

**SAN JUAN DE LA CRUZ, LACAN Y KRISTEVA:  
UNA FUGA NOCTURNA DE LO SIMBÓLICO A  
TRAVÉS DE LA POESÍA MÍSTICA EN EL *CÁNTICO  
ESPIRITUAL***

**Alfredo Ignacio Poggi  
Georgetown University**

En una celda totalmente oscura y teniendo que soportar hambre, frío, castigos físicos, infecciones y humillación, San Juan de la Cruz compuso en su memoria las primeras 30 canciones de su *Cántico espiritual*, sin saber si podría algún día comunicarlas. De hecho, logró escapar de su celda inesperadamente cuando ya creía que moriría. Luego, ya a salvo y pasado unos años, San Juan de la Cruz extendería su *Cántico espiritual* a 39 canciones, que conformarían la primera de sus consideradas obras maestras. Además, San Juan escribiría luego algunos comentarios sobre el mismo para ayudar a las monjas carmelitas descalzas a entenderlo mejor y como parte de su dirección espiritual. Finalmente, lo reordenaría, creando una versión adicional, llamada *Cántico espiritual B*.

En este trabajo, se analizará las primeras 30 canciones del *Cántico espiritual A*, la versión original, a través de las teorías de Jacques Lacan y Julia Kristeva. La poesía y las experiencias místicas le sirvieron a San Juan como forma de subversión, resistencia y liberación en un contexto de opresión simbólica. Compuestas en su celda oscura y en condiciones paupérrimas, las primeras 30 canciones del *Cántico espiritual* se pueden leer como una transición de los tres registros lacanianos de la realidad humana, de lo Simbólico a lo Real, teniendo como puente textual al poema. La etimología de la palabra registro elude a la acción de relatar por escrito un suceso en un texto, como puede ser en este caso una fuga de la opresión simbólica. Con este análisis, no se intenta reducir las experiencias místicas y los versos de San Juan a simples procesos psicológicos, sino más bien resaltar el carácter subversivo de la poesía y la mística frente a las distintas formas de sujeción simbólica.

### **Contexto histórico de la creación poética**

En 1577, San Juan de la Cruz fue encarcelado por los carmelitas calzados, quienes se oponían a la reforma de la orden que éste y Santa Teresa de Ávila estaban propagando por la península ibérica. De acuerdo al carmelita toledano fray Juan Bautista Figueredo: “determinaron de llevarlo a sin que él supiese a dónde iba, y a la entrada de Toledo le taparon los ojos con un pañuelo.” (cta. en Otger 293). Allí tuvo que soportar un régimen brutal que incluía azotes semanales frente a la comunidad religiosa y un riguroso aislamiento en una pequeña celda oscura. Según narran los testigos, como Alonso de la Madre de Dios: “Era esta cárcel una celda puesta al fin de una sala..., situada en la cabecera que camina al río Tajo. Tenía de ancho seis pies y hasta diez de largo, los cuales tomaba de la sala, sin luz ni respiradero sino una saetera en lo alto de hasta tres dedos de ancho...” (cta. en Seggink 298).

En esa diminuta y sucia celda, Juan debía soportar una dieta mísera que incluía un solo pedazo de pan diario y agua, por lo cual adelgazó drásticamente. Además, debido a la falta de espacio, comía donde defecaba, causándole continuas arcadas. El frío también golpeaba la flaqueza de Juan. Según él mismo contó, en la carta a la Madre María de San José, en 9 enero 1577: “de frío se le había quitado de los pies las uñas o al menos mudado todos los cueros” (cta. en Seggink 299). Pero lo más traumático de su estadía en esa celda fueron sus heridas, las cuales se le infectaron con gusanos y piojos.

Como Juan se mantenía fiel a la reforma de Santa Teresa de Ávila, las autoridades de los carmelitas calzados empezaron una batalla psicológica contra el religioso descalzo, inventando historias que desalentaran la esperanza de Juan. Por ejemplo, según describe el testigo Juan de Santa Ana: “Decía él (Juan) que en los trabajos de su prisión no había sentido cosa tanto como oírlos decir que esta reforma se deshacía, que de propósito lo andaban diciendo donde él lo pudiese oír, para desanimarle más.” (cta. en Seggink 300). También decían “¿Qué aguardamos de este hombre? Empocémosle, que nadie sabrá de él”. (cta. en Seggink 300). En pocas palabras, los calzados intentaban con sus mentiras hacer sentir a Juan olvidado, sin propósito, y continuamente controlado. Describiendo su lucha interna, Juan

## HPR/80

exclamó: “...nunca hay nadie que se acuerde de este santo” (cta. en Seggink 300).

El 15 de agosto de 1578, debido a una maniobra habilidosa del monje descalzo y al descuido intencional de un carcelero bondadoso llamado Fray Juan de Santa María, Juan logró escapar a través de una ventana pequeña al lado de su celda (Seggink 310). El monje de Fontiveros estuvo finalmente a salvo escondiéndose en un convento de las carmelitas descalzas. Según las monjas descalzas, durante su estadía, Juan les contó sus vivencias en la celda de Toledo, sus experiencias místicas, como también sobre algunos poemas que había escrito durante esos atormentados nueve meses. Según aseveran gran cantidad de biografías, durante los nueve meses en la celda de Toledo, Juan redactó las primeras 30 estrofas de *Cántico espiritual*, varios romances y el poema *La fonte que mana y corre* (Doohan 23-24). Por las limitaciones espaciales y de tiempo, en este trabajo, el enfoque se limitará a analizar las primeras 30 estrofas de *Cántico espiritual*, considerado por muchos académicos como una de las cuatro grandes obras de Juan de la Cruz, junto a la *Noche oscura*, *Llama de Amor Viva* y *La subida al Monte Carmelo*.

Los documentos históricos, que incluyen las narraciones en las cartas de las monjas descalzas, algunos testigos de la orden y el mismo Juan, certifican que el poeta experimentó un estado de asechamiento, control y castigo sistemático durante los nueve meses en Toledo, pero al mismo tiempo tuvo sus primeras experiencias místicas como también marcó el inicio de su poesía. Pareciera entonces que ese estado de control simbólico extremo ayudó a impulsar de alguna forma su poética y mística.

### **Consideraciones teóricas previas: psicoanálisis francés y misticismo**

A diferencia de Sigmund Freud, quien percibía en general a la religión y sus diversas manifestaciones como una ilusión patológica (Bradley 282), sus seguidores, entre ellos Jacques Lacan y luego Julia Kristeva, sintieron en cambio una cierta atracción por el tema, especialmente, a través del misticismo. De hecho, algunos conceptos centrales en ambos autores han surgido de sus análisis sobre escritores místicos.

## HPR/81

En el caso de Lacan, por ejemplo, elabora un concepto clave llamado *jouissance* que lo asocia a lo femenino y lo místico. Según escribe Graham Bull: “In Lacan there is a *jouissance* – an “enjoyment” both painful and pleasurable – that is unspeakable. It is beyond the order of words and beyond phallic masculine desire and satisfaction; it is associated with the feminine. It is beyond knowledge and words. It seems to touch the Real order of existence, beyond both the imaginary and the symbolic” (Bull 230).

Lacan así desarrolla esta idea de un *jouissance* femenino y la conecta con la noción de goce suplementario, según el cual, el sujeto, especialmente mujeres y místicos, no trata de llenar el goce fálico, sino que le da un nuevo valor, permitiéndole tener un goce de la ausencia. Como aclara Núñez: “El misticismo aspira a vivir el éxtasis de la fusión con la divinidad, fusión que provoca un goce que escapa al campo del sentido. Este ‘goce místico’ se sitúa, en el decir de Lacan, más allá del falo. El valor de la experiencia mística radica en su vinculación al goce femenino...” (Núñez 4). Y, a su vez, este goce suplementario es inefable, no se logra comprender, mientras que sí se puede sentir (Núñez 4).

No es casualidad que Lacan ubicara a San Juan de la Cruz del lado femenino: “Mysticism isn’t everything that isn’t politics. It is something serious, about which several people inform us- most often women, or bright people like Saint John of the Cross (...) There are men who are just as good as women (...) They get the idea or the sense that there must be a *jouissance* that is beyond. Those are the ones we call mystics” (Lacan 76). En la mayoría de sus poemas, San Juan de la Cruz adopta una figura femenina, ya sea de madre, hija o, como el caso de *Cántico espiritual*, de esposa.

Los tres registros, lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, representan para Jacques Lacan y sus seguidores como Kristeva, las tres dimensiones fundamentales de la subjetividad psíquica, las cuales se forman en una época temprana de los bebés, pero quedan interconectadas e interactúan constantemente a lo largo de la vida humana (“Jacques Lacan”). Lacan replanteó sus definiciones de los tres registros en repetidas ocasiones por décadas y sus seguidores se encargaron de reinterpretarlas de diferentes maneras, por lo que cualquier trabajo que las aborde debe elegir una postura sobre ellos y

dejar de lado las demás. No obstante, también es cierto que existen ciertas características de los registros que son compartidas por la mayoría de sus interpretaciones, y es importante mencionarlas, aunque parezcan a primera vista simplificaciones.

El registro de lo Real es lo que carece de definición y no puede conocerse, imaginarse ni simbolizarse; estando más allá de las apariencias fenomenológicas, que en términos kantianos se clasificaría como las cosas-en-sí; pero que irrumpe en la vida humana perturbando el sentido individual y social (“Jacques Lacan”). Lacan llegó a asociar esto por ejemplo con la muerte o un evento traumático (“Jacques Lacan”). El registro de lo Imaginario es la dimensión en la cual las personas formamos una imagen sobre quiénes somos y los demás; por lo cual opera dentro de la imaginación, la fantasía, la transferencia, la ilusión, entre otras (“Jacques Lacan”). En esta dimensión se constituye además la formación del ego como unidad. Finalmente, el registro de lo Simbólico es cuando ya se pasa de una dimensión individual a una dimensión socio-lingüística, por lo que el ser humano es afectado por las normas, tradiciones, costumbres, leyes, entre otras, que impregnan el lenguaje (“Jacques Lacan”).

Por otro lado, Kristeva, en sus trabajos como *Le féminin et le sacré* en 1999 y los tres volúmenes de *Le génie féminin* de 1999 al 2002, sostiene que el misticismo significa la transición entre la teología tradicional y el psicoanálisis, y puede encarnar una resistencia al orden simbólico desde dentro del sujeto (Bradley 284). Además del misticismo, para Kristeva la poesía también puede convertirse en un aparato textual de rebeldía frente a lo Simbólico (Barry 128-130). Pero mientras la poesía aspira a lo Imaginario, el misticismo se nutre y anhela llegar a lo Real.

### **Fuga de lo Simbólico en el *Cántico espiritual***

El poema de San Juan comienza:

Esposa

1. ¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,

## HPR/83

habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido. (5)

En la primera canción o estrofa, San Juan de la Cruz establece la temática de su obra, y se trata de la búsqueda del Amado por parte de la esposa. Juan expone aquí como la esposa, habiendo tenido un encuentro previo con su esposo, ansia fuertemente encontrarlo de nuevo, ya que él se ha ido. Las ideas lacanianas de deseo y *jouissance* son claves para comenzar el análisis del cántico. Por un lado, para Lacan, el deseo coincide con la vida, porque si el humano lo satisface, deja de vivir (De Kesel 193). Según Lacan, el deseo aparece en el niño cuando pasa del registro Imaginario al Simbólico, debido a que acepta la metáfora paterna, el nombre del padre, y la idea de que no es el centro del universo. Basado en el complejo de Edipo, Lacan argumenta que el niño se introduce a lo Simbólico cuando renuncia a ser el falo paterno de su madre, es decir, el objeto deseo de su madre, y al mismo tiempo adopta la promesa de que alguna vez lo será en otras circunstancias y en otro intercambio simbólico (“Jacques Lacan”).

Para Lacan, el objeto de deseo, entonces, será siempre la falta o la ausencia. De hecho, lo llegaría a nombrar como falo materno (Leader y Groves 88). El falo se establece como símbolo de deseo (Leader y Groves 96), representa el goce perdido por la entrada al mundo del lenguaje, a través del complejo de Edipo y la aceptación del nombre del padre, es decir, la resignación del niño de que su madre desea a su padre (Leader y Groves 96-99).

Esto nos lleva al otro concepto importante para analizar esta estrofa, el del *jouissance*. Para Lacan, a principios de los años 50, el goce estaba ligado a lo Imaginario, pero luego lo disocia de éste, y lo coloca en el registro de lo Real, denominándolo *jouissance* e identificándolo con lo femenino y lo místico (Lacan 73). El goce del *jouissance* tiene una doble cara, genera placer y dolor, satisfacción y sufrimiento, es la aceptación y disfrute de la ausencia del objeto de deseo.

En el caso de la primera estrofa del *Cántico espiritual*, se puede apreciar claramente la expresión de un deseo por parte de la esposa, el de tener algo que está ausente. Pero, a su vez, ese objeto de deseo, el Amado, alguna vez produjo en la esposa un goce, que mezcla,

## HPR/84

como explicamos, satisfacción y sufrimiento. De acuerdo al poeta descalzo, el Amado dejó herida a la esposa, sin embargo ésta quiere encontrarlo de nuevo. Por un lado, San Juan ubica a la esposa en el plano de lo Simbólico, ya que tiene el deseo y siente la ausencia de su objeto deseado. Por otro, el poeta nos refiere a un encuentro previo, que pudiéramos ubicarlo en el registro de lo Real, ya que se trata de un *jouissance*. Igual que el concepto de Lacan sobre el *jouissance*, en el cual el sujeto que goza lo siente pero no lo puede explicar, la esposa no sabe cómo fue, pero sí pudo sentirlo. San Juan escribiría en sus comentarios sobre su poema para las monjas descalzas:

...los dichos de amor en inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, (...) ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él mora, hace entender? Y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. (San Juan de la Cruz 3)

Y San Juan prosigue su poema, del canto 2 al 6:

2. Pastores, los que fuerdes  
allá por las majadas al otero:  
si por ventura vierdes  
aquel que yo más quiero,  
decidle que adolezco, peno y muero.

3. Buscando mis amores  
iré por esos montes y riberas;  
ni cogeré las flores,  
ni temeré las fieras,  
y pasaré los fuertes y fronteras.

Respuestas de las criaturas  
4. Mil gracias derramando  
pasó por estos sotos con presura,  
e, yéndolos mirando,  
con sola su figura  
vestidos los dejó de hermosura.

## HPR/85

Esposa

5. ¡Ay, quién podrá sanarme!  
Acaba de entregarte ya de vero;  
no quieras enviarme  
de hoy más ya mensajero,  
que no saben decirme lo que quiero.  
6. Y todos cuantos vagan  
de ti me van mil gracias refiriendo,  
y todos más me llagan,  
y déjame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo. (5-6)

Desde la canción 2 hasta la 4, la esposa, en búsqueda de su Amado, va preguntando a diferentes personajes sobre si han visto a su objeto de deseo. Primero a los pastores en la canción 2, luego a los bosques y espesuras, y finalmente al prado de verduras en la canción 4. A lo que estos últimos responden en la canción 4 que el esposo sí ha pasado por ellos, vistiéndolos con hermosura. Por otro lado, en la canción 6 y 7, la esposa no quiere encontrarse más con esos mensajeros, ya que le comentan sobre su Amado, pero son incapaces de traerle el objeto de su deseo, y peor aún, se lo incrementan.

Para analizar estas estrofas es muy útil el concepto lacaniano de fantasma residual. Según Lacan, cuando el niño entra al registro de lo Simbólico, quedan algunos residuos de los otros dos registros, y los llama fantasmas (De Kesel 195). Estos elementos residuales están encarnados en objetos particulares, especialmente asociados a la madre, como el pecho, la mirada, la voz, entre otros (Leader y Groves 121). Para Lacan, estos fantasmas residuales sirven muchas veces como brújula, como norte, al ser humano para darle alguna identidad que lo Simbólico no le está dando.

En el *Cántico espiritual*, las criaturas podrían percibirse como fantasmas residuales, los cuales le sirven como brújula para encontrar el objeto de su deseo y escapar de alguna forma del registro de lo Simbólico que está azotando a San Juan en la celda de Toledo. No es casualidad que las criaturas, en su respuesta a la esposa, hagan énfasis en la mirada. Si bien la esposa busca en las criaturas una guía para encontrar su objeto de deseo, a su vez, éstos le exponen su ausencia y la

## HPR/86

lejanía del mismo, dejándola más herida. Según explica Marc De Kesel: “the libidinal system’s ultimate bearing surface, which is the phantasm, is oriented towards the desired object in which desire supposes its full satisfaction. (...) The signifying chain of the phantasm is structured around that object, but does not contain it” (195).

San Juan de la Cruz expresaría en sus comentarios posteriores de estas estrofas:

En esta canción el alma se quiere aprovechar de terceros y medianeros para con su Amado, pidiéndoles le den parte de su dolor y pena; porque propiedad es del amante, ya que por la ausencia no puede comunicarse, hacerlo por los mejores medios que puede; y así el alma, de sus deseos, afectos y gemidos, se quiere aquí aprovechar como de mensajeros que tan bien saben manifestar los secretos del corazón. (San Juan de la Cruz 17)

Pero, las criaturas también le recuerdan a la esposa, que todavía está en el registro de lo Simbólico, y que quizás no pueda superarlo. De ahí que la esposa renuncie a recibir más respuestas de las criaturas. Como aclara De Kesel: “The phantasm orients the libidinal economy towards its object of full satisfaction, but at the same time protects the economy against that satisfaction and its object, since the actual fulfilment of one’s desire would imply the death of the subject (who ‘is’ desire)” (195).

La esposa quiere renunciar a los fantasmas residuales en la canción 6 y 7, ya que si bien ellos les hablan y comentan lo hermoso de estar con el Amado, no son el Amado mismo. San Juan escribiría al respecto de este canto en sus comentarios:

Y, como ve no hay cosa que la pueda curar su dolencia sino la vista y la presencia de su Amado, desconfiada de otro cualquiera remedio, pídele en esta canción la entrega y posesión de su presencia, diciendo que no quiera de hoy más entretenerla con otras cualesquier noticias y comunicaciones suyas, porque no satisfacen a su deseo... (San Juan de la Cruz 29)

## HPR/87

Y San Juan continúa con los cantos en su poema:

8. Mas ¿cómo perseveras,  
¡oh vida!, no viviendo donde vives,  
y haciendo porque mueras  
las flechas que recibes  
de lo que del Amado en ti concibes?  
9. ¿Por qué pues has llagado  
aqueste corazón, no le sanaste?  
Y, pues me le has robado,  
¿por qué así le dejaste,  
y no tomas el robo que robaste?  
10. Apaga mis enojos,  
pues que ninguno basta a deshacellos,  
y véante mis ojos,  
pues eres lumbre dellos,  
y sólo para ti quiero tenellos. (San Juan de la Cruz 6-7)

Como en la primera estrofa, en las canciones 8 a la 10, la esposa vuelve a referirse al deseo de encontrar a su Amado y al *jouissance* que produjo su encuentro previo, con esa mezcla de sufrimiento y satisfacción. Aquí también es interesante el énfasis nuevamente en la mirada. Cómo mencionamos anteriormente, unos de los objetos privilegiados en relación con la madre, que funciona como fantasma residual para Lacan, es la mirada (Leader y Groves 121). En el *Cántico espiritual*, la mención a la mirada y a los ojos es una constante.

Luego, el cántico de San Juan prosigue:

11. ¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados! (San Juan de la Cruz 7)

## HPR/88

Siguiendo la lógica de un retroceso en los registros a lo largo del poema, podemos decir que la canción 11 se pudiera interpretar como la fase del espejo. Aun cuando Lacan reformuló varias veces su teoría del espejo, su idea inicial suponía que el niño al verse al espejo, se reconocía como unidad, como una completitud aparente que da un nuevo dominio del cuerpo (“Jacques Lacan”). Según Lacan, el yo se constituye por una alienación, ya que da la idea de un yo unificado, cuando en realidad no existe, estamos fragmentados (“Jacques Lacan”). La fase del espejo, junto con la adquisición del lenguaje y la aceptación de la metáfora del padre, marcan el paso del registro Imaginario al Simbólico.

En la canción 11, la esposa en vez de querer percibir su imagen en la fuente cristalina, desea ver a su Amado, especialmente sus ojos. En vez de seguir una secuencia de registros, todo pareciera indicar que la esposa no quiere entrar en lo Simbólico, sino más bien salir de él. Aun cuando la fuente refleja el rostro de la misma esposa, ella desea ver la cara de su Amado, en vez de la suya. Esto nos lleva a pensar que la esposa se acerca al umbral entre lo Simbólico y lo Imaginario. Inmediatamente de la canción 11, viene dos líneas de la estrofa 12, compuesta por dos temáticas, por un lado la esposa muestra un curioso rechazo al Amado y luego su intención de volar:

12. Apártalos, Amado,  
que voy de vuelo. (San Juan de la Cruz 7)

La primera línea puede representar el miedo de perder el deseo y así morir. Como queda manifiesto por San Juan de la Cruz, en sus comentarios sobre esta estrofa:

Porque tal es la miseria del natural en esta vida, que aquello que al alma le es más vida y ella con tanto deseo desea, que es la comunicación y conocimiento de su Amado, cuando se le vienen a dar, no lo puede recibir sin que casi le cueste la vida, de suerte que los ojos que con tanta solicitud y ansias y por tantas vías buscaba, venga a decir cuando los recibe: Apártalos, Amado.” (San Juan de la Cruz 45).

## HPR/89

Para la esposa, el fin del deseo se asemejaría a la muerte, de ahí el terror de recibirlo. Pero luego, la esposa parece tomar la decisión definitiva de disolver su yo con el esposo. La esposa parece estar dispuesta a morir en la consumación del deseo. San Juan escribe en sus comentarios: "...que voy de vuelo de la carne, para que me los comuniquen fuera de ella, siendo ellos la causa de hacerme volar fuera de la carne" (San Juan de la Cruz 46). Como mucho estudiosos han señalado, el encuentro místico se asemeja a la muerte. Por ejemplo, Bernard Sesé escribe: "La experiencia mística es una vivencia del gozo, confundida con la muerte, puesto que colma el deseo y, por lo tanto, lo aniquila (386). Y a su vez, lo Real también puede ser asociado a la muerte: "...losing oneself in the object of desire is—instead of linking up with it—leaving the only realm in which a libidinal being is able to live (the symbolic order). It means joining the real, which for a desiring subject implies death" (De Kesel 202).

Es como si San Juan quisiera salir de una vez y para siempre de la situación tortuosa que está viviendo, y refugiarse en la unión mística, donde ni si quiera lo poético puede describir. Si tomamos la propuesta de Julia Kristeva, en la cual lo poético se ubica en el registro Imaginario (Barry 128-130), podemos decir que a San Juan no le alcanza solo la poesía para escapar de su opresión, quiere acceder a lo Real. Núñez escribe al respecto de esa dualidad de la poesía mística:

...si bien en San Juan es la poesía lenguaje de la mística, no es el lenguaje de la mística, puesto que ésta carece de lenguaje. Por tanto la poesía traduce a palabras aquella experiencia, tratando de acercarse lo más posible. San Juan sabe que el lenguaje poético es insuficiente, sabe que no hay ciencia ni facultad que explique este goce,..." (2)

En el canto 12, también sentimos por primera vez la voz del esposo, el objeto del deseo hablando, reprimiendo a la esposa, para que no salga de sí, sino que se mantenga en su "vida terrenal", y es ahí donde recibirá su encuentro:

El Esposo  
Vuélvete, paloma,

## HPR/90

que el ciervo vulnerado  
por el otero asoma  
al aire de tu vuelo, y fresco toma. (San Juan de la Cruz 7)

Por un lado, el Amado reprime a la esposa y le impide entrar en lo Real, pero por otro, significa el acceso de ella al registro de lo Imaginario. San Juan escribiría en sus comentarios:

De muy buena gana se iba el alma del cuerpo en aquel vuelo espiritual, pensando que se le acababa ya la vida y que pudiera gozarse con su Esposo para siempre y quedarse al descubierto con él; mas atajóle el Esposo el paso, diciendo: (...) vuélvete de ese vuelo alto en que pretendes llegar a poseerme de veras, que aún no es llegado ese tiempo de tan alto conocimiento, y acomódate a este más bajo que yo ahora te comunico... (47)

La estrofa 12 significaría el paso de lo Simbólico a lo Imaginario. El encuentro con el Amado puede ser todavía comunicado en poesía. Una vez adentrado al registro de lo Imaginario, la esposa se siente como un todo, y en el canto 13 empieza a describir la grandeza de Dios y de ella misma que está con él:

13. Mi Amado, las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,  
las ínsulas extrañas,  
los ríos sonorosos,  
el silbo de los aires amorosos, (San Juan de la Cruz 7)

Según Lacan, un niño, en el registro Imaginario, siente que su madre y el mundo en general es una extensión de sí mismo, y en ese sentido, se siente como un todo (“Jacques Lacan”). Desde el canto 13 en adelante, hasta el 30, va a sentirse esa identificación de la esposa con el todo, a través de la unión con su Amado. San Juan, comentó sobre estos cantos y la experiencia de ser un todo:

En las cuales dice la Esposa que todas estas cosas es su Amado en sí y lo es para ella, porque, en lo que Dios suele

## HPR/91

comunicar en semejantes excesos, siente el alma y conoce la verdad de aquel dicho que dijo el santo Francisco, es a saber: Dios mío, y todas las cosas (...) cada una de estas grandezas que se dicen es Dios, y todas ellas juntas son Dios; que, por cuanto en este caso se une el alma con Dios, siente ser todas las cosas... (San Juan de la Cruz 51)

San Juan continúa su poema:

14. la noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora.  
15. Nuestro lecho florido,  
de cuevas de leones enlazado,  
en púrpura tendido,  
de paz edificado,  
de mil escudos de oro coronado. (San Juan de la Cruz 7)

Es interesante notar, en la estrofa 14, su referencia a la noche. Si bien pareciera que la esposa al entrar en contacto con su Amado queda en tinieblas, San Juan aclara que es “una noche sosegada, en par a los levantes de la aurora”. Es decir, se acerca a la oscuridad y lo totalmente incomprensible, pero no obstante se mantiene una cierta luz. Si bien no está en el registro de lo Simbólico, en el cual el lenguaje da sentido, tampoco se encuentra en lo Real, ya que significaría la falta total de formas. Otra característica de lo Imaginario es que el niño no percibe la competencia del nombre del padre, y tiene a su madre a su disposición (Leader y Groves 99). En ese sentido, está solo, es el centro del universo. En el caso de la esposa, al encontrarse con su Amado, entra al registro Imaginario y se siente sola con él, en una soledad sonora, como el centro de la creación. San Juan, en el comentario de estos cantos, identifica esta experiencia a la de un pájaro solitario: “Y dice aquí que fue hecho semejante al pájaro solitario, (...) y así el espíritu en esta contemplación está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que soledad en

## HPR/92

Dios” (San Juan de la Cruz 60). Para San Juan, finalmente, la cena significa el final de los males y la posesión de todos los bienes. Como un niño que es saciado por la madre cuando tiene alguna necesidad, la esposa se siente saciada por el Amado en una cena que recrea y enamora, y en un lecho florido. Luego, lo característico de los cantos 16 y 17 es su referencia constante al vino y la similitud de estar embriagado, pero debido al encuentro con el Amado:

16. A zaga de tu huella  
las jóvenes discurren al camino,  
al toque de centella,  
al adobado vino,  
emisiones de bálsamo divino.

17. En la interior bodega  
de mi Amado bebí, y cuando salía  
por toda aquesta vega,  
ya cosa no sabía,  
y el ganado perdí que antes seguía. (San Juan de la Cruz 7-8)

La borrachera de vino puede ser utilizado metafóricamente para referirse a varias situaciones. Pero en este caso, pudiera interpretarse con dos intenciones. La primera es como olvido de lo Simbólico, y un adentramiento a lo Imaginario, que no conoce límites. La esposa, borracha del Amado, experimenta un momento de desinhibición y placer, en el cual lo Simbólico no tiene ningún tipo de injerencia. La segunda es de resistencia a lo Simbólico. Una vez que la esposa sale de su encuentro con el Amado asegura que no se acuerda de nada. De esta forma, evita que lo Simbólico, a través del lenguaje, moldee su experiencia y lo encadene a un sistema externo de significación.

En los siguientes cantos, San Juan continúa describiendo el encuentro de la esposa y el esposo, y las hermosuras que esto acarrea. En un estado de torturas constantes y desolación, como la que estaba experimentando el monje descalzo, estas imagerías le traerían seguramente algún tipo de confort y liberación de su entorno:

## HPR/93

18. Allí me dio su pecho,  
allí me enseñó ciencia muy sabrosa;  
y yo le di de hecho  
a mí, sin dejar cosa:  
allí le prometí de ser su Esposa.  
19. Mi alma se ha empleado,  
y todo mi caudal en su servicio;  
ya no guardo ganado,  
ni ya tengo otro oficio,  
que ya sólo en amar es mi ejercicio.  
20. Pues ya si en el ejido  
de hoy más no fuere vista ni hallada,  
diréis que me he perdido;  
que, andando enamorada,  
me hice perdidiza, y fui ganada.  
21. De flores y esmeraldas,  
en las frescas mañanas escogidas,  
haremos las guirnaldas  
en tu amor florecidas,  
y en un cabello mío entretejidas. (San Juan de la Cruz 8)

En el registro Imaginario, para Lacan, se racionalizan nuestros actos (Leader y Groves 61). Por eso, en estos cantos, se pueden ver como la esposa habla sobre sus acciones para lograr su cometido, mantenerse unida a su Amado. Pero lo que es muy significativo en estas estrofas, es la primera línea del canto 18. “Allí me dio su pecho” (San Juan de la Cruz 3), lo cual puede leerse como una referencia directa a un estado Imaginario, donde el niño recibe el consuelo de su madre, quien sacia su necesidad. Dar el pecho tiene una fuerte conexión con los primeros meses del bebé, en los cuales siente que su madre es una extensión de sí mismo. Junto a las heces, la mirada y la voz, el pecho funciona como objeto privilegiado del niño con respecto a la madre. En este caso, la esposa describe explícitamente cómo el Amado le da de comer con su pecho.

Siguiendo el poema, los cantos 22 al 24 tienen una relación directa con lo que se había comentado anteriormente respecto al concepto de fantasma residual:

## HPR/94

22. En solo aquel cabello  
que en mi cuello volar consideraste,  
mirástele en mi cuello,  
y en él preso quedaste,  
y en uno de mis ojos te llagaste.

23. Cuando tú me mirabas,  
su gracia en mí tus ojos imprimían;  
por eso me adamabas,  
y en eso merecían  
los míos adorar lo que en ti vían.

24. No quieras despreciarme,  
que, si color moreno en mí hallaste,  
ya bien puedes mirarme  
después que me miraste,  
que gracia y hermosura en mí dejaste.

(San Juan de la Cruz 8-9)

Lacan cree que el niño privilegia ciertos objetos en su relación con la madre, como por ejemplo, el pecho, las heces, la mirada o la voz (Leader y Groves 121). Cuando el niño pasa de lo Imaginario a lo Simbólico, les quedan estos elementos de referencia, como una brújula, para acordarse de sus registros anteriores. Lo interesante es como en la canción 10, la esposa expresa su deseo de volver a ser mirada por el Amante. Mientras que en estas canciones, de la 22 a la 24, el Amado ya está mirando a la esposa, y ella se regocija de ello. De hecho, la esposa le advierte al Amado en la canción 24, que no deje de mirarla nunca más. Siguiendo con nuestra idea del camino reverso en los registros, podemos afirmar que antes se encontraba en lo Simbólico, mientras que en estas canciones ya está en lo Imaginario. Ya casi finalizando, en las canciones 25 y 26, San Juan manifiesta la amenaza de salir del estado de gracia de la esposa con su Amado y perder completamente el objeto de su deseo:

25. Cogednos las raposas,  
que está ya florecida nuestra viña,  
en tanto que de rosas

## HPR/95

hacemos una piña,  
y no parezca nadie en la montiña.  
26. Detente, cierzo muerto;  
ven, austro, que recuerdas los amores,  
aspira por mi huerto,  
y corran sus olores,  
y pacerá el Amado entre las flores. (San Juan de la Cruz 9)

San Juan, en sus comentarios de estas dos canciones, aclara al respecto:

Viendo la esposa (...) que está ya gozando el deleite y suavidad y fragancia (...) pide en esta canción a los ángeles y ministros de Dios que entiendan en apartar de ella todas aquellas cosas que pueden derribar y ajar la dicha flor y fragancia de sus virtudes, como son todas las turbaciones, tentaciones, desasosiegos, apetitos, si algunos quedan, (...) que aquí pone nombre de raposas...” (San Juan de la Cruz 96)

El cierzo es una metáfora negativa, ya que significa un viento frío y seco que marchita las flores y por ende, el placer de la unión con el Amado. Mientras que el austro, es algo positivo, ya que es un aire apacible que causa lluvia y hace germinar la vegetación. San Juan está percibiendo una amenaza constante de retornar de lo Imaginario a lo Simbólico, es por ello que intentará ir más lejos en las próximas canciones, las finales:

Esposo:  
27. Entrado se ha la esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del Amado.  
28. Debajo del manzano,  
allí conmigo fuiste desposada,  
allí te di la mano,  
y fuiste reparada  
donde tu madre fuera violada.

## HPR/96

29. A las aves ligeras,  
leones, ciervos, gamos saltadores,  
montes, valles riberas,  
aguas, aires, ardores  
y miedos de las noches veladores,  
30. por las amenas liras  
y canto de serenas os conjuro  
que cesen vuestras iras,  
y no toquéis al muro,  
porque la esposa duerma más seguro. (9-10)

Las cuatro canciones finales, siguiendo con nuestro argumento principal del trabajo, suponen la transición de lo Imaginario a lo Real. Como lo Real no puede ser simbolizado, ni siquiera en poesía, suponemos que aparece después de la última línea. Es posible notar cómo, a través de un lenguaje poético se da entrada al nuevo registro de lo Real. Para ello, es importante señalar algunas pistas desde las cuales se llega a la conclusión anterior. Primero, en las cuatro canciones finales, especialmente en la 27, el esposo habla por segunda vez y afirma dar paso a un encuentro más íntimo con la esposa. Según aclara San Juan en sus comentarios sobre esta canción:

...el Esposo llamando ya esposa al alma. Y dice dos cosas: la una es decir cómo ya, después de haber salido victoriosa, ha llegado a este estado deleitoso del matrimonio espiritual, que él y ella tanto habían deseado; y la segunda es contar las propiedades del dicho estado, de las cuales el alma goza ya en él, como son: reposar a su sabor y tener el cuello reclinado sobre los dulces brazos del Amado..."

(San Juan de la Cruz 103)

Podemos afirmar entonces que las últimas cuatro canciones están a un nivel superior de unión con Dios para el místico descalzo, y eso puede suponer también, un cambio en el registro Imaginario, el cual veníamos analizando. Segundo, en la canción 28, San Juan llega a afirmar que la unión con el Amado redime a la esposa de los pecados de sus padres, especialmente, de Eva. A nivel teológico, supone que la

## HPR/97

unión con la muerte y resurrección de Jesucristo limpia el pecado original. Pero a nivel lacaniano, también puede significar la eliminación no solo de la figura paterna, sino también de la materna. Se pretende eliminar la relación simbiótica con la madre.

San Juan escribiría en sus comentarios:

En lo que dice que mamases los pechos de mi madre, quiere decir que enjugases y apagases en mí los apetitos y pasiones que son los pechos y leche de la madre Eva en nuestra carne, los cuales son impedimento para este estado (...) Porque tu madre la naturaleza humana fue violada en tus primeros padres debajo del árbol, y tú allí también debajo del árbol de la cruz fuiste reparada; de manera que si tu madre debajo del árbol te causó la muerte, yo debajo del árbol de la cruz te di la vida.

(San Juan de la Cruz 106, 108)

Tercero, en la canción 29, San Juan expresa en su poema el fin de las potencias imaginativas de la esposa, para lograr la unión perfecta con su Amado. El místico descalzo pretende eliminar cualquier tipo de registro especular, y sumergirse en lo innombrable. Esto lo aclararía en su comentario sobre la canción 29:

Prosigue el Esposo y da a entender en estas dos canciones cómo (...) acaba de poner fin y remate a todas las operaciones y pasiones del alma que antes la eran algún impedimento y sinsabor para el pacífico gusto y suavidad, las cuales dice aquí que son las digresiones de la fantasía e imaginativa, las cuales conjura que cesen...” (San Juan de la Cruz 109)

Por último, la canción 30 es muy significativa ya que termina con la esposa durmiendo. Como si no hubiera más palabras que mencionar, simplemente entregarse a pernoctar. Esto se conecta con lo mencionado anteriormente sobre la similitud que encuentran muchos académicos entre el éxtasis místico y la muerte, ya que destruye todo sentido, no puede ser nombrado. Además, como lo mencionamos anteriormente, el éxtasis místico como la muerte, a su vez, pueden ser asociados al registro de lo Real.

### **Conclusión**

La experiencia opresiva que soportó San Juan de la Cruz y su respuesta poética a dicha situación con el *Cántico espiritual* ponen de manifiesto lo que Julia Kristeva sostuvo en varios de sus obras, el carácter rebelde de la poesía (Barry 128-130) y la mística (Bradley 284) frente a lo simbólico. En un contexto de sometimiento extremo, San Juan de la Cruz pudo resistir, sublevarse y liberarse a través de lo textual. Por ello, el monje descalzo construyó espacios textuales en su memoria, en donde el control físico y psicológico de los opresores, los carmelitas calzados, no podía entrar.

Lo interesante de esto, es la estrategia de lucha textual que utiliza San Juan de la Cruz y queda plasmada en el *Cántico espiritual*. En él, plantea un camino reverso de los registros lacanianos, de lo Simbólico, el cual está controlado por un sistema opresivo y ajeno, a lo Real, en donde reina el sin sentido y lo innombrable, y por lo tanto, se siente totalmente libre de cualquier vigilancia lingüística. Este camino reverso trazado por San Juan de la Cruz se da través de su poesía, como un puente textual.

Como explicamos anteriormente, de la canción 1 a la 10, San Juan expone la búsqueda del Amado por parte de la esposa. Según queda manifiesto, la esposa tuvo un encuentro previo, un *jouissance*, que le produjo satisfacción y sufrimiento al mismo tiempo, pero ahora siente la ausencia y quiere llegar al objeto de su deseo. Para buscar a su Amado, pregunta a fantasmas residuales, que lo intentan guiar a registros anteriores donde su deseo estaba satisfecho, pero en vez de ayudarlo, le recuerdan más la ausencia.

En la canción 11, la esposa se ve en el reflejo de la fuente cristalina, pero quiere percibir el rostro de su Amado. Esto se puede interpretar como si quisiera revertir la fase del espejo, percibiendo en su propio reflejo a su Amado. Pero es en la canción 12, según nuestro análisis, que San Juan de la Cruz plantea el pase de lo Simbólico a lo Imaginario. En la canción 12, aparece por primera vez la voz del esposo, el objeto de deseo, e invita a la esposa a encontrarse. No obstante, como aclara en las siguientes canciones, no es una entrega completa, por lo cual, la esposa rogará ir siempre más allá en su encuentro con el Amado.

## HPR/99

Desde la 12 a la 26, en las que la esposa se encuentra con el amado progresivamente, se pueden visualizar varias imágenes propias del registro Imaginario. Por ejemplo, el Amado le da el pecho a la esposa. También el esposo mira constantemente a la esposa, quien se cree un todo y el centro del universo, al describir su sentimiento de ser parte de los ríos, montañas, flores, etc.

Finalmente, desde la canción 27 a la 30, reaparece el esposo, adormitando a la esposa en sus brazos. Dormir puede servir de metáfora para la muerte, y a nivel de la teología mística, para un encuentro con Dios. De hecho, la línea final, es el esposo diciendo que la esposa está por dormir. En un registro donde las palabras no pueden entrar, el control lingüístico es inexistente, y por lo tanto, San Juan de la Cruz se siente liberado textualmente de la opresión física que está padeciendo en Toledo. Quizás fue esto, lo que le permitió sobrevivir los nueve meses en la celda de Toledo y finalmente, escapar, ya no textual, sino físicamente.

### **Bibliografía**

- Barry, Peter, 1947. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. New York: Manchester University Press, 1995. Print.
- Bradley, Arthur. "'Mystic Atheism': Julia Kristeva's Negative Theology." *Theology & Sexuality* 14.3 (2008): 279-92. Print.
- Bull, Graham E. "Desire in Psychoanalysis and Religion: A Lacanian Approach". *Pacífica* 13 (2000): 310-325. Print.
- Clément, Catherine, y Julia Kristeva. *The Feminine and the Sacred*. New York: Columbia University Press, 2001. Print.
- Davis, Robert y Ronald Schleifer. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. New York: Longman, 1989. Print.
- De Kesel, Marc. "Misers Or Lovers? how a Reflection on Christian Mysticism Caused a Shift in Jacques Lacan's Object Theory." *Continental Philosophy Review* 46.2 (2013): 189-208. Print.
- Doohan, L. *The Contemporary challenge of John of the Cross*. Washington: ICS Publication, 1995. Print.

## HPR/100

- “Jacques Lacan”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2 de Abril, 2013. Web. 02 de Junio, 2016.  
<http://plato.stanford.edu/entries/lacan/>
- Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. Encore 1972-1973*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Bruce Fink. NY: W.W. Norton & Company, 1975. Print.
- Leader, Darian y Groves, Judy. *Lacan*. Colección Para Principiantes. Ed. Richard Appignanesi. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 2002. Print.
- Lechte, John. *Julia Kristeva*. New York: Routledge, 1990. Print.
- Núñez, Silvia M. “Entréme donde no supe y quedéme no sabiendo”. *Departamento de Psicoanálisis*. Universidad John Kennedy, Argentina. Web. 15 Nov., 2013.
- San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual A*. 1584. Burgos: Editorial Monte Carmelo. Web. 30 de Mayo de 2016.  
[http://karmelitinnen-koeln.de/wp-content/uploads/2014/03/SanJuanDeLaCruz\\_CantoEspiritualA.pdf](http://karmelitinnen-koeln.de/wp-content/uploads/2014/03/SanJuanDeLaCruz_CantoEspiritualA.pdf)
- Sayers, Janet. "Marion Milner, Mysticism and Psychoanalysis." *The International journal of psycho-analysis* 83. Pt 1 (2002): 105-20. Print.
- Segal, Robert A. "Mysticism and Psychoanalysis." *Religious Studies Review* 37.1 (2011): 1-18. Print.
- Seggink, Otger. *Juan De La Cruz, Espíritu De Llama: Estudios Con Ocasión Del Cuarto Centenario De Su Muerte (1591-1991)*. Vol. 1. Roma: Institution Carmelitanum, 1991. Print.
- Sése, Bernard. “San Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de Julio de 1998*. Vol. I y II. Ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid, Castalia: Centro Virtual Cervantes. 2000. Web. 30 de Mayo de 2016.  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_1\\_052.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_052.pdf)