987, pp. 23-56.
- FLETCHER, G., *Alegoría*, Madrid, Akal, 2002. [1964].
- GADAMER, H. G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1995. [1960].
- "La verdad de la obra de arte", *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 95-108.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., "Guía estética de las ínsulas extrañas", *Ínsula*, Septiembre, 1991, pp. 1, 35-36.
- GUILLÉN, J., *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, LVIII Y LIX, Enero-Febrero, 1961.
- HEIDEGGER, M., "La esencia del habla", *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 117-160.
- a. "Debate en torno al lugar de la serenidad", *Serenidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 33-85.
- LARA GARRIDO, J., "Simbolismo místico y poético: su identificación y alcance en San Juan de la Cruz", Orozco Díaz, E., *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, ed. de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols, vol I, pp. 327-332.
- MANCHO DUQUE, M.J., *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 25.
- MOREL, G., *Le sens de l'existence selon Saint Jean de la Croix*, vol III, Symbolique, Paris, Montaigne, 1961.
- OROZCO DÍAZ, E., *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, ed. de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1994, 2 vols.
- PACHO, E. Ed., *San Juan de la Cruz, Obras completas*, Burgos, Monte Carmelo, 2000.
- PIKAZA, X., *El Cántico espiritual de San Juan de la Cruz*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1992.
- RICOEUR, P., *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001. [1975].
- THOMPSON, C., "Aminadab tampoco parecía: presencia y ausencia en el Cántico y en el Cantar" *Ínsula*, Septiembre, 1991, pp. 10-12.
- *Canciones en la noche*, Madrid, Trotta, 2002.

- URBAN, W. M., *Lenguaje y realidad*, México, Fondo de Cultura económica, 1952.
- WHITMAN, J., *Allegory, the dynamics of an Ancien and Medieval technique*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- YNDURAIN, F., "San Juan de la Cruz, entre alegoría y simbolismo", *Relección de los clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 11-21. [1953].

UN SIGLO DE MAGIA, UN SIGLO DE RAZÓN.

Maria Jesús Zamora Calvo.
Universidad de Autónoia de Madrid.