

SEMÁNTICA Y ESTÉTICA

JUAN DE LA CRUZ: POESÍA Y TRADUCCIÓN

Ramón Trujillo
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Se intenta probar que dicotomías como las de *significante* y *significado* o de *forma* y *fondo*, usadas en la lingüística y en la teoría de la literatura, encubren análisis erróneos del texto, al suponer dos realidades donde sólo hay una. El texto es una *forma indivisible* que no coincide con sus interpretaciones, aunque sólo se entiende *en conflicto* con ellas; es decir, en el compromiso entre lo que el texto *expresamente dice* y lo que el texto *expresamente calla*. Estas posiciones se aplican a la «Noche oscura», donde se cuenta la salida de una persona femenina en busca de un amante cuyo nombre *no se dice*, como tampoco se dice por qué marcha con el temor propio de una aventura amorosa clandestina, pese a que en las declaraciones del poeta se haya explicado que se trata del alma purificada que sale en busca de Cristo.

PALABRAS CLAVE: semántica, estética, poesía, traducción, Juan de la Cruz, «Noche oscura».

ABSTRACT

This paper aims to show that dichotomies as *signifier* and *signified* or *expression* and *content*, commonly used in the fields of linguistics and literary theory, cover a wrong analysis of the text since they suppose two realities where there is only one. The text is an *indivisible form* which does not coincide with its interpretations, although it is only understood *in conflict* with them; i. e., in the compromise between what the text *explicitly says* and what the text *explicitly does not mention*. These notions are applied to the «Noche oscura», where we are told how a female person goes out looking for her lover whose name *is not expressed*, as it is not said why she walks with the evident fear of a love affair, in spite of the fact that the poet explains in this commentaries that she is the purified soul which goes out in the search of Christ.

KEY WORDS: semantics, aesthetics, poetry, translation, Juan de la Cruz, «Noche oscura».

LA FORMA EN EL LENGUAJE Y EN EL ARTE

«Se es artista —decía Nietzsche¹— al precio de sentir como *contenido*, como *la cosa misma*, lo que todos los no artistas llaman *forma*». Es una idea que, aparte de indignar al *filisteo*, representa el único punto de vista válido en una indagación sobre el lenguaje, pues enseña a) la confusión vulgar entre *contenido* o *significado*, de



una parte, y *fondo*, *asunto* o *argumento*, de otra; es decir, entre lo «que se dice» (*significado*) y lo que «se quiere decir» (*asunto*); b) el sinsentido de la separación de *significado* y *significante*, como si se tratara de verdaderos «objetos reales»; c) que el texto es *lo que se dice*, esto es, que *texto* y *significado* son una sola cosa; d) que el asunto o argumento —lo «narrado», *i.e.* lo que «se quiere decir»— es ajeno al texto, por lo que sólo es inteligible como interpretación, siempre que no se olvide que ningún texto *es igual* a sus interpretaciones.

Debe de quedar claro, pues, que lo que se suele llamar *argumento* o *asunto* no pertenece a la forma de ningún texto, aunque con frecuencia sea el *plato fuerte* de los manuales de literatura: con el *asunto* del *Quijote* podría haberse hecho una mala novela de aventuras. Y nada digo de la *Noche oscura*, porque su *argumento* es prácticamente nada. Ahora bien: el que un texto sólo sea *lo que se dice* —y no *lo que se quiere decir con él*— significa que se opone, antes que nada, a *lo que no se dice*, aunque ésta sea sólo una propiedad banal, pues se refiere al número infinito de los textos posibles. En cambio, no es un hecho banal el que esta propiedad comprenda también *lo que expresamente no se dice* en un texto dado y sólo en él. Para este concepto, he usado el nombre de *texto virtual*, que tiene que ver con el contraste entre texto *real* y texto *experimentado*; una idea que podría resumirse diciendo que ningún texto significa sólo *lo que se quiere decir con él*². El *texto virtual* es igual al *texto real*, pero, al mismo tiempo, se opone a él: todo texto significa la contraposición entre lo que el texto dice *como tal texto*, y lo que calla, también *como tal texto*, pues tanto lo uno como lo otro pertenecen a su *forma semántica*: *es siempre distinto sin dejar de ser el mismo*. Si hablo de *texto virtual* es porque todo *texto real* encierra siempre una «mentira»: no hay que olvidar que el *Quijote* es un *texto* precisamente porque *no son* unos hechos, reales o imaginados; de la misma manera que también es un *texto*³ la Venus de Milo porque *no es* una mujer. El «hecho narrado» es siempre mentira en el sentido de que *no es igual* al «hecho textual»: la tarea del lector inteligente consiste en separar el texto de *lo que no es el texto*. Porque el texto no es naturaleza, sino *lo que queda una vez que hayamos separado de él* la naturaleza en que *lo interpretamos*. El *texto virtual* no es tampoco un objeto sobrentendido, sino todo lo que, en el *texto real*, no es lo que éste parece ser; o, si se quiere, lo que en él *no se dice expresamente*. ¿Qué es la *Noche oscura* si olvidamos «lo que no se dice» en la *Noche oscura*, aunque esté allí? Debe de quedar claro, en fin, que la *forma* de un texto *no es una cosa*, sino *una relación*; la relación entre lo que *se dice* y lo que *no se dice*. Cervantes cuenta que don Quijote está loco, pero el texto sugiere que *puede no estarlo*; es decir, que $a = no\ a$: una ecuación que ofrece, en perspectiva, un número indeterminado de valores.

¹ Cf. *Sämtliche Werke, Kritische Studien Ausgabe*, Deutscher Taschenbuch Verlag / De Gruyter, München, 1988, vol. 13. *Apud* Agustín Izquierdo, Prólogo del libro *Estética y teoría de las artes*, en el que se recogen, clasifican y estudian fragmentos de la obra de Friedrich Nietzsche, Tecnos, Madrid, 1999, p. 26.

² Cfr. mi *Principios de semántica textual*, Arco / Libros, Madrid, 1996, capítulos xv y xvi.

³ Un texto *no verbal*, claro está.

Si completáramos la idea de Nietzsche acerca del *contenido*, con la de *texto virtual*, podríamos concluir que la *Noche oscura* no es lo que parece ser —las cosas que sugiere a cada lector *según su experiencia*—, sino el poema mismo *al pie de la letra*; es decir, lo que *dice* y lo que *calla*. Pero lo que entendemos o creemos entender en él es secundario, porque no pertenece al texto, sino a nuestro sentimiento de las cosas. Sólo *la forma* le pertenece y, por ello, no importará más que lo que entendamos *según la forma*, a la cual pertenece también, *como virtualidad*, todo aquello que, *expresamente*, no se dice en el poema. El lector debe de aprender a buscar, en cada texto, lo que *expresamente* no se dice en él; lo que *expresamente* se calla; el contraste entre lo explícito y lo implícito.

El significado de la palabra sólo es la palabra: tratar de separar su *forma* de su *significado* es una operación metafísica inútil, porque *su contenido* es *su forma*; sería olvidar la *función* de la palabra, ajena a cualquier *término intermedio* que pretenda traducirla⁴. De hecho, sólo intuimos la significación de las palabras —y de los textos— y las relaciones entre la *forma fónica* y la *forma semántica*, que tienden a igualarse en el plano del significado estético. Fijar —como hacen los diccionarios— una descripción de *cosas* o de *conceptos*, como si eso fuera el significado de una palabra, es algo que choca con ese instinto idiomático, que enseña que las definiciones *no son nunca verdaderas del todo*. Si se dice, por ejemplo, que *dar* significa «entregar», uno se pregunta inmediatamente qué pasa entonces con «dar una clase» o con «dar con los huesos en la cárcel»; y si decimos que *aquí* significa «el lugar en que me encuentro», ¿cómo explicar «de aquí se deduce que el área del triángulo es igual a la mitad de la base por la altura»? Lo que los lingüistas —y, peor aún, los teóricos de la literatura— llaman «significado de una palabra» o «significado de un texto» *no es el significado de nada*, sino la descripción del *referente concreto de una interpretación*, también concreta, de esa palabra o de ese texto; es decir, la descripción de lo que, en ese momento, entiende el que analiza o define; pero no la descripción *de cuanto pueda entenderse con esa palabra o con ese texto en todas sus situaciones posibles*⁵. Los diccionarios *no contienen significados*, como creen muchos, sino usos que tienen que ver con las creencias particulares de las personas. Imitando el lenguaje de Juan de Yepes, podríamos decir que las definiciones del diccionario *son según el sentido*, esto es, tal como las personas *sienten* las palabras, en relación con su experiencia; pero no de acuerdo con la razón; es decir, tomándolas *como son*. Ya veremos por qué.

Cada persona está sólo ante palabras o textos y, en *cada situación verbal*, ante los referentes que unas u otros le sugieren. Pero, con independencia de esto, la palabra posee una *entidad integral* indivisible, como todos los objetos que nos ro-

⁴ Las palabras no se pueden definir —traducir a otras palabras—, porque NO SON OBJETOS ABSTRACTOS, como el triángulo o la fuerza, que sí se pueden definir. *Definir es traducir, y traducir, traicionar.*

⁵ El único concepto aceptable de *significado* sería una fórmula que abarcara *todos los sentidos posibles* de una palabra o de un texto dados. La *potencialidad* es el rasgo más interesante de la significación.



dean. Por eso decía Nietzsche que el *contenido* es eso que «los no artistas llaman *forma*»: algo que es siempre *invariable* e *indivisible*. Y esto es válido no sólo para el lenguaje poético, sino para todo el lenguaje: sólo conocemos las *formas* —y no las *formas más sus usos*—, porque los usos no sólo son exclusivos de la experiencia, que *es siempre pasada*, sino que dependen del azar, pues cada palabra entra en prácticas jamás habidas; y cada texto, en interpretaciones no pensadas antes. Ya he dicho en más de una ocasión que *una palabra*, desde la perspectiva referencial, no es más que *el punto de encuentro de todos los referentes con que esa palabra se ha relacionado*, y lo mismo puede decirse del texto. En realidad, los límites referenciales no están en la palabra, sino que dependen de lo que se sabe o de la imaginación: *sólo la palabra permanece invariable*.

Y no sólo la palabra, sino el texto, permanece también invariable. El *Quijote* es el mismo desde el primer día; pero no sus interpretaciones. Ni siquiera puede decirse que unas *sean correctas* y otras no; sino sólo que unas nos gustan más que otras o que nos parecen mejores. Todo lo que han visto Heine, Dostoyewsky, Unamuno, Américo Castro o Riquer en el *Quijote* son *sentidos* del *Quijote*; es decir, glosas o comentarios que sólo pueden entenderse como *variantes* de ese texto; *variantes* que perderían toda su razón de ser si se considerasen al margen de la *variable* que las justifica. El texto es la *variable* y las interpretaciones, sus *valores*; es decir, objetos sin sentido si no se ven como funciones de aquella *forma primigenia*; como valores suyos. Y esto es muy importante, porque son muchos los que explican las obras literarias olvidando que son productos del idioma, en el que se hallan las *formas primarias*. Explicar el *Quijote* o la *Noche oscura*, por ejemplo, sin someterse a la *forma verbal* —que *es su espíritu*—, sería como explicar un poema de Goethe sin saber alemán. Pero debe de quedar claro, ante todo, que nadie puede dar *la explicación* de tal o cual texto, porque *no existe la explicación* de ningún texto, sino *sus interpretaciones*, que, como acabo de señalar, no pueden ser ni falsas ni verdaderas; sino, a lo sumo, mejores o peores.

Ahora bien: toda forma se entiende *como experiencia vital*. Su individualidad esencial entra en contacto con nuestra experiencia cultural e idiomática y, como resultado, *la entendemos* de una determinada manera; produce en nosotros *un cierto efecto*. Éste es un hecho indiscutible: todos percibimos *la misma forma*, pero nunca *de la misma manera*. Dentro de una misma conciencia, incluso, una determinada *forma* se teñirá del color de los sentimientos y de las experiencias de cada momento.

Ni siquiera la música se ve libre de esa obsesión *referencial* de las interpretaciones *según los sentidos*. El problema de la *personalización* del texto hace creer al lector que esa impresión suya —ese comentario que su mente elabora como respuesta— es el significado *de ese texto*. Y así, engañado por el espejismo, pone a un lado el texto y, al otro, *lo que él cree que es su contenido*. Para el lector ingenuo, el texto se presenta como el *continente* de un *contenido* que él objetiva como si fuera una cosa diferente del texto mismo: de ahí la desafortunada distinción entre *forma* y *fondo*, que, a su vez, se relaciona con la vieja y pertinaz creencia en el carácter sustitutivo de las palabras o de los textos, y, en general, del lenguaje. Para la inmensa mayoría de los lingüistas —si no para todos—, la función referencial es la función genuina del lenguaje. El lenguaje —se nos dice— está para sustituir, y, de ahí, su

carácter secundario, dependiente siempre de las cosas —el *fondo* o el *argumento*—, que viene a ser lo que se considera *como mensaje*; como lo que da al lenguaje su razón de ser. Aquella *función poética* de que hablaba Jakobson se queda así a un lado, sin que se llegue a entender bien qué es o qué significa. Tengo la desagradable impresión de que se suele hablar de esa *función poética* sin caer en la cuenta de que se trata sólo del *lenguaje como tal*; es decir, del lenguaje no usado simbólicamente, sino *como lenguaje* sin más. Porque éste —el lenguaje— es sin duda *primario*. Y de nada sirve alegar que lo primario es la representación, porque ésta —aun siendo tan importante en la comunicación— *no es el lenguaje*, sino una capacidad suya. Es una verdad que no necesita demostración la de que, sin comunicación, no habría lenguaje; pero no es una trivialidad la afirmación de que la función del lenguaje, *en tanto que tal lenguaje*, es lógicamente primaria. Si el lenguaje no existe previamente *como lenguaje*, tampoco tiene sentido hablar de él como medio de comunicación. Además —y por último—, una cuestión esencial: la representación *no es nunca predecible*.

LA FUNCIÓN POÉTICA

Un filólogo debe defender su oficio, que son los textos y el lenguaje con que se hacen. ¡Cierto que el lenguaje *sirve* para comunicar contenidos, como ahora se dice; pero *no consiste* en eso, sino *en ser la forma del conocimiento*: en él se organiza la experiencia como algo con entidad propia; «como *contenido*», que decía Nietzsche! Es curioso que se considere prioritaria la función referencial y que no se vea cómo el lenguaje se usa simple y mayoritariamente *como lenguaje*; es decir, como *la forma* que toma toda experiencia *para ser entendida*. Porque las cosas, como tales cosas, son *incomprensibles* sin las formas del lenguaje verbal —o de los otros lenguajes⁶— ya que nuestra mente no comprende *las cosas*, sino *las palabras*. Discutimos, convencemos o amamos, con la palabra. Por ello debo mantener aquí que lo que Jakobson llamaba «función poética» no era realmente una función del lenguaje, sino *el lenguaje mismo*: la ventana del mundo y la forma del pensamiento. Ni siquiera los que hablan de *representación* y de *comunicación* pueden librarse de la necesidad de dar *forma* verbal a sus sentimientos, necesidades e intereses: sólo tienen conciencia de ellos mediante el lenguaje. Un deseo es bien poca cosa si no llega a tomar *antes* forma de lenguaje. Sentimos el mundo como lenguaje, aunque no tengamos conciencia de ello: ni siquiera existen *contenidos* —en el sentido de «cosas externas»— en el lenguaje que hablamos todos los días. Hablamos sin más, con todas las consecuencias que nuestras palabras puedan producir, y, en palabras, construimos los documentos en que se cimienta nuestro dominio de lo real.

⁶ Como la música, la pintura o la escultura.



La *función poética* abarca, en mayor o menor medida, todo el uso que se hace del lenguaje y no le son ajenas la representación o la comunicación. Es posible, por ejemplo, que, para algunos, *represente lo mismo* «tener dinero» que «ser rico», a pesar de que, en cada caso, se sugieren organizaciones diferentes de una experiencia que podría ser indiferente para una chica que buscara marido; pero no, por ejemplo, si se dijera de alguien que «no es rico», aunque «tiene dinero». Cada día oigo con más frecuencia cómo los lingüistas confunden lo que sólo es *sinonimia contextual* con una inexistente *sinonimia real*. Es cierto que, *en determinadas circunstancias*, podemos hacer caso omiso de las diferencias que el lenguaje ofrece; pero no *en todas las circunstancias posibles*. Un buen abogado es el que sabe *hacer* o *deshacer* una sinonimia cualquiera. No es lo mismo decir, de manera abstracta, que «el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos», que decir, cambiando la forma textual, que «si construimos tres cuadrados con los lados de un triángulo rectángulo, el mayor tendrá la misma superficie que los otros dos juntos». Un buen profesor de matemáticas dirá que no es lo mismo. Sólo la ceguera de los lingüistas sigue sosteniendo hoy la existencia de sinónimos —sean léxicos, como *perro* y *can*; o gramaticales, como *estudiaré* y *voy a estudiar*—, sin darse cuenta de que confunden el *lenguaje* con las *convenciones sociales* y el *significado* con las *realidades denotadas*, porque dos palabras, aun siendo diferentes, *pueden denotar lo mismo* si así conviene al propósito del hablante: ¿qué es, si no, la metáfora? Sin embargo, aunque dos expresiones diferentes puedan *designar* la misma cosa o acontecimiento, nunca podrán tener *el mismo referente*, pues *el referente* no tiene existencia independiente, pues no es más que el *correlato mental* de una palabra o de un texto. *Sin palabra no hay referente*.

Y de la misma manera que dos palabras o dos textos nunca son iguales, tampoco un texto podrá ser igual a otro texto que pretenda explicarlo. Es lo que sucede con las acepciones de los diccionarios —distintas descripciones para un significado único—, o con los componentes de un texto cualquiera. Algunos estructuralistas han intentado separar, en un texto concreto, *lo que hay en él de literario* de lo que hay de *significación referencial* o *denotativa*; es decir, *no literaria*⁷. Si hemos dicho que no es posible separar en serio la *expresión del contenido*, es decir, el *significante del significado*, o, si se quiere, la *forma del fondo*, ¿qué podremos decir ahora de ese *bisturí fantástico* que pretende separar, en un texto dado, «lo literario» de lo «no literario»; lo «connotativo» de lo «denotativo»? Se ha hablado nada menos que de *prosificar* los textos, con el objeto de separar lo *estético* de lo *denotativo*; es decir, de la realidad designada, que no es, por supuesto, la «realidad significada»⁸.

⁷ En esta Universidad se ha intentado, siguiendo las especulaciones de unos discípulos poco conocidos de Hjelmslev. Como ejemplo de ello puede servir el ensayo de G. Salvador titulado «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno», que se publicó en *Archivum*, XIV, Oviedo, 1964.

⁸ La denotación nada tiene que ver con el significado y se refiere sólo a los modelos convencionales de la percepción de lo real. *Denotar* es, según el diccionario académico, «significar una



Separada así la «parte no literaria» *bajo la forma de un nuevo texto* —la *prosificación* es, sin duda, *otro texto*—, el crítico podría determinar, mediante «conmutaciones sucesivas», qué razones habrían llevado a un escritor a elegir, en cada punto de un texto, *tal* expresión en lugar de *tal otra*, para descubrir de esta forma «lo que quiso decir». El problema de este método es que no resulta científicamente aceptable, pues se basa *tan sólo* en las elecciones que imagina el propio investigador: nadie sabrá nunca por qué *tal* autor eligió *tal* signo en lugar de *tal otro*, ya que ignoramos no sólo la identidad del ilusorio signo sustituido, sino la intención que llevó a *tal sustitución*. Siguiendo ese camino, podríamos pensar, por ejemplo, que, en el verso que se repite al término de las dos primeras estrofas de la *Noche oscura* —«estando ya mi casa sosegada»—, el poeta habría podido elegir *sosegada* en lugar de *serenada* o de *silenciada*, también con aliteraciones de sibilantes; pero olvidaríamos entonces que *una palabra no es igual a ninguna otra* y que el poeta elige en función de la *forma literaria*, que es una estructura *anterior* a sus componentes particulares. No podríamos suponer tampoco que Juan de la Cruz eligió *casa* en lugar de *alma*, pese a que sea ésta la interpretación que el poeta le atribuye a ese *casa* en sus comentarios al poema.

El error más grave de las *teorías del texto* consiste en que aspiran a una validez semejante a la que se les supone —equivocadamente sin duda— a los modelos habituales de la sintaxis, reducidos, por lo general, a formas de juicios calcadas de los «esquemas de realidad» de cada cultura. Ahora bien, si esta discutible validez se traslada al texto, los errores se agrandan hasta lo grotesco, porque no hay más remedio que partir del hecho de que cada texto tiene *su propia teoría*, a partir de la cual se desarrolla. Nada de lo que se diga de un texto —al menos en lo que atañe a su *valor estético*— es aplicable a otro texto. Por eso yo no digo que ese peregrino método de la *prosificación* —usado desde siempre en la enseñanza de la literatura con mil diferentes denominaciones— sea malo en sí mismo, sino que no es aplicable a la mayoría de los textos reales. Lo único que debe de tenerse siempre en cuenta es, repito, que cada texto *tiene su propia teoría* y que es esa teoría lo que el crítico debe buscar. Porque todo texto es, él solo, *un hecho concreto* y no, desde luego, *una clase de hechos*.

En el arte de verdad, el punto de partida es la estructura final —la *forma total*—, de manera que *la forma fonética tendrá que ser la misma que la forma semántica*: es ésta la regla de oro de la estética lingüística. Lo de las prosificaciones y las cábalas acerca de las *elecciones sucesivas* del autor es una ingenua práctica escolástica que me recuerda lo que nos decía un profesor de literatura, tratando de explicar aquel «su luna de pergamino, / Preciosa tocando viene»; un ejemplo que siempre he usado en clase y que deben de tener presente los profesores que no quieran decir disparates cuando expliquen el significado literario. Siguiendo a aquel profesor, ha-

palabra o expresión una realidad en la que coincide toda la comunidad lingüística». Se refiere, pues, *al uso* más general de las palabras; no a *su naturaleza semántica intrínseca*.



bía que reducir —o «prosificar»— esos versos en la forma «Preciosa viene tocando su pandereta», que, según él, era *lo que en realidad querían decir*: la prosificación nos daría así el significado⁹. El poeta habría elegido, para *pandereta*, un sinónimo adecuado que *connotara* —mediante un subterfugio metafórico— las ideas de redondez (*luna*) o de rugosidad y de blancura amarillenta (*pergamino*). A un predicado *lógico* normal, se habrían agregado esas notas descriptivas, gracias a «la elección» de *luna de pergamino* en lugar de *pandereta*. No se puede, sin embargo, demostrar *de ninguna manera* que el poeta haya elegido el primero *descartando* el segundo, pese a que eso sea lo que piense el filisteo. ¿Por qué —se pregunta uno— habría de tratarse de una elección entre *pandereta* y *luna de pergamino* y no entre *pandereta* y *luna de baldaquino* o *luna de tamborino*¹⁰, ninguna de ellas menos «verosímil» que la del poema? ¿Y qué pasa, además, con los textos *que no se pueden prosificar*, como aquel «¡Oh noche que guiaste!, / ¡Oh noche amable más que el alborada!, / ¡Oh noche que juntaste / Amado con amada, / Amada en el Amado transformada!»? ¿Cómo se puede decir que «Preciosa viene tocando su pandereta» es el *significado denotativo* de «su luna de pergamino / Preciosa tocando viene», cuando la *denotación* o *referente* carece de existencia objetiva y no es más que una representación mental; sea ésta individual o colectiva?

Dos cosas hay que señalar en relación con este tipo de «disecciones semánticas» que pretenden separar niveles diferentes en la significación: a) no se puede afirmar que el poeta ha elegido *luna de pergamino* en lugar de *pandereta* si no existen documentos que lo acrediten; b) no se puede afirmar que *luna de pergamino* y *pandereta* sean sinónimos —ni siquiera «contextuales»— entre los que el poeta habría elegido por razones estilísticas —es decir, *de habla* y no *de lengua*—, ajenas a un significado que el crítico cree único y fiel reflejo de una *realidad* también única. No son sinónimos *luna de pergamino* y *pandereta*, ni tal cosa necesita demostración. Sólo se puede hablar en serio de *sinonimia* cuando dos o más palabras aparezcan únicamente en los mismos entornos y con la misma frecuencia en cada uno de ellos; y sólo cabe hablar en serio de *tal elección* en lugar de *tal otra*, cuando esto pueda probarse documentalmentemente. Lo demás es fantasía.

No se puede, en fin, separar la función referencial o representativa, de la función poética o función idiomática *sensu stricto*, simplemente porque *no* se hallan en el mismo plano. Lo que llamamos *función referencial* o *representativa* (*Darstellung*) no es, propiamente, una función del lenguaje, sino la posibilidad que existe de transmitir con él información acerca de las cosas. Es, pues, una *función externa*, como puede ser también la de hablar sobre el lenguaje mismo (función *metalingüística*), la de conjurar a los espíritus, la de insultar (¿función *imprecatória*?), la de

⁹ En realidad, éste no es el *significado*, sino *uno de sus referentes posibles*. Los que hablan, en casos como éste, de *significado* confunden lamentablemente esta noción con la de «realidad designada».

¹⁰ Según el diccionario académico, *baldaquino* es «especie de dosel o palio hecho de tela de seda» y *tamborino*, «tambor pequeño que, colgado del brazo izquierdo, se toca con un solo palillo o baqueta, y, acompañando por lo común al pito, se usa en las danzas populares».

mantener la comunicación o de hablar sin decir nada (*fática*), etc. La función *poética*, en cambio, *no es externa* y sólo consiste *en ser el lenguaje lo que es*: se trata de la *función-lenguaje*, que está presente en todo acto lingüístico, tenga éste valor denotativo o no. Pero hablar sin más de lenguaje poético es una simpleza. No hay expresión lingüística que no participe de la función poética, porque *lo estético* no sólo *no es* exclusivo del lenguaje, sino que ni siquiera reside en él, ya que depende en realidad de la actitud del «receptor». Si yo miro este sauce que está junto a mi ventana *en tanto que es este sauce*, objeto único e irrepetible, ajeno a cualquier categoría lógica del entendimiento, y lo intuyo en su unicidad sin otras razones que las que se derivan de su propia existencia, es evidente que lo habré transformado en un objeto estético. Si, por el contrario, leo la *Noche oscura* buscando su «sentido místico» —o su «sentido erótico»— habré transformado el poema en *un-medio-para*, dejando de lado *lo estético*.

MÍSTICA Y ESTÉTICA

Todo texto es *bello* en cierto sentido, y, en la medida en que es *bello*, puede serlo *más* o *menos*. Poco importa que se trate de lenguaje novedoso o no: la creación no consiste en la novedad, y puede aparecer en viejos lugares comunes, como los refranes o los romances populares. La idea de que lo bello se funda en la sorpresa o en lo inesperado no sólo es vulgar, sino absolutamente primitiva. *Lo bello*, que es lo mismo que *lo bueno* o que *lo bien hecho*, sólo se descubre mediante prolongados y repetidos esfuerzos: es la meta de un largo camino de exploración «de uno mismo en lo otro», vaciando la mente, como sucede en la busca del *camino de perfección* de los místicos, que no es ni el único ni el mejor. Pero sí está claro que sólo el esfuerzo, junto con la razón, permiten crear la belleza o, por lo menos, «recrearla» o entenderla.

Y si pongo este ejemplo del *camino de perfección* es porque, en el caso de los poemas de fray Juan de la Cruz, éstos se presentan como la culminación de una vida dedicada sólo a ello; sólo a la búsqueda de la belleza como parte esencial de la vida: la belleza de la vida, del amor, de la palabra. Una búsqueda que marcha por senderos difícilísimos y, a menudo, imposibles de seguir para un racionalista de nuestro tiempo. Pero la cuestión es que a los racionalistas de nuestro tiempo nos interesa la poesía de Juan de la Cruz, destilada a través de la experiencia de una obcecada sujeción y obediencia, que, según él, era «penitencia de razón y discreción» (I, 6)¹¹, algo así como «disciplina del ingenio y de la razón». Aunque se haya hablado con frecuencia de «irracionalismo», parece claro que el poeta racionalizaba sus experien-

¹¹ Cf. *Comentarios en prosa al poema de la Noche*, Libro I, Capítulo 6. Citaré siempre, en romanos, el número del Libro y, en arábigos, el número del capítulo correspondiente. Uso los textos, con ortografía actualizada, según el libro *San Juan de la Cruz. Poesía completa y comentarios en prosa*, Edición, introducción y notas de Raquel Asún, Planeta, Barcelona, 1997.



cias contemplativas hasta la exquisitez, dejando de lado toda otra consideración, pues a *lo bello* sólo se accede mediante un afinadísimo instinto de razón. Sólo la razón está detrás del arte (como del *bien* o de la *justicia*) y no se limita a la tarea de encadenar juicios, como sucede en la matemática o en la lógica tradicionales, sino que se extiende al arte de crear formas sintéticas que no se dejan reducir a juicios elementales: por eso digo que el arte es sólo razón. Una razón que, con frecuencia, parece sinrazón a los que necesitan reducir a juicios todas las construcciones del lenguaje, porque son esclavos de este escolasticismo moderno que impera en la lingüística actual.

Los grandes poemas de Juan de la Cruz, que, por cierto, suman muy escasas páginas, permiten claramente dos tipos *generales* de lectura, al margen de las infinitas *particulares*. De una parte, están los poemas mismos y las mil maneras en que pueda entenderlos un contemporáneo nuestro *no versado en la mística*, ni en las circunstancias particulares de la vida del autor. De otra parte, están las explicaciones (*declaraciones*) con que Juan de la Cruz acompaña sus poemas más notables. Es evidente que las interpretaciones de nuestros contemporáneos nada tienen que ver con los comentarios del poeta, aunque no resulta menos evidente que, *poéticamente*, unos y otros *leen el mismo poema* y acceden *al mismo significado*; ya que no a los mismos referentes. Hay que tener presente que el arte sólo se puede entender de verdad *más allá* de los referentes; más allá de las cosas y, por supuesto, de las horribles «prolificaciones» de los críticos: la *educación artística* no debería de tener como meta más que la superación de los referentes¹²; es decir, de «lo que parece que se ha querido decir». Yo diría, echando mano de las ideas y palabras del poeta, que estos poemas se entienden *de una sola manera* si los lee quien haya pasado por la *purgación del sentido* «acomodándolo al espíritu»; es decir, *a la disciplina de la razón*, dejando de lado el sentimiento de las cosas y los afectos comunes de la vida. *Entenderán cosas diferentes*, sin embargo, los que juzguen *según el sentido*; es decir, los que no hayan logrado separar el sentimiento de lo cotidiano, de la pura intelección *de la razón*, ajena al vasallaje de las cosas. No se puede perder de vista, en la lectura de Juan de la Cruz, la oposición entre *el sentido* (el sentimiento) y *el espíritu* (la razón): superado el sentido o sentimiento de las cosas —las experiencias concretas—, se alcanza el mundo del espíritu o de la razón, tras vencer el horror del vacío referencial, es decir, *la sequedad*, «que es amarga y terrible para el sentido» (1, 8), porque nos obliga a *entender* fuera de esas convenciones que consideramos como «lo real».

Y traigo aquí una experiencia personal en este asunto. Yo, que me había pasado la vida oyendo música, la entendía, al principio y durante muchísimos años, *según el sentido*, es decir, relacionándola con los sentimientos y experiencias que aquellos sonidos parecían contener. Pero, llegados y remontados los sesenta, he descubierto que la música —y, en general, todo el arte— está más allá del sentimiento;

¹² Como se ha dicho más arriba, los *referentes* no son cosas que existan independientemente de las palabras o de los textos, sino, justamente, los *correlatos mentales* de las palabras o de los textos.



que sólo se entiende como el resultado de esas *purgaciones del sentido* que, según nuestro poeta, permiten entender vaciando nuestros sentidos, porque «no está la perfección y valor de las cosas en la multitud y gusto de las obras, sino *en saberse negar a sí mismo en ellas*» (1, 6): desde el momento en que *me niego a mí mismo* y vacío mi cabeza de las cosas *del sentido* que allí hay, la música —el arte— se percibe en toda su pureza, separándola de lo que no es arte, o, simplemente, de las impurezas vulgares del *sentido*. Porque aunque no se sienta «al principio el sabor y deleite espiritual, sino la sequedad y sinsabor, es por la novedad del trueque, porque habiendo tenido el paladar hecho a esotros gustos sensibles, todavía tiene los ojos puestos en ellos. Y porque también el paladar espiritual no está acomodado ni purgado para tan sutil gusto; hasta que sucesivamente se vaya disponiendo por medio de esta seca y *oscura noche*, no puede sentir el gusto y bien espiritual, sino la sequedad y sinsabor, a falta del gusto que antes con tanta facilidad gustaba» (1, 9). Es ésta la rigurosa expresión de una intuición acertada: siguiendo este mismo camino, el arte puede verse como *la disciplina del sentido*, que aparta los sentimientos y percepciones vulgares, para moverse en el mundo de las *formas puras*, en las que «el *contenido* es lo que los no artistas llaman *forma*».

No es el pensamiento místico ajeno a la racionalidad más exigente, ni contiene nada de esa «irracionalidad» de que hablan los que creen que la razón se reduce a la lógica de la experiencia cotidiana, que es la lógica *según el sentido*, y que consiste en la capacidad de concatenar secuencias de *causas* y de *efectos*, que son las maneras habituales del razonamiento vulgar, que es *por el sentido*. La verdadera razón —la *razón* sin más— empieza donde termina la lógica *del sentido*, que es la lógica de ese horroroso filisteo *profiscador* que no admite que el viento pueda ser verde, ni que puedan existir *tardes dormidas*. Esa lógica de la experiencia cotidiana no tiene nada que ver con la *verdadera lógica*, sino con lo que el hombre vulgar *sabe o cree saber*. Y, al decir «hombre vulgar», no me refiero a las personas sin instrucción, sino a ese *zafio entendido* —tan abundante en el mundo profesional— que se caracteriza por la seguridad con que sostiene su ignorancia. Para él son tonterías todas las cosas que no entiende, simplemente porque no son encadenamientos de *causas* y de *efectos*, que es la única lógica que admite. Es algo que no sucede nunca con el hombre llano, siempre dispuesto a aprender y a aceptar todo lo nuevo.

Pues bien: solamente se podría decir que Juan de la Cruz «se mueve en el irracionalismo» o que «va más allá de la razón», si la razón no consistiese más que en la necia suficiencia de ese hombre vulgar. Hablar aquí de «irracionalidad» es cosa del que mide el mundo con la vara de su ignorancia: una ignorancia muy frecuente en nuestros medios intelectuales, inflados de esa soberbia cerril que sólo es capaz de entender el lenguaje como un mecanismo utilitario que no sirve más que para sustituir las *cosas reales* por palabras. Y no hablo sólo de problemas de los lingüistas: la creencia en el carácter sustitutivo del lenguaje es general entre los que son incapaces de *sentir* el lenguaje sin tener que traducirlo a su lógica doméstica. Son ellos los que entienden el significado de las palabras «por medio del discurso que compone y divide las noticias», como decía Juan de la Cruz (1, 9), es decir, dividiendo y concatenando las experiencias en que analizamos la realidad para formar juicios con ella. Hay que rechazar, pues, esta lógica, que, mirada con los ojos del poeta, no sería



más que una lógica *según el sentido*; la lógica de las cosas. La lógica *según el espíritu*, por el contrario, sólo tiene que ver con *la forma* del pensamiento, una vez que éste se ha desligado de lo que es verdad o mentira en el mundo de las cosas. La lógica *según el espíritu* —*según la razón*— es capaz de saltar sobre las secuencias elementales de causas y efectos —de la composición y división de *las noticias*—, para alcanzar esos juicios sintéticos que parecen irracionales a quienes ignoran el mecanismo suprarrazional de la creación verbal, artística o no.

De hecho, la espiritualidad de Juan de la Cruz no es más que un método que explica el mundo, desde las experiencias de los «principiantes», dominadas por los sentimientos, hasta la conquista de un universo en el que no existe más que la razón *desnuda*, capaz no sólo de organizar las vivencias, sino también las *formas puras* del arte y del lenguaje. Hablar, pues, de *irracionalismo* es un sinsentido, porque la sinrazón jamás construye formas perfectas. En realidad, el irracionalismo es el de los que pretenden entender estos poemas *con la sola ayuda de su experiencia personal*; con una visión del mundo incapaz de meter en el mismo saco la religiosidad de un creyente fanático, la pureza del «amor divino», la sensualidad delicadísima, el apasionamiento amoroso, el erotismo más exquisito, el desprecio por las cosas y, al mismo tiempo, el entusiasmo por esas mismas cosas, etc. En la lógica del filisteo, que es *según el sentido*, estos elementos se excluyen todos ellos entre sí y la pureza del amor de Dios no parece compatible con esa sensualidad exquisita que asoma por todas partes:

El aire de la almena,
Cuando yo sus cabellos esparcía,
Con su mano serena
En mi cuello hería,
Y todos mis sentidos suspendía.

(De *Noche oscura*)

Allí me mostrarías
Aquello que mi alma pretendía,
Y luego me darías
Allí tú, vida mía,
Aquello que me diste el otro día.

(De *Cántico*)

Para quien no haya educado su sensibilidad, cosas como éstas sólo pueden comprenderse *de una única manera*: unos dirán que nada de eso se entiende *como se lee*, sino como imágenes alusivas al amor entre el alma y Cristo; y otros, situados en la margen contraria, verán ahí sólo la expresión del «amor mundano», disimulado bajo la apariencia del «amor divino». Los primeros se atienen —o creen atenerse— a los textos con que el poeta acompañó sus poemas más importantes, mientras que los otros piensan que puede uno desentenderse de las explicaciones místicas y mirarlos *tal como se leen*, con independencia de tales comentarios. Tal era la opinión de Jorge Guillén: «los poemas, si se los lee como poemas —y eso es lo que son— no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos»¹³.

¹³ Cfr. «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, pp. 73-109.

Pero estas palabras de Guillén no son las del que sabe, como sabía Nietzsche, que cosas como «la embriaguez de amor» *no son significados*, sino simples referentes, sean éstos *humanos* o *divinos*. El poema está por encima —o *más allá*— de esas cosas, por lo que *da igual una interpretación que otra*, pues —como ya sabemos— «*el contenido* es lo que los no artistas llaman *forma*». Lo importante de la *Noche oscura* no es ni que exprese amor o «embriaguez de amor», ni que ese amor sea humano o divino; sino *su forma estricta*, es decir, *el poema tal como es*, al margen de lo que cada cual opine de él. Y en eso estoy con nuestro poeta, que distinguía entre la intuición *según el sentido* —a la que pertenecen esas interpretaciones *puramente referenciales*— y la intuición *según el espíritu*, que se hace visible cuando la *forma* se despoja de todas esos gratos atributos del sentido o del sentimiento.

No me parece, pues, buen camino el de ver como incompatibles esas *lecturas contradictorias* que admiten los poemas; ni, por supuesto, el de dejar de lado los comentarios del poeta, en los cuales *parece insistirse* en la «lectura teológica». No existe incompatibilidad entre los dos tipos de interpretación: los poemas, por el contrario, son deudores de lo que sucede en uno y otro plano. Porque si bien es cierto que estos poemas pueden leerse *sólo como poemas* y seguramente también *sólo como teología*, no hay que olvidar lo que decíamos al principio acerca del *texto virtual*; es decir, acerca de esa oposición que se da entre el texto, que es lo único que en verdad existe, y *lo que éste implica*. Recordemos que el *texto virtual* tiene que ver con *lo que se deja de decir* en el *texto real*, que es un texto que podemos leer *sólo como poema* o *sólo como teología*. La primera opción la brinda la misma existencia física del texto; la segunda, la voluntad del poeta, que nos invita a seguir un camino diferente. En lo que yo quiero insistir ahora aquí es en que estas dos opciones no son incompatibles entre sí, sino que, por el contrario, se complementan sutilmente. En realidad, todas las aparentes incompatibilidades proceden del prejuicio de los que sólo se mueven en la lógica de la experiencia; es decir, en la lógica del ventero, que es *según el sentido*. Como veremos, la contraposición entre estos poemas y las explicaciones del poeta —además de lo que se dice en el poema *sin explicarlo*, o, si se quiere, *de lo que no se dice*— puede llevarnos hacia una lectura más atractiva.

Tomemos para ello la *Noche oscura*:

En una noche oscura,
Con ansias en amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!,
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
Por la secreta escala disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!,
A oscuras y en celada,
Estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,
En secreto, que nadie me veía,
Ni yo miraba cosa,
Sin otra luz y guía
Sino la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba
Más cierto que la luz del mediodía,
A donde me esperaba
Quien yo bien me sabía,
En parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que guiaste!,
¡Oh noche amable más que el alborada!,
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
Amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
Que entero para él solo se guardaba,
Allí quedó dormido,
Y yo le regalaba,
Y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
Cuando yo sus cabellos esparcía,
Con su mano serena
En mi cuello hería,
Y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme, y olvidéme,
El rostro recliné sobre el Amado;
Cesó todo, y dejéme,
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado.

Lo que «se cuenta» no es —ni puede ser— una cosa precisa y categórica, pues depende de la *virtualidad textual*, la cual, dado su carácter *indeterminado*, no puede tomar nunca una forma definitiva, porque *la única forma posible* es la *del texto real* mismo; es decir, la de lo que ese *texto real* dice, o la de lo que implica u oculta. Porque es necesario tener siempre en cuenta la infinita y aleatoria variedad de las interpretaciones posibles, aunque *sólo como elementos de contraste*. Porque si nos preguntamos *qué se cuenta* en este poema y tratamos de contarlo, nos sucederá que ninguna de las explicaciones que demos, incluida la del autor, acabará de explicar satisfactoriamente la indivisible singularidad del texto.

Pero examinemos algunas de las cosas que, *sólo siguiendo el sentido*¹⁴, se pueden entender en un poema tan sencillo como éste, compuesto en ocho liras y con rimas extremadamente fáciles. Un «lector natural» se encuentra —*siempre de acuerdo con el sentido*— con un discurso que *no sigue* la línea recta. En efecto: le suceden cosas a *la* protagonista; hay, *en la experiencia de la protagonista*, una noche oscura y dichosa, que protege y encubre; hay *en ella* temores; hay *en ella* entusiasmos; *le* acontece un delicado lance amoroso; *le* sobreviene, en fin, un éxtasis que suspende *sus* sentidos y hace cesar *sus* ansias. Es decir, a) una *primera persona femenina*, locamente enamorada, sale en busca de su amante. Se encuentra con él; se une a él, cae en éxtasis y pierde el sentido; b) el *camino de ella* no parece fácil: la embargan ansiedad, inquietud y temor: *sale*, en una noche oscura, sin ser notada. Y, disfrazada y protegida por la oscuridad, huye por una escala secreta, cuando ya nadie puede oírla; c) la oscuridad de la noche domina el relato, aunque no *le* impide ver el camino, sino que, paradójicamente, *la* guía —igual que su deseo— a donde *la* espera alguien que *ella sabe pero que no dice*; d) la noche oscura, que podría parecer un obstáculo, es *para ella* siempre dichosa, porque la guía; porque es más amable que el alba; porque la reúne con el amado; e) la unión con el amante es una fiesta deleitosa que acaba en un éxtasis sensual: todo cesa y ella se abandona, olvidando su preocupación entre sábanas de azucenas.

¹⁴ Es decir, explicándolo como una sucesión de acontecimientos *posibles como reales*.

Reducirlo todo, así, a un acontecimiento lineal no es posible, ni siquiera en forma de explicación —*prosificación*— que resuelva la distancia imaginaria entre *texto* y *contenido*; que en realidad es entre *texto* y *referente*, pues «el *contenido* es lo que los no artistas llaman *forma*». De hecho hay aquí como un contrapunto de hechos simultáneos; no sucesivos: la noche, el temor, el regocijo, el secreto y la ansiedad dominan todo lo que uno percibe, siempre *según el sentido*, claro está. No se me oculta, por otra parte, que podrían hacerse del poema otras lecturas tan irrelevantes como ésta, siempre según *el sentido*, poniendo el acento, por ejemplo, en el erotismo, pues, ciertamente, los sentimientos —el *sentido*— se van por ahí sin dificultad. Pero baste con ésta, para mi propósito actual, que es el de comparar *estos hechos* —no *estos significados*— con aquellos *otros hechos* con que los relaciona el poeta, en sus largos aunque inacabados comentarios de este poema de la *Noche oscura*.

LO QUE EL TEXTO ESCONDE

Las virtualidades de un texto están —como se ha visto— en lo que se opone o contrapone a *lo que en él se dice*, o, más claramente, a *lo que en él no se dice*¹⁵. En efecto: si se mira bien, se percibirá que la claridad del discurso poético de la *Noche oscura* es sólo aparente y que se contradice con la *lógica interna del poema*. Todo estaría claro si no fuera que *en ningún momento* se dice *por qué se esconde, por qué se disfraza, por qué anda con esa inquietud*, como si aquel *salir* en busca del amante fuera *una acción reprobable*. ¿Se cuenta acaso una aventura de amor prohibida? La *lógica según el espíritu* busca «lo que le falta al texto» —lo que *se ha dejado de decir* en él— e invita a preguntarse qué teme esa criatura que tan sigilosamente sale en busca de su amante, si no es la caída o el castigo; porque en ningún momento se dice que corra algún otro riesgo. ¿Por qué, pues, tanto recato, tanto *cuidado*¹⁶? Si el fin es tan lícito y bueno como luego se declara, ¿para qué esconderse como si se tratara de un acto criminal? ¿Qué se consigue con ese sigilo exagerado, *si no es sembrar dudas* acerca de los verdaderos propósitos de la fugitiva? *Todo* se cuenta, menos *eso: sólo los efectos*, mientras se omiten *las causas*. Podría haberse echado la culpa al natural nerviosismo de una expectativa amorosa, *pero no se le ha echado*. Por el contrario, se insiste, a lo largo de medio poema —¡cuatro de las ocho estrofas!— en lo furtivo de la salida; en lo seguro del disfraz y de la oscuridad; en lo secreto del lance; en la imposibilidad de ser vista; en la secreta identidad del amado (*quien yo bien me sabía*); en lo recóndito del lugar.

¹⁵ Esto «que no se dice» no es, naturalmente, *todo lo que no se dice*, que es infinito, sino *lo que expresamente no se dice*, porque, aunque no se diga, «se entiende» o se «sobrentiende». Un texto se opone, en primer lugar, a *todo lo que no es ese texto*, y, en segundo lugar, a *lo que en ese texto se calla expresamente*, porque está implícito en él.

¹⁶ «Recelo, preocupación, temor», según el diccionario académico (3ª ac.).



Es evidente que si, en algún momento, se hubiera explicado la razón de tanto sigilo, habría desaparecido la magia de *la sospecha*. Se trata de una *omisión* que esconde todo el secreto del poema: *la sospecha* de una aventura amorosa *non sancta*, con un «desconocido» —su nombre se calla: *quien yo bien me sabía*—; una *sospecha* que viene inducida por *la falta expresa* de explicaciones. En su lugar, nos encontramos con que el poeta insiste reiteradamente, dedicando a ello *la mitad del poema*, en alimentar esas *sospechas* que él mismo ha alentado —*e inventado*— con el fin de dejarnos sumidos en ellas *para siempre*. Porque *la sospecha* es connatural de este poema y un componente esencial de su *forma*, que «es —no lo olvidemos— su *contenido*»: casi podría decirse que *consiste sólo en ella*, pues *no se deshace* aun después de descubierta. Es una *sospecha* que palpita en las palabras —*el aire de la almena, / cuando yo sus cabellos esparcía, / con su mano serena / en mi cuello hería, / y todos mis sentidos suspendía*—: la imagen sensual de un estremecimiento que, desde las vértebras del cuello, atraviesa el cuerpo —*en mi cuello hería y todos mis sentidos suspendía*—, como una saeta penetrante —*el aire de la almena*— con mansos dedos ateridos —*con su mano serena*—. Cosas como ésta son las que puede intuir —y sospechar— un lector *no versado* en cuestiones místicas; pero también un lector *versado*. En esa *sospecha* consiste, en fin, el contrapunto de ambigüedades que da al poema un toque indefinido de sensualidad y ternura, gracias a ese *no sé qué* que se queda *para siempre* sin decir. El poeta apura *la materia* hasta quedarse con esta *pura forma de significación*, donde ya no se sabe *de las cosas*, sino *del orden* que el espíritu o la razón han introducido en ellas. Apura *el sentido* hasta donde *ya no se puede hablar de cosa alguna*.

En efecto, el poeta ha ido afinando *el sentido* —la sensibilidad— hasta que *ya no queda nada*, si no es la intuición *directa del espíritu*, que es la quintaesencia del *sentido*. La *noche oscura*, que se presenta, *en el poema*, como una dichosa ventura espiritual, es algo que, sin embargo, no se alcanza *sin la añoranza del sentimiento de las cosas*; sin las *sequedades*, que «proviene de la vida purgativa del apetito sensible», aunque «el espíritu al principio no siente [su] sabor», si bien sentirá luego «la fortaleza y brío para obrar en la sustancia que le da el manjar interior», el cual «es principio de oscura y seca contemplación para el sentido», que «da al alma inclinación y gana de estarse a solas y en quietud»; y «si a los que esto acaece se supiesen quietar [...], luego en aquel descuido y ocio sentirían delicadamente aquella refección interior; la cual es tan delicada, que ordinariamente, si se tiene gana o cuidado en sentir-la, no la siente, porque, como digo, ella obra en el mayor ocio o descuido del alma; que es como el aire, que, en queriendo cerrar el puño, se sale» (I, 9). Aquello que, en la *Noche oscura*, se puede entender «más allá del sentido» es *tan delicado*, que no es más que *una sospecha*, que *si se tiene cuidado en sentirla, no se la siente*; pues *en queriendo cerrar el puño, se sale*.

Se conoce, pues, esta purgación del sentido, esta *disciplina del sentimiento*, en «no poder ya meditar ni discurrir aprovechándose del sentido de la imaginación como solía, aunque más haga de su parte; porque aquí comienza Dios a comunicársele, no ya por el sentido como antes hacía por medio del discurso que componía y dividía las noticias, sino por el espíritu puro, en que no cae discurso sucesivamente, comunicándosele con acto de sencilla contemplación, la cual no alcanzan los senti-

dos [...]; de aquí es que la imaginación y fantasía no pueden hacer arrimo en alguna consideración, ni hallar en ella pie ya de ahí adelante» (I, 9).

Lo primero que llama la atención es la distinción que hace Juan de la Cruz entre las explicaciones que se hacen *por medio del discurso que compone y divide las noticias*, y los actos «de sencilla contemplación» del espíritu puro *en que no cae discurso sucesivamente*. O, dicho de otra manera, la diferencia que existe, de una parte, entre *lo que se puede decir* componiendo y dividiendo las noticias, es decir, concatenando las partes en que dividimos la realidad según la experiencia, formando juicios con ella (lo que he llamado más arriba «lógica de la experiencia»), y, de otra parte, lo que podríamos llamar «actos inefables» o de *sencilla contemplación* espiritual; esto es, *lo que no se puede decir*: aquellos actos «de sencilla contemplación» del espíritu puro *en que no cae discurso sucesivamente*; es decir, que son ajenos al ensamblaje sucesivo de las construcciones «lógicas» del lenguaje¹⁷. Llama la atención ver cómo se las arregla el poeta para explicar la diferencia que existe entre lo «traducible» —lo que se puede construir o reproducir *componiéndolo y dividiéndolo en palabras*— y lo «intraducible», que no se reduce a encadenamientos lógicos de *palabras sucesivas*, que no es, por supuesto, lo que no se pueda decir con palabras, porque con palabras queda dicho, aunque de tal manera que no se puede descomponer en enunciados lógicos, sino dejando olvidados «objetos espirituales invisibles», como aquella *sospecha amorosa* que se desliza en el texto de la *Noche oscura*, sin que podamos decir dónde se halla; y ni siquiera *si se halla*.

En el comentario del segundo verso, el poeta elude *el sentido* (el sentimiento), destacando el rasgo más claro de la inflamación de amor, que «comúnmente a los principios no se siente» aunque, poco a poco, «se va sintiendo el alma aficionada e inflamada en amor de Dios, sin saber ni entender cómo y de dónde le nace el tal amor y afición» (I, 11). La clave sigue estando en este *no saber ni entender*, ya que, luego, «a fin de purificar el espíritu para unirle con Dios, le pone [Dios] en la noche espiritual, [y] gana el alma (aunque *a ella no se lo parece*) tantos provechos que tiene por *dichosa ventura* haber salido del lazo y apretura del sentido de la parte inferior» (I, 11): la comprensión es tan directa e inmediata, que ni siquiera *se lo parece al alma*, la cual, sin embargo, *tiene por dichosa ventura* librarse *del sentido*. Pero la *comprensión*, aquí, no es la intelección racional, es decir el discurso *que compone y divide las noticias*, sino la intelección *sintética*, en que «no cae discurso sucesivamente» y que salta sobre los juicios elementales —juicios «de experiencia»— y alcanza las *formas puras*.

La conciencia de que *espíritu y sentido* andan juntos está presente en todos estos comentarios a la *Noche oscura*. De los principiantes nos dice que «tienen muchas imperfecciones [...] que se podrían llamar lujuria espiritual, no porque así lo

¹⁷ Siempre se han visto como «un problema» las construcciones que no se ajustan a lo que podríamos llamar «la estructura de la experiencia», en la que, como se ha dicho, no cabe que el viento sea verde o que los guardias civiles tengan las calaveras de plomo. La reacción ante cosas como éstas es, irremediadamente, su «traducción» a unos lugares comunes que *nada tienen que ver con el lenguaje*.

sea, sino porque procede de cosas espirituales; porque muchas veces que en los mismos ejercicios espirituales, sin ser en mano de ellos, se levantan y acaecen en la sensualidad movimientos y actos torpes, y a veces aun cuando el espíritu está en mucha oración o ejercitando los sacramentos de la Penitencia y Eucaristía» (I, 4). La sensualidad anda por todas partes, como anda la obsesión por domeñarla. Pero ¿cómo se entiende esto de la *lujuria espiritual* que «procede de cosas espirituales», aunque el espíritu «está en mucha oración»? Juan de Yepes es un racionalista que disciplina *el sentido* y lo transforma en espíritu puro, como hace con la *sospecha amorosa* de nuestro poema, santificando así toda clase de sensaciones deleitosas. De esta manera, «en acabando de aniquilarse y sosegarse las potencias, pasiones, *apetitos* y afecciones de mi alma, con que bajamente sentía y gustaba de Dios, salí del trato y operación humana mía a operación y trato de Dios. Es a saber: mi entendimiento salió de sí, volviendo de humano y natural en divino, porque, uniéndose por medio de esta purgación con Dios, ya no entiende por su vigor natural, sino por la divina Sabiduría con que se unió. Y mi voluntad salió de sí haciéndose divina; porque unida con el divino amor, ya no ama bajamente con su fuerza natural, sino con *fuerza y pureza del Espíritu Santo*; y así, la voluntad acerca de Dios no obra humanamente; y, ni más ni menos, la memoria se ha trocado en aprehensiones eternas de gloria. Y, finalmente, todas las fuerzas y afectos del alma, por medio de esta noche y purgación del viejo hombre, todas se renuevan con temple y deleites divinos» (II, 1). La gran lección estaba ya dada: para entender *de verdad*, hay que someter y reducir los sentimientos que nos unen a las cosas. No hay más que formas puras y el espíritu ha de saber buscarlas: el arte mismo, como la vida, no es más que disciplina —o purgación— del sentido. Sólo «bordeando el grito», como decía Alain, es decir, racionalizando los instintos, encontraremos la *forma* bajo la cual las pasiones podrán entenderse de una manera nueva: una *forma* que los artistas «sienten como *contenido*».