

## EL PROCESO POÉTICO DE LA “LLAMA DE AMOR VIVA”

No quisiera arbitrariamente explorar el simbolismo de la “Llama” como si éste fuese un poema del amor profano. Tal hermenéutica tendría que ignorar la gran dinámica de interiorización y abstracción que estructura la forma y contenido del poema y lo hace de hecho el más teológico de los tres grandes poemas juancrucianos. Con esto quisiéramos indicar aquí que no se puede aplicar una hermenéutica freudiana como ha hecho muy sugestivamente Willis Barnstone en su artículo, “Mystico-Erotic Love in ‘O Living Flame of Love’ ”<sup>1</sup>, y que creo que sea tal vez uno de los pocos que trató de interpretar el simbolismo al margen del comentario teológico de Fray Juan.

Barnstone enfocó tan estrechamente su hermenéutica en *lo erótico* como tema subyacente del poema, que no le quedó más remedio que visualizar “las profundas cavernas del sentido” juancrucianas, en términos anatómico freudianos en los cuales la imagen varonil del pene explora las cavernas que son, según Barnstone, claramente la vagina<sup>2</sup>. El problema con tal imagen es que se manifiesta en oposición al proceso de interiorización juancruciano que se mueve de la periferia de las imágenes físicas, objetivas, y externas, al símbolo interior y abstracto. De tal manera que esta imagen de “las profundas cavernas del sentido”, que Fray Juan cualifica con su hermenéutica poética, de “que estaba oscuro y ciego”, tiene más sentido

<sup>1</sup> *Revista Hispánica Moderna*, 37 (1972-73), 253-261.

<sup>2</sup> “It is the male image of the penis examining the lowest caverns of the sense..., where the caverns are clearly the vagina”. *Ibid*, 259. Pero aparte de interpretaciones forzadas y tan explícitas, Barnstone nota ciertas inconsistencias en el comentario juancruciano, un tanto confuso. Este además ya había notado que mientras que los “poemas son autónomos”, los comentarios sin ellos no tienen axis. Y añade, que los poemas no dependen de los comentarios para su sentido y que “en verdad las interpretaciones son a veces remotas, si no arbitrarias —*farfetched*”. *The Poems of John of the Cross*. (Indiana University Press, 1968), p. 29. También Jorge Guillén en *Language and Poetry*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961). “The ineffable language of Mysticism, San Juan de la Cruz”, pp.79-121, hace sugestivas observaciones en cuanto a la autonomía de las poesías con respecto a los comentarios; pero luego trata más extensamente a éstos que a los poemas.

cuando lo entendemos como una transformación hermenéutico poética del mito de la cueva platónica de la *República* (VII, 514 A - 521 B), mediante el cual Platón intenta explicar el proceso de la iluminación de la mente por el mundo trascendente de las ideas<sup>3</sup>. Fray Juan, pues, parece haber platonizado su propia poesía al haber hecho uso de “las profundas cavernas del sentido” como imagen casi onírica superpuesta sobre la del “Cántico”, la cual refleja el ambiente pastoril del Cantar salomónico, y no la visión platónica.

Estas “cavernas” ya habían aparecido en el “Cántico espiritual”, y que poéticamente se expresa así: “Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos, / que están bien escondidas”, / (A-36/B-37).

Es obvio que las “cavernas” del “Cántico” están bien “escondidas”, pero las imágenes y símbolos se mueven en la periferia; *son externos como paisaje poético*. No sabemos si Fray Juan conscientemente anticipó en esta imagen del “Cántico” la que después mediante el proceso hermenéutico poético de interiorización poetizaría en la “Llama”. Lo que sí parece obvio es que él transformó la imagen estética poética objetiva del “Cántico” tomada del Cantar de los Cantares, (2:14), más o menos conscientemente, en un símbolo teológico interno, que al parecer ahora platoniza en la “Llama”.

En este poema *no hay paisaje*, ya que todo es pura interioridad; y así, las “cavernas de la piedra” se transforman en “las cavernas del sentido”, tan sugerente del mito platónico de la iluminación de la mente, y con profunda influencia en la teología mística. Es de notar que Fray Juan omite totalmente en su comentario teológico a este verso toda referencia al mito platónico. El Carmelita al abandonar la intuición de la transformación poética pasa a la escolástica didáctica sobre las “potencias del alma”, las cuales son ahora las “cavernas”, y con ello el proceso hermenéutico poético de su propia imagen poética se transforma en un proceso hermenéutico escolástico en el comentario, (*Canción 3, 68*)<sup>4</sup>.

El proceso hermenéutico poético de la “Llama”, con respecto al “Cántico”, se hace una vez más evidente en el símbolo de la “llama”, la cual aparece ya en el “Cántico”, en el verso, “con llama que consume y no da pena”, (A-38:5/B-39:5). Una vez más un símbolo del “Cántico” es transformado en la “Llama”; pero en este caso se convierte en el motivo central del cual se derivan no solamente la “llama de amor viva” (1:1), sino también el “cauterio suave”, (2:1), y las “lámparas de fuego” (3:1), los cuales son metamorfosis de la imagen ígnea de esta “llama” del

<sup>3</sup> Ha sido Domingo Ynduráin de los pocos que han visto la relación entre las “profundas cavernas del sentido” juancrucianas y la “caverna platónica”; *San Juan de la Cruz. Poesía*. 2.ª ed. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1984), p. 220; pero no parece haber tenido en cuenta esto para una visión total del poema.

<sup>4</sup> Estas “cavernas” no son las potencias del alma en el *Cántico*, cuyo comentario entiende por ellas la piedra que es Cristo y los “subidos y altos y profundos misterios... que hay en Cristo sobre la unión hipostática”. (*Cántico B-37. Declaración, 3*). Las imágenes o símbolos poéticos no tienen objetividad teológica exegética. Ver *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. (BAC. 7.ª ed. 1973).

“Cántico”<sup>5</sup>. Pero de nuevo aquí Fray Juan hace uso de las imágenes poéticas del Cantar de los cantares al transmutar la “llama” en “lámpara” (“sus lámparas son lámparas de fuego y de llamas” —*lampades ejus, lampades ignis atque flammaram*— (Can. 8:6).

Que la imagen, o símbolo, de la lámpara, o llama, tenga una prolongada tradición mística, y hasta islámica, no obvia el hecho palmario de que Fray Juan está en directo contacto con una de las fuentes bíblicas originarias de tal tradición<sup>6</sup>. Esto es suficiente; ya que las otras fuentes probables pudieran darnos ocasión para más erudición, pero no la aceptación universal de la crítica poética juancruciana.

El “Cántico espiritual” mediante este proceso hermenéutico poético es transformado por Fray Juan selectivamente en las imágenes y símbolos de la “Llama”. Este proceso se completa en la estrofa final de la misma, la cual nos revela la más profunda interiorización y abstracción de algunas de las estrofas del “Cántico”.

Lo impersonal, o transpersonal, se retiene como imagen central del poema, pero a la vez un elemento personal se introduce con fuerza transmutativa mediante la cual las imágenes ígneas experimentan emociones puramente antropopáticas, tales como “manso”, y “amoroso”, y sobre todo “recuerdas en mi seno”. Estas emociones humanizan los elementos ígneos naturales de la llama, cauterio, y lámpara, y fueron anticipadas por primera vez con el vocablo “querido”<sup>7</sup> al final de la tercera estrofa.

El “alma” de la primera estrofa tiene ahora un “seno”; y es en este “mi seno” en el cual el elemento de cualidades antropomórficas y antropopáticas “secretamente solo” mora. El amor que delicadamente enamora es pues *personal* y no sólo un símbolo ígneo. Cuando comparamos esta última estrofa explícitamente antropomórfica con las que del “Cántico” parecen evocarse en esta última de la “Llama”:

“Allí me dio su pecho,  
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,  
y yo le di de hecho  
a mi, sin dexar cosa;  
allí le prometí de ser su esposa”; (*Cántico* (A-18/B-27))

<sup>5</sup> La importancia de esta transmutación ha sido notada por Eulogio de la Virgen del Carmen quien sugiere que las cuatro estrofas de la *Llama* “parecen simple glosa” de esta estrofa del *Cántico*. Ver *San Juan de la Cruz y sus escritos* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1969) p. 245. Eulogio no nota que también las “cavernas del sentido” son una glosa de las “cavernas de la piedra” del *Cántico*. La “*Llama*” parece ser pues más bien una *glosa poética* que “pura poesía”.

<sup>6</sup> Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, 4.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1966), pp. 118-119.

<sup>7</sup> El vocablo “querido” no debiera identificarse con el “amado” del *Cántico* o la *Noche*, ya que aquél se deriva de la estrofa (34-A/35-B) del *Cántico*, que se refiere no al amado sino al macho de la “blanca palomica” que “a solas su querido” era. La *transformación* es pues del reino animal al trascendente ya que la naturaleza es un vestigio divino. Esto tiene más sentido poético, ya que la “Llama”, es también un elemento natural como el “querido” de la paloma. La naturaleza transparente lo divino.

o la otra estrofa:

“Entrado se ha la esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y su sabor reposa  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del Amado” (*Cántico A-27/B-22*),

nos damos cuenta del proceso poético hermenéutico de interiorización y abstracción que ha tenido lugar en la “Llama”.

Los términos, amado, amada, esposo, esposa, han sido eliminados de la “Llama”; y también aquellos términos anatómicos que pertenecerían al amado tales como “su pecho”, “el cuello” y “dulces brazos”. El acento masculino de la “Llama” tiene emociones humanas pero no una explícita anatomía humana. Sólo lo antropopático se expresa, pero no lo antropomórfico. Pero además, el elemento pastoril y el paisaje del “Cántico” han sido totalmente removidos. La “Llama”, pues, ha interiorizado ciertos temas poéticos del “Cántico”, y al hacerlo ha buscado no sólo la interiorización de las imágenes sino también la remoción o transubstanciación de las mismas a un plano más abstracto psicológica y teológicamente.

La “Llama” podría entenderse como una glosa poético teológica a algunos temas del “Cántico”. Esta glosa poética teológica excede los límites poéticos en extremo y se convierte en pura glosa teológica al explicar que en “las profundas cavernas del sentido”, el mismo sentido, “estaba oscuro y ciego”. O sea, la sugerencia poética se agota en un comentario teológico.

Creo que el proceso hermenéutico poético de la “Llama” en busca de abstracción e interiorización de algunas de las imágenes y símbolos del “Cántico” parece ser bastante obvio. Pero además la “Llama” busca la brevedad e intensidad que no le podrían dar las imágenes y espacio del “Cántico”. La “Llama” ha interiorizado el espacio mítico del “Cántico”<sup>8</sup> en un espacio interior y psicológico; y así ha logrado la máxima abstracción poética de todos los poemas juancrucianos.

Lo que es obvio, en parte, es que la “Llama” hace uso frecuente de temas poéticos del “Cántico” que en las estrofas de aquella son transformados en un elemento más interior y positivo donde la interrogación del “Cántico” da lugar a la exclamación o jaculación de la “Llama”. Así pues el verso “¿Por qué, pues has llagado?”, (A-9:1), se transforma en la “Llama”, en “¡Oh regalada llaga!” (2:2). Hay

<sup>8</sup> Para las imágenes del espacio y el tiempo en el *Cántico* ver Colin P. Thompson, *The Poet and the Mystic*. (Londres: Oxford University Press, 1977) pp. 81-117. (Traducción española, Editorial Swan, 1985); y José C. Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*. (Madrid-México: Fondo de Cultura Económica, 1982), pp. 76-80.

pues una didáctica positiva teológica en la cual los elementos poéticos aparecen supeditados temáticamente a la teología.

El elemento temático teológico de la “Llama” es obvio desde el principio al final, y no se necesitaría de un comentario teológico para transformar dicho poema a lo divino, como es absolutamente imprescindible con la lectura de la “Noche” y no tan necesario en el “Cántico”. Pero la “Llama” con sus explícitos vocablos de “alma” y “profundo centro”, ya desde el verso tercero de la primera estrofa establece inequívocamente su temática didáctica teológica. El “alma” de este verso es también el *alma* del poema, y así el proceso hermenéutico poético teológico se completa. Esto es obvio cuando se tiene en cuenta que ni la “Noche” ni el “Cántico” hacen uso de un vocablo tan teológicamente explícito. Pero no por esto está del todo claro el tema teológico de la “Llama”; el cual casi todos los críticos e intérpretes identifican con el tema de la experiencia mística. Esto, sin embargo, no es del todo tan obvio y claro como pueda parecer a primera vista, ya que tal conclusión está basada en el comentario teológico de Fray Juan y no en el poema mismo. Veamos pues.

La “Llama” poética no hace uso del vocablo “unión”, o sus derivados, en el preciso momento de hacer uso explícito de los vocablos “alma” y “profundo centro” (1:3), y lo mismo ocurre al final en donde sólo de una forma muy vaga, y haciendo uso del lenguaje común de la piedad y teología cristiana, dice simplemente “en mi seno”... “donde secretamente solo moras”: (4:2-3). Ni el principio ni el remate pues, son estrictamente hablando, temas o vocablos místicos; y esto a pesar del tema de la iluminación que se sugiere obviamente en la estrofa tercera con las “cavernas del sentido” en las cuales el sentido mismo es de “calor y luz” iluminado “junto a su querido”.

En la “Llama” la iluminación no da lugar al proceso de unión; o sea, la vía iluminativa no se sucede con la vía unitiva. El proceso parece terminar con la iluminación de la mente, o corazón, “donde secretamente solo moras”, pero por iluminación, no por unión. Esto podría parecer a algunos una hermenéutica forzada. Veamos pues cómo esta interpretación se acopla mejor a los cortos versos de este poema y hasta los ilumina.

La “Llama”, que tiernamente hiere, así como el “cauterio suave”, y la “regalada llama”, han sido siempre tomadas como símbolos de la unión mística. Pero tal suposición no es correcta teológicamente, ya que esos símbolos no funcionan como símbolos de la unión en las estrofas del poema. Ya hemos indicado que éste se detiene en la *iluminación*; y ahora vamos a ver por qué esto es así.

A pesar del uso intenso de la jaculación y la antítesis en las dos primeras estrofas; sin embargo, *sensu extricto*, no se está expresando la experiencia mística de la unión. La jaculatoria, la antítesis, la llama, la herida, el cauterio, son primariamente símbolos e imágenes del patetismo del dolor físico o psíquico, pero no de una experiencia mística que trasciende toda experiencia sensoria en una metaexpe-

riencia de la mística de unión, donde los sentidos son transcendidos por una experiencia que no se realiza en ellos mismos sino en la unión del alma en experiencia transcendente. Nótese que el alma es *herida* en su “más profundo centro” o fondo del alma, pero esta *herida*, en cuanto experienciada, *separa* y no une al alma con Dios.

La experiencia de unión está totalmente ausente en este poema como vocablo, emoción transcendente, o experiencia estética. Las imágenes ígneas, antitéticas, y expresadas jaculatoriamente tienen un mejor sentido en el texto del poema si se leyesen como descriptivas de *proceso ascético* de la vía negativa; del dolor y sufrimiento de la carne y del alma. O sea, la purgación de los sentidos y del alma que culmina eventualmente en la *iluminación* del sentido que estaba oscuro y ciego. Más allá de este proceso el poema no va.

El lector y críticos pueden proyectar inconscientemente, como un *presupuesto*, la experiencia de la unión mística. Pero esto es sólo un presupuesto que no tiene base en el texto poético, y se deriva exclusivamente del comentario teológico al poema. Esta noticia el crítico como lector puede traer al texto del poema como *bagage* teológico, no poético, que él asimila del comentario y luego identifica con el tema del poema mismo.

El principio hermenéutico subyacente en tal acercamiento al poema está basado en la presuposición de que poema y comentario tratan exactamente del mismo tema, y esto está, según tal principio, corroborado por el hecho mismo de que Fray Juan lo demostró al escribir su comentario. Pero tal respuesta crea en realidad el problema; ya que si fuese tan obvio su sentido, entonces el poema no necesitaría del comentario. Por otra parte, el comentario crea el otro problema inherente a todo comentario; a saber, que todo comentario es un *substituto temporal* del texto comentado. Pero paradójicamente, en el caso de los comentarios juancrucianos a sus poemas, fueron aquellos y no estos, los que asumieron carácter absoluto como principio normativo interpretativo de las experiencias estéticas y teológicas expresadas en los poemas originales. Así, unas obras posteriores y derivadas, y además escritas con propósito religioso didáctico para ciertas comunidades religiosas, han usurpado la autoridad misma que sólo emana de los poemas originales; los cuales, como en toda literatura, no pueden ser substituidos por obras mediadoras y secundarias, cuyo propósito además no era el explorar la experiencia estética poética de los mismos sino convertirlos en manuales de la devoción carmelitana.

Fray Juan, como teólogo carmelita, estaba constreñido doctrinalmente a elaborar una espiritualidad adecuada y apropiada a las necesidades de tal incipiente orden religiosa. Pero esto hermenéuticamente no lo obligaba a ser fiel a la estética poética de dichos poemas, los cuales eran interpretados, no desde el punto de vista de una crítica y estética literaria, sino desde la tradición hermenéutica alegorizante que se había hecho norma en la iglesia cristiana desde aun antes de Clemente Alejandrino y Orígenes; y últimamente derivada del método hermenéutico de Filón Alejandrino aplicado al Pentateuco o la *Tora* hebrea, como principio de la exégesis

platónica que busca el “espíritu” oculto en la *cáscara* de la letra. Tal principio, pues, no puede hacer justicia al elemento estético poético *expresado en la letra*, ya que es ésta, en última instancia la base de toda crítica literaria poética. Es por esto pues, que es sólo el poema mismo el que nos interesa aquí, ya que todo otro método nos alejaría del poema mismo. Tenemos pues ahora que evaluar la “Llama” como poema en el conjunto de la gran trilogía juancruciana.

El problema de toda evaluación estética es siempre hartamente difícil, ya que ha uno de enfrentarse con la problemática de los valores estéticos y las normas determinantes de los mismos; tema este tan inmensamente complejo como en continuo estado de fluidez. No debe olvidarse tampoco la relación entre cánones estéticos normativos e ideologías, las cuales fuertemente a la vez que subconscientemente, pueden influir en los juicios valorativos. Hay que tener también en cuenta que la aceptación de ciertos valores reflejados en un poema, como es este el caso, inclinaría a los críticos a ser menos exigentes en cuanto a un juicio estético del mismo. Aceptación de valores no indica necesariamente el creerlos, sino simplemente el ser receptivo a ellos como fenómeno tradicional, cultural, o nacional. Además, es inevitable la predilección estética por ciertas formas expresivas. Todo esto puede influenciar el criterio normativo. El problema con que aquí topamos está reducido ya en parte por el mero hecho de que es más bien un juicio valorativo comparativo entre los otros dos poemas, la “Noche” y el “Cántico”, con la “Llama”. ¿Cuál de los tres es inferior estéticamente hablando?

Dámaso Alonso al avanzar su criterio estético con relación a estos poemas se ha expresado de esta manera: “Las tres poesías que hemos llamado centrales, la del *Cántico*, la de la *Noche* y la de la *Llama*, han atraído siempre la atención por su magnífica belleza, por ser las que verdaderamente contienen el estado de unión, y además por estar integradas mediante los comentarios en el cuerpo de doctrina mística del escritor”<sup>9</sup>. Como se ve, todo el juicio normativo de Alonso con la sola excepción de “magnífica belleza”, no es de valor normativo estético, ya que últimamente apela al estado de unión, los comentarios, y la doctrina mística, que son normas extra-poéticas y extrínsecas a los poemas mismos. Nos topamos aquí con la norma estética dictada por una ideología aceptada.

Alonso cree ser la “Llama” la que mejor expresa el proceso místico, y así dice: “Esta obra, la más original, y la más inmediata al centro obsesionante, dentro del proceso místico”<sup>10</sup>. Cree Alonso también que al “estilo exclamativo [en la *Llama*] corresponde en lo interno una mayor actividad poética, un constante uso de imágenes”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> *La poesía*, pp. 168-169.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 161. Esto no es de valor estético normativo, ya que la “exclamación” no garantiza una mayor actividad poética. Esto es más bien indicativo de una preferencia expresiva; y es curioso que Alonso mismo use la exclamación con harta frecuencia en este libro.

Gerald Brenan, por otra parte, citando a Alonso, dice que con todo respeto a su autoridad, no puede estar de acuerdo con él<sup>12</sup>. Las razones que Brenan da son, que la *Llama* carece del ligero movimiento aéreo del *Cántico* y la *Noche* con sus múltiples y complejos niveles de las imágenes. Brenan observa también que el tono de la *Llama* “es más literario que el de sus otros poemas; y que a pesar de todas sus exclamaciones es más estática”. Cree este crítico que tal vez el fallo consista en que la forma de las estrofas mismas no son adecuadas para la “expresión lírica”<sup>13</sup>.

Los extremos de los criterios estéticos de estos dos críticos juancrucianos tan sensibles a la persona y pensamiento del Carmelita, crean serias dificultades, pero a la vez nos obligan a repensar este complejo dilema con más cautela. Veamos.

Entre otras cosas, Brenan hace una aguda observación que deja sin explicar, y solamente sugiere que el tono de la *Llama* es “más literario” (*more literary*) que el de los otros dos poemas. ¿Qué quiere decir con esto? Al parecer, Brenan ha intuido el elemento “literario” de las glosas que Fray Juan introduce en la *Llama* al transformar versos de la “Noche” y el “Cántico” en los versos de la “Llama” mediante el proceso teológico hermenéutico poético, el cual ya hemos documentado. Este es “más literario” porque es *menos poético* ya que hacer glosas teológicas a los versos de sus otros poemas<sup>14</sup>. En otras palabras, los versos de la *Llama* no fluyen de un sentimiento primario poético, sino que son reflexiones teológico poéticas a los versos de la *Noche* y el *Cántico*, y al parecer también a algunos de Garcilaso. Y es por esto aparentemente por lo que Brenan sospecha que tales versos no sirven de vehículo a la pura expresión lírica aquí recargada con lo que hemos llamado glosa hermenéutica del proceso poético de la *Llama*.

Ante tal aparente fracaso poético, Brenan se pregunta si “la breve fase poética de San Juan habría ya pasado”<sup>15</sup>. Sin demorarnos en más opiniones de otros críticos<sup>16</sup>, trataremos ahora de resumir nuestro criterio sobre el tema.

<sup>12</sup> Gerald Brenan, *St. John of the Cross: His Life and Poetry*. (Cambridge: at the University Press, 1973), p. 127.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> Ver nota 5. Alonso no parece haber notado el elemento “literario” o de “glosa” en la *Llama*.

<sup>15</sup> Brenan, *St. John of the Cross*, p. 127.

<sup>16</sup> Es notable que la “Llama”, como poesía, no haya sido estudiada por un crítico como Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1952), pp. 161-164. Más significativo es el hecho de que Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Vol. I. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1953), pp. 700-701, se limite a reiterar lo que dice el *Comentario*, y cite el juicio del carmelita Crisógono de Jesús, que no ofrece valor estético sino comentario teológico, “como aire salido de un horno, y sentimos que estamos tocando la divinidad, que se acerca como fuego ardiente”. Valbuena enjuicia la “Llama” como “una maravilla de lírica pura, sin la menor anécdota”, que luego refuerza con el juicio de Crisógono. Por otra parte, Juan L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Vol. I (Madrid: Editorial Gredos, 1966), pp. 514-515, sigue fundamentalmente a Dámaso Alonso. Además, Alexander A. Parker, *The Philosophy of Love in Spanish Literature* (Edinburgo University Press, 1985), sólo la menciona de paso para tratar del *Comentario*, pp. 81-82. Tampoco la incluye Pedro Salinas, *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. (Baltimore: John Hopkins Press, 1950), pp. 114-128. Sólo mencionamos estudios literarios, ya que los teológicos tienen aún menos interés en el poema en sí mismo.



En primer lugar, Brenan es una voz bastante discordante a este respecto, pero a la vez se ha atrevido a señalar ciertos puntos vulnerables de la prioridad estética de la *Llama*. Por mi parte e independientemente del aparente atisbo de Brenan, yo he venido a notar el elemento que al parecer este llama “más literario”. Así pues, quisiera proponer ahora el siguiente criterio en cuanto a la *Llama* como poesía. La temática poética de la “Llama” ha perdido la universalidad de la “Noche” y aun del “Cántico” con las imágenes y símbolos universales del amor. En vez de esto, se nota una tendencia al comentario y el prosaísmo; y además las imágenes y símbolos están supeditadas obviamente al servicio didáctico doctrinal, y son pensadas con intención primariamente teológica. Hay un descenso del nivel poético al teológico, y es aparente que Fray Juan está más preocupado con lo teológico que con lo poético. A la vez la chispa poética parece haberle abandonado; de ahí tal vez el uso inicial constante de jaculaciones y exclamaciones sin expresión temática y que parecen más bien revelar la semiconsciencia de un esfuerzo empeñado en evitar la esterilidad para recuperar una vez más la chispa de la inspiración poética.

En la “Llama” Fray Juan parece sentirse ya “quemado” y semiconsciente de habérsele agotado la vena poética. Tal vez esto revele a la vez la lucha interna sostenida en su intento de abandonar la poesía lírica por la didáctica teológica. Y es precisamente en este punto que la “Llama” de esta gran trilogía poética declina al perder el ímpetu del elemento estético poético transformado ahora en un comentario poético teológico cuyo objetivo mismo es el proceso hacia la interiorización y abstracción de las imágenes poéticas en doctrinales. O sea, *el poema está más afectado por la lógica teológica que por el acento temporal de las imágenes*.

El uso de la antítesis y jaculaciones no hace a este poema superior a los otros, como generalmente se cree, ya que en realidad éstas son frecuentemente usadas en la poesía sin aparente elevación estético poética.

Desde una poética basada en valores estéticos, el criterio normativo de los valores de esta trilogía es al parecer bastante aparente. La “Noche” es el poema más puro estéticamente, ya *que no sacrifica ni una sola imagen al servicio didáctico teológico*; el “Cántico” le sigue a la zaga, pero aquí las imágenes se transforman más y más en símbolos religiosos teológicos, los cuales aunque reteniendo su integridad estético poética son transparentemente teológicos y son concebidos al servicio didáctico religioso, y con intento de translación alegórica.

La “Llama” completa este proceso de teologización e interiorización, y como tal es la más pura en valores teológicos, y a mi parecer demuestra claramente que Fray Juan no pudo mantener los dos niveles simultáneamente sin declinar a la vez del poético al teológico en su estética poética. Esto de ninguna manera pretende negar el alto mérito de la “Llama” como poética teológica; pero sí quiere establecer una clara gradación y normativa estética que abarque lo más objetivamente posible la evolución poética estética de esta gran trilogía juancruciana.

Es por esto que me he decidido por la prioridad cronológica de la “Noche” so-

bre el “Cántico”, ya que así se entiende mejor la evolución estructural formal de éste con respecto a aquélla. Al mismo tiempo, la relación estructural interna entre ambas nos permite obtener estéticamente una visión culminativa de esta trilogía en la cual la “Llama” declina poéticamente<sup>17</sup>.

JOSÉ C. NIETO SANJUÁN  
Juniata College. U.S.A.

<sup>17</sup> Esta evolución estético poética de la trilogía difiere fundamentalmente de la de Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mytique*, 2.<sup>a</sup> ed., (París: Librairie de Felix Alcan, 1931), y la de Alonso. El francés reduce la evolución a un binario de la *Noche* y la *Llama* bajo una fenomenología de la *noche* y la *llama*, o tinieblas y luz, en la cual el *Cántico* no tiene sentido fenomenológico heurístico. Es pues una evolución que no puede asimilar la discrepancia del *Cántico* en el esquema *Noche-Llama*. Alonso acepta la trilogía en el orden del *Cántico*, *Noche* y *Llama*, sin explorar el problema estructural entre la *Noche* y el *Cántico* y sus implicaciones para una crítica estética textual. Para la evolución estético poética de la “Noche” y el “Cántico”, ver José C. Nieto, *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano* (Madrid: Editorial Swan, 1988), pp. 113-130.