tufos, belenes, babeles, albear, repolluda. Estos últimos son los que atraviesan del principio al fin la obra literaria de Valle-Inclán, adaptados a todas las modalidades de su estilo. Entre ellos habría que incluir los que dan nombre a la pieza: «Farsa» y «Licencia».—L. SAINZ DE MEDRANO ARCE. *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID.)*

DOS NOTAS A SAN JUAN DE LA CRUZ

(MÁS «CAZA» Y UNA COPLA FLAMENCA QUE ES UNA «PROFANIZACIÓN»)

LA CAZA

Recordemos los versos de San Juan de la Cruz:

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

El que primero levantó esa «pieza» —en términos de erudición— y el que, siguiendo su rastro de posibles antecedentes, terminó por «cobrarla» magistralmente fue Dámaso Alonso. Recordando su hallazgo en el manuscrito número 3.168 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Alonso propone la comparación entre la «poesía, anónima, evidentemente profana y amatoria» y la copla inicial y la última estrofa del poema de San Juan de la Cruz. Véanse:

ANÓNIMA

Tras de un amoroso lance
aunque de esperanzas falto,
subí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Fue tanto mi atrevimiento
y tan alto yo me vi,
que con las obras subí
más alto que el pensamiento:
no hay cosa que no se alcance,
pues yo, de esperanzas falto,
subí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance
. . . . . .
Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo,
porque esperanza de cielo
tanto alcanza cuanto espera;
esperé sólo este lance,
y en esperar no fuí falto,
pues fui tan alto, tan alto
que le di a la caza alcance.

Comentando su propio descubrimiento, Dámaso Alonso escribe: «No cabe duda de que había dado con la versión profana: una nueva glosa y una ligera modificación de la copla inicial habían bastado a San Juan de la Cruz para convertirla en amor divino» (1). Y para comentar ese comentario creo que lo único que yo puedo hacer es repetir las propias palabras de Dámaso Alonso: *no cabe la menor duda.*

Pero dicho eso, acaso no está dicho todo. Ahí tenemos, sin la menor duda posible, el punto inicial y el punto final de esta «caza de altanería». Pero el propio Dámaso Alonso, antes de dar con el ya famoso manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, había indicado: «Hay toda una serie de coplillas profanas que comparan el amor a una cacería. Entre ellas distinguía yo una rama en que la caza es de cetrería», etc. Y el mismo autor, comentando algunos descubrimientos paralelos, dice en una nota:

> López Estrada (RFE, XVIII, 1944, 473-477) había señalado un contacto de esta composición de San Juan de la Cruz con una de la *Floresta de varia poesía,* de Diego Ramírez Pagán; yo mismo había señalado otro con una poesía de un cancionero español de Turín. Ambos contactos son, creo, evidentes. San Juan de la Cruz convierte, pues, a lo divino una poesía amatoria (la del manuscrito de la Biblioteca Nacional), pero en la nueva glosa influyen también otras dos composiciones profanas (2).

Y si hasta ese punto el «rastreo» indagatorio se reduce a composiciones poéticas como antecedentes de la composición de San Juan de la Cruz, posteriormente Helmut Hatzfeld amplía el «ojeo» para buscar antecedentes al símbolo mismo del cazador (3) estableciendo dos *criterios:*

1. Concepto luliano del alma a la caza de Dios.
2. Concepto ruysbroeckiano del amor divino a la caza del alma.

Según tal plan, ahora no se trata únicamente de establecer posibles precedentes de San Juan de la Cruz en forma de *composición poética,* sino de averiguar el origen y la transmisión sucesiva del símbolo del cazador. Y en efecto, creo yo, Hatzfeld prueba su intento con citas de

---

(1) DÁMASO ALONSO: *Poesía española.* Ed. Gredos, Madrid, tercera edición, 1957; pp. 243-244. Véase, del mismo autor: *Poesía de San Juan de la Cruz,* Editorial Aguilar, col. Crisol, y *La caza de amor es de altanería* (sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz), en *Boletín de la Real Academia Española,* XXVI, 1947.

(2) DÁMASO ALONSO: *Ob. cit.*

(3) HELMUT HATZFELD: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición, Ed. Gredos, Madrid, 1968.

varios autores, de los cuales sólo dos importa mencionar aquí —remitiendo al lector interesado al propio texto de Hatzfeld—: Lulio y Osuna.

> La caza de Dios [...] dentro del misticismo occidental, ocurre por primera vez en Raimundo Lulio.

y aduce las dos citas siguientes:

> En la selva d'amor cassava l'amic son amat, e demaneren li amadors que prenía son austor y una lança de volentat que havía ferré de fin amor e penó de egualtat d'amor, lança l'amic a son amat, per co que l'nafrás d'amor e d'amar *(Art amativa,* Obres, 296, No. 764) (4).

Aparte de Lulio, el otro autor citado por Hatzfeld que aquí importa es Francisco de Osuna. La primera de las citas tiene, así como la de Lulio, extraordinaria fuerza probatoria:

> El ánima prende y arrebata a Dios con lanzas de caridad y amor, porque Dios no se sabe negar al amor; antes luego se da por vencido, como la garza cuando el halcón la prende.

Finalmente, la otra cita de Osuna, que es, en definitiva, la que más importancia tiene para nuestro propósito. Hatzfeld, antes de transcribirla, destaca con sus propias palabras lo singular en las de Osuna: «El [concepto] de cubrir los ojos al inquieto gavilán (alma) para que no persiga otras presas que la que debe, Dios»:

> Se amonesta a los que no tienen domado su corazón, cuya natural condición es *querer volar a todo lo que ve,* como el gavilán que es traído en la mano, los ojos descubiertos, *el cual nunca tiene reposo, sino a todo quiebolar;* y por eso *dévenle cuvrir los ojos* para que aprenda a bolar solamente a la presa que le conviene con más ímpetu y deseo desque se laza muestran *(Tercer abecedario,* Tratado XII, capítulo II) (5).

Aquí el trabajo de Hatzfeld es tanto más agudo cuanto que los versos de San Juan de la Cruz no tienen, aparentemente, ninguna relación con las palabras de Osuna: «Estas imágenes ascéticas —escribe Hetzfeld— del alma enérgica cazando a Dios, que desea ser cazado, son muy del gusto de San Juan de la Cruz, pues utiliza el mismo símbolo para explicar otros versos suyos, en los que emplea imágenes completamente diferentes tomadas del *Canticum canticorum*»:

En solo aquel cabello
Que en mi cuello volar consideraste,
Mirástele en mi cuello,
Y en él preso quedaste.

(4) Citado por H. HATZFELD.
(5) Citado por H. HATZFELD, p. 69.

En efecto, si sólo conociéramos los versos de San Juan de la Cruz, sería punto menos que imposible ver qué relación tienen ni pueden tener con las palabras de Osuna citadas anteriormente. Pero Hatzfeld ha leído muy bien a San Juan de la Cruz, y así, escribe:

> Véase el comentario del santo explicando los versos anteriores acerca del alma *(ave de bajo vuelo)* que prende a Dios *(ave de las alturas, águila):* «No tenía él tan alto vuelo que llegase a prender a esta divina ave de las alturas; mas... ella se abajó a mirarnos y a provocar el vuelo y levantarlo de nuestro amor... Porque cosa muy creíble es que el ave de bajo vuelo pueda prender al águila real muy subida, si ella se viene a lo bajo queriendo ser presa.»

Hasta ahí, sí, la cita de Osuna puede explicar *parte* del comentario de San Juan de la Cruz; pero desde luego *no explica* los versos mismos referidos al *cuello* y al *cabello* del *Cantar de los Cantares*. Sin embargo, en el propio comentario de San Juan sí hay explicación para esos versos y tal explicación está contenida en el mismo párrafo de que Hatzfeld hace mención:

> ¡Oh cosa digna de toda acepción y gozo, quedar Dios *preso en un cabello!* La causa de esta prisión tan preciosa es el haber Dios querido pararse a mirar el vuelo del cabello, como dicen los versos antecedentes; porque (como habemos dicho) el mirar de Dios es amar. Porque, si El por su gran misericordia no nos mirara y amara primero, como dice San Juan (I, Io. 4,10), y se abajara, ninguna presa hiciera en el vuelo del cabello de nuestro bajo amor, porque no tenía él tan alto vuelo que llegase prender a esta divina ave de las alturas; [mas porque ella se abajó] a mirarnos y a provocar el vuelo y levantarlo de nuestro amor [...] por eso El mismo se prendó en el vuelo del cabello esto es, El mismo se pagó y agradó, por lo cual se prendó. Y eso quiere decir *mirástele en mi cuello y en él preso quedaste.* Porque cosa muy creíble es que el ave de bajo vuelo pueda prender al águila real muy subida si ella se viene a lo bajo, queriendo ser presa (pp. 543-44) (6).

Nótese que aquí, en el párrafo completo del comentario de San Juan de la Cruz a la estrofa 31 del *Cántico,* ocurren los dos conceptos de la *caza* de amor y de la *prisión* de amor («en un cabello»), viniendo este último a ser paso preparatorio de aquél.

Pero tal extraordinaria coincidencia se encuentra también en Juan de Avila, en el mismo Juan de Avila, como se recuerda, en quien Marcel Bataillon pudo documentar el concepto original del *Soneto a Cristo Crucificado.* Sólo que el origen del soneto se hallaba en el tratado *Audi*

---

(6) *Vida y obras de San Juan de la Cruz.* Cuarta edición. Ed. Católica, Madrid, 1960.

Fillia (7) y en el caso que nos ocupa se encuentra en el *Epistolario*. En la epístola 95, titulada *Carta a una doncella em tiempo de Adviento: la persuade a recibir al Niño Jesús* (7), podemos leer:

> Muy mal empleado es el buen manjar en el gusto que no toma sabor en él; y así es Dios en quien no lo desea: el deseo de los pobres oye Dios, porque tiene sus orejas puestas en el suspiro del corazón [...], y a este tal [corazón] viene, y no se le niega, según lo dice en Los Cantares [Cant. 4,9]: *Heriste mi corazón, hermana mía; esposa, heriste mi corazón en uno de tus ojos y en un cabello de tu cabeza.* ¿Puede ser cosa más tierna que la que es herida con la mirada de sólo un ojo? ¿Puede ser cosa más flaca que la que es atada con un solo cabello? ¿Dónde están los que dicen que Dios es difícil de alcanzar y riguroso para tratar, e incomportable para sufrir? Querellémonos, señora, de nosotros, que por querer mirar a muchas partes, no ponemos la vista en Dios, y no queremos *cerrar el ojo que mira a las criaturas,* para con todo nuestro pensamiento mirar a sólo el Señor.
>
> Cierra el ballestero el un ojo para mejor ver con el otro, para acertar en el blanco; ¿y no cerraremos nosotros toda la vista a lo que nos daña, para mejor *acertar a cazar y herir al Señor?* Coja y recoja su amor, y asiéntelo en Dios quien quisiera alcanzar a Dios, *que como Dios sea amor, de sólo amor se deja cazar,* y no tiene que ver con los que no le aman: y si dicen que le conocen como le deben conocer, no dicen verdad, como dice San Juan: y éste que con amor es herido, *con un cabello es atado;* porque lo que amor prende, el pensamiento recogido y atento lo conserva que no se pierda. Y para que se diese más confianza a los hombres que podrían alcanzar a Dios, y que no huye de ellos, se hace uno con ellos, ... se pone en los brazos de una doncella, teniendo El fajados los suyos, sin poder huir del hombre que buscarle quisiera.

Si leemos con un poco de atención vemos que en este admirable pasaje de Avila hay diversos puntos de coincidencia con Osuna, por una parte, y con San Juan de la Cruz, por otra. Coincidencias que no son únicamente de doctrina, claro está, sino de forma literaria, que es cuanto aquí importa apreciar. En Osuna, el «cubrir los ojos del gavilán» para que no vuele «a toda presa», corresponde a la necesidad de «cerrar toda la vista a lo que nos daña», no ya un solo ojo como el «ballestero».

Respecto a San Juan de la Cruz, esas palabras de Avila contienen, prácticamente, todos los elementos literarios del santo, no sólo respecto al comentario a la estrofa 31 del *Cántico,* sino también *respecto a los versos mismos:*

En primer lugar, la referencia al *Cantar de los Cantares:* implícito pero patente está en San Juan de la Cruz con el «cabello» que, sin la

(7) Biblioteca de Autores Españoles, vol. XIII, pp. 385-386.

Allegro di molto

No quiero que te va- yas, Ni que te quedes, Ni que te quedes,

mf

Ni que me dejes so- la, Ni que te vayas, Quiero tan sola,

¡ole, ole!, mi Pe- pe, Quiero tan solo, Lo que no quiero es na-

da, Lo quiero todo.

menor duda, pertenece al léxico «hierático» señalado en diversos estudios acerca de San Juan de la Cruz; el doble plano metafórico, «prisión» y «caza», también aparece en ambos textos; respecto a la «caza» misma, es cierto que hay divergencia, ya que en San Juan (líneas citadas por Hatzfeld) la caza es de cetrería, mientras que en Avila no se especifica o, en todo caso, pudiera parecer que se trata de un ballestero «flechando» a Dios. Pero lo que sí es igual en ambos autores es el hecho de que Dios *se deja cazar* por el amor únicamente, tanto en San Juan de la Cruz como en Avila. De cualquier manera, también en Avila hay idea de «persecución» cuando habla de «alcanzar» a Dios. El verbo «alcanzar», precisamente, había sido registrado por Hatzfeld por sus implicaciones etimológicas que también se dan aquí, en el texto de Avila.

Y si todos esos conceptos (empleando ahora la palabra en el doble sentido de pensamiento y de tecnicismo literario) que aparecen en el comentario de San Juan de la Cruz y en la carta de Avila de algún modo están también comprendidos en los textos de Osuna, no ocurre lo mismo respecto a los versos de esta estrofa. Aquí la coincidencia se da únicamente entre San Juan de la Cruz y Avila, ambos refiriéndose al *Cantar de los cantares* y ambos empleando el término «cabello» según una imagen que bien podemos llamar conceptista.

Creo que ha sido Hatzfeld el primero en señalar el antecedente de Osuna respecto al *comentario* de San Juan de la Cruz a la estrofa 31 del *Cántico*. Como vimos anteriormente respecto a los versos, el mismo Hatzfeld nota:

> Estas imágenes ascéticas del alma enérgica cazando a Dios que desea ser cazado, son muy del gusto de San Juan de la Cruz, pues utiliza el mismo símbolo para explicar otros versos suyos, en los que emplea imágenes completamente diferentes tomadas del *Canticum Canticorum* (p. 64).

En efecto esa imagen del «aprisonamento» en un cabello como primer paso para cazar definitivamente a Dios, no aparecía con este doble aspecto en los textos vistos de Osuna; pero sí aparece, y con todas las mismas connotaciones que en San Juan de la Cruz, en esta carta de Juan de Avila. Es decir, este pasaje de Juan de Avila contiene los dos elementos dispares que son lo característico de la *estrofa 31 del Cántico y de su comentario:* referencia al cabello que «aprisiona» a quien quiere dejarse aprisionar, y «caza» de Dios que quiere ser cazado por amor a nosotros. Las «imágenes completamente diferentes» que notaba Hatzfeld entre los versos mismos en el *Cántico* y el comentario de San Juan a esa estrofa, no aparecen como «completamente diferentes» en el texto

de Avila, sino unidas —sutilmente— por el mismo «cabello» de amor (doctrinalmente hablando) y de la técnica conceptista —en términos literarios.

No sé yo si eso prueba la lectura de Avila por San Juan de la Cruz. No aventuro tanto. Lo que sí prueba, de modo indudable, es que en ambos textos hay una coincidencia plena no sólo doctrinal, sino de forma literaria. Y dejemos ahí la cuestión, que ahora vamos a ocuparnos de una «copla» flamenca.

TODO Y NADA: UN CASO DE «PROFANIZACIÓN»

Para subrayar una vez más —si fuera necesario— la importancia de la tradición oral en cierta poesía española, se me permitirá incluir aquí un recuerdo personal. La copla a que me refiero la aprendí yo, hace muchos años, de Pilar (creo que nunca supe su apellido), una de las últimas «muchachas» de mi casa antes de la guerra de España. Pilar era andaluza (de la provincia de Sevilla, si no recuerdo mal) y un día se puso a cantar esta copla que, como me gustó mucho, le pedí que me enseñara:

No quiero que te vayas,
ni que te quedes,
ni que te vayas,
ni que me dejes sola,
ni que te vayas
ni que me dejes sola
ni que te quedes.
Quiero tan sólo
¡ole, ole, mi Pepe!
quiero tan sólo,
¡lo que no quiero es nada
lo quiero todo! (8).

Esa es «mi» versión, la que me enseñó Pilar, que representaba la verdadera tradición oral, incluso con la probable corrupción «moderna» del «¡ole, ole, mi Pepe!». Versión más depurada, sin duda, pero muy cercana a la anterior, se encuentra en Antonio Machado Alvarez:

(8) Para complementar —e identificar— «mi» versión de la copla, se incluye a continuación la transcripción musical. Y como mi ignorancia en todo lo relativo a técnica musical es enciplopédica, me complazco en manifestar aquí mi reconocimiento a Mrs. y Miss Bary (esposa e hija de David Bary, *Chairman* del departamento de español en Santa Bárbara). La presente notación, hecha por ellas, es producto de su paciencia para oírme cantar repetidamente la copla en cuestión que yo conocía únicamente «de oído».

Cantes flamencos, Colección Austral, tomo 745, Buenos Aires, 1947, página 115. En el grupo «Serranas», se puede leer:

No quiero que te vayas,
ni que te quedes,
ni que me dejes sola,
ni que me lleves.
Quiero tan sólo...
Pero no quiero nada;
lo quiero todo.

Cuando le pedí a Pilar que me enseñase esa copla, ignoraba yo que hubiese variante recogida en algún libro de cantes flamencos. Pero ignoraba mucho más —si en la ignorancia de algo cupiesen grados—, que esos versos, con su corte flamenco y su apariencia de humilde copla folklórica, tuviesen origen tan ilustre como remoto nada menos que en San Pablo.

Hablando con cierto candor, se podría decir que el *nexo* entre San Pablo y la copleja citada, muy bien pudiera ser San Juan de la Cruz. Veamos esto más despacio.

La pareja de opósitos todo-nada (como muerte-vida, saber-ignorar, etcétera) a primera vista parece que pudiera entrar, como un aspecto más, en el estudio que acerca del empleo de la antítesis en San Juan de la Cruz hace Dámaso Alonso. Pero vamos a ver que ahora se trata de otra cosa.

En primer lugar señalaré que ese todo-nada, literalmente, he podido encontrarlo en dos autores anteriores a San Juan de la Cruz y, en frase muy cercana, respecto al sentido, aunque no literal, también en Santa Teresa. Veamos. En Alonso de Madrid, hablando del que ama realmente a Dios, escribe:

> *Este tal todo lo tiene y no tiene nada,* a todos se humilla y todos le sirven. (Subrayado mío.) (9)

Por su parte, Francisco de Osuna, tratando del ejercicio de recogimiento y tras notar que «cesando el entendimiento de esperanzas, sale con gran poder la voluntad produciendo amor», escribe en el párrafo siguiente:

> Mira, pues, que este no pensar nada es más que suena, y que en ninguna manera se puede explicar lo que ello es, porque Dios, a quien se ordena, es inexplicable; antes te digo que este *no pensar nada es pensarlo todo,* pues que entonces pensamos sin discurso en aquél que todo lo es por eminencia maravillosa. (Subrayado mío.) (10)

---

(9) ALONSO DE MADRID: *Arte para servir a Dios.* Tercera parte principal, página 162. Colección Místicos Franciscanos Españoles. Vol. I. Ed. Católica, Madrid, 1948.

(10) FRANCISCO DE OSUNA: *Tercer abecedario espiritual.* Tratado XXI, cap. V, página 567. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Vol. XVI, Madrid, 1911.

Y en la *Vida*, de Santa Teresa, podemos leer, con otras palabras, cierto, un concepto que no puede ser más cercano de lo que es el todo-nada:

> Bien entiende [el alma] que no quiere sino a su Dios; mas no ama cosa particular en El, sino *todo junto lo quiere y no sabe lo que quiere* (11).

Mas para San Juan de la Cruz la oposición todo-nada es al mismo tiempo recurso literario y —sobre todo— expresión doctrinal rigurosa. Para darse cuenta de ello bastará citar unos hechos. En la *Subida al Monte Carmelo* (12), leemos:

> En conclusión de estos avisos y reglas, conviene poner aquí aquellos versos que se escriben en la *Subida al monte*, que es la figura que está al principio de este libro, *los cuales son doctrina* [subrayado mío] para subir a él, que es lo alto de la unión. Porque, aunque es verdad que allí habla de lo espiritual e interior, también trata del espíritu de imperfección según lo sensual y exterior, como se puede ver en los dos caminos que están en los lados de la senda de perfección. Y así, según ese sentido los entenderemos aquí, conviene a saber: *según lo sensual.* Los cuales, después, en *la segunda parte de esta Noche* se han de entender *según lo espiritual* (p. 448).

Aclaremos, antes de citar los versos a que se refiere el santo, que las anteriores líneas se refieren al *dibujo de su mano* que precedía a la edición del *Monte*. La edición que manejo incluye cinco reproducciones (que podemos considerar «variantes»). Tal grabado viene a ser como un «gráfico» ilustrativo para mejor inteligencia de los versos en cuestión, que aparecen distribuidos según esos «caminos» que suben por el dibujo «a los lados de la senda de perfección». Es decir, los tales versos son para su autor de importancia tan grande como para hacerlos figurar en la portada de su libro y acompañados de un gráfico que facilite su cabal entendimiento; mas, por otra parte, dichos versos se incorporan al texto y en ese capítulo XIII hay todo un comentario cuya importancia subrayará, mejor que mis palabras, el título mismo del capítulo: «En que se trata de la manera y modo que se ha de tener para entrar en esta "noche del sentido"». Es decir, muy verdaderamente podemos tomar al pie de la letra las palabras citadas anteriormente, cuando San Juan asegura que tales versos «son de *doctrina* para subir a el [Monte] que es lo alto de la unión».

---

(11) SANTA TERESA: *Vida*, cap. XX.
(12) SAN JUAN DE LA CRUZ, edición citada.

Y ahora veamos los versos en cuestión:

Para venir a gustarlo todo,
no has de tener gusto en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas
Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.

Y luego añade un:

MODO PARA NO IMPEDIR AL TODO

Cuando reparas en algo,
dejas de arrojarte al todo.
Porque para venir del todo al todo,
has de negarte del todo en todo.
Y cuando lo vengas todo a tener,
has de tenerlo sin querer.
Porque si quieres tener algo en todo,
no tienes puro en Dios tu tesoro.

Y más adelante, en el Libro Segundo (*Noche activa del espíritu,* cap. 4, número 5, pp. 457-458), leemos:

> Por tanto, en este camino [...] el alma que a este estado llega, ya no tiene modos ni maneras, ni menos se ase ni puede asir a ellos: digo modos de entender, ni de gustar, ni de sentir, aunque en sí encierra todos los modos, al modo *del que no tiene nada que lo tiene todo.*

Aquí no estará quizá de más recordar algunas de las palabras que figuran en el «gráfico-portada» de la *Subida al Monte Carmelo:* señalando a los «caminos» que pasan por estaciones indicadas como «gloria», «saber», «padecer», etc., en unos grabados hay unas rayas; en otros, unas manitas que, apuntando a las diversas palabras citadas, las van desechando con un «ni eso», «ni eso», que se repite todo a lo largo de los «caminos». Y en otra parte del dicho grabado: «no me da pena de nada». Dibujo y palabras que, efectivamente, «son de doctrina», de

aquella formidable doctrina que luego se resumirá, de alguna manera, en la *Noche oscura*. Pero eso es otra cosa. Y aún no hemos terminado con el «todo-nada». En el libro segundo de la *Noche oscura,* al final del capítulo VIII (p. 684), podemos leer:

> Y ésta es la propiedad del espíritu purgado y aniquilado acerca de todas particulares afecciones e inteligencias que, en este no gustar nada en particular, morando en su vacío y tiniebla, lo abraza todo con grande disposición, para que se verifique en él lo de San Pablo: *Nihil habentes, et omnia possidentes* (2. Corintios, 6, 10) [«no teniendo nada, y poseyendo todo»).

Es decir, aquí San Juan de la Cruz nos lleva de su mano a la fuente (fuente que muy bien podríamos calificar como fuente *literal, literaria* e incluso *crist*-alina, para seguir el juego de palabras del propio santo en otro lugar). ¡Pero qué lejos estamos ahora de la coplilla flamenca! Ahí, sí, nada menos que en San Pablo, está el origen del cante en cuestión. Cante que canta en San Juan de la Cruz —con «música callada», sin duda— hasta llegar a constituir por sí mismo toda una parte esencial de su doctrina.

Ahora bien, si sólo se tratara de eso, acaso no hubiera valido la pena emplear tanto espacio. Bastaba con poner la copla en cuestión frente a frente con los versos de San Juan, primero, y con respecto a la cita que luego el mismo San Juan de la Cruz hace de San Pablo, para que su origen quedase demostrado sin lugar a dudas, según creo.

Mas el punto que me importa es el engarce de todo ello con la teoría de Dámaso Alonso acerca de lo que el autor citado propone como un doble aspecto: «divinización de obras» y aun «divinización de temas». Remito al lector interesado a todo lo escrito por Dámaso Alonso respecto a esto en diferentes obras suyas.

Con «mi» copla entiendo, de algún modo, subrayar todo lo dicho por quien de alguna manera es maestro mío (aunque quizá él no lo sepa) y que viene a comprobar su teoría. Aquí, evidentemente, estamos en un caso inverso: no sólo no hay materia profana que se «diviniza», sino al contrario, hay materia «divina» que se «profaniza». Entiéndase bien que me veo obligado a inventar el verbo «profanizar» para marcar bien la diferencia con «profanar». Aquí, en esta copla, propiamente hablando, *no hay profanación ninguna.* Pero si es cierto —y es cierto— que no hay profanación (probablemente el autor de la copla ignoraba en absoluto tanto las palabras de San Pablo como los versos de San Juan de la Cruz, con todas sus «nocturnas» implicaciones), sí hay manifiesta *profanización.*

El todo-nada en San Juan, como resonancia de aquel de San Pablo,

tienen connotaciones de amor: pero de amor superior, de amor única y exclusivamente espiritual. Y encierra, en último término, la paradoja cristiana esencial: «el que quiera perderse, se salvará», y su recíproca. *Eso,* claro está, no aparece en la copla flamenca. Pero *sí* aparece un pálido reflejo de un amor más humano, más material, más terreno, pero que, de algún modo, por ser amor, quizá platónicamente, podríamos decir de algún modo recuerda a su modelo, al amor superior. Y por ello, el «misterio», empleando ahora la palabra en un sentido estrictamente poético que tiene la coplilla: porque de alguna manera refleja muy bien la paradoja del amor, incluso del amor sencillamente humano, o, para no andar dando más vueltas, el amor de hombre a mujer y de mujer a hombre. Cuando esa palabra, en términos humanos tiene algún sentido, ese sentido es propio y cabalmente contradictorio: lo quiere todo y no quiere nada. Acaso mejor que mis palabras para explicar todo esto, sirva un título, sencillamente un título de uno de los mejores libros de la poesía española contemporanea: *La destrucción o el amor.* Todo el acierto de ese título, de esa letra «o», es la identificación que postula (no en términos de razón, sino de experiencia) entre esas dos nociones aparentemente adversas: «destrucción» y «amor».

Creo, pues, que podemos admitir el caso de «profanización». El cómo se haya producido, no estoy en condiciones de probarlo. Pero no me parece muy aventurado suponer que como otras transformaciones de lo que Menéndez Pidal llama la poesía tradicional: de una manera más o menos inconsciente, lo que comenzó siendo una expresión religiosa, en la medida que la repetición se iba haciendo mecánica, externa, alguien, algún día, y con más o menos conciencia de lo que estaba haciendo, reinyectó un *sentido nuevo* en la oposición todo-nada. No diferente, no completamente diferente, sino nuevo: un sentido que se aplicaba a la experiencia amorosa, que ya no era la experiencia amorosa.

En cualquier caso, creo que este ejemplo —negativo— viene a probar, si necesario fuera, la tesis de Dámaso Alonso. En España, la interpenetración de temas se ha producido *en un sentido determinado* cuando había razones para ello; pero ha funcionado también en sentido inverso cuando, a su vez, hubo razones para ello. Acaso podríamos resumirlo así: en los siglos XVI-XVII hasta lo profano se «diviniza»; después, hasta lo divino *se profaniza.* Los sociólogos —si gustan— podrán sacar sus conclusiones. Por mi parte, no tengo *conclusiones.* Sencillamente me limito a señalar ese como movimiento pendular, que, si como tal movimiento es característico, no lo es menos —y es lo que me importa— como materia literaria, que, podríamos decir, en España

aparece como *intercambiable:* sólo la presión exterior puede determinar, y determinó sin duda, que la balanza se incline por momentos a Don Quijote o Sancho Panza. Implicando aquí lo que me parece evidente: que Don Quijote y Sancho son dos versiones de una sola persona: el hombre.—ARTURO SERRANO-PLAJA *(University of California. SANTA BARBARA, USA).*

ARREOLA EN SU VARIA CREACION

En una serie de estudios que desde hace algunos años venimos realizando con la idea de introducir al lector español y, si esto es posible, al hispanista europeo, en la lectura y la atención hacia los novelistas mexicanos de las generaciones más jóvenes, siempre había quedado al margen de estas inquisiciones un escritor de portentosa fisonomía literaria, gran capacidad creadora y, por añadidura, diestro en utilizar la ficción dentro de unos cauces de sorpresa y diversidad como prácticamente ningún otro narrador contemporáneo.

Nos referimos a Juan José Arreola, nacido en Ciudad Guzmán, Jalisco, el año 1918, autodidacta, ha pasado por más de veinte oficios en plebe y actividades diversas, hasta dedicarse para fortuna de nuestras letras a la literatura.

En 1949 Arreola publica *Varia invención;* en 1952, *Confabulario,* que muy pronto va a alcanzar las cuatro ediciones, suma de varios miles de ejemplares. En 1963 publica *La feria;* nos detendremos en estos dos últimos libros en cuanto expresan algo de lo más vivo y sorprendente que se produce en la literatura iberoamericana.

«CONFABULARIO» Y «LA FERIA»

Confabulario es un caso singular en la literatura mexicana: ciento diez piezas lo componen: catálogo ejemplar de temas, de formas y de estilos. En su concepto del mundo, Arreola oscila entre una desesperada angustia existencial y la postura estética inherente al realismo mágico, que es una mezcla de placidez y de actitud escéptica ante la vida. En algunos de sus textos el lector se inclina a sonreír a causa de la objetividad aparente de la prosa; pero esta misma objetividad lo lleva a retroceder asombrado ante la visión que Arreola ofrece del mundo y del hombre moderno. Aunque su inteligencia y su cultura