CAZA DE AMOR
(Dámaso Alonso y San Juan de la Cruz)

Pero, demás de esto, aquel endiosamiento y levantamiento de mente en Dios en que queda el alma como robada y embebida en amor, toda hecha en Dios, no la deja advertir a cosa alguna del mundo, porque no sólo de todas las cosas, mas aun de sí queda enajenada y aniquilada, como resumida y resuelta en amor, que consiste en pasar de sí al Amado.

(S. JUAN DE LA CRUZ: *Cántico espiritual, canción 26, 14.*)

Y lo puro ha buscado a lo más puro

(CONDE DE VILLAMEDIANA)

El tiempo, al que Góngora llama con rencor «de memorias fiscal tan insolente», no podrá arrebatarnos la memoria que mueve este homenaje en vida (sin esa imperdonable desazón de lo póstumo) a un hombre singular: Dámaso Alonso. Poeta que marcó un hito definitivo con *Hijos de la ira* («Ah, pobre Dámaso, / tú, el más miserable, el último de los seres»). Crítico impar, maestro enamorado y escanciador exquisito de la más alta literatura. Con qué tino, con qué suprema y modesta sabiduría nos ha introducido en las interiores bodegas del Cancionero, Garcilaso, fray Luis, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope, Quevedo, y los grandes poetas contemporáneos... Deuda impagable la que tenemos con este hombre menudo, de mirada triste, atormentado y cordial. Deuda tan abrumadora que sólo se nos ocurre gritar con el anónimo poeta del cancionero:

¡Hagádeslé
monumento de amores, eh!

Sí. Porque toda la obra de Dámaso Alonso es monumento de amores y justo es pagarle amor con amor.

Mi homenaje —insignificante junto a voces tan altas— ha tenido que buscar el arrimo de aquel medio fraile —o fraile entero, nunca se sabrá— que nos aúna (a Dámaso y a mí) en el pasmo de una admiración ilimitada y fervorosa. Torpemente iré a zaga de su huella, rastreando —para que quede como recuerdo vivo— el logro de Dámaso Alonso en esa búsqueda a veces desazonante, a veces infinitamente consoladora. Triste hasta la muerte, con el corazón «en agonía», Dámaso se acerca al místico «en la terrible y bellísima primavera de 1942» y escribe uno de los libros esenciales sobre esa poesía di-

vina: *La poesía de San Juan de la Cruz* (1). En 1950 aparece *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (2), con un amplio estudio: *El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz.* En este estudio se aborda un problema previo —preestilístico—: el de su intencionalidad estética: ¿Qué se propuso este poeta intenso y exquisito?

Dámaso Alonso rehúye —en toda su obra crítica— dos defectos: la mera erudicción seca y fatigosa de cuentahilos, y la retórica exclamativa —y en el fondo, perezosa—, que se refugia en conceptos tan ambiguos, tan sutilmente cómodos, como la inefabilidad, lo inalcanzable, lo supremo. Su crítica es un modelo de dificilísimo y logrado equilibrio entre ambos extremos. Dámaso es riguroso. Dámaso es cordial. Dámaso tiene ese raro don al que alude San Juan de la Cruz: «Inteligencia de amor». Glosando el poema de la caza de amor, escribe: «Sí, para apoderarse de la individualidad, de la "unicidad" del objeto literario, se necesita "un ciego y oscuro salto". Y que el lance sea verdaderamente de amor» (3) (Jorge Guillén alude al dificilísimo salto que da el poeta desde un estado inefable a la más rigurosa creación, en uno de los estudios más bellos y profundos que se han escrito sobre San Juan de la Cruz) (4) la Intuición abre la puerta del misterio. Después de ironizar sobre los «cándidos obreros de la técnica del cuentahilos», embebidos en su «inocente manía», escribe Dámaso Alonso: «Lo mismo que nuestro quehacer mira al cielo, pero se mueve en zonas humanas, creemos que la tarea estilística sólo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición de lector; intuición selectiva del método de estudio) y ha de detenerse ante la cima (la última unicidad del objeto literario sólo es cognoscible por salto "ciego y oscuro"). He ahí los límites de la Estilística» (5). Estas palabras —válidas para cualquier cala estilística— apuran todo su sentido al ser aplicadas al estudio de la obra singularísima de San Juan de la Cruz, hombre que prodigiosamente escaló dos cimas señeras: la religiosa y la poética.

JUEGO DE LOS TRES CONOCIMIENTOS

No será ocioso rastrear ciertos supuestos estilísticos que Dámaso Alonso aplica rigurosamente. El primer conocimiento de la obra poéti-

---

(1) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera.)* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942, 242 pp.

(2) Dámaso Alonso: *Poesía española. (Ensayo de métodos y límites estilísticos.)* Ed. Gredos, Madrid, 1950. Citaré por la cuarta edición de 1962.

(3) Dámaso Alonso: *Poesía española*, p. 12.

(4) Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía.* Alianza Ed., Madrid, 1969. Me refiero al estudio titulado: «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», pp. 73-109.

(5) Dámaso Alonso: *Poesía española*, p. 12.

ca es el del lector y «consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuanto menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones» (6). Existen, por tanto, dos intuiciones: la del autor; la del lector. Ambas intuiciones se singularizan de la científica —mucho más simple— en que «movilizan, por decirlo así, la totalidad psíquica del hombre: la memoria, a la cual llamamos fantasía cuando —en un estado lúcido, que tiene, sin embargo, relación con el ensueño— entremezcla con libertad sus datos, al par que los actualiza (realidad ilusoria: se trata de una intuición fantástica); la voluntad, que matiza afectivamente la imagen, deseada o repelida (aunque con "querencia" no práctica, es decir, sin finalidad posesoria: se trata de una intuición afectiva); y en fin —en literatura—, básicamente, el entendimiento (se trata de una intuición intelectual)» (7). Este conocimiento literario o del lector es intrascendente; su fin primordial es la delectación, y en ella termina. La intuición de la obra —prosigue el maestro— «es una imagen total, no suma de las parciales, aunque elevada sobre ellas. Aunque de todas ellas necesita, la intuición totalizadora suele ser muy simple. Es también inexpresable, inefable» (8).

Dámaso Alonso devuelve al lector un rango altísimo, puesto que en él se perfecciona el propio autor: «Todo lector es un artista, término necesario de la creación poética» (9). Pero aún existen dos modos más de conocimiento poético: el conocimiento del crítico —expecie de lector exacerbado— y el conocimiento científico del hecho artístico. Al crítico se le exige «profunda y amplia intuición perceptiva, como lector, y poderosa intuición expresiva, como transmisor... Predomina en él netamente la capacidad de síntesis sobre la voluntad de análisis: lo artístico sobre lo científico. El crítico es un artista transmisor, evocador de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores» (10). (Yo veo a Dámaso Alonso cabalmente descrito en estas palabras sencillas y esenciales, ajeno —por voluntad, por talento— al vicio nacional del énfasis retórico, afanado en la tarea de decantar la verdadera obra literaria. Al hilo del tiempo, cuántas horas embebiéndose de poesía para transvasarla en «inteligencia de amor», qué enamorada suma de silencios habitados por

(6) *Ibid.*, p. 38.
(7) *Ibid.*, pp. 38-39.
(8) *Ibid.* p. 40.
(9) *Ibid.* p. 202.
(10) *Ibid.*, p. 204.

tantos «muertos diáfanos», escuchándolos con los ojos, como Quevedo...)

Una y otra vez insiste el maestro en acotar —contra osados cazadores furtivos— esa última reserva de la poesía que no admite más caza que la intuitiva: «El goce puro de la belleza y la emoción que el verso puede comunicarnos ha de ser previo, inocente, anterior a todo análisis. No hay sustitutivo. El llamado a las artes ignotas de la poesía oye una voz, como Agustín, una voz virginal "quasi-pueri an puellae, nescio", que le dice "Tolle, lege! Tolle, lege!". Toma, lee. Nada más» (11). La crítica —necesaria— no puede explicar ese «toque delicado» que remite a los más hondos y secretos hontanares del espíritu, pero tiene el irrenunciable deber de denunciar y desautorizar la mala literatura. A pesar de todo, ¿cabe una ciencia de la literatura? ¿En qué medida, de qué modo el arte puede ser objeto de conocimiento científico? «La ciencia —responde Dámaso Alonso— tiene que moverse torpemente por una desazón por los aledaños de un imposible. Pero aun por esos ambages y desvíos hay muchas posibilidades para la actividad científica» (12). Es posible el establecimiento de una tipología o, mejor, una sistematización homológica (de conjuntos y de elementos de los conjuntos), sistematización inductiva de ciertas categorías genéricas y normas equivalentes a una «ley» fisiconatural. «No penetraremos en el misterio. Pero sí podemos limitarlo, extraer de la confusión de su atmósfera muchos hechos que pueden ser estudiados científicamente» (13). He aquí la tarea de la Estilística.

Hoy por hoy, la Estilística es un ensayo incoativo, no una ciencia rigurosa. ¿Está en trance de serlo? Ante todo, deberá estudiar las relaciones entre significante y significado «mediante la investigación pormenorizada de las relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y todos los elementos significados» (14). (Dámaso Alonso ha matizado definitivamente ciertas imprecisiones de Saussure, aportando ideas preciosas e indiscutibles a la Lingüística mundial. Para Dámaso Alonso, «significante» es tanto el sonido físico como su imagen acústica psíquica. Los «significantes» no transmiten sólo conceptos —como pretendía Saussure— sino «delicados complejos funcionales». «Significado» es esa carga compleja que se corresponde con el complejo de significantes parciales que entraña todo significante (tono, entonación, velocidad, pausas, cambios de intensidad, etc...), porque «no hay, no pasa por la mente del hombre ni un solo concepto que

(11) *Ibíd.*, p. 395.
(12) *Ibíd.*, p. 399.
(13) *Ibíd.*, p. 400.
(14) *Ibíd.*, pp. 405-406.

no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo» (15). En síntesis: «un significado no es esencialmente un concepto; el significado es una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o de todas las vetas de nuestra psique» (16). Una última diferencia con Saussure —derivada de las anteriores, pero de formulación más radical—; es ésta: para Saussure, el signo —vinculación entre significante y significado— es siempre arbitrario; para Dámaso Alonso hay siempre, en poesía, una vinculación motivada entre significante y significado. La «forma» afecta a la vinculación de ambos: «Entendemos por 'forma exterior' la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos 'forma interior'» (17).

Ante cualquier obra literaria —incluso el poema más sencillo— es indispensable la intuición previa de la misma. Al estudiar la poesía de San Juan de la Cruz, Dámaso Alonso ha operado «sobre las relaciones de verbo, sustantivo y adjetivo en la economía del sistema de su habla», puesto que «el estilo de San Juan de la Cruz se caracteriza por unas alternativas de sequedad y exuberante vegetación; tales alternancias parecen estar en relación con los pasos de la vía purgativa a la iluminativa y la unitiva» (18). Pero la forma interior —tenazmente esquiva— no se deja apresar, y hay que hacer un canje resignado: «En la búsqueda de un conocimiento científico del significado, sustituimos la imagen inasequible de la forma interior del poema por una serie de estados anteriores en el artista. Entre el cero (vacío creativo) y la realidad de la obra de arte... suponemos una serie progresiva de estados, polarizados todos hacia la forma interior» (19). Lo afectivo, lo imaginativo y lo conceptual son otros tantos puntos de vista —íntimamente entrañados— a la hora de estudiar el signo, es decir, la obra literaria.

Sí. Ya podemos adentrarnos en esa interior bodega de la poesía mística, donde nos aguardan las más altas y sabrosas ebriedades.

EN LA INTERIOR BODEGA

El dolorido corazón de Dámaso («Yo me muero, me muero a cada instante, / perdido de mí mismo, / ausente de mí mismo, lejano de mí mismo, / cada vez más perdido, más lejano, más ausente») es-

(15) *Ibíd.*, p. 27.
(16) *Ibíd.*, p. 30.
(17) *Ibíd.*, pp. 32-33.
(18) *Ibíd.*, p. 411.
(19) *Ibíd.*, p. 412.

canció muchas veces ese deleitoso vino del gran poeta más breve de nuestra literatura. Lo escancia ávidamente en Chamartín de la Rosa, en la primavera de 1942. Y al hilo de su propia ebriedad, escribe. Ahí está el libro ya, sobre mi mesa, con los estigmas melancólicos del tiempo y los de un uso avaro: *La poesía de San Juan de la Cruz.*

¿Quién es Juan de la Cruz, Juan de Yepes, Juan de Santo Matía? Un hombre endiosado. Un artista que no vive para el arte. El arte es una huella, un resplandor que rezuma de esa llaga o llama interior que le devora hasta abrasarle el pecho, como a Francisco Javier. Dámaso Alonso ha subrayado con vigor esa prioridad de lo divino sobre lo artístico. Efectivamente, el místico de Fontiveros jamás escribe el vocablo «poesía». Y sólo en un pasaje aparece la palabra «poeta», aplicada al autor del «Libro de los Proverbios». Su obra es brevísima (la más breve de nuestra gran literatura y acaso de la mundial), pero en esos breves poemas, ¡qué prodigio!, «¡qué contraste entre la brevedad de las páginas materiales y la belleza y la inmensidad de su sentido» (20). Dámaso Alonso reconoce la inmensa dificultad de acercarse al poeta «desde esta ladera», y se duele: «¡Desoladora nostalgia del que quiere entrever los prados altos y ocultos! Desde la ladera del otero, mientras en el fondo del valle las monstruosas fuerzas del odio se afanan en la destrucción, ¡qué deseo de volverse al amor que salva y, con San Juan de la Cruz, abandonar nuestro cuidado entre las rosas, entre las azucenas!» (21). Algo, no obstante, pervive en el corazón enamorado tras el fugaz desconsuelo; la convicción —en este caso abrumadora y felicísima— de que toda verdad poética es infinitamente consoladora (recordemos el bello adagio de Leopoldo Panero).

Ante San Juan de la Cruz, el crítico recibe una especie de dulce castigo: la convicción de una sabrosa ignorancia, la vivencia embriagadora de aquellos versos misteriosos:

Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo
toda sciencia transcendiendo

El rastreo crítico apenas cruzará la frontera de la formación del poema (influjos, tradición) o la fría —y significativa— frecuencia léxica que pueda extraerse del poema formado. Quedará intacta la alada y heridora y honda palpitación del espíritu de que hablaba Machado. Cuando la poesía no tiene misterio, se puede dudar de que sea poesía.

---

(20) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 10.
(21) *Ibid.*, p. 242.

Cuando el misterio es total, esa poesía se erige en fuente inagotable que mana y corre, «aunque es de noche».

Con la nostalgia de quien no puede alcanzar el vivo centro, Dámaso Alonso se pone a explorar los jalones que conducen al *sancta sanctorum* de la forma interior. ¿De dónde viene —trasegada— la poesía de San Juan de la Cruz? ¿Qué frecuencias léxicas contribuyen a dotarla de esa «sensación de frescura, de virginalidad y originalidad que nos produce su obra y que es como un delicioso oreo»? (22). O, dicho con sus mismas palabras: «¿En qué relación está la poesía de San Juan de la Cruz con la tradición literaria, inmediata o mediata, que existía en su tiempo? ¿En qué reside la fuerza de su prodigiosa virtualidad estética que, aun hondamente, exquisitamente, nos perturba?» (23).

LOS DOS RIOS DE LA LENGUA

San Juan de la Cruz recibe el ímpetu de una doble corriente: de un lado, la poesía culta, encarnada en el endecasílabo italiano; de otro, la poesía popular —manera castellana tradicional—, que se expresa a través del octosílabo, ese «río de la lengua» como lo llamó Juan Ramón Jiménez. «Ha sido Baruzi, quien por primera vez se ha parado a estudiar con algún detenimiento la influencia ejercida por Garcilaso sobre San Juan de la Cruz» (24). Tras él, el P. Crisógono y María Rosa Lida han acrecido las semejanzas. Dámaso Alonso demuestra el ambiente garcilasesco de la «Llama» y el del «Cántico espiritual». Es muy probable que San Juan de la Cruz hubiera leído directamente al gran poeta del dolorido sentir, imitándole consciente o inconscientemente. Pero hay un elemento nuevo —capital—: un libro de Sebastián de Córdoba —vecino de Ubeda— publicado en 1575 bajo el título *Obras de Boscán y Garcilaso trasladas a materias cristianas y religiosas*, es decir, Boscán y Garcilaso a lo divino. «El librejo de Sebastián de Córdoba —afirma Dámaso Alonso— fue un compañero espiritual de San Juan de la Cruz, que lo leyó detenidamente, que dejó una huella evidente en su altísima poesía» (25). Los testimonios aducidos son irrebatibles (De Córdoba proceden la estrofa de la 'Llama', el tema del pastorcico con el símbolo del árbol, el origen de la simbolización de la fuente, la escena (con sus imágenes) de la noche de amor junto a la almena, la espiritualización de las imágenes de la noche y la aurora y muy probablemente la de la vidriera y la del fuego. Elementos que —del lado de la poesía de San Juan—

(22) *Ibíd.*, p. 180.
(23) *Ibíd.*, p. 19.
(24) *Ibíd.*, p. 32.
(25) *Ibíd.*, p. 50.

pertenecen a categorías diferentes: grandes creaciones simbólicas (la noche, la llama), imágenes y símbolos concretos (el árbol, la fuente, la vidriera, el viento de la almena), temás (el pastorcico, los gozos del amor nocturno), versificación (la estrofa de la 'Llama')» (26).

(San Juan de la Cruz conoce el libro de Córdoba en 1575, siendo confesor en el convento de la Encarnación de Avila. Inmediatamente intuye que todo puede verterse a lo divino. Dámaso Alonso demostrará —en este libro sobre la poesía de San Juan y en el estudio que dedica al gran místico en «Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos»— la existencia de una amplia y sólida tradición de versiones a lo divino, tradición que corre desde el siglo XV hasta Lope. Y añade una sugerencia preciosa: «Esperemos —dice— que alguien escriba una 'Historia de la literatura española a lo divino'» (Este hecho singularísimo de la literatura española fue entrevisto por Menéndez Pelayo, pero le faltó una visión general más amplia de esta literatura a lo divino.)

La otra corriente que empapa y fecunda la poesía de San Juan de la Cruz viene de la tradición popular castellana y, en concreto, de sus dos grandes monumentos poéticos: el romancero y el cancionero. Es evidente que el poeta de Avila conocía el romancero. Dámaso Alonso aduce un testimonio inequívoco que se refiere al famoso romance de «Fontefrida». En el comentario a la estrofa 33 del «Cántico espiritual», escribe el místico: «es de saber que de la tortolica se escribe que, cuando no halla consorte, ni se asienta en ramo verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debajo de la sombra, ni se junta con otras aves» (27). Y el romance dice:

...que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor,
que si el agua hallo clara, turbia la bebia yo.

(Una prueba que considero evidente es el hecho de que el propio santo escribiese algunos romances a lo divino dentro de una textura impecablemente tradicional.)

La huella del cancionero es aún más sólida y de mayor frecuencia. El «Carillo» del «Cántico» (estrofa 32) sugiere aquel romance que —según tradición— escuchara San Juan desde la cárcel de Toledo, arrobándose en amor:

Muérome de amores,
Carillo, ¿qué haré?
—Que te mueras, ¡alahé!

---

(26) *Ibid.*, p. 88.

(27) San Juan de la Cruz: *Vida y obras*. BAC, Madrid, 1960, 4.ª edición, pp. 814-815. El texto corresponde a la primera redacción, según el manuscrito de Sanlúcar de Barrameda.

Otra anécdota deliciosa nos muestra al santo en la noche de Navidad, con el Niño en brazos, cantándole embriagado:

Mi dulce y tierno Jesús,
si amores me han de matar,
agora tienen lugar

trasunto y glosa a lo divino de una copla muy conocida.

El tema «que muero porque no muero» viene de la poesía trovadoresca, amiga de estos juegos conceptuales y vinculada a la poesía popular. El verso concreto está en Juan de Menese y en Duarte de Brito. El «no sé qué» es una adaptación prácticamente literal de un poema que aparece en el *Tesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla, publicado en 1580, y que dice:

Por sola la hermosura
nunca yo me perderé,
sino por un no sé qué,
que se haya por ventura...

San Juan de la Cruz hace una simple corrección —trascendental— en el primer verso, sustituyendo «sola» por «toda»: «Por toda la hermosura / nunca yo me perderé...», con lo que el verso cobra un vigoroso y místico brío.

El tema de la «caza de amor» está —entre otros— en Gil Vicente («La caza de amor / es de altanería») y en Juan del Encina («Montesina era la garza / y de muy alto volar: / no hay quien la pueda tomar»). El tema pasa —divinizado— al poema «Tras un amoroso lance»: «es esta imagen erótica de la caza de altanería la que sirve a San Juan... para expresar con una portentosa nitidez la alta contemplación de su amoroso vuelo divino» (28).

Atención particular merece el poema de la «fonte». Poema extraño cuyo comienzo «Que bien sé...» está en la poesía tradicional («Que bien me lo veo / que bien me lo sé, / que a tus manos moriré...»). Sorprendente por la no diptongación de «fonte» y por su metro endecasilábico que no encaja en un tema tradicional. Dámaso Alonso cree que «este tema es verosímilmente un muy antiguo villancico tradicional perdido, en el que la 'o' de 'fonte', fijada por la asonancia, ha de ser explicada como dialectal» (29). El crítico no oculta su perplejidad: «¿Qué hilos tradicionales ha vagamente seguido y a la par enmarañado nuestro poeta en la estructura de estas 'coplas', comenzadas por tema inicial, a la castellana (aunque ya aquí con una

(28) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 120.
(29) *Ibid.*, pp. 128-129.

falta de diptongación que apunta a occidente); desarrolladas en pareados con estribillo (¡pero sin paralelismo y sin lírica inmovilidad!), que pueden parecer a la manera gallega; y en verso endecasilábico, según nuestra escuela italianizante del siglo XVI?» (30).

Por fin, analiza Dámaso Alonso los elementos populares transvasados a los poemas en endecasílabos. Son éstos: el tema de los pastores enamorados, el del abandono del ganado por el enamorado pastor —que está también en Garcilaso—, el de la morenica despreciada y el de la hebra voladora. El maestro concluye:

«San Juan de la Cruz no es una excepción en nuestro siglo de oro. Lo hemos visto profundamente arraigado en la tradición culta y en la tradición popular, y hemos señalado cómo se establecen en él delgados vínculos entre ambas. Es decir, se reflejan aquí otra vez los dos planos permanentes de nuestro arte, y casi podríamos decir que la constante dualidad de España: línea localista, popular, y línea universalista y aristocrática» (31). Pero esta ley permanente —influjo popular, influjo culto— se cumple en San Juan de la Cruz —con el gracioso, moderado, tierno matiz oscilante, peculiar a su siglo» (32).

EL CANTAR DE LOS CANTARES

El influjo culto más notable y directo en la poesía de San Juan de la Cruz procede, sin duda, de esta égloga suprema: el *Cantar de los Cantares.* (El exquisito Paul Valéry prefería el estilo puro, sobrio y decantado de San Juan de la Cruz al amontonamiento metafórico del Cantar, no demasiado acorde con la tendencia abstracta de su espíritu). El místico se ve arrastrado a la imitación ante lo inefable, pues «la voz humana —aun la divina de nuestro poeta— balbucea y —a veces, en sus comentarios en prosa— al fin enmudece ante lo inexpresable» (33).

Consciente de esa inefabilidad, el propio San Juan de la Cruz advierte en el prólogo del «Cántico espiritual»:

> ... sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística... con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; porque el Espíritu del Señor... pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde El mora, hace entender? ¿Y quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? ¿Y quién, finalmente, lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni

(30) *Ibid.*, pp. 133-134.
(31) *Ibid.*, pp. 143-144.
(32) *Ibid.*, p. 145.
(33) *Ibid.*, p. 151.

ellas mismas por quien pasa lo pueden; porque ésta es la causa por qué con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos y misterios que con razones lo declaran. Las cuales semejanzas, no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los Divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura Divina, donde, no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así lo que de ello se declara ordinariamente es lo menor que contiene en sí.

Por haberse, pues, estas Canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar al justo, ni mi intento será tal, sino sólo dar alguna luz general... Y esto tengo por mejor, porque los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay por qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística, la cual es por amor —de que las presentes Canciones tratan—, no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle (34).

El texto es piedra angular de la maravillosa catedral invisible que el místico levanta con palabras humanas como si fuese el escorzo de un vuelo. Jorge Guillén ha visto proclamada en esa página admirable «la esencial inefabilidad de la poesía, o más exactamente, de su origen, del estado prepoético» (35). Pero volvamos al *Cantar*. San Juan de la Cruz imita pasajes del amoroso poema bíblico en las estrofas del cabello, del manzano, del cierzo y del austro. Y todo el «Cántico espiritual» está transido de la vehemente búsqueda, del encuentro y del secreto goce amoroso del *Cantar*. El campo —trasunto de la hermosura del Amado— vibra por la ansiedad de la Esposa, y —una vez consumado el encuentro— se asocia a la pasión de los enamorados pastores. Suma de sumas es aquella estrofa que yo amo oscura y dichosamente:

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

(34) San Juan de la Cruz: *Vida y obras*, pp. 830-831. Cito por el texto definitivo (segunda redacción), según el manuscrito de Jaén.

(35) Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*, p. 155.

SINGULARIDAD DE LA «LLAMA»

Dámaso Alonso confirma una terca y antigua convicción mía: la singularidad de la «Llama» dentro del contexto —altísimo— de la obra de San Juan de la Cruz: «El poema que más honda y apasionadamente (concepto y trance) se acerca al misterio de la unión divina es el de la 'Llama'» (36). Cuántas horas de endiosada lectura con este libro mágico, arrebatador... No recuerdo nada comparable a esta prosa devorada por oscuros fuegos, escrita como por mano de ángeles en Granada (¿en qué otro sitio, si no?). Leyéndola —el verbo es insuficiente— he recordado aquella idea rilkiana de que lo hermoso no es más que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar, y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente, rehúsa destruirnos. Aquí —en la «Llama de amor viva»— todo es prieto y sumo presente en una abolición amorosa de la temporalidad. Incendio puro, cauterio suave, mano blanda, toque delicado... He aquí un pasaje de esa prosa impar, capaz de enardecer al corazón más frío:

> Y en este íntimo punto de la herida, que parece que da en la mitad del corazón del espíritu, que es donde se siente lo fino del deleite, ¿quién podrá hablar como conviene? Porque siente el alma allí como un grano de mostaza muy mínimo, vivísimo y encendidísimo, el cual de sí envía en la circunferencia un vivo y encendido fuego de amor. El cual fuego, naciendo de la sustancia y virtud de la yerba, se siente infundir sutilmente por todas las espirituales y sustanciales venas del alma, según su potencia y fuerza, en lo cual siente ella convalecer y crecer tanto el ardor, y en ese ardor aficionarse tanto el amor, que parecen en ella mares de fuego amoroso que llega a lo alto y bajo de las máquinas, llenándolo todo el amor. En lo cual parece al alma que todo el universo es un mar de amor en que ella está engolfada, no echando de ver término ni fin donde se acaba ese amor, sintiendo en sí, como habemos dicho, el vivo punto y centro del amor (37).

A ZAGA DE SU HUELLA

¿Qué es el estilo? Podríamos engarzar citas. «Le style, c'est l'homme même» (Buffon). «El estilo es la fisonomía de la mente» (Schopenhauer). «Una manera absoluta de ver las cosas» (Flaubert). Gide cifra el estilo en la novedad expresiva. Cocteau, en la exageración —hasta la «mueca»— de ciertos rasgos expresivos y típicos. Para Proust, el estilo es cuestión de visión, no de técnica. Juan Ramón Jiménez escribe: «Perfecta es una cosa que lo sea por instinto». Rainer

---

(36) Dámaso Alonso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, p. 155.

(37) San Juan de la Cruz: *Vida y obras*, pp. 1011-1012.

María Rilke escribe: «Los libros están vacíos, exclamó con un gesto furioso hacia las paredes; lo que importa es la sangre, y eso es lo que hay que saber leer». ¿Cómo hacer pie en esta ciénaga de citas? Creo que el estilo se define por la singularidad, o mejor, que es indefinible por esa misma singularidad. «Para mí —escribe Dámaso Alonso—, estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a un escritor, a una época, a una literatura» (38). El problema sigue erizado y en pie: ¿Hasta qué íntimo reducto puede llegar esa individualización? ¿Hasta qué punto podemos llamar estilo a los rasgos que individualizan por comparación y posición? ¿Es lo mismo «original» que «individual»? ¿Cómo someter a medida esa huella única, intransferible, que resplandece y nimba toda la obra de un autor? ¿Bastará con fijar sus obsesiones traducidas en la mayor frecuencia de ciertas palabras?

Esta ardua problemática se agudiza y nos exaspera frente a la obra rotunda y misteriosa de San Juan de la Cruz. ¿Cómo someter esa poesía que es como el aire que —nos recuerda el propio poeta— «en queriendo cerrar el puño se sale»? Sería pretencioso saquear el misterio. Pero podemos tener algún barrunto por aquel fuego interior que —como en la caverna platónica— proyecta las sombras del misterio sobre el muro. Atisbo, tentativa, razón de una locura lúcida e irreductible. Y, en el último trance, desazón y a la vez sabrosísimo goce para quien aprende olvido y se abandona con el instinto de los locos o de los niños a la dichosa ventura del arte. La noche es hermosa: ¿quién pregunta a la noche?

Cabe, no obstante, el rastreo de ciertos rasgos estilísticos en la poesía de San Juan de la Cruz. La estructura métrica, por ejemplo. En la «Llama de amor viva» se da una combinación de seis versos que procede directamente de una estancia de Garcilaso. La estancia original sigue el esquema: abCabC /cdeEDff. San Juan de la Cruz ha desglosado los seis primeros versos y los ha convertido en estrofa. «Todavía en el poema del 'Pastorcico' —escribe Dámaso Alonso— ensayará otro curioso tipo, cuyo origen ignoro. Este poema está formado de cuartetos endecasilábicos con la ordenación ABBA, pero la rima A persiste en los versos primero y cuarto de todos los cuartetos, y el cuarto verso de la primera estrofa.

y el pecho del amor muy lastimado

se repite con ligerísimas variantes como final de todas las demás, menos la segunda (39).

---

(38) Dámaso Alonso: *Poesía de San Juan de la Cruz*, pp. 165-166.
(39) *Ibid.*, p. 168.

En el endecasílabo de San Juan el acento cae constantemente sobre la sexta sílaba, salvo en el verso de la «Llama», que dice «rompe la tela desde dulce encuentro« (sobre 4.ª y 8.ª). Dámaso Alonso se maravilla de que este verso de acentuación monótona en 6.ª llegue a fraguar algunos de los versos más bellos —e inigualados— de nuestra lírica:

... y el ventalle de los cedros aire daba

... entre las azucenas olvidado

... en par de los levantes de la aurora

... y el mosto de granadas gustaremos

No cesa la maravilla. Tres versos («pasó por estos sotos con presura», «el silbo de los aires amorosos», «estando ya mi casa sosegada») le sugieren a Dámaso Alonso este bello comentario: «En los dos primeros ejemplos, presura silbadora de la saeta o de los frescos vientos de la llanura; en el último, siseo evocador del silencio, el sosiego y el reposo» (40). (Otro caso de aliteración intuitiva es el verso famoso «un no sé qué que quedan balbuciendo», expresivo del penoso balbucir de las criaturas ante la Esposa enamorada y vehemente.)

Comentando la transposición del verso «y miedos de las noches veladores», dice Dámaso Alonso: «... véase en él cómo al separase el adjetivo de su sustantivo, en ese lapso que va desde 'miedos' hasta 'veladores' se intensifica el nocturno desvelo, la expectación, la prolongada y temerosa alerta» (41).

En el plano conceptual, vemos junto a expresiones vagas —«aquello que mi alma pretendía»— imágenes de una complejidad extrema —«las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes»— para las cuales hay que acudir al comentario del propio místico.

La inefabilidad de la experiencia mística explica el frecuentísimo uso de la antítesis: «Cauterio suave», «llaga delicada», «que tiernamente hieres», «con llama que consume y no da pena», «matando muerte en vida la has trocado», «oh vida, no viviendo donde vives», «me hice perdidiza y fui ganada», «que muero porque no muero», «vivo sin vivir en mí», «entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo», «y abatíme tanto, tanto / que fuí tan alto tan alto»...

«La destructora aniquilación de contrarios a un mismo sujeto le sirve como de aniquiladora fórmula de expresión de lo inefable» (42).

(40) *Ibíd.*, p. 173.
(41) *Ibíd.*, p. 174.
(42) *Ibíd.*, p. 177.

El léxico de San Juan de la Cruz se alimenta de tres corrientes esenciales: palabras populares y rústicas («ejido», «majadas», «manida», «adamar», «compañas»); palabras hieráticas —que proceden del «Cantar de los Cantares— («ciervo», «Aminadab», «cedros», «almena», «azucenas», «granadas», «palomica», «tortolita»); y palabras cultas fuertemente latinizadas («vulnerado», «ejercicio» como ocupación, «nemoroso», «socio» como consorte, «emisiones», «bálsamo», «discurrir» como marchar, «aspirar» como soplar). Existen también dialectalismos, como «fonte»; palabras del vocabulario amoroso-trovadoresco, como «esquiva», y un uso frecuente de diminutivos manejados, no obstante, con mesura.

Dámaso Alonso —en su búsqueda maravillada y a la vez rigurosa— llega a estudiar detalles tan significativos como la escasez del verbo en San Juan de la Cruz, la primacía del sustantivo, la función estética del adjetivo (frente a Garcilaso, que utiliza más el epíteto). (El adjetivo es sintético; de ahí la mayor velocidad, cohesión y concentración de la poesía de San Juan de la Cruz. Al mismo tiempo, la función del nombre queda resaltada, el sustantivo se adensa y se sucede con mayor rapidez). Hay un hecho curioso en el Cántico. Hasta la estrofa 11 no hay ni un adjetivo. En las estrofas 13 y 14 se amontonan —«solitarios», «nemorosos», «extrañas», «sonorosos», «amorosos», «sosegada», «callada», «sonora»—. ¿Por qué? El cambio coincide, en la contextura interna del poema, con el paso de la vía purgativa e iluminativa a la vía unitiva. La prisa de la búsqueda —favorecida por la ausencia de adjetivos— desaparece. Antes el alma había pasado rauda y dolida sin detenerse en flores o en peligros. Ahora «ha encontrado al amado y su voz se remansa y se explaya en anchura de gozo, y las cosas, las flores bellas del mundo ya tienen un sabor y un perfume. Ya no es necesaria la premura. Los adjetivos entonces expanden la frase y jugosamente y jubilosamente la hinchan. Al cambio de línea interna del poema ha acompañado un cambio de la andadura estilística. Pero a este cambio del tiempo estilístico acompaña aún otro efecto. Y es que el adjetivo, monótonamente usado por la poesía renacentista, se redime así, se salva otra vez. Tras del ardor requemado de las primeras estrofas, ¡cómo volvemos a gustar al efecto mágico del adjetivo, que prolonga y enriquece la dulce estela del nombre: 'los valles solitarios, nemorosos', 'las ínsulas extrañas', 'los ríos sonoros', 'el silbo de los aires amorosos', 'la noche sosegada', 'la música callada', 'la soledad sonora'!» (43).

Todo induce a pensar en un artista exquisito, exigente hasta el límite de la perfección poética. Pero no. He ahí «el ala del prodigio»:

(43) *Ibid.*, pp. 189-190.

«El arte no era nada, no significaba nada para él. No tenía resquicio para el arte quien estaba lleno de Dios» (44). Y lo puro ha buscado a lo más puro.

CODA. AUNQUE ES DE NOCHE

Tras esta inmersión en la obra de San Juan de la Cruz —llevados por la mano enamorada y amiga de Dámaso Alonso—, una íntima desazón nos ronda: ¡qué lejos se va quedando el hombre de ese oreo purísimo! Una especie de mística perversa lo anula todo. Pasión por el mal. Morbosidad de lo negro. Cruel adoración. Como si a falta de un Dios a quien adorar, se hubiese entronizado a la Nada... Vivimos en la órbita irresistible del abismo, presos de su atracción y a la vez insensatamente crédulos en la espera de una salvación que no llega. ¿Quién nos salvará de esa renuncia a ser salvados? En oriente existe un «lenguaje de los tapices» que se llega a entender mediante la contemplación fija y piadosa. ¡Qué logro el de Dámaso Alonso en su contemplación amorosa de esa poesía «celestial y divina»! ¡Y cómo nos enardece todavía ese libro escrito con «inteligencia de amor» ¡Aunque es de noche, la palabra soberana de San Juan de la Cruz sigue viva, como un diamante llagando las sombras, incitándonos a a la caza de amor («Y adonde no hay amor, ponga amor y sacará amor»), arrancándonos de los senos del alma ese grito íntimo y oscuro:

¡Y mátame tu vista y hermosura!

JOSE MARIA BERMEJO

Diario *Hoy*
BADAJOZ

(44) Dámaso Alonso: *Poesía española*, p. 266.