

El madero ardiente

Por Ramón XIRAU

"De donde, para mayor claridad de lo dicho y de lo que se va a decir, conviene aquí notar que esta purgativa y amorosa noticia o luz divina que aquí decimos, de la misma manera se ha en el alma purgándola y disponiéndola para unirla consigo perfectamente que se ha el fuego en el madero para transformarlo en sí; porque el fuego material, en aplicándose al madero, lo primero que hace es comenzarle a secar, echándole la humedad fuera, y haciéndole llorar el agua que en sí tiene. Luego le va poniendo negro, oscuro y feo, y aun de mal color, y yéndole secando poco a poco, le va sacando a luz y echando afuera todos los accidentes feos y oscuros que tiene contrarios al fuego y, finalmente, comenzándole a inflamar por de fuera y calentarle, viene a transformarle en sí y ponerle tan hermoso como el mismo fuego. En el cual término ya de parte del madero ninguna pasión hay ni acción propia, salvo la gravedad y cantidad más espesa que la del fuego, porque las propiedades del fuego y acciones tiene en sí; porque está seco y seca; está caliente y caliente; está claro y esclarece; está ligero mucho más que antes, obrando con él el fuego estas propiedades y efectos."

San Juan de la Cruz
Noche oscura, lib. II, cap. X, 1.

Toda poesía verdadera se acerca a lo sagrado. En San Juan de la Cruz, el poema, las "canciones" como él prefiere decir, no sólo se acercan a lo sagrado sino que constituyen la expresión de su vida religiosa, de su experiencia mística. Esta unidad entre el "sentido interior" y su expresión, en verso o en una prosa que comenta y prolonga el verso, hace doblemente difícil el comentario del crítico. Si la poesía es ya de suyo indecible en palabras que no sean las del poema, si, con más razón, la experiencia mística es inefable por naturaleza, ¿cómo atreverse a comentar una poesía que es toda alma? Un fundado temor aparece en las obras de los críticos, de Menéndez y Pelayo a Dámaso Alonso, cuando tratan la poesía de San Juan de la Cruz. Tal es el temor con que inicio estas líneas. Trataré de analizar algunos de los procedimientos que emplea San Juan para conducirnos, poéticamente, al borde mismo del silencio, de la contemplación y de la inefabilidad. Pero no debemos entender por procedimientos algo externo a la obra, una especie de regla que el poeta hubiera aplicado conscientemente para revelar, hasta donde hablan las palabras, una experiencia íntima y sólo transmisible por sugerencias. Los procedimientos son simplemente los caminos que San Juan de la Cruz empleó como formas vivas para transmitir su experiencia vivida. No es de extrañar que San Juan se expresara por medios poéticos. Como ha hecho notar Edith Stein, la "objetividad sagrada", "la receptividad del alma renacida por el Espíritu Santo", es semejante a la objetividad del niño "que todavía recibe las impresiones y reacciona ante ellas" y es comparable a la objetividad del artista "en el poder intacto de su naturaleza impresionable" (*La ciencia de la Cruz*). Poeta, San Juan de la Cruz empleará los procedimientos de los poetas: paradoja, imagen, metáfora. Ninguno de ellos será un fin en sí. Ha dicho Edith Stein que "el peligro está en que el artista pueda quedarse satisfecho con la creación de la imagen, como si nada más se exigiera de él" (*La ciencia de la Cruz*). San Juan no se limita a la complacencia que puedan ofrecerle las imágenes poéticas. Más allá de ellas, indecible, está su significado verdadero. Las imágenes más que espejos son, así, transparencias. Esta transmisión de una experiencia indecible exige, necesariamente, la ruptura del lenguaje en el centro mismo de sus significaciones comunes. El lenguaje hablado que tenemos por naturaleza nos remite al silencioso lenguaje que se nos entrega por gracia sobrenatural. San Juan de la Cruz, más que ningún poeta, nos ofrece la experiencia de una poesía que se trasciende a sí misma, camino a la fusión del madero y la llama.

1. Un dibujo

"...porque sólo el que por ello pasa, lo sabrá sentir, mas no decir" (*Subida al Monte Carmelo*, I, 7)

En el comentario en prosa a *La subida al Monte Carmelo*, San Juan de la Cruz nos introduce repetidamente al reino de lo inefable. ¿Por qué es inefable este reino? Para explicarlo San Juan propone la doctrina de la noche oscura del alma. ¿Por qué es noche esta noche? Lo es por tres razones. Es noche "por cuanto al término donde el alma sale", es decir, por el

hecho de renunciar al mundo sensible y cubrirlo con una suerte de velo de oscuridad; es noche "por parte del medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe" (*Subida al Monte Carmelo*, II, 1); noche, finalmente, "por parte del término a donde va, que es Dios" (*ibidem*, II, 1). De este triple aspecto nocturno de las vías contemplativas y de la vía unitiva surge la triple raíz de la inefabilidad. El lenguaje humano, hecho a medida del mundo sensible, se queda sin referente real cuando abandona sus anclas en el mundo sensible; se queda en lo desconocido cuando camina por las vías de la fe que "son sobre la luz natural" y "exceden a todo humano entendimiento"; lo anula el silencio ante un Dios infinito que nuestras palabras humanas atadas a la finitud no pueden expresar. La experiencia mística es así indecible en cuanto se ausenta del mundo, en cuanto al medio nocturno de una fe que es ciega y en cuanto al fin de la contemplación en Dios.

Para decir en palabras este nocturno indescriptible, San Juan de la Cruz emplea muy principalmente la paradoja, siempre que por la palabra paradoja entendamos no un problema insoluble, no un pensamiento que tan sólo esté fuera de lo común, sino, más precisamente, la reunión de términos o imágenes contradictorias que en su misma contradicción anulan la palabra para hacer estallar la Palabra verdadera, la Palabra hecha de "música callada".

Encabeza el comentario en prosa de la *Subida al Monte Carmelo* un dibujo de la mano de San Juan de la Cruz. Al pie del dibujo, cuatro grupos de ocho versículos en cada uno de los cuales San Juan refiere, respectivamente, los modos de "venir al todo", "tener el todo", "no impedir al todo" y el "indicio que se tiene del todo". El procedimiento paradójico de San Juan es claro en todos ellos, pero es sobre todo explícito en los modos de tener al todo, donde se nos presentan cuatro formas de una renuncia que es encuentro:

Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.

Para venir a gustarlo todo,
no quieras gustar algo en nada.

Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.

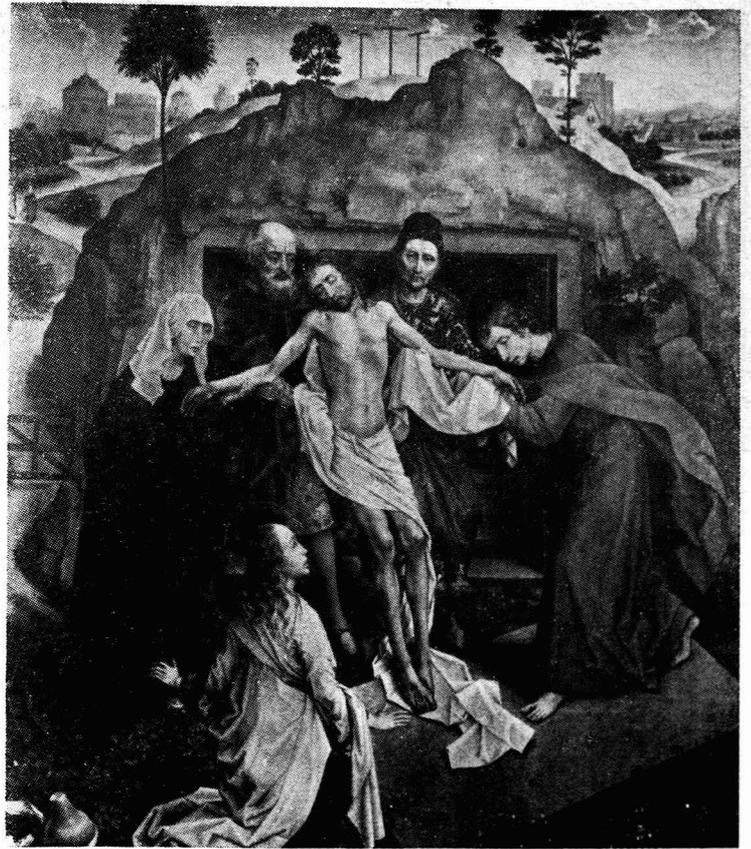
Estos cuatro versículos representan muy a las claras las dos vías clásicas de los teólogos místicos: la vía negativa y la vía positiva que describió el Aeropagita. A pesar de la presencia en la obra de San Juan de la vía positiva o atributiva (cuatro afirmaciones sucesivas del "todo"), predomina en los versículos la vía negativa. Entender a un Dios infinito es, primordial-



Lucas Cranach: El paraíso terrestre



El Greco: Vista de Toledo (fragmento)



Van der Weyden: Descendimiento

mente, negar en Él cuanto nos rodea en este nuestro mundo de la finitud. Lo que San Juan afirma es la imposibilidad de alcanzar la visión de Dios mediante conocimientos, afectos, voluntades o entes de orden natural.

El dibujo mismo representa el esquema de un monte y las diversas vías, erradas y justas, por las cuales el alma trata de llevar a cabo su ascenso. Dos son las sendas erradas: a la izquierda las búsquedas falsas por carencia de renuncia: "Por haberlas procurado / tuve menos que tuviera / si por la senda subiera." A la derecha, el alma perdida en los laberintos del mundo: "Cuanto más los procuraba / con tanto menos me hallé." En la senda central, ascenso a la Luz, cuatro veces se repite la misma palabra: "nada, nada, nada, nada". Y, nuevamente, a mitad del ascenso, "en el monte nada". En el último momento del ascenso, el alma, ya desnuda, puede decir: "Ya por aquí no hay camino / que para el justo no hay ley." Y en la cumbre del monte, trascendidas las imágenes, trascendidas las vías del conocimiento natural, el alma llega al puerto de la Seguridad. Allí, las virtudes teologales: la fe, la esperanza y, sobre todo, como en San Pablo, la Caridad, escrita por San Juan con mayúsculas. Ha llegado el alma a la cumbre de la contemplación y el poeta puede escribir: "Sólo mora en este monte / la glorida y honra de Dios."

Por negación de cuanto pertenece al mundo, el alma alcanza la sabiduría divina que es también "Divinum Silentium", divino silencio, silencioso por eterno, silencioso por infinito, silencioso porque, en su salto de vida, el alma recupera mediante la gracia su condición supranatural. El alma queda endiosada. Para San Juan, como para San Pablo, las almas que alcanzan la visión "... son dioses por participación iguales y compañeros suyos de Dios" (*Cántico Espiritual*, XXXIX, 6).

Renuncia al intelecto para llegar a Dios por los "abismos de la fe", renuncia a la memoria para alcanzar la esperanza, renuncia a la voluntad para trascenderla en esta voluntad de bien que se llama Caridad. Tal es la serie paradójica del ascenso místico de San Juan. Tal es también la paradoja que aparece en el centro mismo de su poesía.

2. La paradoja en los poemas

La paradoja se presenta en los poemas, ya en forma conceptual, ya en forma de metáfora, que se sustentan en los datos sensibles. Cuatro son los poemas donde la paradoja es del todo explícita: "Entréme donde no supe...", "Tras un amoroso lance", "Vivo sin vivir en mí" y "Con arrimo y sin arrimo". Para ver claramente el papel de la paradoja en la contemplación mística y en las vías que conducen a esta contemplación, bastará considerar los dos primeros.

"Entréme donde no supe...", tal vez el poema de San Juan donde abundan más los conceptos, trata de "un éxtasis de alta contemplación". El poema gira alrededor de la imposibilidad de entender por medios naturales —sensibles o inteligibles— aquel "no se qué" que el poeta ha alcanzado a ver. El poema es así doblemente paradójico: lo es en el juego de paradojas mediante las cuales el poeta trasmuta el sentido de las palabras: lo es también en su totalidad, como poema, puesto que en él San Juan trata de decir precisamente aquello que no se puede decir. El sentido del poema se nos entrega desde el primer terceto:

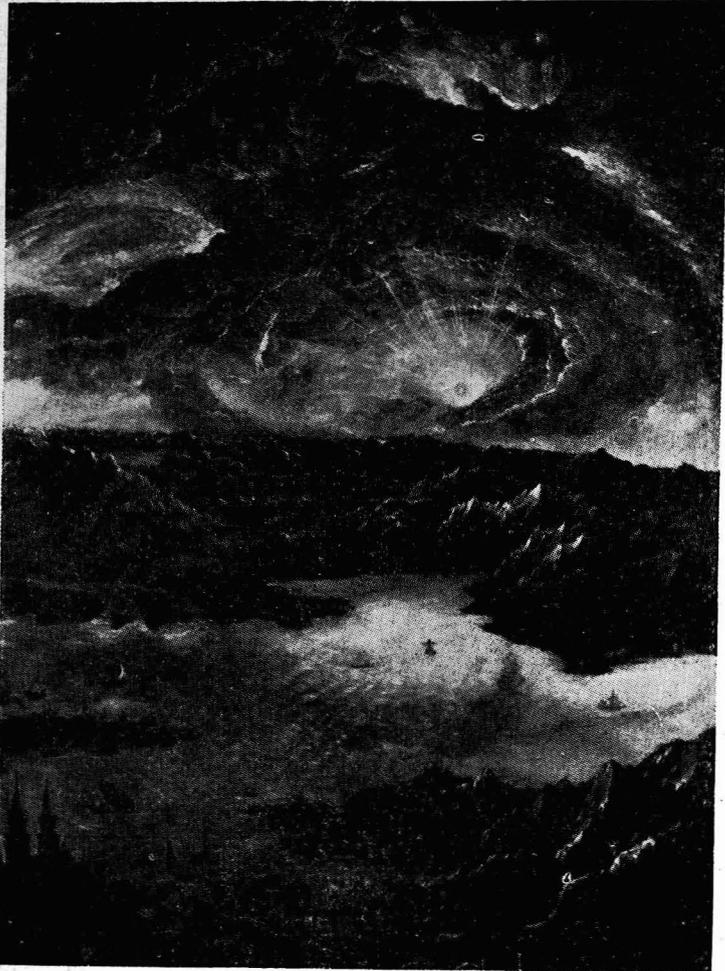
Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.

Tan sólo por sugerencia, y después de mostrar la imposibilidad de entender humanamente el éxtasis "sentido" pero no "dicho", San Juan entredice su visión en algunas palabras que sugieren un más allá de la paradoja, breves rayos de luz que la visión filtra en el poema. A veces San Juan emplea calificativos que en sí mismos implican una trascendencia de lo calificado: "Grandes cosas entendí", "Era cosa tan secreta". "Y es de tan alta excelencia / a queste sumo saber." En otros versos, San Juan compara ésta su experiencia con la experiencia común de los sentidos ("Cuanto sabía primero / mucho más bajo le parece") o de la ciencia ("Que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer..."). Pero si una palabra trasciende la paradoja y nos ofrece un breve vislumbre de la contemplación, es la palabra "soledad". Todo en el poema conduce a ella. En ella está el significado final que trasciende la paradoja y afirma, como por indicación, el sentido real del éxtasis.

Soledad. Palabra que San Juan utiliza con frecuencia para indicar los momentos privilegiados de su visión. La misma soledad culminante del *Cántico espiritual*:

En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.

Soledad del alma antes del conocimiento de Dios, soledad en que el alma "viene a la unión del Verbo, desarraigo del alma que es mayor arraigo en la Gracia, soledad del alma, por fin, que ha querido abandonarse sola a Dios" (*Cántico espiritual*, XXXV, 2-7). Más allá de las paradojas, más allá de las con-



Altdorfer: La Ciudad de Dios

tradiciones, vive esta soledad que es la silenciosa epifanía de una atención iluminada.

En "Tras un amoroso lance", San Juan de la Cruz trabaja con paradojas menos conceptuales y más claramente sensibles. El poema trata más de la vía que conduce a Dios que de la visión misma. Ya Dámaso Alonso ha escrito que "su tema no es más que la trasposición a lo divino de uno semipopular" (*La poesía de San Juan de la Cruz*). Parece indudable que el origen de estas coplas debe buscarse en poemas populares sobre la caza de altanería. Pero en San Juan la caza, si bien símbolo de la búsqueda y de la unión última, va unida a la imagen continuada del vuelo. Y este vuelo es la viva imagen de la vida espiritual. Así lo ha visto Gaston Bachelard, quien al escribir sobre Shelley dice "... la vida espiritual está caracterizada por su operación dominante: quiere crecer, elevarse. Busca instintivamente la altura" (*El aire y los sueños*). El alma, aquí como en el *Cántico espiritual*, "va de vuelo", busca su vía natural de ascenso para alcanzar su objeto sobrenatural. Y el vuelo, en este espacio puro, es un ascenso que tan sólo asciende ("mil vuelos pasé de un vuelo") cuando parece caer, cuando siente que ha perdido pie en la realidad del mundo y vuela ya sin noticia de objetos que lo sitúen, hacia la verdadera visión:

Dije: no habrá quien alcance;
y abatime tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

"Saltum mortale" llamará Kierkegaard a esta experiencia total del hombre religioso. Salto de vida habría que llamarlo en este poema de San Juan. En el centro de estas coplas parecen resonar de nuevo los ecos de aquellas cuatro palabras que en el dibujo a la *Subida* conducían a la visión de Dios: nada, nada, nada, nada. Nada por la cual el alma alcanza a la Caridad, su caza.

En "Entréme donde no supe" percibíamos paradojas construidas a base de conceptos. En "Tras un amoroso lance" las paradojas (caída y ascenso, alto, bajo, caza) se basan en imágenes sensibles. Muchas de las metáforas que emplea San Juan de la Cruz son, al mismo tiempo, de origen sensible y de forma paradójica. Y es que la metáfora, que suele unir términos distintos para fundirlos en una imagen nueva, puede unir también términos contrarios que lleguen a crear un verdadero estallido

de las significaciones naturales. La "regalada llama" o el "cauterio suave" de la *Llama de amor viva*, la "música callada" o "la soledad sonora" del *Cántico espiritual* pertenecen a este género metafórico. Es de notar que estas cuatro metáforas se refieren al último momento de la contemplación y no a las vías que a ella conducen. El cauterio es suave porque representa a "Nuestro Señor... fuego de amor" (*Llama de amor viva*, II, 2) y la "llaga del cauterio será llaga regalada, porque siendo el cauterio de amor suave, ella será llaga de amor suave, y así será regalada suavemente" (*ibidem*, II, 6); y es callada la música porque es "inteligencia sosegada y quieta sin ruido de voces..." (*Cántico espiritual*, XV, 25) y sonora es la soledad "porque aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales" (*ibidem*, XV, 26). Llegamos de nuevo al borde mismo del silencio, a la quietud "sin ruido de voces". Y a nosotros, como al poeta, nos conviene nuevamente un solo lenguaje: el del silencio.

3. La imagen significativa

"Está una imagen muy perfecta con muchos y muy subidos primores y delicados y sutiles esmaltes, y algunos tan primos y tan sutiles que no se pueden bien acabar de determinar por su delicadeza y excelencia." (*Subida al Monte Carmelo*, II, v, 9).

"La imagen —escribe Edith Stein— apunta a lo imaginado porque le es intrínsecamente similar" (*La ciencia de la Cruz*). La imagen tiene así un referente preciso que suele ser un dato de los sentidos. Si imagino el mar, el acto imaginativo me remite a una experiencia sensible previa. Naturalmente, el mismo referente puede variar según los individuos al asociarse a la vida psíquica de quien lo haya percibido. Con todo, y a pesar de su matización individual, la imagen tiene un referente común. Así entendida, la imagen es a la vez la forma más sencilla y tal vez más completa de la expresión poética. ¿No decía Juan Maragall que el verdadero lenguaje era el de aquella niña de los Pirineos que, en su propia lengua, señalando el cielo, decía simplemente "Lis esteles..."? Y es que en la imagen vienen a unirse la conciencia y su objeto, lo ideal y lo real, la palabra y el acto. No es extraño que San Juan de la Cruz, cuya mística es contemplación y es acción, sea también un poeta de imágenes.

Dámaso Alonso ha notado en ciertas estrofas de San Juan una "función predominante del sustantivo, a expensas de la función verbal, pero sobre todo a expensas del adjetivo" (*La poesía de San Juan de la Cruz*). Al referirse a la función del sustantivo, Dámaso Alonso está hablando precisamente de lo que he llamado imagen. En efecto, cuando cita las estrofas 13 y 14 del *Cántico espiritual* ("ciervo vulnerado", "otero", "valles solitarios", "ríos sonoros", "silbo de los aires") no hace sino enumerar series de imágenes.

Pero para entender el verdadero papel de la imagen en la poesía de San Juan, es bueno acotar un ejemplo preciso. Me limito al segundo verso de la segunda estrofa de la *Noche oscura*:

Por la secreta escala disfrazada.

El verso podría entenderse como una descripción directa de lo imaginado. El referente común de cada una de estas palabras y de todas ellas en su conjunto sugiere ascenso y salida modificados por el secreto que dos veces indican las palabras "secreta" y "disfrazada". Pero, además de este referente común, de todos inteligible, cada una de las palabras tiene, para San Juan, un referente particular que el poeta hace explícito en sus comentarios en prosa. Bastará con la imagen del "disfraz" para entender cómo la imagen es trascendida por sus sentidos implícitos en el pensamiento de San Juan.

La estrofa describe un momento de búsqueda, cuando el alma sale del mundo para llegar a Dios. Esta búsqueda está tejida de una sabiduría secreta y fundamentada en los "diez grados de la escala mística de amor divino según San Bernardo y Santo Tomás" (*Noche oscura*, XIX, 1). Para realizar su ascenso, el alma debe disfrazarse y lo que era una imagen sencilla e inmediata se hace interpretable en el texto en prosa de San Juan. El alma, en efecto, "aquí sale disfrazada con aquel disfraz que más al vivo representa las aficiones de su espíritu y con que más segura vaya de los adversarios suyos y enemigos, que son demonio, mundo y carne" (*Noche oscura*, XXI, 3). Este disfraz (*ibidem*, XXI, 31) son las tres virtudes teologales, cada una de las cuales está representada por un color: la fe por la

blancura "que llevaba el alma en la salida de esta noche oscura" (*ibidem*, XII, 5), fe que es la más segura defensa contra el demonio; la esperanza por "el segundo color, que es una almilla verde" gracias a la cual el alma "se libra y ampara del segundo enemigo, que es el mundo" (*ibidem*, XXI, 6); la Caridad, "remate y perfección de este disfraz y librea" por una "excelente toga colorada" (*ibidem*, XXI, 10), "que es ya la del amor, que en el Amado hace más amor", y por la cual el alma se ampara del tercer enemigo, la carne y, más aún, "hace válidas a las demás virtudes, dándoles vigor y fuerza para amparar al alma..." (*ibidem*, XXI, 10). El referente inmediato, literal de la imagen queda así trascendido y enmarcado en la teología, la experiencia de San Juan queda ahora remitida no sólo a su propia visión, sino a las visiones que se presentan en San Pablo y el *Cantar de los Cantares*. La imagen, como la paradoja, nos conduce al silencio. Por la paradoja podíamos romper el lenguaje cotidiano y quedar abiertos a todos los significados. Gracias a la imagen, trasciende San Juan el contenido inmediato de ella para convertirla en símbolo de su ardiente contemplación nocturna del mundo. Ahora bien, en última instancia, este símbolo es, como lo fue antes el lenguaje de las paradojas, indecible. Más allá de la palabra fe está la fe vivida e indecible porque "vacía y oscurece al entendimiento de toda su inteligencia natural" (*ibidem*, XXI, 11), más allá de la palabra esperanza, la "disposición" a la verdadera esperanza vivida que "vacía y aparta la memoria de toda posesión de criatura" (*ibidem*, XXI, 11), y más allá de la palabra Caridad, la "disposición" real y vivida del alma caritativa que "aniquila las aficiones y apetitos de la voluntad de cualquiera cosa que no sea Dios" (*ibidem*, XXI, 11).

Estamos otra vez frente a la vía negativa, frente a un vacío que es presencia y una aniquilación que es realmente ser. Siempre, en San Juan, un "entender no entendiendo"; un, *más que entender, atender*. Porque siempre en él —y por eso el silencio— más allá de las imágenes, más allá de las palabras, está la Palabra. Como decía en una carta de 1587, "la mayor necesidad que tenemos es de callar a este gran Dios con el apetito de la lengua, cuyo lenguaje, que él oye solo, es el ca-

llado de amor" (*Carta a las Carmelitas Descalzas de Beas*, Granada, noviembre 22 de 1582).

4. Regreso al madero ardiente

Seguramente influidos por el romanticismo, tendemos a ver en San Juan de la Cruz a un poeta de la noche. Y la noche es sin duda la imagen y el símbolo más aparente en toda la obra lírica de San Juan. Pero esta noche —último silencio, único "lenguaje, que él oye solo"— está contagiada de luz. Poeta de las fuentes del espíritu, de las aguas inspiradoras de la gracia, San Juan de la Cruz es, muy principalmente, un poeta luminoso y más que luminoso, ardiente por contacto de Amor. Noche y luz se confabulan en unidad de visión: "Que es la tenebrosa nube / que a la noche esclarecía." Pero, más auténticamente, la luz triunfa en el centro mismo de las tinieblas, "más cierto que la luz del mediodía". Luz más luminosa que cualquiera de las luces de este mundo, luz invisible y silenciosa de la cual todas las imágenes humanas tan sólo pueden darnos una pálida imitación:

Está el rayo de sol dando en una vidriera. Si la vidriera tiene algunos velos de manchas o nieblas, no la podrá esclarecer o transformar en su luz totalmente como si estuviera limpia de todas aquellas manchas y sencilla; antes tanto menos la esclarecerá, cuando ella estuviese menos desnuda de aquellos velos y manchas; y tanto más, cuanto más limpia estuviere, y no quedará por el rayo, sino por ella; tanto, que si ella estuviera limpia y pura del todo, de tal manera la transformará y la esclarecerá el rayo, que parecerá el mismo rayo y dará la misma luz que el rayo; aunque, a la verdad, la vidriera, aunque se parece al mismo rayo, tiene su naturaleza distinta del mismo rayo; mas podemos decir que aquella vidriera es rayo o luz por participación. Y así, el alma está embistiendo, o, por mejor decir, en ella está morando esta divina luz del ser de Dios por naturaleza, que habemos dicho."

(*Subida al Monte Carmelo*, V, 6)



Bosch: El infierno



Bosch: El paraíso