LA FUNCIÓN DE LA PARADOJA EN LA POESÍA AMOROSA DE *CANCIONERO* Y EN EL *CÁNTICO* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

"We never arrive intellectually.
But emotionally we arrive constantly"
Wallace Stevens

Más allá de los diversos puntos de contacto que a menudo se han señalado entre poesía y mística existe uno fundamental que las acerca y las convierte en experiencias casi hermanas. Se trata de la inefabilidad, la sensación de que es imposible traducir a términos humanos y con un mínimo de rigor una vivencia como la experimentada. A juzgar por las declaraciones de diversos poetas y místicos, existe una desproporción dramática entre la infinitud de *lo que sienten* y la pequeñez de *lo que dicen* (para ponerlo en términos más concretos, el significado excede una y otra vez al significante)[1]. Entonces, ante la certeza de que decir es imposible, se perfilan dos posibles soluciones más o menos radicales: la del silencio —*no decir*— o la de la subversión —*decir de otra manera*—. Se trata de dos salidas que permiten sortear las trampas del lenguaje institucionalizado —puesto que un lenguaje institucionalizado sólo será capaz de transmitir una visión del mundo igualmente institucionalizada—. En el presente estudio nos centraremos en la segunda de estas posibilidades y examinemos más de cerca algunas de las estrategias que conllevan una ruptura y violentación del discurso establecido.

De los múltiples afluentes retóricos que van a dar en la subversión, la paradoja constituye uno de los más caudalosos y socorridos.

---

[1] A propósito de las relaciones entre poesía y mística, *vid.* A. LÓPEZ CASTRO, *Sueño de vuelo. Estudios sobre san Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 1988, y H. BREMOND, *Plegaria y poesía*, Buenos Aires, Nova, 1947.

Escritores místicos de todas las tradiciones se han valido del lenguaje contradictorio para comunicar algo de ese misterio que ellos califican, una y otra vez, de "inefable" e "inenarrable" (tan consustancial les es la paradoja que José Jiménez Lozano ha llegado a definir la palabra mística como palabra paradójica[2]). De modo similar, los poetas del amor profano han convertido la antítesis y la paradoja en dos de los recursos más empleados a la hora de dar forma a ese complejo hervidero sentimental en que se debate el yo lírico —así, desde los juegos antinómicos de cierta poesía trovadoresca, hasta el archiconocido "Pace non trovo" del *Canzoniere* petrarquesco, pasando por el "Tots temps aprench e desaprench ensemps" de Jordi de sant Jordi, la paradoja va a llegar con excelente salud a la poesía cortesana que llena los cancioneros hispánicos del siglo XV, donde va a conocer un desarrollo espectacular[3]—. Como escribe Gracián a propósito de dicha figura, "son estos conceptos unos agudísimos sofismas para declarar con una extravagante exageración el sentimiento del alma"[4]. La paradoja constituye, pues, un recurso privilegiado del que se van a servir los poetas para expresar algo que, en principio, no se puede expresar, ya sean los laberintos del amor humano, ya sean las sutilezas del amor divino (aunque ésta es una distinción más teórica que práctica, puesto que, como recuerda Luce López-Baralt, "los místicos no son sino enamorados en grado superlativo"[5]).

Antes de proseguir, convendría hacer una mínima aclaración terminológica, pues en torno a la paradoja gravita un par de figuras retóricas de naturaleza similar, la antítesis y el oxímoron. Como advierte Casas Rigall, las diferencias entre estas modalidades son de tipo cuantitativo más que cualitativo, lo que dificulta cualquier intento de clasificación[6].

---

[2] J. JIMÉNEZ LOZANO, "Una estética del desdén", *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, ed. de M. J. MANCHO DUQUE, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 293.

[3] F. X. NEWMAN ha destacado la naturaleza intrínsecamente paradójica del amor cortés: "Courtly love is a doctrine of paradoxes, a love at once illicit and morally elevating, passionate and disciplined, humiliating and exalting, human and transcendent" (*The Meaning of Courtly Love*, New York, State University of New York Press, 1968, p. VII).

[4] B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. CORREA CALDERÓN, Madrid, Castalia, 1987, vol. I, p. 238.

[5] L. LÓPEZ-BARALT, *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998, p. 25.

[6] J. CASAS RIGALL, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, p. 203.

Hay que asumir, ya de entrada, que "no siempre son precisos los límites entre todas las figuras próximas al dominio general de la antítesis. Entre ellas aparecen múltiples matices confluyentes, cuando no confusos"[7]. En todo caso, podríamos decir que entre las tres se da un tipo de gradación inclusiva (oxímoron < paradoja < antítesis). Sintetizar la complejidad de lo real en una fórmula es ya de por sí delicado, pues siempre se corre el riesgo de caer en la simplificación. Este es uno de los peligros cada vez que intentamos definir de manera unívoca las diversas figuras que integran el ámbito general del *antitheton*.

El origen de las paradojas sanjuanistas

La obra de san Juan de la Cruz está sembrada de paradojas —si bien las que aparecen en sus poemas son visiblemente más extrañas y violentas que las que aparecen en sus comentarios en prosa, más matizadas y, hasta cierto punto, explicativas—. En cualquier caso, al rastrear el origen de dichas paradojas suele señalarse como fuente de inspiración del escritor carmelita un par de tradiciones: la teología negativa o apofática —que para Occidente arranca, aunque sólo sea de manera emblemática, con el breve tratado del Pseudo Dionisio Aeropagita y que luego afianzarán nombres como Ramon Llull y Maister Eckhart— y la poesía cancioneril hispánica del XV, con su conocida predilección por los juegos conceptuosos y los malabarismos retóricos, especialmente los que conllevan algún tipo de enfrentamiento semántico. En este sentido, y a propósito de las glosas que escribe san Juan a varias canciones populares, observa Colin P. Thompson:

> sus tópicos, sus imágenes y sus paradojas características tienen sus raíces en la poesía del cancionero con su reducida gama pero gran intensidad, donde el poliptoton, la antítesis y el oxímoron se utilizan para comunicar el angustioso sufrimiento y las emociones contradictorias del amante [...] Las glosas de san Juan giran alrededor de cuatro antítesis: saber y no saber, descenso y ascenso, vida y muerte, luz y oscuridad[8]

---

[7] A. Azaustre y J. Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 118.

[8] C. P. Thompson, *Canciones en la noche. Estudio sobre san Juan de la Cruz*, Madrid, Trotta, 2002, p. 95.

Parece innegable que la paradoja tiene la capacidad de sobrevivir a diversas corrientes y escuelas, pues tanto la poesía cancioneril del XV como la mística del XVI la van a emplear con profusión y entusiasmo. Ahora bien, ¿se trata, en rigor, de la misma figura? ¿Cumple la paradoja la misma función en un poema, pongamos por caso, de Diego de San Pedro que en un texto de san Juan de la Cruz? Sólo a nivel aparente podemos afirmar que estamos ante el mismo recurso, pues aunque el nombre sea uno y el mecanismo retórico parezca idéntico en ambos casos, difieren en esencia y, sobre todo, en finalidad.

Tal vez sea por esta razón que, cuando buscamos en el conceptismo cancioneril el origen de la paradoja sanjuanista, hay algo que no acaba de encajar, un desacuerdo sutil que parece haber intuido Dámaso Alonso cuando se pregunta: "pero, ¿por qué ha de abundar tanto [la paradoja] en un escritor tan poco inclinado a manierismos como es san Juan de la Cruz?"[9]. Se deduce de estas palabras que la paradoja es una manifestación de manierismo expresivo, de rebuscamiento formal y filigrana retórica. ¿Qué hace san Juan de la Cruz, parece preguntarse Dámaso Alonso, arriesgándose por unos vericuetos más propios de un poeta cortesano que de un escritor místico?.

La definición de "paradoja" que Baltasar Gracián ofrece en su *Agudeza y arte de ingenio* no hace más que confirmar la vinculación de esta figura con el conceptismo más fino: "son [las paradojas] empresas del ingenio y trofeos de la sutileza"[10]. El dictamen del jesuita aragonés parece claro: la paradoja es un sutil juego formal que desafía las capacidades intelectivas del lector y que, en caso de que esté bien hallada, procura el goce del acertijo resuelto[11]. Se explica así el interés con que los poetas cancioneriles se aplican, en cada generación con renovado entusiasmo, al cultivo de dicha figura.

---

[9] D. ALONSO, "El misterio técnico en la poesía de san Juan de la Cruz", en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 289.

[10] B. GRACIÁN, *op. cit.*, vol. I, p. 225.

[11] "Han sido advertidas las posibilidades de la antítesis y sus derivados como juego intelectual: las relaciones entre contrarios pueden ser utilizadas para avivar el ingenio del destinatario, para excitar su sonrisa o para, en definitiva, crear un efecto general de sorpresa a base de conexiones brillantes y paradójicas" (J. CASAS RIGALL, *op. cit.*, p. 193).

La paradoja en el contexto de la lírica cancioneril

Como es sabido, el virtuosismo expresivo ocupa un lugar destacadísimo en la estética de cancionero. Quienes se han ocupado de la poesía amorosa del XV han enfatizado el gusto de sus autores por la sutileza retórica y la complejidad formal, una complejidad que halla en el concepto una de sus piedras angulares. Así, Aguirre destaca el "gran esfuerzo intelectual" y la "exquisita inteligencia artística"que exige esta poesía[12]. Gerli subraya su "virtuosidad técnica puesta al servicio de la pasión"[13]; Lapesa llama la atención sobre la "intensidad del conceptismo"[14], aspecto que también merece el interés de Alberto Blecua ("una lengua poética conceptista y lógica, basada en la antítesis y en las relaciones de codición y causa"[15]); Jones habla del "triunfo del estilo"[16]; Beltrán insiste en esa "estética que cifraba sus valores más altos en la belleza de las formas"[17]; y Salinas, en fin, destaca sus constantes "mariposeos retóricos"[18]. Tanto es así, que Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, se quejará de que, en algunas de estas coplas, la fascinación por la forma ingeniosa y la sutileza retórica acaben por sepultar el contenido:

> Desta suerte os podría dezir otros muchos, los quales nacen de personas que no van acomodando, como dixe se deve hazer, las palabras a las cosas, sino las cosas a las palabras, y assí no dizen lo que querrían, sino lo que quieren los vocablos que tienen[19]

La paradoja constituye uno de los pilares básicos que sostiene este complejo edificio de la retórica cancioneril. Ni que sea anecdóticamente, lo demuestra la Trifaldi en el Quijote cuando cita los típicos *opósitos*

---

[12] J. M. Aguirre, "Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés", *Romanische Forschungen*, 93 (1981), pp. 62 y 64.

[13] M. E. Gerli, "*Eros* y *Agape*: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana", en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, p. 316.

[14] R. Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, p. 37.

[15] A. Blecua, *La poesía del siglo XV*, Madrid, La Muralla, 1975, p. 14.

[16] R. O. Jones, "Juan del Encina and Renaissance Lyric Poetry", *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, ed. de K. H. Körner, Berna, 1973, p. 312.

[17] V. Beltrán (ed.), en J. Manrique, *Obras*, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 57.

[18] P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p.22.

[19] J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1987, p.243.

como ejemplo emblemático de esos "conceptos trasnochados" que tanto la impresionan:

> y si yo fuera la buena dueña que debía, no me habían de mover sus trasnochados conceptos, ni había de creer ser verdad aquel decir: 'Vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome', con otros imposibles desta ralea, de que están sus escritos llenos[20]

Evidentemente, esta peculiaridad no pasó desapercibida en la época. Los autores eran conscientes, más que nunca, de que para "trovar" no bastaba con el *buen natural*, sino que se requería aprendizaje, destreza formal, cultivo del estilo y pericia técnica. En el *Arte de poesía castellana*, Juan del Encina se pregunta: "pues, ¿qué cosa es trobar, en nuestra lengua, sino hallar sentencias y razones y consonantes y pies de cierta medida adonde las incluir y encerrar?"[21]. Más adelante, llega a afirmar que "toda la fuerza del trobar está en saber hazer y conocer los pies"[22]. Y cierra sus reflexiones con una invitación a todos los poetas para que empleen las "galas en el trobar", esto es, las diversas figuras retóricas cuya mecánica él ha analizado en su breve pero intenso tratado. Declaraciones similares pueden descubrirse en la *Carta-Prohemio* del Marqués de Santillana (quien acuña el sintagma de "fermosa cobertura"), en el *Prologus Baenensis* (donde se habla de la poesía como una ciencia que debe ser estudiada) y en tantos otros autores del momento. La literatura cancioneril se convierte así en un auténtico laboratorio donde los escritores experimentan con las formas y con la retórica como pocas veces en la historia.

Arropados por este peculiar contexto cultural y literario, es lógico que los poetas de cancionero recurran a la antítesis y a la paradoja como una manera de asegurarse esa obligada dosis de agudeza y de ingeniosidad. Ante sus textos, el lector se detiene y considera la sutileza implícita en la discordancia semántica, considera también su posible desentrañamiento —pues la paradoja no es la unión de dos ideas que *son* contra-

---

[20] M. DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de F. RICO, Barcelona, Crítica, 1998, p. 873.

[21] J. DEL ENCINA, *Arte de poesía castellana*, en *Obras completas*, ed. de A. M. RAMBALDO, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 15.

[22] J. DEL ENCINA, *op. cit.*, p. 20.

dictorias, sino la unión de dos ideas que *parecen* contradictorias—. Una vez descifrado el complejo artefacto lógico-poético, sobreviene el placer de la dificultad vencida. Ahora bien, esto ocurrirá siempre y cuando las paradojas sean, como quería Gracián, "plausibles"[23], es decir, que permitan la decodificación por parte de un lector atento: "tienen estos pensamientos de sutiles y primorosos lo que tienen de metafísicos, y como incluyen una repugnante imposibilidad, comúnmente piden mucha atención para ser percibidos"[24]. Por extraño que parezca, la posibilidad de "comprender" se presupone incluso en las formulaciones poéticas más extremas, como en la famosa canción de Diego de San Pedro:

> El mayor bien de quereros
> es querer un no quererme,
> pues procurar de perderos
> será perder el perderme.
>
> No porque perdiendo's gano
> lo que lastimó el perder,
> mas mi buen servir en vano
> morirá, muerto el querer.
> Assí que, viendo el no veros,
> no será visto el no verme,
> pues procurar de perderos
> será perder el perderme[25]

En la introducción a su edición de Diego de San Pedro, Keith Whinnom nos conduce paso a paso hacia el esclarecimiento de este laberinto lingüístico-conceptual e incluso se arriesga a ofrecer una interpretación provisional de dichos versos en forma de breve glosa parafrástica[26]. Tras lo cual concluye:

> lo que tenemos delante, pues, es una especie de rompecabezas parecido a los de la poesía clásica china: hay que ir buscando el

---

[23] B. GRACIÁN, *op. cit.*, vol. I, p. 236.

[24] B. GRACIÁN, *op. cit.*, vol. I, p. 240.

[25] D. DE SAN PEDRO, *Obras completas, III. Poesías*, ed. de K. WHINNOM, Madrid, Castalia, 1979, p. 258.

[26] Su interpretación es como sigue: "El beneficio más importante que recibo de estar enamorado de ti / reside en que me entrego gustoso a la abnegación total; y esto es bueno / pues si llegase a olvidarme de ti / esto significaría el desperdicio de todos los sacrificios que ya he hecho" (*op. cit.*, pp. 54-56).

> significado de la palabra que encaje mejor en el contexto [...]. Hay que conceder que tal vez la mayor parte del placer que nos proporciona esta canción se parezca al que sentimos al dar con la solución de un crucigrama[27]

La paradoja en el contexto de la poesía mística

Frente al protagonismo indiscutible que el intelecto y la agudeza adquieren en la lírica cancioneril del XV, la poesía mística del XVI va a reivindicar, de manera claramente transgresora, todo lo contrario, es decir, el no saber, el no entender, la *docta ignorantia*[28]. Si aquélla pretende comunicar por vía racional, ésta prefiere en cambio llegar al lector por vía suprarracional (lo cual no implica negar la razón; tan sólo dejarla al margen del camino como una herramienta inadecuada). Se comprende que, ante la experiencia mística, definida una y otra vez como inefable e ininteligible en grado sumo, la lógica humana esté fuera de lugar y desempeñe en todo el proceso un papel más bien pobre. De ahí la necesidad de superar los límites estrechos de un lenguaje heredado en el que de ninguna manera cabe una realidad trascendente que está más allá de toda comprensión y de toda formulación verbal. Y uno de los recursos privilegiados que permite superar esos límites es, precisamente, la paradoja. La misma figura que en el siglo XV había contribuido a la intelectualización del dicurso poético contribuye ahora a su desmantelamiento.

Aunque siempre sea arriesgado hablar de las intenciones de un escritor, podemos presuponer que cuando san Juan escribe una paradoja no lo hace con el deseo de que el lector se detenga, la analice, la resuelva y, una vez extraído todo el jugo conceptuoso, experimente una satisfacción equiparable a la del matemático ante el enigma resuelto. Por el contrario, es posible que lo anime la voluntad de suscitar en el receptor una sensación de extrañamiento, como si transitara a oscuras un camino sin señales orientativas. El objetivo último es que el lector "no entienda" y pueda así trascender las estructuras mentales lógicas y ordenadoras con las que habitualmente se acerca a la realidad (como escribirá el propio santo en uno de sus poemas, "quedéme no sabiendo, toda ciencia trascendiendo"[29]).

---

[27] K. Whinnom, *op. cit.*, p. 56.

[28] Es el *nescivi* que se encuentra ya en el *Cantar de los Cantares* (6: 11).

A propósito de la poesía cancioneril, observa Rafael Lapesa que "el lector u oyente pierde con facilidad el hilo de Ariadna tendido por el ingenio"[30] (y es que, como apuntaba Gracián, el lector debe estar bien despierto para descifrar tanta agudeza y no extraviarse en mitad del laberinto retórico). En el ámbito de la poesía mística, en cambio, es el propio escritor quien se encarga de cortar sistemáticamente ese cómodo hilo de Ariadna con el cual el lector intenta orientarse. Nada de certidumbres, nada de comodidades, y menos todavía las que procedan de la inteligencia. Leer este tipo de poesía es como moverse en el vacío y avanzar, no linealmente, sino a saltos. ¿Cómo hay que enfrentarse a un verso tan extraño como el que aparece en la estrofa 31 del *Cántico*, "ninfas de Judea"?, ¿cómo "entender" la paradoja de que un mismo ciervo hiera a la mujer y luego reaparezca herido por ella; cuál es la lógica insólita de una herida intercambiable?, ¿cómo se puede "entrar" donde no se sabe?[31], ¿cómo puede alguien "abatirse" para llegar a lo más alto?[32] Etcétera. Lo importante no es descifrar estas paradojas, sino dejarse impregnar por la extrañeza del no entendimiento, dejarse arrastrar por ese "no sé qué" que tan bien sugiere una vivencia trascendente que no puede traducirse a discurso intelectualizado[33].

Un mismo recurso, dos intenciones

Así pues, en manos de un escritor como san Juan de la Cruz la paradoja adquiere una nueva funcionalidad y se convierte, no en síntoma de agudeza, sino en todo lo contrario, en una estrategia para superar dicha agudeza. De ser un recurso que privilegiaba lo intelectual, pasa a ser un

---

[29] San Juan de la Cruz, "Coplas del mismo, hechas sobre un éxtasis de harta contemplación", en *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. de P. Elia y M. J. Mancho Duque, Barcelona, Crítica, 2002, p. 210.

[30] R. Lapesa, *op. cit.*, p. 27.

[31] "Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo" (San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 210).

[32] "y abatíme tanto, tanto / que fùi tan alto, tal alto, / que le di a la caza alcance" (San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 217).

[33] A. Porqueras Mayo hace un estudio diacrónico del sintagma "no sé qué" en la literatura española y detecta, muy significativamente, un único ejemplo en el siglo XV: "El *no sé qué* de *La Celestina* es el único que hemos encontrado en el siglo XV" (*Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 15).

recurso que privilegia, precisamente, lo más emotivo e intuitivo. Mientras unos autores persiguen con el *antitheton* la satisfacción del enigma resuelto, los otros buscan el impacto afectivo mediante la pulverización del intelecto —ante la imposibilidad de resolver ciertas contradicciones semánticas, no queda más remedio que renunciar al acercamiento intelectual, superarlo, dejarlo atrás—. Tal vez lo más desconcertante sea que, para alcanzar metas diametralmente opuestas, ambos grupos escogen un mismo camino, el de la paradoja. En un caso, se trata de comprender; en el otro, se trata de ir más allá de la comprensión y de la no comprensión[34].

Y ya que hablamos de la comprensión, situémonos por un momento en el punto de vista del receptor para comprobar cómo, en uno y otro caso —lírica cancioneril, poesía mística—, el proceso y el resultado de la decodificación poética son distintos. Tomemos como ejemplo ilustrativo del primer grupo a un lector compulsivo y consumidor entusiasta de sutilezas cancioneriles como es don Quijote. Tomemos como ejemplo del segundo grupo a una lectora dotada de una gran sensibilidad para los asuntos espirituales como es la Madre Ana de Jesús, a quien san Juan dedica los comentarios en prosa del *Cántico espiritual* (para nuestro propósito, es irrelevante que en este caso uno de los personajes proceda de la ficción novelesca y el otro de la realidad histórica).

Al inicio de la novela cervantina, el pobre hidalgo se desespera al no conseguir desentrañar el sentido último de esas formulaciones conceptuosas que tanto le fascinan y sobre las que medita con entusiasmo:

> 'La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquẽce, que con razón me quejo de la vuestra fermosura' [...]. Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello[35]

---

[34] En el ámbito de la poesía mística, la paradoja cumpliría una función similar a la de los *koans* en la escuela *rinzai* del budismo zen. Se trata de una formulación verbal —diálogo, pregunta— aparentemente absurda y sin sentido que pretende dejar en suspenso las capacidades intelectivas y deductivas del destinatario para que, de este modo, acceda a otra visión de lo real y pueda alcanzar la iluminación.

[35] M. DE CERVANTES, *op. cit.*, p. 34.

Queda claro que, en este caso, el no entender conduce directamente al absurdo, al sinsentido, incluso a la locura. Porque las agudezas de este estilo piden ser comprendidas y resueltas por la inteligencia del lector. Si esta decodificación falla, todo el edificio se viene abajo.

Para la recepción de la paradoja sanjuanista se requieren, en cambio, otras facultades: "sabiduría" —más que inteligencia—, "sencillez del espíritu" y, sobre todo, un amor capaz de compensar las deficiencias del intelecto[36]. En las palabras preliminares al *Cántico*, san Juan le dice a Ana de Jesús que no importa que carezca de preparación teológica, pues le basta con el caudal de amor para aprovechar las enseñanzas de una poesía que se asienta, según propia expresión del autor, en el puro "dislate". Así pues, se requiere un tipo de comprensión que nada tiene que ver con las capacidades lógico-deductivas:

> Y así, aunque en manera alguna se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle [...]. Pues, aunque a Vuestra Reverencia le falte el ejercicio de teología escolástica, con que se entienden las verdades divinas, no le falta el de la mística, que se sabe por amor, en que no solamente se saben, mas juntamente se gustan[37]

En este caso, la decodificación intelectual ni es factible ni tiene sentido alguno. Es evidente que la reivindicación de la locura y del no entender, propios de la mística (recordemos, por ejemplo, que en el *Libre d'Amic e Amat* Ramon Llull se referirá al hombre como "lo foll"[38]), se avienen muy mal con los postulados de la lírica culta del XV.

---

[36] San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 4.

[37] San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 5.

[38] Por ejemplo, el versículo número 215: "—Digues, foll: ¿per qual cosa pots ésser pus semblant a ton amat?—. Respòs: —Per entendre e amar de tot mon poder les fayçons de mon amat.—" R. Llull, *Libre de Evast e Blanquerna. Libre d'Amich e Amat*, ed. de S. Galmés, Barcelona, Barcino, 1954, vol. III, p. 59.

Hacia una conclusión

La poesía cancioneril opera por intensificación cuantitativa de los recursos heredados: hipérboles cada vez más forzadas, juegos de palabras ingeniosos, metáforas que se reiteran hasta rozar la lexicalización, etc. Cada generación —y cada escritor— busca su voz poética ensayando la estética del *más difícil todavía*. El escritor místico, en cambio, no opera por intensificación cuantitativa, sino por disrupción cualitativa, esto es, por saltos inesperados, por súbitos cambios de rumbo que lo sitúan en un universo distinto[39]. Ambos caminos entrañan sus riesgos. La primera vía, la de la intensificación de los recursos heredados, suele desembocar en el cansancio y en el agotamiento literarios, en el tópico o en el manierismo, en la repetición acrítica o en el rebuscamiento forzado (son aquellos "encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores" que con tan buen ojo diagnostica Castillejo al examinar la lírica cancioneril a principios del siglo XVI). La segunda vía, la de la estética de la ruptura y la discontinuidad, presenta el peligro del oscurecimiento del texto y de la consiguiente incomprensión por parte del receptor (es sabido que a san Juan muy pocos de sus contemporáneos le entienden —ni siquiera sus propios compañeros de orden, que le piden comentarios aclaratorios de sus poemas mayores— y que escritores como Lope de Vega o Baltasar Gracián lo ignoran en sus tratados teóricos).

Así pues, la paradoja difiere claramente en su finalidad según la emplee un poeta cancioneril o un poeta místico. Pero si difiere en finalidad, no lo hace, en cambio, en cuanto a génesis. De hecho, la paradoja cancioneril y la paradoja mística parten de una misma constatación: la inefabilidad, la terrible intuición de que es imposible formular en palabras claras y comunes una experiencia como la suya, contradictoria, extraña y enajenante. Tal vez, la diferencia sea más bien una cuestión de grados. La experiencia mística de lo trascendente es inenarrable

---

[39] Helmut Hatzfeld se refiere a este efecto de radical extrañamiento que genera la paradoja mística: "Estas cualidades oximorónicas sirven para evocar lo inesperado, lo extraño, lo sobrenatural, basándose en contrastes inexistentes en este mundo, como *música callada, soledad sonora, cauterio suave, regalada llaga*, expresiones todas que sugieren una realidad diferente de la nuestra, un Cielo y un Mundo nuevos para los ojos, oídos y tacto extáticos", en H. Hatzfeld, "Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVII (1963-1964), p. 57.

e ininteligible, pero lo es en grado sumo, con una intensidad tan insoportable que puede desembocar en: (a) el silencio —pues hablar equivale a traicionar esa realidad suprema que no puede ser dicha—, (b) el irracionalismo, la ruptura, el "dislate". Difícilmente la poesía cancioneril se acercará a ninguna de estas dos soluciones extremas que tan peligrosamente bordean la aniquilación del discurso poético y que están a un paso del suicidio verbal.

En su imperiosa necesidad de experimentar lo Real Absoluto, el místico adopta una actitud rebelde ante todo lo que sea convencional, simulado y confortable. Es esta exigencia la que le empuja a buscar nuevos caminos, tanto existenciales como discursivos. Por eso comenta José Jiménez Lozano que este tipo de escritores "practican la ruina y el desdén de toda gramática y de toda estética"[40]. Lo interesante es que no estamos sólo ante un cuestionamiento vital, sino también textual[41]. Es necesario revolucionar el lenguaje para acceder a otro nivel de realidad. Y una de las estrategias para alcanzar ese nuevo lenguaje es la paradoja. En sus formulaciones más extremas, la paradoja implica una profunda subversión estética que hace añicos el pensamiento racional. La paradoja conduce al lector hasta una tierra desconocida donde la razón ya no vale, donde la lógica sólo sirve para entorpecer el contacto con esa realidad última, donde "no entender" es en realidad comenzar a entender[42].

Pero que adquiera esta función dependerá, en último término, de la voluntad del autor. En manos de un poeta cancioneril, la paradoja es sustentadora del ingenio y estructurante del discurso (como observa Vicente Beltrán, "el mayor interés de este recurso no reside en la elegancia ni en el ingenio de esta parte, sino en cómo da lugar a un desarrollo conceptual que abarca la canción entera [...]. No nos encontramos ante una

---

[40] J. JIMÉNEZ LOZANO, *op. cit.*, p. 76.

[41] Como quiere G. BATAILLE: "la experiencia interior responde a la necesidad de ponerlo todo en tela de juicio sin reposo admisible", en *La experiencia mística*, Madrid, Taurus, 1972, p. 13.

[42] En palabras de san Juan en los comentarios a la *Llama de amor viva* (redacción B): "Dios, a quien va el entendimiento, excede al mismo entendimiento, y así es incomprehensible e inaccesible al entendimiento, y, por tanto, cuando el entendimiento va entendiendo, no se va llegando a Dios, sino antes apartando" (SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, ed. de L. RUANO DE LA IGLESIA, Madrid, BAC, 2002, p. 1001).

[43] V. BELTRÁN, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, p. 93.

gala del discurso, sino ante un recurso estructural"[43]). En manos de un poeta místico, en cambio, la paradoja es negadora y destructora, pero también reveladora: "The crucial aspect of paradox is this power to open up onto truth through the amazement of the mind. More than just dazzling poetic adornment, paradox is revelatory [...]. Paradox was a way of knowing, a way of revealing meanings that otherwise could not be seen"[44]. En el mismo sentido, observa Michel de Certeau que el oxímoron no está tan lejos del silencio, pues crea un vacío, una suerte de "agujero" en el lenguaje[45].

Así pues, aunque en apariencia parezca tratarse de un mismo recurso, la paradoja cancioneril y la paradoja sanjuanista difieren, sobre todo, en finalidad, ya que mientras la primera funciona como generadora de agudeza conceptuosa (vertiente retórica), la segunda tiene como objetivo conducir al lector más allá de la comprensión racional mediante la destrucción de toda lógica (vertiente epistemológica).

GEMMA GORGA LÓPEZ
Universidad de Barcelona

[44] E. B. DAVIS, "The Power of Paradox in the *Cántico espiritual*", *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVII (1993), núm. 2, pp. 204 y 218.

[45] "[L'oxymoron] montre ce qu'il ne dit pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le language. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage".