

ESBOZO PARA UNA LECTURA PROFANA DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL*

Por *Gustavo Geirola*

The works of John of the Cross, although not literally queer, begin a tradition that will be taken up later as literal by Rimbaud, Wilde, and more recently Alexis DeVeaux. (...) Then, in «The Spiritual Canticle», where his love finds full expression in the trope of marriage, John inverts his gender, writing his desire as if he were the bride with the other being as the bridegroom. (...) The wound of love liberates the lover from the boundaries of being —the living, dying envelope of the organic. Ontology shifts through gender inversion and is expressed as same-sex desire. This is queer, indeed.
SUE-ELLEN CASE, «Tracking the Vampire».

1. EL *CÁNTICO ESPIRITUAL*: ¿UN TEXTO SÍNTOMA?

La lectura del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz constituye en sí misma una dimensión problemática, en virtud de una serie de cuestiones que podrían enumerarse así:

a) La primera cuestión está relacionada fundamentalmente con la problemática llamada de crítica «externa»:

a.1) El poema aparece como redactado en diversos momentos: una primera redacción, aparentemente de tipo memorístico (escritura en el alma, diría Platón) o en estrofas estampadas precariamente durante el encarcelamiento del santo (se piensa aquí en las primeras 31 estrofas). Esta primera redacción supone ya un ordenamiento de las canciones, que se completa luego con otras 8 estrofas, formando las 39 de la versión de Sanlúcar (CA). Luego, habría otro momento de redacción en el que se agrega una estrofa (como número 11) generándose así un poema de 40 canciones, pero que no responden al ordenamiento anterior. Esta es la versión según Jaén (CB). Hay otras etapas intermedias (como CA'), pero que no vienen al caso ahora considerar. Retengamos, simplemente, el hecho de que el *Cántico* no fue escrito de una sola vez.

a.2) El problema de las versiones se agrava al momento de considerar la autoría. No hay ningún ejemplar manuscrito del santo y no se sabe con certeza su participación en la redacción de CB.

a.3) La autoría está a su vez complicada con los problemas derivados de la circulación del poema. Sabemos que hay innumerables manuscritos y muchos de ellos con circulación no autorizada y hasta desconocida por el mismo autor. Estos manuscritos fueron más allá de las fronteras de España, hallándose los tanto en el resto

de Europa como en América, debido a la circulación producida por los efectos de la reforma de las órdenes religiosas, sus polémicas internas y circunstancias ligadas a la propaganda.

En fin, estos problemas ligados a la autenticidad del poema, suponen diversas posiciones críticas (Pacho, Icaza, Thompson) al momento de establecer el texto que se va a leer. Por ende, toda lectura del poema implica la necesidad de esgrimir criterios de validación que suponen admitir un texto *original*.

b) Pero hay otro tipo de problemas ligados a lo que se denomina crítica «interna»:

b.1) En primer lugar, la dicotomía entre mística y poesía. Por un lado está la experiencia mística del santo, cuya validación supuso la apelación eclesiástica y abre aún hoy diversas cuestiones en el campo de los estudios teológicos. Por el otro, la transposición de esta experiencia en palabras, ritmos, estrofas, etc., en fin, todo el ámbito de la poesía, que supone una validación por la vía de los estudios literarios.

b.2) En segundo lugar, habría que situar el hecho de que el santo escribe no sólo el poema (con todas las etapas que hemos mencionado anteriormente), sino también los comentarios o declaraciones al mismo, lo cual supone otro momento de escritura (se sabe que no se escribieron conjuntamente, sino a posteriori) y una reduplicación a nivel del sentido, es decir, constituyen una primera lectura que, para algunos, es la lectura *definitiva*, o al menos, el discurso convalidante o regulador de las lecturas críticas.

b.3) En orden de importancia, deberíamos ahora considerar las fuentes del *Cántico Espiritual* (D. Alonso, Morales, Pacho, Icaza, Thompson, etc.). Los diversos abordajes críticos, independientemente de su validez teórica y metodológica, parecen haber establecido diversos afluentes textuales: primero el *Cantar de los Cantares*, y otras referencias bíblicas, por lo tanto, la tradición judeo-cristiana; las reminiscencias clásicas, no sólo en el campo de lo poético (Virgilio, Horacio, etc.), sino también filosófico (platonismo, neoplatonismo, tomismo, erasmismo); las referencias humanistas, como el petrarquismo, y su corriente nutricia a través de la versión vernácula de Garcilaso, Fray Luis, etc., mucho de ello por intermedio de las versiones «a lo divino», especialmente las de Sebastián de Córdoba; a esta línea de la poesía culta, hay que agregar la vertiente popular y folklórica, y también por el tamiz de todo este material, las influencias de la mística musulmana, flamenca y germánica.

b.4) Si cada palabra del *Cántico* permite al crítico remontarse por innumerables corrientes textuales, el hecho de la existencia de las dos versiones (CA y CB) promueve diversas interpretaciones (poética y doctrinal). Todo esto se agrava aún más por la existencia misma de los *Comentarios* que parecieran constituir un sentido posible de algunas palabras o frases (o versos enteros del poema) y, a su vez, parecieran abrir el juego de múltiples sentidos para un mismo término, en diversos momentos de su emergencia.

b.5) Finalmente, podríamos mencionar la relación entre el *Cántico* y otras obras del santo, especialmente la *Llama* y la *Noche oscura*, que constituyen a su vez otro ámbito de validación crítica y especialmente aquél ligado a la estructuración «simbólica», es decir, la constitución de ciertos términos como símbolos, por su aparición recurrente y su «densidad semántica».

Cada uno de los ítems enumerados supone una serie de problemas diversos y derivados, que no vamos a tratar aquí. Sirva esta sumaria presentación para permitirnos observar que la lectura del *Cántico*, como tal vez ninguna otra ligada a textos del siglo XVI, se halla sumergida y atravesada por innumerables cuestiones que, a pesar de su diversidad, no dejan de ser de escasa consideración. Lo que parece obsesionar a los estudiosos es que, al momento de lanzarse a la lectura del texto, necesitan fijar una serie de horizontes de convalidación. Desde un lado o de otro, es necesario plantearse qué versión se va a leer y por qué; a partir de qué nivel se va a constituir el sentido (un sentido), sea doctrinal-teológico o poético-literario; con qué fuentes se va a validar ese sentido o cuáles fuentes lo validan de hecho y a priori, etc. Pero en ningún caso (y sin desmerecer los logros admitidos por los abordajes existentes), la crítica da un «ciego y oscuro salto» sobre sí misma y sobre su pertinencia y finalidad como discurso específico.

Si observamos detenidamente podemos ver que, cualesquiera sean los abordajes realizados, se pueden establecer los mismos resortes ideológicos operando sobre la lectura misma que se va a efectuar. En efecto, una visión panorámica permitiría hacerse algunas preguntas que, a nuestro ver, se nos presentan como fundamentales:

1. ¿De qué se habla cuando se plantea una crítica externa y otra interna? La «exterioridad» o la «interioridad» son bastante difíciles de situar en tanto ninguno de los discursos críticos considerados admite un *concepto* de texto, sino una *noción* vaga e «inefable» del mismo.

2. Las dificultades relacionadas con las versiones del poema y la autoría de las mismas, con todas sus variantes ¿son una dificultad empírica planteada por la no existencia de un *manuscrito original* o constituirán un proceso que puede ser abordado como *síntoma de una situación cultural más imponente*? ¿No se tratará, en todo caso, de una serie de estrategias discursivas ligadas a una problemática de índole estructural, como podría ser el orden de la constitución simbólica misma y la producción de sentido en un momento bien determinado de la cultura española («y hasta europea») del siglo XVI?

3. ¿Podría abrirse el juego de una lectura que se desentendiese, aunque sea por un instante, de las implicancias estilísticas o filológicas, y se propusiera una evaluación política de toda esta dinámica de construcción de sentido en un momento histórico preciso y para fines que habría que determinar? Porque ¿hasta qué punto el aparato crítico que se utiliza al momento de validar una lectura no está constituido o no forma parte de una ideología textual precisa cuyas primeras formaciones nocionales podríamos marcar precisamente en el siglo XVI y en la escritura de San Juan de la Cruz?

4. Pero ¿por qué es necesario «convalidar» una lectura? ¿Qué se supone que debe validarla? Incluso podemos ir más lejos: ¿a qué responde una lectura, cuál es su finalidad, cuáles sus pretensiones?

Marcel Bataillon, a propósito de un homenaje a Erasmo, se preguntaba por las posibilidades de *actualidad* de aquellos textos del gran humanista y, frente a un mundo que hoy hace de la literatura un arte hasta cierto punto cada vez más reducido en sus posibilidades de existencia y transformación cultural (nuevas técnicas de escritura, nuevos órdenes de percepción y circulación de la información, analfabetismo creciente, incremento del costo del libro, el libro como artículo suntuario, esclerotización de los sistemas educativos, tecnologización globalizante con transnacionalización progresiva, etc.), uno debe comenzar a plantearse cuestiones más

amplias, que focalicen problemas menos restringidos y más comprensivos de las problemáticas culturales que esos textos «clásicos» generaron, sostienen y hasta clausuran. Es en esta dimensión que pretendo una lectura profana del *Cántico Espiritual*.

II. LO INEFABLE: TOPOS IN-FANS

De la síntesis intentada más arriba, surge un punto de interrogación fundamental que remite directamente a la delimitación del texto sanjuanino (y de «texto» en general). En tanto hay una crítica «interna» y otra «externa», uno podría suponer que se trata de una exterioridad y una interioridad del texto, lo cual implica que se lo concibe como un *cuerpo* capaz de ofrecer (hacer presente, sostener) ciertas marcas a la visibilidad y a la vez escamotear otras, que hay que inferir, en el secreto de una interioridad no atravesada por el lenguaje. Es decir, la crítica sostiene una noción de texto-cuerpo concorde con ciertas coordenadas del idealismo, según las cuales el cuerpo (la escritura) funciona como un instrumento o vehículo material (despreciable), mediación sin embargo ineliminable que permite el salto a esa otra dimensión «ideal» donde el sentido residiría sin mácula de materia. El texto-cuerpo es como una superficie, un borde, a manera de bisagra entre la idea de lo real y lo real de la idea (lo apreciado); por ello, sea desde una crítica que quiere reponer la originalidad del rasgo, sea desde otra que quiere descubrir el gozne emotivo de una filiación textual, en ambos casos se trata de una fidelidad no a la materia en sí, sino a una reposición que aseguraría en sí misma la fidelidad de la idea.

El texto sanjuanino aparece como resultado de varias etapas de elaboración (lo que pretende justificar la existencia de una crítica externa) y a su vez se cruza más sincrónicamente con una determinada concepción del signo y del lenguaje. Esta última pareciera ser más la intervención de cierta lectura en el campo de una cuestionable posición crítica, que una lectura cuyo objetivo fuera interrogarse sobre *la concepción del lenguaje que subyace al texto del santo*.

Se formula, entonces, por un lado, lo que podríamos denominar el tópico de lo inefable (Ruffinatto), que admite la inexpresabilidad de la idea por medio del lenguaje (idea independiente del lenguaje), y se complementa o se deduce de cierta concepción del lenguaje como «insuficiente» (Guillén) para abordar no sólo el significado (la idea), sino el significado trascendental (la ley del lenguaje, el Verbo). Que el tópico de lo inefable, como ligado a la experiencia mística, esté de alguna manera indicado en el prólogo al *Cántico Espiritual*, no significa de hecho que haya una incompatibilidad «material» del lenguaje para expresar una exterioridad, una interioridad o una trascendentalidad, sino algo más complejo y de mayor significación.

Si esquivamos el camino fácil de asumir la etiquetación de los procesos y, en cambio, nos hundimos en la experiencia de lectura que conlleva la evaluación e implicancia de los mismos, tal vez podamos esbozar un campo de cuestiones capaces de producir no una lectura «definitiva» sobre un texto «original» (idealidad de la crítica burguesa), sino una eficaz construcción (en sentido freudiano). Esta construcción nos permitiría poner en emergencia el campo de las textualidades españolas del Siglo de Oro a través de cuestiones que —como diría Bataillon para su Erasmo— todavía nos siguen involucrando.

¿Qué pueda ser esa inefabilidad? Esta pregunta supone a su vez otra más general: ¿qué implica la aparición de un texto como el *Cántico* en un momento determinado de la historia de la escritura?

Como hemos visto, el encuadre más habitual dentro de los estudios del *Cántico* consiste en admitir una distancia entre la experiencia mística y su transposición poética, la cual reduplicaría la distancia ya consustancial entre el lenguaje y la idea. El poema estaría orientado a decir aquello que *no (se) puede decir*; lo inefable remite a estrategias lingüísticas y discursivas (metáforas, oximorones, deícticos, yuxtaposiciones frásticas, anáforas, citaciones, etc.), y todas ellas suponen una tópica de bordes, de fisuras y de límites que, según la crítica ortodoxa, habría que situar entre un adentro y un afuera del lenguaje. Lo místico (la otredad trascendental) es inexpresable; y querer abordarla supone *paradójicamente* remitirse a una instancia de inestabilidad discursiva y lingüística, una especie de desintegración y, por ende, la regresión a una etapa expresiva no autorizada, no canonizada del lenguaje. Lenguaje infantil o lenguaje psicótico, esto es, instancia balbuceante del lenguaje donde la Ley está in-formada o forcluída, *topos in-fans*.

En el instante más crucial de decisión de un lenguaje clásico de las letras españolas, aparece de pronto un poema fundamental cuyo soporte estratégico en lo lingüístico-discursivo no es un salto ciego a un afuera del lenguaje, sino una apelación a un afuera de lo simbólico, sea como regresión a lo infantil, sea como escape a la locura. Hay un gesto que intenta desentenderse de la norma, de la ley, del Padre, y propone dibujar poéticamente una interrogación a lo real, a lo indecible, a lo inescrible: la mujer, la relación sexual, el goce.

Se trata, como vemos, de un balbuceo que no es resultado de un grado de desarrollo de aprendizaje de la lengua materna, sino de aquello que hace de borde a la función paterna de la dimensión simbólica. Se otea desde allí una zona donde los significantes se hallan absolutamente liberados de una correspondencia unívoca y legalizada, ambas instancias concebidas como necesarias para la comunicación. Esto supone una conceptualización del lenguaje desde la sexualidad, es decir, desde esa instancia en la que podemos decir que hay padre y madre, hombre y mujer.

Habría, pues, una zona de la lengua donde algunos significantes admiten cierta normalización como signos, y otros que no remiten ni a un significado ni a un referente preciso, aunque fuere ideacional. La palabra poética surgiría de esta tensión entre aquello «real» que quiere decirse (lo real, la *souffrance*, que no puede dejar de decirse) y la ley del lenguaje que impide hacerlo, porque para ser Ley ha tenido que generar una operación previa (y dialéctica) de exclusión.

Entonces, la «palabra» poética salta, se contorsiona, se combina con otras de tal modo que permite captar la exclusión y diferencia, incorporándolas al decir, a la presencia. Se trata, como sabemos, de una diferencia para la cual no hay palabra. Si la metáfora es una forma ya reconocida de esta imposibilidad, el oxímoron es el extremo mismo de las posibilidades combinatorias frente a la otredad de la lengua. Pero en la mística, más allá de reconocer un campo de la interioridad para la cual habría que hallar la palabra, la situación se agrava porque se supone un indecible en el campo mismo de lo real: el goce de la unión con el otro, o el Otro.

Se ha dicho que en la poesía la palabra no podría más que suponer este *desvío*, y que la experiencia mística reduplicaría esta situación, porque a las imposibilidades del decir agregaría ahora la soberbia de querer decir el referente imposible. Pero, como puede apreciarse, éste es el lugar privilegiado de una cierta ideología

de la literatura, basada en ciertos presupuestos tales como la de concebir a la práctica literaria como un desvío. Asumir el desvío, por ejemplo, equivale a afirmar implícitamente la existencia de un cierto lenguaje recto o denotativo, sobre el que la poesía vendría a ser su subversión, escándalo o anticomunicación. Pero resulta difícil hallar tal nivel de denotación, salvo en discursos producidos furiosamente o bien los altamente codificados, denominados metalenguajes. Bastaría, pues, observar cualquier habla social, para dejar absolutamente descartadas las certezas de ciertas teorías del lenguaje. Por ello, no se trata de postular un proceso de *desvío* sostenido por una sospechosa teoría de la comunicación y del lenguaje; la poesía del *Cántico* no es tal por ir-lo-más-lejos-posible de un cierto nivel ilusorio de denotación, sino por postular una cierta concepción de la poesía y del lenguaje poético en relación a un espacio socio-cultural bien determinado, atravesado todo él por el autoritarismo y la represión ideológica como condición de estructura (Green): de ahí, entonces, su actualidad. Es que el texto sanjuanino elabora una cierta *concepción del signo* poético cuyas implicaciones serán más tarde no sólo la base del barroco literario, sino también el puente fundamental con la modernidad y hasta con las vanguardias.

Surge ahora la pregunta por la «naturalidad» del signo. Pareciera que no podría haber comunicación fuera de la apelación a las reservas signícas de la lengua. Una recorrida por la historia de la lingüística (Kristeva, 1974, 1979) nos demostraría, a su vez, que el signo nunca ha sido pensado de la misma forma y, en fin, que el «signo» también tiene su génesis histórica. ¿Cuál es el signo que sostiene el poema sanjuanino? ¿Es el mismo signo con el que lo abordan las lecturas críticas? ¿Qué consecuencias puede tener desbrozar la ideología del signo que sostiene la arquitectura del poema?

III. LA GÉNESIS DEL SIGNO: REPRESIÓN Y ESTRUCTURA

Las diversas alternativas de la elaboración del *Cántico* establecen un proceso donde escritura y lectura se implican mutua y constantemente. Por una parte, porque el texto del poema supone una serie de lecturas previas que se reelaboran, se transforman, se descontextualizan y se recontextualizan. En esta operación de inter e intratextualidad trabaja un selector que determina lo citable, lo transformable, lo recontextualizable y, a su vez, lo excluible. Por otra parte, el texto del poema es leído y comentado por un sujeto que, siendo empíricamente el santo, no es necesariamente el mismo que trabajó la escritura poética. Esto supone un sujeto que (se) elabora (en) una escritura cuyo efecto es a su vez recibido por otro sujeto, el cual satisface una demanda de escritura por medio de un *comentario*, que es otra vez producto de una lectura. Si el poema construye un cierto itinerario del sentido exasperándose hacia los límites de lo simbólico, el comentario lo puntúa, lo sitúa, lo sofoca, es decir, le pone límites, *lo reprime* en esa «lógica» de lo que se conoce como la elaboración doctrinal. Tenemos entonces:

$$SEp \rightarrow SLP [= > SD] \rightarrow SED$$

donde SEp: Sujeto de la Escritura poética; SLP: Sujeto de la Lectura poética; SD: Sujeto de la Demanda y SED: Sujeto de la Escritura doctrinal.

Ahora bien, esta lógica de la doctrina implicará una doble vertiente de la escritura: agregado de una estrofa y reubicación de las estrofas anteriores en un nuevo poema. Resultado de esto es *otro* poema: con otra organización a nivel del «relato» y, por ende, otro sentido, condicionado éste por la doctrina. Así:

SEd → SLd → SEp'

donde SLd: Sujeto de la Lectura doctrinal.

Si en la versión de Sanlúcar el comentario es un derivado en relación de dependencia con el poema, la versión de Jaén supone una dependencia del poema al comentario. Esto es

<i>Sanlúcar</i>		<i>Jaén</i>
Poema → comentario	=>	Comentario → poema

Estos procesos están dando cuenta de por lo menos dos aspectos:

- a) la construcción de una legalidad capaz de autorizar el sentido del texto.
- b) las posibilidades del texto del poema de dialectizar constantemente con otros textos y consigo mismo.

Si la construcción de un espacio «legal» nos conduce al terreno de la enunciación, la existencia de dos versiones nos indica (de acuerdo a las transformaciones mencionadas) la conceptualización del texto poético como capaz de reescribirse a partir de lecturas que establecen nuevos sentidos por medio de la inclusión de otras estrofas o de la modificación del orden sintagmático de las mismas. Y si esto es posible mientras los sujetos implicados en el proceso de lectura/escritura remiten a un Autor (el santo), no deja de ser ejemplar para otros sujetos —como nosotros— cuya única imposibilidad (represión cultural) sería el agregado de nuevas estrofas. Pero esta represión, en tanto histórica, resulta sólo contingente, pues nada impide a otro sujeto escribir un nuevo poema, *su* poema, como el santo hizo con el *Cantar de los Cantares* y otros textos de las diversas tradiciones filosóficas, poéticas y folklóricas.

Como se puede apreciar, estamos ante una verdadera postulación de una teoría de la lectura que supone a la escritura como operación derivada y dialéctica, y cuyo remate es nuevamente la lectura como espacio de construcción del sentido y transformación dialéctica para un nuevo proceso. De modo que esta teoría de la lectura no puede estar desligada de una imaginarización de la producción del sentido y a su vez de una cierta concepción del signo que permite sostener la teoría en su totalidad. El texto resulta ser siempre una lectura, una cierta coagulación del sentido que, para el caso del santo, es un espacio reticular y abierto: reticular en tanto espacio de una combinatoria posible de las partes, y abierto en tanto supone la posibilidad de agregaciones sucesivas.

No se nos escapa entonces que la postulación de una concepción del signo es correlativa de una conceptualización de la estructura como tal. Y esta *estructura* es imaginada ahora de tal manera que sus implicaciones la ligan a las preocupaciones más descollantes y a los procesos más decisivos en el cuadro general de los saberes de la época y sus derivaciones en la superación del feudalismo y las formaciones del capitalismo naciente. La forma de pensar la estructura que subyace a los textos poéticos de San Juan de la Cruz va a conformar un espacio en donde lo real hace

su juego, en donde *lo excluido* (y en la España de la Inquisición esta palabra tiene su peso) se semiotizará en la episteme al punto tal que el *Cántico*, en tanto texto catastrófico, será necesariamente absorbido y por ende admitido, a costa de una instancia de represión capaz de fijar el sentido y no de dispersarlo, capaz de controlar la producción (instancia policial) y no de liberarla. El texto poético (a pesar e incluso por lo que se dice en el «Prólogo») será *admitido* socialmente en tanto que el comentario lo clausure (es decir, en tanto el poema claudique a la doctrina); es decir, el texto poético deberá ceder a su religación y lo religioso sacará su plusvalía al adoptar el componente persuasivo del discurso poético (Gruzinski).

El juego entre lenguaje poético e institucionalización comenzará su etapa moderna de intercambio, generando una topología de la lectura y una socialidad de lo poético, cuyos protocolos supondrán un nuevo sistema de intercambios (la existencia de la imprenta no es un hecho a descuidar) en una sociedad que se reacomoda y *se extiende* velozmente. El lenguaje poético, por su parte, no hará más que debatirse en la contradicción establecida entre corrosión de todo sistema autoritario y las posibilidades efectivas de legibilidad.

Podemos retener entonces algunos parámetros fundamentales:

1. Una estructura es un espacio de relaciones que la fundan, pero su legalidad y dinamismo internos suponen tanto la homogenización de los polos de la relación (y por ende un patrón de medida de los mismos) como un espacio posible de intercambios gracias a un vacío estructural. Es lo que Derrida puede denominar en nuestros días como un juego de la estructura a partir de un «centro descentrado».

2. Esta concepción espacial de la estructura (sostenida por una óptica cuya formulación puede medirse no sólo en la perspectiva pictórica monocular sino en el discurso arquitectónico de los teatros) (Geirola), admite entonces una topografía del adentro y del afuera. Una estructura como orden y legalidad supone un «otro» espacio excluido que la funda y la sostiene (caso del «centro descentrado») o de un espacio proliferante, pulsional, insidioso, desintegrado o catastrófico, que la acosa y a partir del cual se constituye.

Esta imaginarización de la estructura está sin duda determinada históricamente y se reproduce en todas sus instancias fenoménicas, institucionales, ideológicas; supone también sistemas de inclusión cuya convivencia no es necesariamente pacífica y acordada: el estado monárquico, o imperial, dentro de la *ratio* papal y a su vez del Reino Cristiano (ahora escindido por una concepción de la lectura) muestra que la red estructural no sólo habilita relaciones de horizontalidad sino también de jerarquías. En este orden de cosas ¿qué corrosión o qué adhesiones supone, a nivel estructural, la concepción del lenguaje poético del *Cántico Espiritual*?

IV. LA TEATRALIDAD DEL TEXTO Y LA LECTURA COMO ESPECTÁCULO

El texto del *Cántico* se nos torna ahora el síntoma de una cultura y el momento privilegiado de un proceso escritural, semiótico y por lo tanto estructural.

No vamos a abordar el poema por los caminos que las «críticas» ya han recorrido. Nos interesa la dimensión histórica en la que ha podido emerger y fraguarse una determinada concepción del lenguaje a partir de una práctica específica como es la escritura. De modo que podemos, desde ya, deslindar metodológicamente algunos niveles «generalmente confundidos en las bibliografías». En primer lugar, el

nivel de la escritura, que no sólo supone la consideración de la graficación, sino una dimensión económica e ideológica de la distribución del espacio, de la apropiación de los materiales, de la protocolización de la enunciación, etc. En segundo lugar, el *nivel del relato*, el cual a su vez se subdivide en lo que el estructuralismo ortodoxo estableció como planos historia/discurso.

El nivel del relato nos permitirá un acercamiento rápido y panorámico para dejarnos luego algunos elementos de justificación de algunas hipótesis y, por ende, la provisoriedad de algunas respuestas.

Desde el plano discursivo, podemos observar que el poema se presenta como un *diálogo* entre una mujer enamorada y su amado, que prolépticamente son denominados 'esposa' y 'esposo', transformación validada desde cierto lugar de la historia, precisamente desde la estrofa en que se producen las bodas (canción 27; citamos siempre por CA, salvo que se especifique lo contrario); a su vez supone la intervención de un pequeño coro. Estamos ante una forma discursiva típica de la tradición platónica y neoplatónica, de amplia difusión en esta época de humanistas y erasmistas como los hermanos Valdés y hasta las transformaciones paródicas tales como *La Lozana Andaluza*. Pero si inicialmente podíamos suponer que estábamos ante un texto decididamente dramático, la sospecha queda eliminada, por cuanto vemos que, aparte de los enunciadores-protagonistas ya mencionados (esposa, esposo, coro), hay otro: en efecto la c. 27 no puede ser atribuida (como de hecho figura en el texto) al esposo, por cuanto él mismo no se indicaría en tercera persona:

Entrado se ha la Esposa
En el ameno huerto deseado,
Y a su sabor reposa,
El cuello reclinado
Sobre los dulces brazos del Amado.

La misma situación se repite en las cs. 33 y 34, donde el Esposo no se refiere a él en primera persona, como por ejemplo lo hace en la c.28. Finalmente, la c.39, que cierra el poema, y aparece atribuida a la esposa, hay que concederla —como todas las enumeradas anteriormente— a un narrador omnipresente. Una vez despejada la confusión en que Sue-Ellen Case parece basar su lectura (ver epígrafe), comprobamos que la omnipresencia (ya que no la omnisciencia) se da a partir de una función de espectador-testigo, más allá de las aparentes sospechas de omnisciencia que hiciera suponer el régimen verbal. El campo de saber de este narrador testigo está limitado a lo que ve (heterodiegético-intradiegético, según la clasificación de Gerard Genette) y a lo que infiere, pues —como veremos más adelante—hay funciones a nivel de la historia cuyo conocimiento recibe por boca del Esposo. Lo interesante es que este narrador-testigo es la contracara del coro (espectador colectivo, pero homodiegético-intradiegético) en relación a la escena de amor que se desarrolla entre el amado y la amada.

Se trata entonces de una narración en forma de diálogo, entre dos personajes y el coro, quedando fuera del coloquio el narrador-testigo. Esta «narración poética hilvanada con figuras y comparaciones [tan] en consonancia con las expresiones y los criterios de su época» (Pacho 1981) aparece, en el nivel discursivo, como una *escena* cuyos espectadores participan en forma activa (un narrador inmiscuido) y en forma pasiva (*respuesta de las Criaturas*). La escena está, pues, atravesada de voces que, si eliminamos las referencias marginales de los manuscritos, se suceden en un

orden de continuidad que obliga a la escritura (en su intrínseca atonalidad) a dar efectos de tintes diferenciados, lo cual supone atribuir a pequeños y finísimos índices de gramática una iconicidad y un valor deíctico fundamentales. Tratándose de «*canciones*», habría que admitir una fonetización específica que, de ser un texto teatral, quedaría a cargo de las voces de los actores; pero siendo un texto narrativo (y casi de una «novela de amor»), la representación posible debería transformar la función de narrador en recitante, pero no podría justificar su existencia extraña a los desarrollos de la historia. La escritura tiene aquí la tarea de ofrecer un montaje escénico ante los ojos de un lector-espectador finalmente heterodiegético-extradiegético, es decir, fuera de la historia y fuera del discurso, lo cual abre o anula todas las posibilidades generadas por la ecuación activo-pasivo.

Volvemos otra vez, por esta senda, a retomar la teoría de la lectura. El lector es un espectador del texto, ya que todo texto «moderno» se ofrece en su teatralidad significativa y se define no en la dimensión medieval de la escucha, sino en la visualidad renacentista (y burguesa) (Barthes 1972). Esto es importante tenerlo en cuenta —como reacomodación ideológica del parámetro de oralidad/escritura— al considerar el anclaje de la problemática en relación a la Reforma y la Contrarreforma, pues mientras Lutero continúa sosteniendo para el buen cristiano el primado medieval de la escucha (y por ende de la oralidad, la cual no admite las libertades significantes de la escritura), la Contrarreforma, con España a la cabeza, paradójicamente, en vez de permitir la libertad interior, prefiere ir más allá de su ortodoxia y, por el campo del significante, abordar la iconicidad de la imagen, en función de su coyuntura expansionista y su cruzada colonial. El predominio de la imagen y de lo visual es, a su vez, un operador de dominación que, masificando el mensaje, teatralizándolo, impide y clausura toda posibilidad de problematizar la letra.

No debe olvidarse que frente a la empresa española de la colonización, la Iglesia se expande como otro poder, sin duda mucho más secular y determinante que la dominación económica y militar. El factor de la dominación religiosa afecta la estructura simbólica de las culturas dominadas y no sólo su registro imaginario, como en el caso de una dominación militar. Lo interesante es que la empresa de colonización económico-militar, como la ideológico-religiosa (ambas políticas), se enfrenta a cientos de idiomas cuya sola presencia produce por rebote una serie de cuestiones ligadas a la concepción del mundo que prevalecía en la Europa medieval. Si aún en días de Fray Luis existen instancias de coerción sobre la traducción, es de imaginar, a su vez, la imposibilidad de dar equivalentes precisos de las sagradas escrituras en lenguas prácticamente desconocidas, sin gramáticas y sin diccionarios. Son estos límites lingüísticos los que «incitaron a los evangelizadores —escribe Serge Gruzinski— a recurrir a la ayuda de la imagen», de ahí que «la imagen —prosigue— no era sólo una representación pública, sino también un instrumento pedagógico». La hipótesis de Gruzinski es verdaderamente provocativa y se liga a ese proceso de destrucción de lo simbólico indígena (extranjero, excluido) y de construcción-imposición de lo cristiano que hemos tratado más arriba; en efecto, se postula aquí una *intervención* por medio de la imagen en tanto espectáculo y en tanto pedagogía en la dimensión productiva del sueño, esto es, la productividad inconsciente. Así, la «aculturación de la mirada», la fetichización de la escritura y la dominación del inconsciente considerado como un lenguaje, son fenómenos de dominación política que no están escindidos —como se intentará demostrar— de los procedimientos puestos en juego en la construcción formal del poema sanjuanino.

Las Reformas religiosas de la España del XVI tienen entonces una significación fundamental al momento de construir estrategias de dominación que pasan por lo más determinante en la constitución del sujeto: el proceso de simbolización a través del lenguaje. Tanto la Reforma Carmelitana como la Jesuítica (San Juan por un lado e Ignacio de Loyola por el otro) intentan *fundar* una lengua nueva mediante una operación —dice Barthes (1971)— que consiste en *teatralizar*, que no es «decorar la representación, es ilimitar el lenguaje». Si Loyola, como afirma Barthes, «ha hecho de la imagen una unidad lingüística, el elemento de un código», la estrategia sanjuanina procura mediante ella (y especialmente en las canciones, no así en los comentarios) hacer correlativo en el lector esa «presencia flotante del sujeto en la imagen»; de este modo, el poema puede «aparecer» como una creación del hijo que, en el seno del Padre, o haciendo trizas el cuerpo de éste, ocupa ahora su lugar. Pero si así fuera, la empresa sería fallida. El sujeto de la escritura del *Cántico* no ocupa el lugar del Padre, y eso es evidente desde que las canciones son un texto que sólo con los comentarios posteriores aseguran su inclusión en el sistema simbólico de la cultura (omnipresencia/omnisciencia).

La escritura poética sanjuanina no se establece en un espacio perverso de subversión (Dollimore); por el contrario propone *otra* legalidad. No viene a ocupar por sustitución el lugar de la Ley, sino a definir una alteridad en el campo de lo simbólico. Por ello, el sujeto de la escritura de las declaraciones, ligado al orden vigente, impone ahora su *traducción* normatizada (paralelamente, ese mismo sujeto deja de hacer citas latinas en el texto de las declaraciones del manuscrito de Jaén y escribe directamente en su lengua materna). Como plantea Foucault en *El orden del discurso*, «en toda sociedad la producción de discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (11, el subrayado es mío)». Y agrega: «En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de *exclusión* (...) Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo y privilegiado del sujeto que habla: he aquí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan» (11-2). Por ello es que la relación entre canciones y comentarios supone sostener la existencia de una operación represiva. Si las canciones se pueden mantener en la flotación del sentido, el comentario las cubre, la «narrativiza en el campo de una lógica donde «juega la ley de la economía totalitaria» (Barthes 1971) y donde *la lectura de flotación* es la que ahora sí se define a costa de un encuadre perverso.

El texto del *Cántico* trata entonces de constituir mediante una serie de procedimientos formales un espacio nuevo y posible donde autorizar una enunciación y, consecuentemente, una teoría de la escritura y de la lectura. Se inaugura aquí un proceso cuya contradicción principal estaría dada por el paganismo del arte humanista frente a la presión ortodoxa inquisitorial como control del sentido, ambos polos sin embargo sintetizados y momentáneamente pacificados por medio de la imagen; pacificación que, como se sabe, no durará por mucho tiempo en sus postulados de equilibrio, no afectación y selección, sino que comenzará a provocar un espacio de crueles retorcimientos cuyo climax será el Barroco, con el martirio de la materia, la torsión de la carne y el cuerpo exasperado, forma indudablemente teatral e histórica (y hasta obsesiva) de significar lo real del vacío ético y la decadencia socio-económica.

Si ahora hacemos una breve incursión al prólogo del *Cántico*, podremos ver cómo el topos de lo inefable está directamente ligado no a una problemática de escritura, sino de lectura, y por esa vía, al sistema de dominación ideológica que pretende asegurarse no tanto de lo que se escribe como de lo que se lee y cómo se lee. Alienando, pues, la lectura como proceso de semiotización, se intenta a la vez asegurar la alienación de la producción escrituraria. Así, el sujeto de la escritura del «Prólogo» sitúa claramente que la inefabilidad es una problemática intradiscursiva, y no de «insuficiencia de lenguaje». En efecto, si «el Espíritu del Señor... morando en nosotros, pide por nosotros con gemidos inefables *lo que nosotros no podemos bien entender y comprender para lo manifestar*» y en tanto «ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios», sólo cuando «no leydas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón... donde, no pudiendo el Espíritu Sancto dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en estrañas figuras y semejanzas».

De modo que no hay mayor imposibilidad del Señor para expresar su mensaje inefable, porque justamente dispone de figuras y semejanzas, aún a riesgo de parecer dislates. Y, por tanto, lo real del sentido no puede expresarse en el orden del lenguaje de la «racionalidad», mediante «términos vulgares y usados». «Por donde se sigue que los sanctos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir, y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí». Poesía versus prosa, supone a su vez, un orden sintagmático (donde el mínimo es la frase: figuras y semejanzas) frente a un orden paradigmático (donde el mínimo es el «término» o la palabra). El lugar del «sujeto» está en el silencio, no en su declaración, esto es, el sujeto surge como efecto de la relación significante no sometida a la lógica del sentido de la máquina obsesional totalitaria. Las declaraciones funcionan entonces como congelamiento y represión del sentido de las canciones, pero a su vez, el sujeto de la enunciación advierte la incompatibilidad de los órdenes textuales, haciendo entonces funcionar —frente al sistema de dominación— las declaraciones como una defensa (en sentido psicoanalítico) del texto poético. Es por ello que «estas canciones (...) no se podrán declarar al justo, ni mi intento será tal (...) porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar».

Si, como Barthes parece demostrar, el lector ignaciano *es* el colonizado, en tanto «debe trabajar pero no elegir», el lector sanjuanino se define moderna e inversamente: para elegir, debe trabajar. La lectura de las canciones no establece un orden exegético, sino por el contrario, en tanto «dislates», abren el juego del significante a la dialéctica con el otro, cuyo placer y cuya libertad sólo se definen en el campo político y hermenéutico (en sentido psicoanalítico, no arquetípico) de la producción de otro texto. El *Cántico* no sólo se propone como un texto total donde confluyen todas las tradiciones culturales con sus respectivas *voces*, sino como un texto autosuficiente, autónomo, es decir, insoportable para la cultura. Vemos ahora por qué las estrategias críticas de recuperación del texto suponen o una inefabilidad consustancial al lenguaje (y no a lo simbólico del lenguaje), o una invalidación mediante el cercado del texto por medio de la balización con sospechas sobre la

originalidad del grafo: la crítica se especializó en sitiar el texto, minar el campo de su acercamiento, impedir la emergencia, no de su mensaje —que no lo tiene— sino de su constante productividad en la postulación de un orden transformativo de la operación de lectura.

V. SUJETO DE LA ESCRITURA/SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN: DIOS ES UN ESPACIO RELACIONAL ANTI-TEOLÓGICO

Se puede volver ahora al texto de las canciones a fin de determinar algunos procedimientos con los que propone su proyecto de autosuficiencia y totalidad. Hemos afirmado más arriba que, en el *Cántico*, es el nivel de la escritura, sin embargo, el que establece un desacomodamiento del lector en relación al sentido, por cuanto ella atribuye «erróneamente» a los personajes (veremos inmediatamente los efectos de esta atribución) discursos en tercera persona y, haciéndose eco del narrador testigo, anticipa (por medio del SEp) mediante la mayusculación y la designación, el desenlace de la intriga del epitalamio: pues si el relato en su plano discursivo habla de Amado y Amada, luego el sujeto de la escritura (que también ha intervenido aquí y que no es, como cree Sue-Ellen Case, San Juan de la Cruz, sean o no autógrafas las marginalias), los designa desde un principio como Esposo y Esposa.

Así, la escritura encubre con una relación triádica (esposo, esposa, coro), lo que en el relato es una relación cuádruple (narrador, esposo, esposa, coro)

<i>escritura</i>	<=	<i>relato</i>
[X]	[Mayusculación]	[Narrador]
Esposo Esposa	[Jerarquización]	Amado Amada
Coro	[Dominio de la intriga, del espacio, del tiempo, etc.]	Coro

¿Dónde está a nivel de la escritura el sujeto correspondiente al narrador del relato? ¿Quién ocupa el lugar correlativo y simétrico, en el plano de la escritura, al del narrador en el plano del relato? ¿No ha recibido ninguna transformación? Si el relato depende de la escritura, y ésta interviene en el campo del relato (disposición de las canciones [armado de las secuencias, dominio del espacio y articulación de la intriga], mayusculación-jerarquización de los personajes, institucionalización de las relaciones sexuales [soltero-casado/hombre-mujer], etc.), entonces queda por averiguar a qué lógica responde este escamoteo del narrador en el relato (la escritura ni lo menciona *in margine* en los manuscritos) y quién es o qué espacio significativo admite el enunciador general (SEp) en la escritura.

¿Quién escribe? Como vemos, la pregunta implica a su vez una interrogación por quién habla. Barthes recordaba en su ya «old-fashioned» *Análisis estructural del relato*, casi borgianamente, que quien habla en el relato no es quien escribe. Si ahora observamos las transformaciones [<=] que tiene a su cargo este sujeto de la escritura, en tanto distribuidor de los sexos y los poderes, como de las letras, y capaz de institucionalizar las relaciones, no tenemos otro significativo que Dios.

El sujeto de la enunciación escrituraria del *Cántico Espiritual* es, pues, un dios, o quien está en el Lugar-de-Dios. De modo que las voces del relato están todas

sometidas a esa instancia textual, están alienadas a ese lugar que no es homólogo del paterno, en cuanto éste se define en función de la *palabra* divina, podríamos decir, del Verbo, y el sujeto de la escritura sanjuanina admite —según la hipótesis que tratamos de sostener— otra interpretación. El narrador testigo, la esposa, el esposo y el coro hablan sólo en tanto son hablados por Dios, con lo cual se nos explica lo que antes designábamos como «atribución errónea». La escritura, mediante este guiño, espectaculariza la libertad sintáctica y hace visible que, en tanto derivadas de ella, las voces de los protagonistas no son relevantes: no importa quién habla, es siempre ese Otro que habla. Es que Dios es la escritura previa, el texto fundante de la palabra de todos los que representan la escena de la historia. Pero este «dios» no es más que un espacio, esto es, una relación política (volveremos sobre esto), y en cuanto tal se diferencia de Dios en tanto patrón en el campo de lo que Jean-Joseph Goux llama «la lógica dialéctica del proceso de simbolización».

El sujeto de la escritura de las canciones no es el Significante excluido para permitir el juego de la estructura simbólica, mediante el establecimiento de un orden legalizado de equivalencia de sus componentes, en donde aquél sería el equivalente general (Oro, Palabra, Monarca, Padre, Falo); es —como dijimos más arriba— un espacio relacional significativo donde surge el sujeto como efecto. El texto del *Cántico* es necesariamente deudor de otro texto, se escribe a partir de otros textos, o al menos se escribe a partir de construir un lugar de plenitud de lectura, de apropiación, de citas, de robos. Como dice Thompson: «San Juan se permite completa libertad. No solamente integrando el material del *Cantar* [salomónico] con pasajes de las tradiciones seculares, sino que además hace considerables alteraciones a los textos latinos, cambiando el hablante, el contexto, el tiempo y el significado a voluntad».

Relato de amor, pues, monológico, si se quiere usar la terminología bajtiniana, pero escritura finalmente polifónica y poligráfica porque este «dios textual» es, paradójicamente, antiteológico.

VI. LA «LEY» DE LA MADRE: ORDEN SIMBÓLICO Y UTOPIA

¿Qué herejía es ésta de afirmar que el *Cántico Espiritual* es un texto antiteológico? ¿Qué resulta de un espacio de enunciación antiteológico? ¿Cómo abordarlo?

Tenemos, para ello, que establecer al menos qué se entiende aquí por «teológico». Vivimos en una cultura teológica, con un lenguaje teológico, y necesariamente el discurso artístico opera sobre el borde de esta teología con las operaciones que le son —en cada momento histórico— las más eficaces: tácticas de transgresión (subversión, inversión, parodia, etc.) y tácticas de alteridad o transformación. La constitución de una formación simbólica como es nuestra cultura, supone un proceso dialéctico que a su vez permite exponer una lógica, cuya génesis admite una serie de etapas, y cuya formalización permite abordar diversos estratos desde la infraestructura económica hasta la superestructura ideológica.

En su libro *Freud, Marx Economie et symbolique* de 1973 (pero con trabajos previamente publicados desde 1968), Jean-Joseph Goux aborda, de un modo muy «estructuralista», las confluencias entre marxismo y psicoanálisis, a fin de establecer una lógica dialéctica de los procesos de simbolización, es decir, una instancia

teórica que permite dialectizar con la génesis histórica no sólo desde un determinismo «en última instancia» de la infraestructura económica, sino de la complejidad misma del proceso social, a fin de aprehender «la génesis de toda institución», de toda socialidad:

Esta historia de conjunto [crítica triple: filosófica —del idealismo—; económica —del *fetichismo*—; política —del *capitalismo*—] es inherente a la lógica misma del proceso de simbolización; se la puede descubrir en todos los niveles evolutivos de la realidad social donde hay cambios, sustituciones, es decir en todos los niveles del organismo social, en tanto que la socialización misma se define por el intercambio, la metabolización de las actividades vitales de los sujetos. Este movimiento bastante general nos permite pensar la *dialéctica de la historia*. (113, la traducción es mía, el subrayado del autor)

Es así como va a emprender, entre otras cosas, el «análisis de la génesis de la forma de valor», siguiendo los desarrollos marxistas en el análisis de la mercancía hasta la forma moneda, y las etapas establecidas por el psicoanálisis en la constitución de la sexualidad (se trata, pues, de dos economías).

Como vemos, lentamente entramos en la trama de lo que, más arriba, denominamos la *historia* a nivel del relato. El *Cántico* pone en escena justamente esta atracción de la amada por el amado, en su búsqueda de una unión amorosa definitiva, como desplazamiento hacia el lugar del otro: ser el otro, ocupar su lugar que, en tanto lugar del Fallo, es siempre un más allá imposible, inefable, un más allá de lo simbólico, un afuera de lo simbólico. El Fallo no es ningún objeto, y todos los objetos pueden sustituirlo provisoriamente. Por eso el deseo, en tanto histórico, es siempre un deseo insatisfecho. Si a la escritura *histórica* de las canciones, le adjuntamos el desarrollo *paranoico* del relato y la escritura *obsesional* de las declaraciones, tenemos una relación entre la ideología y la neurosis, como estratos que —no obstante su diferente relación a un campo teórico específico— responden a la misma lógica significante. Este afuera de lo simbólico aparece entonces como un lugar utópico o, al menos, no normalizado/normativizado. Dios no respondería a ninguna ley, porque él es la ley. En tanto espacio del poder, es objeto de deseo. De ahí seguramente la estructuración de metáforas que, siendo tradicionales, dibujan ahora esta tensión y esta búsqueda: la cacería, las escondidas, el reflejo que hay que alcanzar. Si los signos lingüísticos, en tanto significado/significante, unidos por una relación arbitraria, inmotivada, pueden intercambiarse, es porque están sostenidos por una función paternal. «La “función paternal” —dice Goux— es el lugar de reducción de los *significantes concretos* a los signos valorizados de la lengua, el lugar del código abstracto donde permanece radicalmente *entredicha* la imagen, es decir en el doble sentido de esta palabra: *la identificación natural del significante*, la identificación a la madre, la reunión con la base y la generación material» (241, subrayado del autor). La instauración de la función fálica supone la represión de «la economía de la naturaleza, de la madre, de la materia», es decir, el bloque reprimido por el idealismo, por la teología. De ahí que si el pasaje de la madre al padre supone «una victoria de la espiritualidad sobre la sensualidad», de la idea sobre la materia, la designación de «espiritual» para el *Cántico* no deja de ser —en el orden de lectura que estamos postulando— un adjetivo paradójal y hasta oximorónico. Ahora bien, si consideramos la oposición complementaria de canciones/declaracio-

nes, entonces parecieran reconocerse dos isotopías, que se sostienen en el orden silencioso de la escritura, como un oxímoron más:

<i>CÁNTICO</i>	—	<i>ESPIRITUAL</i>
canciones		declaraciones
madre		padre
significante		signo
materia		idea
Espacio anti-teológico		Espacio teológico

Como vimos, esta constitución es sincrónicamente un oxímoron, pero desde el punto de vista del proceso escriturario, es el espacio textual antiteológico el que convoca la represión e inmediatamente la necesidad de recuperar la función maternal en el orden simbólico presidido por el Falo. De ahí la existencia de dos sujetos de escrituras diferenciados como SEp y SEd, cuyo gozne es a primera vista sorprendente: la demanda [SD] de una «religiosa Madre» (Prólogo), otro oxímoron que, si por un lado (teológico), remite a Ana de Jesús, por el otro (antiteológico), remite a una instancia que podríamos traducir (declarar) así: la pulsionalidad de la Madre, o la «Ley» de la madre, en la dimensión del Otro.

VII. LA DEÍXIS INFINITA Y LA MUJERIZACIÓN DE DIOS

La Ley de la Madre es el lugar de la fiesta. No siendo un espacio unificado, ritual (Geirola) como el teológico, es una ley imposible, la del doble. No es el lugar de los signos, sino de los significantes, liberados de un significado normalizado. No es el lugar del signo, sino de la frase, del dislate oximorónico, de la predicación enloquecida, de la yuxtaposición arbitraria, de la repetición paralelística, etc. (Icaza). Pero hay más: es un lugar discursivo y no específicamente lingüístico, donde los significantes se remiten unos a otros fuera de toda restricción de sentido unitario; cada cual significa de acuerdo a lo que lo rodea, y no significa por él, sino por la *relación* (s/texual), que no se puede decir, que no tiene representación, salvo el silencio, el blanco que opera la escansión entre un significante y otro significante. Cada significante es ahora esto y lo otro después, lo mismo y lo otro, su lugar es la contradicción.

Por eso las canciones de CA se ordenan en una serie que no respeta la linealidad de la doctrina, como en cambio lo hace CB. Y por eso el sujeto de la escritura (como enunciando en un espacio maternal donde hace su ley y mientras los protagonistas a su vez «se maternan» [Barthes 1989]), hace su propia lengua. El proyecto poético: ir más allá del Padre, transgredir el mandato de su ley, donde la demanda femenina de ser-el-padre (Lacan), no deja de ser un desfiladero peligrosísimo, pues corre al filo de la emergencia psicótica. El sujeto de la escritura de las canciones del *Cántico* (CA) no construye símbolos (a la manera del símbolo medieval) ni tampoco signos (como en la cultura del capitalismo), porque en ningún caso refiere en relación a *Una Ley* (teología), sea para indicar el referente, sea para suponer un significado normalizado como idealidad. El sujeto de la escritura de las canciones libera significantes que luego el sujeto de la escritura doctrinal o el enunciadore del relato novelesco habilita como signos (Kristeva 1974). El significante no representa

aquí nada, sólo significa por conexión con otro significante: la música callada, la soledad sonora, las subidas cavernas... Es el espacio significante de la escritura que, a diferencia del relato novelesco que puede ser «leído», debe ser en cambio descifrado. Su distribución es espacial, a diferencia de la ilusión de temporalidad que puede postular el relato.

Por eso decíamos más arriba que la escritura (fuera de la foné, pero no del ritmo de la chora pre-simbólica [Kristeva 1977]) iconiza mediante la déixis, mediante pequeñas marcas gramaticales, haciendo deíctico el espacio de la significación. Por ello, la relación íntima de la gestualidad dramática, narrativa y «límica», propone un espacio textual de remisiones recursivas nunca situables, porque la déixis remite a antecedentes frásticos o discursivos también deícticos y, finalmente, a un afuera del enunciado y, por lo tanto, a lo imposible de su ubicación. Allí, «aquello», «antes», etc., forman una trama que, frente a la combinación flotante de las estrofas, podrían establecer significaciones diferentes, fuera de la linealidad narrativa.

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

La déixis es indudablemente uno de los elementos aglomeradores de los diversos niveles (relato: historia/discurso, escritura), en tanto el deíctico no es un signo (significante/significado); sino que significa por medio de una instancia de orden sintáctico: es un gozne sintáctico. La escritura, en tanto materialidad, se liga más directamente a las instancias maternas (materiales) y asume justamente el ritmo pulsional (estrofa/lira); a su vez, el discurso reúne las voces textuales después de una selección producto de una lectura orientada por el principio del placer (como lo ha demostrado la crítica, cada palabra, cada frase del poema es deíctica en tanto remite a otros textos, a otros discursos); del mismo modo, el discurso pone en escena una historia donde la amada y el amado dis-curren, es decir, van de aquí para allá, diseñando un itinerario de idas y venidas.

Dís-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, «andanzas», «intrigas». En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias. Se puede llamar a estos retazos de discurso *figuras*. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico... La figura es el enamorado haciendo su trabajo. En el fondo de la figura hay algo de «alucinación verbal»... Las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato. (Barthes 1989, 13).

En tanto el sujeto amoroso no puede *escribirse*, escribe su historia como la de otro. El poema sanjuanino no asume la primera persona: escribe la historia de amor (probablemente *su* historia de amor) en el escenario, actuada —como en la égloga garcilasiana— por otros. La historia de amor escrita en primera persona (fuera de las imposibilidades discursivas de la época para soportar la «chatura» burguesa de

un yo auto-biográfico), llevaría —según supone Sue-Ellen Case (4-6)— a la «feminización» patente del sujeto de la enunciación y, por esa vía, directamente al sostenimiento de la función fálica del espacio teológico; como vimos, no se trata de ello, sino de la «mujerización» de ese espacio (no un sujeto travestizado «como» mujer, sino un sujeto posicionado «en» el lugar subalternizado que se emblematiza *en la mujer*), marcado como lo que hemos denominado «ley» de la madre («religiosa Madre»).

De lo que se trata, entonces, es de algo mucho más subversivo: la mujerización de dios (¿amo castrado?): en este orden, la amada inicia la búsqueda imaginaria de un amado potente con quien unirse en la mentira del Uno, del Amor. En el *Cántico*, la amada no está impulsada por el deseo de un hijo, sino por el lugar en donde va a sustituir a la madre (c. 28): el lugar de la violación (la cultura occidental volverá a escuchar algo así en el Presidente Schreber): ¿ser una mujer, sufrir/gozar como la madre, en el momento del coito! Esta línea de lectura abriría la posibilidad de pensar políticamente la subalternidad y los procesos de victimización como parte de una estética de profunda significación en la cultura hispánica. Otro horizonte interpretativo podría considerar que se trata de una dimensión especular y narcisista donde la amada, guiada por el ágalma o brillo fálico del amado, y nutrida del anhelo de encontrar y obtener al padre, no lo halla por cuanto la violación demuestra que éste no fue puesto por el deseo de la madre. En este caso, como quiere Masotta, «no encuentra a nadie», y entonces «[s]e vuelve...hace el camino de regreso y constituye la posición homosexual» (87).

Las dos apariciones del amado en el poema y su transformación en amante (la gracia mediada por el metáfora del amor) podrían ser las instancias decisivas de esta historia de amor y de esta unión mística.

No queremos excluir una interpretación en beneficio de otra; queremos, como se puede ver, mantenerlas incluso al precio de la contradicción. Es que el espacio cultural del siglo XVI dejaría lugar a la lectura simultánea de las dos proyecciones interpretativas, proceso que tendrá, tanto para España como para sus colonias, una serie de derivados transformacionales ligada a la particularidad de los desarrollos feudales y capitalistas, ahora puestos a funcionar en la escritura de los textos. El *Cántico Espiritual* es cántico y es espiritual porque, si por un lado elabora una ficción poética sobre la pregunta del amor, a la vez abre la dimensión siniestra «de una época empecinada en la degradación de la vida amorosa» (Indart 158).

VIII. VIOLACIÓN Y REPARACIÓN DE LA MADRE

La mística... es una cosa seria, y sabemos de ella por ciertas personas, mujeres en su mayoría, o gente capaz como san Juan de la Cruz, pues ser macho no obliga a colocarse del lado... del no-todo. Hay allí hombres que están tan bien como las mujeres. Son cosas que pasan. Y no por ello deja de irles bien. A pesar, no diré de su falo, sino de lo que a guisa de falo les estorba, sienten, vislumbran la idea de que debe de haber un goce que esté más allá. Eso se llama un místico. (Lacan 1985)

Como puede apreciarse, estamos lejos aquí de plantear la consideración del *Cántico* o de la escritura sanjuanina en el marco muchas veces «masculinizado» de ciertos discursos «feministas». El discurso balbuceante se acomoda bien a la escri-

tura/chora «maternal». Todo él compuesto de figuras, imágenes que —según el Barthes de los *Fragmentos*— «[son] por naturaleza deíctica[s]», en tanto designan pero no definen. El discurso balbuceante, de hecho infantil, no supone un nivel evolutivo. No hay un lenguaje infantil, sino un nivel de aprendizaje infantil del lenguaje, lo que es muy diferente. Pero sí hay lo que permanece infantil en la dimensión del lenguaje. Ya lo hemos visto: aquellas zonas de borde, donde no hay signos, donde la relación significante/significado no está normalizada: las preposiciones, los deícticos, etc. Lo infantil del lenguaje es lo que se relaciona con aquello que en las fisuras del habla permanece innombrable (Kristeva 1977, 468). Estos significantes son aquellos que lindan con la instancia pulsional, a la cual el sujeto hablante no tiene acceso, salvo «a través de una «textura» hecha de relato, es decir, de lenguaje y fantasma» (Kristeva 1977, 472).

Si ahora abordamos el estrato de la historia a nivel del relato, podemos ver la imposición de las estructuras (teo)lógicas temporizando por medio de la ecuación causa/efecto, y haciendo lineal aquella instancia «flotante» de la enunciación escrituraria.

«La entrada en la sintaxis —dice Julia Kristeva (1977)— constituye una primera victoria sobre la madre» (488). En efecto, ya hemos indicado la diferencia entre CA y CB; si el primero supone aun un desarrollo «zigzagueante» (Pacho 1983, 198), el segundo responde a la ortopedia doctrinal, a lo que algunos críticos denominan «ordenar *mejor*» (Pacho 1983, 201), y donde el adjetivo, lugar del sujeto también él, si bien no nos aclara mucho sobre esa «mejoría», al menos nos deja saber desde dónde se está leyendo.

No vamos a abordar aquí las transformaciones de CA a CB. Solamente vamos a insistir en que se observe la autonomía de las estrofas, que permiten su reubicación en diversos «lugares» del relato, acomodándose sin problemas a la imposición de sentido narrativo. Sin deslindar historia/discurso, Eulogio Pacho sintetiza:

a) Para CA:

1. ejercicio y amarguras de la mortificación (cs. 1-5).
2. penas y estrechos de amor (cs. 6-11).
3. celebración del desposorio espiritual (c. 12).
4. gracias, dones y propiedades del desposorio espiritual (cs. 13-26).
5. matrimonio espiritual (c. 27 y 55).

b) Para CB:

1. búsqueda ansiosa del Amado-Esposo (cs. 1-12).
2. encuentro gozoso (cs. 13-15).
3. obstáculos y dilaciones de la entrega total (cs. 16-21).
4. unión plena de los protagonistas (cs. 22-23).
5. canto triunfante de la nueva situación (cs. 24-30).
6. comparación del presente y el pasado (cs. 31-35).
7. gozos de la unión y aspiraciones supremas (cs. 36-40).

Sin ser muy estricto, el cuadro comparativo nos es útil si anotamos que «en el CB se mantiene sustancialmente idéntica parcelación del proceso espiritual, se altera la correspondencia con las estrofas y respectivos comentarios en las dos últimas etapas. Se atribuyen al desposorio espiritual 13-21, que en CA llevan los nn. 13-15, 25-26, 32-32, 29-30, y de las cuales sólo cuatro se encuentran antes de la 27 en

que comienza el matrimonio espiritual. Se colocan, en cambio, en el matrimonio los nn. 22-34, mientras en CA se atribuían al desposorio, menos las dos primeras, es decir, 22-23 (correspondientes a 27-28 de CA)» (Pacho 1983, 205).

El diálogo amoroso (dando cuenta del carácter dialógico de la escritura), en tanto discurso, no responde inmediatamente a la totalidad de la secuencia narrada. La historia del relato comienza antes que el discurso. Si éste se inicia con la demanda que la amada hace al amado por *su* lugar:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?

no necesariamente podemos afirmar que la historia comienza aquí.

A medida que avanza el discurso, se va retrocediendo en la historia, en sus antecedentes. Lo que dicen los protagonistas es lo que «usa» el narrador omnipresente para «armar su palabra» (ya que no su lengua). Sin pretender ser exhaustivos en cuanto a las secuencias de la historia (no es nuestro objetivo), podemos avanzar en CA hasta la estrofa 28, para llegar al punto más «arcaico» de la historia:

Debajo del manzano,
Allí conmigo fuiste desposada,
Allí te di la mano,
Y fuiste reparada
Donde tu madre fuera violada.

Estamos otra vez en la dimensión de la Madre. La «madre» es mencionada justamente en uno de los dos únicos versos del poema donde hay un hiato (Icaza), un corte a manera de lo que anteriormente hemos denominado como recursos de la escritura para «darse a entender». El corte afecta la relación entre ritmo y enunciado (presimbólico y simbólico, respectivamente). Pero anotemos algo más: si tuviéramos que armar las secuencias de la historia, este episodio de la estrofa 28 constituye el comienzo y el final de la misma, construido, como se ve por el doble juego entre la violación de la madre y la reparación de la madre, unificadas ahora por un mismo lugar estrófico y un mismo lugar narrativo. Lo que enmarca la historia está junto en el discurso.

Tenemos entonces:

1. Violación de la madre.
2. (Probablemente el itinerario del Amado (c. 5) sea anterior al encuentro amoroso).
3. Se puede suponer una acción por parte de la Amada antes de ser herida de amor: «Ya no guardo ganado/ni ya tengo otro oficio» (c. 19), nos lleva a pensar en que guardaba ganado y tenía otro oficio.
4. (También probablemente la «llaga» del Amado mediante la mirada del cabello de la Amada sea previa a la herida de la Amada por el Amado).
5. El Amado mira a la Amada (c. 24: «después que me miraste»).
6. La Amada es herida de amor (c. 9).
7. Huida del Amado: «como el ciervo huiste...» (c. 1).
8. Escondite del Amado: «¿Adónde te escondiste...?» (c. 1).
9. Lamentación amorosa, búsqueda del Amado, demanda de la presencia del Amado (cs. 1 a 12).

10. Aparición del Amado (c.12).
11. Discurso imposible del goce (cs. 13 a 17).
12. Promesa de la Amada de ser esposa (c. 18).
13. Preparación de los desposorios (cs. 19 a 26).
14. Matrimonio (c. 27), goces y escondite de los esposos (cs. 29 a 39).
15. Reparación de la Madre (c. 28).

Esta «reparación de la madre» es lo que nos permite comprender el sentido de la represión social sobre el discurso de los místicos del siglo XVI. En una sociedad donde comienzan a formarse los equivalentes universales (Oro, Monarca, Dios, Ley, etc.), estos textos no podían circular sino a condición de una garantía fuerte, implicada por la doctrina y la imposición de una lógica narrativa sostenida en la función fálica. Así, el significante «madre» debe admitir un significado doctrinal (Eva, Naturaleza), como todos los otros del *Cántico*. No hay espacio para una lectura literal, no hay espacio para un erotismo no normativizado por un «discurso» amoroso, no hay espacio para la unión mística con la divinidad. La herejía, como síntoma de aquello que resiste a la normativización en lo simbólico, debe ser *excluida (pero a la vez reinsertada en lo simbólico* para su control) en todas sus formas; hay pues que *signarla*, darle una ubicación precisa: locura (en beneficio de «una» racionalidad), erotismo (en beneficio de la reproducción social), mística (en beneficio de la «democracia frailuna» y la religión al servicio de la dominación), etc. Podemos seguir a Márquez Villanueva cuando afirma que «misticismo, tecnología, capitalismo, coincidían en ser formas de *modernidad* todas ellas», pero ya no podemos seguirlo, cuando supone que España «enconadamente repudiaba toda suerte de *novedades*» (13), pues lo que se rechaza son las vertientes peyorativas, parasitarias, es decir, los embriones contestatarios de la modernidad burguesa, que asoman paralelamente a la constitución de ella misma como aparato cultural, y esto no es exclusivo de España. Es parte de la maquinaria que se pone en movimiento y que hoy comenzamos a entrever como dinámica perversa de la cultura (Dollimore).

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso: *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. Madrid: Aguilar, 1958.
- «El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz». *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1971. 217-305.
- BARTHES, Roland: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Du Seuil, 1971.
- *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1989.
- BATAILLON, Marcel: *Erasmo y el erasmismo*. Barcelona: Ed. Crítica, 1977.
- CASE, Sue-Ellen: «Tracking the Vampire». *Differences* 3.2 (1991): 1-20.
- CRUZ, Juan de la: *Cántico Espiritual*. Ed. Eulogio Pacho. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- DERRIDA, Jacques: *L'Écriture et la différence*. Paris: Du Seuil, 1967.

- DOLLIMORE, Jonathan: *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde. Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Ed., 1973.
- GEIROLA, Gustavo: «Bases para un semiótica de la teatralidad. Espacio, imagen y puesta en escena». *Gestos* 15 (1993): 25-40.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Du Seuil, 1972.
- GOUX, Jean-Joseph: *Freud, Marx Economie et symbolique*. París: Du Seuil, 1973.
- GREEN, Otis: *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*. Madrid: Gredos, 1969.
- GRUZINSKI, Serge: «La guerra de las imágenes». *Nexos* 148 (1990): 5-9.
- GUILLÉN, Jorge: «Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz y lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía: Algunos casos españoles*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- ICAZA, Rosa María: *The Stylistic Relationship Between Poetry and Prose in the «Cántico Espiritual» of San Juan de la Cruz*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1957.
- INDART, Juan Carlos: *Problemas sobre el amor y el deseo del analista*. Buenos Aires: Manantial, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Ed. Lumen, 1974.
- *Polylogue*. París: Du Seuil, 1977.
- *Le langage, cet inconnu*. París: Du Seuil, 1979.
- LACAN, Jacques: *El seminario, XX, Aun*. Barcelona: Paidós, 1985.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: «Los inventos de San Juan de Avila». *Homenaje al profesor Carriazo*, III. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973. 3-14.
- MASOTTA, Oscar. *Lecturas de psicoanálisis. Freud, Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- MORALES, José L.: *El «Cántico Espiritual» de San Juan de la Cruz. Su relación con el «Cantar de los Cantares» y otras fuentes escriturísticas y literarias*. Madrid: Ed. de Espiritualidad, 1971.
- PACHO, Eulogio, ed.: *Cántico Espiritual*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- *Vértice de la poesía y de la mística*. Burgos: Ed. Monte Carmelo, 1983.
- RUFFINATTO, Aldo: «Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz». *Dispositio* 10 (1979): 1-26.
- THOMPSON, Colin P.: *The Poet and The Mystic. A Study of the «Cántico Espiritual» of San Juan de la Cruz*. London: Oxford University Press, 1977.