

ECOS SANJUANISTAS EN LA POESÍA ÚLTIMA DE CLARA JANÉS

Gemma GORGA LÓPEZ

Universitat de Barcelona
gemma.gorga@ub.edu

RESUMEN

Tras esbozar una rápida panorámica de los estudios en torno a la influencia en la poesía contemporánea, el artículo se centra en uno de los últimos poemarios en la poesía contemporánea, el artículo se centra en uno de los últimos poemarios publicados por Clara Janés, *Los secretos del bosque*, donde la huella del carmelita es más palmaria. La obra se analiza desde el punto de vista de su vinculación al lenguaje místico en general y sanjuanista en particular. Más allá de las deudas textuales concretas, se entrevé una profunda impregnación del discurso propio de la mística en varios niveles: la búsqueda del ser, la negación como vía, la formulación paradójica, el recurso al símbolo, la disolución de la identidad, la alteración de las coordenadas espaciotemporales, etc. Por todo ello, el libro de Clara Janés se perfila como una renovación del lenguaje místico, pero partiendo del conocimiento de la tradición que lo sostiene.

Palabras clave: misticismo, poesía contemporánea, san Juan de la Cruz, Clara Janés.

ABSTRACT

After having outlined an overview of the studies appeared in recent years about the influence of Saint John of the Cross in the Spanish contemporary poetry, the article focusses its attention on one of the last books published by Clara Janés, *Los secretos del bosque*, where the influence of the Carmelite is the most notorious. The article studies the book taking into account its connection with mysticism and, particularly, with Saint John's *Cántico*. Apart from some relevant textual debts, it is possible to observe a deep impregnation of the mystic discourse: the search for the Being, the negation as a path, the paradoxical formulation, the use of symbols, the dissolution of the identity, the alteration of space and time, etc. For all these reasons, Clara Janés' book appears as a revision of mystical language, but departing from the tradition that lies beneath.

Key words: mysticism, contemporary poetry, Saint John of the Cross, Clara Janés.

En el año 1991, haciendo balance de los últimos estudios publicados en torno a san Juan de la Cruz, Cristóbal Cuevas señalaba la existencia de un vacío bibliográfico: «menos atención se ha dedicado –escribía– al tema de la influencia sanjuanista en la literatura española posterior»¹. Y destacaba, como excepción en medio de ese panorama, un artículo pionero de María del Pilar Palomo que investigaba la huella del místico carmelita en una serie de poetas contemporáneos, con especial atención a Vicente Aleixandre y a algunos poetas posteriores, como Panero, Rosales o Celaya.

En los 15 años transcurridos desde que el profesor Cuevas diagnosticara esta carencia bibliográfica, han aparecido algunos estudios relevantes –aunque todavía escasos en número–. Destacan, por un lado, las aportaciones de Díez de Revenga a propósito de la presencia sanjuanista en los poetas del 27, y, por otro lado, tres artículos de Encarnación García, Armando López Castro y Juan Goytisolo en torno a la influencia de san Juan en la obra de José Ángel Valente. Por su parte, Andrés Soria, José Enrique Serrano y Fanny Rubio han trazado panorámicas valiosas sobre este tema, aunque sin entrar en detalle. María Jesús Mancho se ha centrado en las huellas de san Juan perceptibles en el *Cancionero* unamuniano. De su influencia sobre Juan Ramón Jiménez se han ocupado, entre otros, Miguel Norbert y Gilbert Azam. En un artículo reciente, Juan Matas Caballero ha analizado la impronta sanjuanista en los sonetos del amor oscuro de Federico García Lorca (sobre este mismo tema, Isabel Pulido ha escrito una tesis doctoral, todavía inédita). Por último, y a título de curiosidad, cabe mencionar la existencia de algunos estudios sobre la huella de san Juan en Paul Valéry, Arthur Rimbaud y, sobre todo, T. S. Eliot². Todavía en el año 2002, María Jesús Mancho y Paola Elia escribían: «Quizá una de las tareas en que cabe esperar más avances de los experimentados hasta este momento sea el estudio de la recepción poética sanjuanista, esto es, el modo cómo la obra de san Juan de la Cruz ha permeado la tradición mayor de la lírica actual»³.

«Influencia» es una palabra un tanto ambigua que se utiliza indiscriminadamente para designar un conjunto muy heterogéneo de operaciones literarias. Cuando decimos que un autor ha ejercido su *influencia* en otro autor, cuando decimos –por ejemplo– que san Juan *ha influido* en varios poetas contemporáneos, ¿a qué nos referimos exactamente? Sin ánimo de entrar a fondo en una cuestión teórica tan compleja (ahí están las aportaciones fundamentales de Michael Riffaterre, Gerard Génette, Harold Bloom o Graciela Reyes), parece claro que existen diversos niveles de influencia que podríamos sistematizar, con fines operativos, en una especie de escala gradativa. ¿De qué manera un autor asume creativamente la obra de otro autor? ¿De qué manera se

¹ C. Cuevas (1991), p. 244.

² Las referencias bibliográficas aparecen completas al final del artículo.

³ M. J. Mancho Duque y P. Elia (2002), p. 118.

llega a configurar ese intertexto que Riffaterre ha definido como la percepción de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido?

(a) En el nivel más básico situaríamos la lectura. O mejor, la relectura. Porque si el acto de leer a otro autor implica un primer conocimiento, el acto de releerlo implica un *reconocimiento*. La relectura deja una impronta, una impregnación sutil que puede calificarse, por qué no, de influencia.

(b) Cuando el interés por la obra ajena cuaja en una reflexión crítica de tipo ensayístico o filológico, la influencia comienza a tomar forma, a materializarse. Es revelador, por ejemplo, el hecho de que Gabriel Celaya dedique varias páginas al análisis de la lírica sanjuanista en su *Exploración de la poesía*. Nos dice de su interés por ese autor, nos dice de la influencia que ha ejercido en él ese autor.

(c) Un peldaño más arriba podríamos situar todos los juegos transtextuales: citas más o menos explícitas, incrustación de sintagmas ajenos, apropiación de una determinada simbología... Englobaríamos aquí prácticas como la parodia, el pastiche, el centón y el *contrafactum*.

(d) Por último, el grado máximo de influencia consistiría, no en la manipulación textual, sino en la absorción e incorporación de la obra ajena al propio universo creador. Aunque pueda parecer paradójico, este nivel máximo de influencia es el más difícil de detectar: apenas quedan hilos textuales sueltos de los que poder tirar, pues esos hilos ajenos han quedado trenzados con los del propio autor en un tejido nuevo y distinto.

El interés de un estudio sobre la influencia sanjuanista en Clara Janés está doblemente justificado: por un lado, se pretende de paliar mínimamente ese vacío bibliográfico detectado tanto por Cristóbal Cuevas como, más recientemente, por Mancho Duque y Paola Elia; por otro lado, en muchos textos de Clara Janés se aprecia el último nivel de influencia señalado: no es una incorporación anecdótica o epidérmica la que ella hace de san Juan, sino una auténtica transmutación en verso propio. Veamos cómo se concreta esta influencia en uno de sus últimos libros, *Los secretos del bosque*, publicado en Visor en el año 2002 y que mereció el XII Premio Jaime Gil de Biedma. Ella misma escribe, en unos breves comentarios a su obra: «con frecuencia sucede que el poema es un modo de establecer diálogo con otro poeta»⁴. En el libro que nos ocupa, no hay duda de que ese «otro poeta» al que la autora busca en el espejo es Juan de la Cruz.

En unas reflexiones sobre poesía lírica, comentaba Juan Eduardo Cirlot que, si la verdad es el objetivo prioritario del científico, al poeta únicamente puede exigírsele autenticidad⁵. Hay que decir que la obra poética de Clara Janés –nacida en Barcelona en 1940, hija del conocido editor José Janés– cumple de manera

⁴ C. Janés (2003), p. 251.

⁵ Clara Janés recuerda estas palabras al comienzo de su estudio Cirlot, *el no mundo y la poesía imaginal*, (1996), p. 15.

irreprochable con esa exigencia de autenticidad y de coherencia creativa. A lo largo de sus más de cuarenta años de trayectoria poética –desde *Las estrellas vencidas*, 1964, hasta *Los números oscuros*, 2006–, la autora ha ido configurando un universo inconfundible, sin darle la espalda a su época pero sin condescender tampoco con los caprichos de la última moda literaria. De ahí que la palabra «autenticidad» defina como ninguna otra el espíritu que anima su producción.

Si es cierto que existen poetas «de un solo poema», poetas «de poemario» y, por último, poetas «de obra completa», Clara Janés pertenece, sin duda, a esta última categoría. Su obra, contemplada en perspectiva (es difícil contemplarla de otra manera), se articula como una inmensa polifonía donde los textos dialogan entre sí, establecen correspondencias y se responden desde diversas zonas de su producción. De este modo, cada unidad –verso, poema, libro– adquiere un sentido más pleno cuando es reintegrada en la globalidad.

¿Y cuál es el sentido de este universo que, pieza a pieza, va a levantar Clara Janés ante los ojos del lector? A pesar del riesgo simplificador que implica toda definición, podríamos decir que su obra es una búsqueda de la esencia del ser. Ella misma define su poesía como un proceso de indagación en lo real y de ahondamiento en el ser: «Mi experiencia como poeta es la experiencia de algo que rebasa la forma. Una experiencia tan interior que se confunde con el propio ser y roza el Ser, situando al poeta en un nivel inesperado»⁶. Una búsqueda del ser que emprenderá en unas ocasiones desde la vertiente del amor mítico –como ocurre en *Diván del ópalo de fuego*, donde recrea la leyenda de Layla y Manchún–, desde la vertiente del erotismo –como en *Creciente fértil*–, o desde la atención a lo minúsculo –como en *Lapidario*–. Diversas perspectivas y diverso material poético que apuntan sin embargo a un mismo objetivo. Ahora bien, es evidente que en sus últimos poemarios –*El libro de los pájaros*, 1999, *Arcángel de sombra*, 1999, *Paralajes*, 2002, *Los secretos del bosque*, 2002, *Fractales*, 2005 o *Los números oscuros*, 2006– se ha producido una depuración de esas experiencias que acabará por conducir a la autora hacia una reflexión sobre la búsqueda del ser prácticamente en estado puro, cada vez más concentrada y desligada de la anécdota exterior.

Esta decantación de materiales y este afán de desnudez colocan su obra al lado de la mejor poesía mística de todos los tiempos. Sus textos revelan una impregnación muy profunda no sólo de la mística que florece en la España de la Edad de Oro, sino también de la que llega de Oriente, en especial del sufismo (conviene recordar, en este sentido, su labor como editora y traductora de poetas árabes de la talla de Yalaluddin Rumî o Sohrab Sepehrí). Además, ciertas circunstancias biográficas recordadas por la propia autora confirman este interés, ya desde la infancia, por la contemplación y la interiorización. Es ella misma quien utiliza una palabra tan resbaladiza como *mística* para evocar dichas experiencias: «Yo vivía en Barcelona en

⁶ C. Janés (1993), p. 19.

una casa con jardín donde pasaba muchas horas sola en estado de contemplación. Se respiraba una atmósfera mística, pero a la vez muy panteísta⁷.

Si la poesía janesiana merece el calificativo de «mística» es, primero, por su empeño en nombrar y en conocer una realidad innombrable e incognoscible por definición; segundo, porque ese empeño se plasma –literariamente hablando– en una serie de recursos expresivos que identificamos como propios del discurso místico –paradoja, negación, simbolización, disrupción sintáctica, «incorrección» gramatical, ensanchamiento semántico, alogicismo–; y tercero, porque en dicho empeño es palmaria la influencia de otros autores que han transitado ese mismo camino, sobre todo de san Juan de la Cruz. Esta es la aventura que trazan sus últimos poemarios, especialmente *Los secretos del bosque*, que se convierte así en la culminación de un proceso que viene insinuándose desde sus primeros libros⁸.

Se ha afirmado que san Juan de la Cruz se sabía la Biblia de memoria, o casi. Da la sensación de que Clara Janés, por su parte, conoce también de memoria la poesía sanjuanista, porque son constantes los ecos que de ésta resuenan en sus versos –ecos que en algunas ocasiones llegan a ser incrustaciones literales, mientras que en otras quedan diluidos en el propio discurso–. Sólo en *Los secretos del bosque* encontramos las siguientes referencias, inconfundibles: «sin huellas de los ojos deseados» (cf. «los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados»), «el retumbar de la soledad» (cf. «la soledad sonora»), «Aparta mi losa y me darás alas y volaré contigo» (cf. «Apártalos, Amado, / que voy de vuelo»), «y me robó el sueño que soñaba» (cf. «y no tomas el robo / que robaste»), «¿dónde se oculta, decidme?» (cf. «¿Adónde te escondiste?»). No se trata de un proceder nuevo en la poesía de Janés. En algunos de sus poemarios anteriores (sobre todo en *Rosas de fuego* y en *Diván del ópalo de fuego*) aparecían también estos guiños intertextuales. En el primero de estos libros, por ejemplo, leemos «sin ser notada» (cf. el famoso verso de *La noche oscura*) o «tras amoroso lance» (ligera variante del verso original de san Juan «tras de un amoroso lance»). Y en el segundo libro, la autora pide «que acoja la interior bodega» (cf. «en la interior bodega, / de mi Amado bebí»). En los ejemplos citados no se da únicamente una coincidencia *conceptual*, sino también *lexical* –por retomar la distinción que emplea Víctor García de la Concha–, lo cual nos permite transitar con mayor seguridad el terreno siempre resbaloso de las influencias concretas. No estamos ante una simple afinidad o sintonía entre dos poetas, sino ante una influencia patente, asumida y declarada como tal por una de las partes.

Leyendo los poemas de Clara Janés, el lector familiarizado con san Juan percibe ecos, reverberaciones textuales, como un tornavoz lejano que añadiera profundidad

⁷ Entrevista aparecida en *El Mundo*, 7 de febrero de 2000.

⁸ Todas las citas se realizan por la edición de Visor J, C. Janés (2002). Tras cada cita se indica, entre paréntesis, el número correspondiente al poema.

significativa. En una entrevista, la propia autora confesaba su preferencia por el gran místico carmelita desde la época en que asistía a las clases del profesor José Manuel Blecuá en la Universidad de Barcelona: «entre la poesía que nos hacía leer Blecuá, yo elegía san Juan de la Cruz, la lírica tradicional española y Francisco de Quevedo»⁹. Una fascinación que la impulsó a escribir, años más tarde, un libreto de ópera sobre la vida del carmelita (la ópera, titulada *Luz de oscura llama*, fue musicada por Eduardo Pérez Maseda y estrenada en la Sala Olimpia de Madrid, el 5 de mayo de 1991). Todavía en una entrevista reciente, la autora rendía tributo a sus dos padres literarios: «Holan ha sido fundamental en mi decisión de escribir. Sólo puedo comparar a Holan en importancia a San Juan de la Cruz, que me hizo reconocer la poesía como algo esencial»¹⁰.

Afortunadamente, Clara Janés va mucho más allá de la incrustación de un puñado de sintagmas sanjuanistas –lo cual podría leerse, a fin de cuentas, como una concesión a cierta moda culturalista o como el guiño cómplice del admirador declarado–. Una intertextualidad de esas características no tendría mayor interés que su simple constatación. Ahora bien, situada en esa línea de autenticidad que apuntábamos al comienzo, Clara Janés lleva a cabo un proceso de asimilación –de ingestión– que le permite integrar todo ese cúmulo de materiales ajenos en su creación poética con absoluta naturalidad (casi rozando, se diría, la pura necesidad). Es lo mismo que ocurre en poemarios como *Diván del ópalo de fuego*, donde consigue superar la tentación de un exotismo fácil que podría haberla hecho caer en la trampa del orientalismo de postal. Con mucho acierto, destaca Emilio Miró «su capacidad de trascender esteticismos y culturalismos, más allá de su vasta cultura, de un extenso y variado repertorio de motivaciones e incitaciones filosóficas y literarias»¹¹.

Los secretos del bosque podría definirse como el diario poético donde queda consignada la aventura espiritual de una búsqueda, una búsqueda que se expresa mediante el ya tradicional recurso al lenguaje del amor humano. Más allá de esta definición tan imprecisa poco puede concretarse, puesto que todo el proceso aparece envuelto en la incertidumbre: ¿cuál es el objeto de búsqueda?, ¿quién busca?, ¿cuál es el resultado final de esa búsqueda? Es posible que estas preguntas carezcan de respuesta satisfactoria porque, sencillamente, estén mal planteadas. La experiencia mística ha sido definida como un salto en el vacío, un salto hacia una dimensión donde las coordenadas espacio-temporales se ven alteradas y donde ni siquiera la identidad del buscador permanece a salvo («un ciego y oscuro salto», para decirlo con san Juan de la Cruz en *Tras de un amoroso lance*). En este sentido, el camino místico no difiere tanto del poético, ya que, como apunta la propia

⁹ En S. K. Ugalde (1991), p. 40.

¹⁰ Entrevista aparecida en *El Cultural*, 20 de agosto de 2005.

¹¹ E. Miró (1998), p. 22.

autora, «andar en las tinieblas es lo propio del poeta [...]. Este mundo de lo desconocido es el que la poesía tiene como objeto y el único que puede llevar a otra valoración de lo real»¹².

De ahí que el no saber se asuma desde el principio con tanta naturalidad: «sosiégate, tú, que nada sabes» (32). El no saber, el no querer, el no esperar constituyen el marco en el que transcurre dicha búsqueda, siguiendo la línea de la llamada *teología negativa* o *apofática* que en Occidente se inicia, aunque sólo sea de manera emblemática, con el brevísimo tratado del Pseudo-Dionisio y que enriquecerán luego pensadores como Ramon Llull o el Maestro Eckhart. La palabra *nada*, símbolo de la máxima desposesión –desposesión material, desposesión intelectual y desposesión espiritual–, se repite en algunos de estos poemas janesianos como una suerte de sortilegio hipnótico: «nada esperes, / nada esperes, / nada» (47), «nada, repito, nada» (48), «Nada, nada, nada, / nada esperes / y súmete en la nada» (48). Ante estos versos es difícil no recordar la formulación extrema que le valió a san Juan el justificado apelativo de «Doctor de las Nadas», formulación que aparece en los dibujos del *Monte de perfección* que el propio autor repartía en copias rudimentarias entre las monjas de Beas hacia 1578. En la «senda central» del dibujo se lee: «Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aun en el monte nada». Muy significativamente, el poemario de Clara Janés concluye en el mismo tono de negación: «no hay forma / en el más allá, / ni fuga, / no hay sombra, / ni luz, / ni concreción» (66).

En cualquier caso, *Los secretos del bosque* traza el itinerario de una búsqueda. Tal vez no haya inicio, ni final, ni buscador, ni buscado, pero sí hay búsqueda¹³. En *Jardín y laberinto*, un libro donde recoge las memorias de su niñez, la autora reflexiona: «¿Qué importa si Aquiles llega antes o después que la tortuga? Lo único que importa es que ambos están en camino, y lo verdaderamente terrible y angustiante, siendo la sola certeza que tenemos, es que estamos en movimiento»¹⁴. A la manera de una *quête* medieval, lo que aquí se prioriza es el movimiento de la búsqueda, y no tanto el objeto buscado (de la misma manera que en algunos *romans* artúricos da la sensación de que el Grial es poco más que una excusa para seguir en camino).

Una búsqueda, además, que no admite medias tintas y que entraña riesgos incluso desde el punto de vista de la estricta supervivencia (comprobamos una vez más que la mística se sitúa en las antípodas de la religión institucionalizada). Es la propia persona lo que está en juego: «este es el reto: / nos hemos de enfrentar / a vida o muerte, / cuerpo a cuerpo» (58). La maravilla y el peligro van de la mano; o, dicho de

¹² C. Janés (1993), p. 20.

¹³ En el año 2002, Jaime Parra publicó una antología de poesía escrita por mujeres contemporáneas con el significativo título de *Las poetisas de la búsqueda* (Zaragoza, 2002).

¹⁴ C. Janés (1990), p. 145.

otra manera, el peligro de disolución es el precio que hay que pagar por el vislumbre de esa maravilla. De ahí que, en ocasiones, este camino adopte la forma de una involución terrible y dolorosa. Desde ese estado de máxima desorientación y como si fuera incapaz de recordar la plenitud, el *yo* lírico escribe: «el horizonte corta el aliento / como una espada. / ¿Hubo un día el amor?» (5). Más adelante, de nuevo la desesperación: «Un bocado de sombra, / como la herrumbre, / me corroe» (50). Sin embargo, la búsqueda implica la integración de esos puntos de oscuridad que amenazan con devorar al sujeto. Hay que pasar por la sequedad de la noche (como diría san Juan) para avanzar. Y es que, como recordará unos siglos después George Bataille, «la angustia es no menos que la inteligencia un medio de conocimiento»¹⁵.

Esta peculiar aventura errática se desarrolla a lo largo del libro sobre un doble eje, uno vertical y otro horizontal, de modo que la búsqueda queda configurada como exhaustiva y totalizadora, abarcando la doble dimensión espacial ($\uparrow \rightarrow$). Es una búsqueda que se desarrolla hacia arriba (y ese movimiento ascensional queda sintetizado en una serie de símbolos que giran en torno a la idea central de *vuelo*) y hacia adelante (un movimiento de avance que queda sintetizado en una serie de símbolos que giran en torno a la idea central de *camino*). A pesar de la presencia notable de imágenes vinculadas al vuelo, este poemario de Clara Janés se articula sobre todo a partir del motivo central del camino, un camino que discurre a través del bosque. Comenzamos a intuir el denso entramado simbólico que está tejiendo la autora en este libro, ya que a la imagen del camino –crucial en la tradición bíblica que ve al ser humano como un peregrino de paso por la tierra– se une la del bosque –con evidentes resonancias en el ámbito del folklore, la leyenda, el mito y la alquimia–. Precisamente recuerda Victoria Cirlot que «penetrar en el bosque significa una inmersión en la materia que la alquimia ha fijado como una etapa dentro del proceso de elaboración del oro filosofal: la denominada *nigredo* o ennegrecimiento»¹⁶. Desde el punto de vista íntimo, interior y psicológico, el bosque es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la purificación»¹⁷. Sería el equivalente del «entremos más adentro en la espesura» sanjuanista.

Como todo proceso de búsqueda, también este empieza con una intuición, una llamada, un despertar («mi corazón, durante años dormido, / despertó», 1). Ya en el *itinerarium mentis in Deum*, aquel camino del alma hacia Dios descrito por san Buenaventura, el arranque se concretaba en forma de herida, un pinchazo íntimo que marcaba el despertar a una conciencia nueva. En estas etapas iniciales, el estímulo visual suele actuar como desencadenante de todo el proceso, ya que el

¹⁵ G. Bataille (1972), p. 53.

¹⁶ «Nigredo» es el título del tercer poema de *Los secretos del bosque*.

¹⁷ V. Cirlot (2005), p. 43.

sujeto se siente impelido a perseguir esa belleza fugaz, tan sólo entrevista: «¿Por qué de tal modo / aquella imagen / me lanzó a la carrera / entre charcos embarrados, / troncos secos, / la trampa de los pantanos...?» (10). A la manera platónica, la sed de belleza es la chispa que enciende todo el proceso. La formulación janesiana es, en este punto, bien precisa: «el sol de tu belleza me arrastra / por los montes como una forma vana» (62). Recordemos que, también en el *Cántico*, se sugiere una y otra vez la importancia de la percepción visual, la contemplación extática de la hermosura de todo lo creado. Estas son las palabras con las que san Juan comenta el verso «y vámonos a ver en tu hermosura»: «Que quiere decir: hagamos de manera que, por medio de este ejercicio de amor ya dicho, lleguemos a vernos en tu hermosura, esto es, que seamos semejantes en hermosura, y sea tu hermosura de manera que, mirando el uno al otro, se parezca a ti en tu hermosura, y se vea en tu hermosura, lo cual será transformándome a mí en tu hermosura; y así te veré yo a ti en tu hermosura, y tú a mí en tu hermosura; y tú te verás en mí en tu hermosura, y yo me veré en ti en tu hermosura ...». Como comenta Emilio Orozco con gran plasticidad, aquí san Juan «se desborda embriagado [...], enredándosele pegajosa la palabra *hermosura* hasta repetirse cual nunca se repitió palabra en la prosa española»¹⁸.

Debido al carácter elusivo y escurridizo de esa otra realidad, el sujeto no emprende propiamente un camino, sino que más bien se deja conducir —«arrastrar», como se lee en el verso arriba citado: «el sol de tu belleza me *arrastra*...»—. Más que un avanzar estamos ante un deambular, una errancia hasta cierto punto comparable a la de la caballería medieval. Según establece el psiquiatra William James en su libro *Las variedades de la experiencia religiosa* (1902), una de las cualidades que define la experiencia mística es su absoluta gratuidad (lo que él llama «pasividad»): lo único que puede hacer el sujeto es ponerse en condiciones óptimas para recibir el don de la gracia, pero sin forzar nada. De ahí que el verbo *caminar*, que hasta cierto punto implica una resolución voluntariosa por parte de la persona, se sustituya en estos poemas por los verbos *vagar* y *deambular*, que sugieren una suspensión de la propia voluntad (y que, por otra parte, encierran tan profundas resonancias sanjuanistas: «y todos cuantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo»). Como indica Covarrubias, «vagar» significa «andar de un lado para otro» (es cierto que el propio san Juan, en los comentarios en prosa a este pasaje, interpreta «vagar» como un cultismo semántico, dándole el sentido de «vacare Deo», es decir, «entregarse a la contemplación de Dios»). Pero, como sugiere muy bien Domingo Ynduráin, la lectura del santo es en este caso bastante forzada, y no tiene por qué ser la única posible). Así pues, el *yo* no se dirige a un lugar concreto, sino que se deja llevar: «así vagamos / y al despertar / la oscuridad se adentró en mis ojos / y seguí errante / arrastrando la ausencia de aquel sueño...»

¹⁸ E. Orozco (1994), vol. I, p. 80.

(44). La persona se ofrece, vacía ya de sus propios deseos, a los deseos del Otro. Una renuncia a la voluntad que puede entenderse como una de las máximas formas de entrega y amor.

En ocasiones, sin embargo, el sujeto se deja vencer por la angustia y la urgencia de encontrar (de encontrarse). Asoma entonces la desesperación («mi galopada violenta / hacía trizas la oscuridad», 11), pues la llamada se vive como una necesidad inaplazable («parecía que mi paso talara los bosques», 11). Algo similar ocurría en el arranque del *Cántico* sanjuanista, donde la Amada atravesaba los espacios a velocidad de vértigo, cruzando el paisaje como una flecha en busca de su Amado. La impresión de dinamismo vertiginoso que transmiten las liras iniciales del *Cántico* ha llevado a algunos críticos a hablar de perspectiva aérea, puesto que parece que la Amada esté sobrevolando el espacio y contemplándolo desde arriba (de otra manera, sería difícil que pudiera pasar con esa facilidad «los fuertes y fronteras»). También en *Los secretos del bosque* tenemos la sensación de que el *yo* lírico sobrevuela el espacio y contempla el paisaje desde la altura: «a mis pies se ondulan los ríos» (17), «el caballo me eleva por los aires / y, veloz, describe grandes círculos» (34).

En *Los secretos del bosque* se perfila un camino —o una senda, para decirlo a la manera de la mística española de la Edad de Oro— oculto, peligroso, a ratos imposible de transitar. Un camino que discurre por mitad de un bosque de claras resonancias célticas, fundamentalmente nocturno y húmedo, con constantes referencias al musgo, el limo, el estanque, el pantano, el lodo, los helechos, el líquen, las algas, la niebla o los charcos (una serie de elementos que remiten a un fondo primordial y genésico). Desde luego, no es un paseo tranquilo por un *locus amoenus*, sino un viaje cercado de acechanzas y de maravillas —en el sentido etimológico del término, es decir, «cosas extrañas y notables»—. Como recuerda de nuevo Victoria Cirlot, en la tradición artúrica «el bosque es el espacio de la incertidumbre (es el «no saber adónde»), y por ello también el lugar del riesgo, donde el individuo se confronta consigo mismo»¹⁹. En este sentido, el bosque desempeña una función idéntica a la que desempeña el desierto en la tradición judeocristiana. También el desierto es el espacio *otro*, el espacio de la desposesión, la renuncia y el vaciamiento, donde todo puede suceder.

Ese camino que discurre por el bosque está poblado de presencias extrañas y elusivas que acompañan al sujeto en su búsqueda. Son unos entes misteriosos que a veces desempeñan el papel de ayudantes (como esa estrella que señala el camino, o esos abedules que apartan sus ramas y descubren el espacio, o esas flores que funcionan como indicios positivos) y, otras veces, el de antagonistas (como esa nieve que borra las señales que deberían servir de guía).

¹⁹ V. Cirlot (2005), p. 43.

A semejanza de lo que ocurre en los inquietantes bosques de los cuentos folklóricos, también aquí la realidad se mueve, palpita, a pesar de que la mirada no logra enfocar con precisión ningún objeto concreto, como tampoco el oído consigue identificar ninguno de los múltiples sonidos que se producen a su alrededor. Todo queda velado, latiendo en la oscuridad: «hubo sonidos furtivos, / un deslizarse entre las hierbas, / crujir de ramas» (1), «corren árboles en llamas» (42). Por todas partes resuenan voces, pero es imposible determinar a qué cuerpo, a qué ser pertenecen dichas voces. Y, sin embargo, no pueden ser ignoradas, pues suelen dirigirse al *yo* lírico en forma exhortativa: «dice la voz: / arrebatáale el alma y / entrégale tu alma» (15), «oí una voz que me decía: / no hay profundidad / para ti inalcanzable» (8), «oí en la senda: / no temas al espejismo» (27). Es una naturaleza parlante, donde las abubillas hablan (35), las cigüeñas escriben con su vuelo palabras en el cielo (28) y las hojas abren labios ocultos (21). Recordemos que también en el *Cántico* sanjuanista la mujer se dirige a las criaturas –pastores, bosques, espesuras, prados, flores– para preguntarles si han visto al Amado («decid si por vosotros ha pasado») y que esas criaturas toman la palabra y responden en la lira número 5 («Mil gracias derramando, / pasó por estos sotos con presura»)²⁰.

El velo bajo el cual se ocultan todas estas voces no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que la mística es, por definición, una experiencia elusiva que se resiste tanto a la comprensión como a la formulación. La propia Clara Janés lo explica en un estudio dedicado a María Zambrano: «y todo se expresa en un tono que sólo tiene analogía con el utilizado por los místicos, ya que se trata de un rodear, de un cerco que la misma visión poética, como a ciegas, lleva a cabo en torno a aquello que acaso por esencia es fugitivo a concreción»²¹. Quizá el ocultamiento sea necesario para salvaguardar la integridad del sujeto, para que la visión fulgurante del misterio no acabe con su vida (de la misma manera que el dios de Moisés no se revela completamente, sino por medio de una zarza ardiente). Por eso la Amada del *Cántico* pide: «Apártalos, Amado, que voy de vuelo».

Además de atender a la llamada inicial, para emprender ese camino es necesario ir, a la manera machadiana, ligero de equipaje. Para avanzar es imprescindible despojarse del lastre «hasta la desnudez» (3), abandonarlo todo: «sin monedas y sin capa, / corona y cetro entrego / a cambio de un instante» (16). El ideal de ligereza aparece asociado a menudo a la imagen del pájaro, un símbolo que atraviesa toda la trayectoria poética de Clara Janés.

En *Los secretos del bosque*, el proceso de desasimiento es complejo. No se trata tan sólo de que el sujeto se desprenda de una serie de objetos exteriores que

²⁰ A pesar de que Domingo Ynduráin (San Juan de la Cruz (1983)) interpreta esta estrofa como un soliloquio de la Amada, la mayoría de estudiosos ve en ella la respuesta de las criaturas.

²¹ C. Janés (1987), p. 8.

dificultan el avance, sino de que abandone incluso aquello que parecía definirle como persona, es decir, su propia materialidad (hay que situarse «fuera de todo instante, / de toda materia, / en el puro no ser», 22, «el abandono de la materia / es tu meta», 3) y su nombre («una mano / rozó la superficie de las aguas / y se borró mi nombre / en mi memoria», 40). De este modo, la pobreza es mucho más que la renuncia a unos bienes materiales: la pobreza es situarse en el vacío interior, en la ausencia de nombre, en el espacio del *no*. O sea, asumir aquella «desnudez espiritual» de la que habla san Juan en el comentario a la lira 3 del *Cántico*.

El proceso de desasimiento que practica el sujeto lírico en estos versos es tan radical que desemboca, prácticamente, en la transparencia del ser. Y aquí es inevitable, una vez más, referirse al *Cántico*, en concreto a la que ha sido considerada como una de las liras más impresionantes del poema, la número 11, aquella en que la mujer detiene el ritmo frenético de su búsqueda para inclinarse sobre una fuente de aguas cristalinas (ya Dámaso Alonso se refirió a ella como estrofa «bisagra», y José Ángel Valente dijo que era el «eje» del *Cántico*). Esta estrofa marca el punto álgido en el proceso de descorporeización, porque cuando ella se mira en esas aguas no ve su propio rostro, como sería esperable, sino los ojos del Amado que ella tiene grabados en sus entrañas:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

Da la impresión de que la Amada del *Cántico* tiene una materialidad cercana a la transparencia: su cuerpo es tan vaporoso que permite ver las imágenes que tiene grabadas en su alma (Henri Corbin se refirió en diversas ocasiones a la «materia inmaterial» de los místicos). Vaciar para llenarse de nuevo. Porque, como recuerda Zambrano, «hay presencias que no pueden descender en lo que está poblado por otras»²². José Ángel Valente lo ha formulado de manera inmejorable en un poema de *Al dios del lugar*: «Borrarse. / Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios».

El ser que transita por ese bosque abandona su propia identidad, se vacía de sí, y esto le permite adquirir nuevas identidades, transmutarse en otros seres, metamorfosearse con una facilidad sorprendente: «¡Ah, rotación del desvarío! [...] Soy sucesivamente tierra, fuego, / aire, agua. Y de nuevo tierra, fuego» (52). Recordemos que también en el *Cántico* ocurre algo similar: la Amada se convierte en paloma y en tórtola; el Amado se transforma en ciervo. De ahí la sensación que tiene el lector de estar ante personalidades camaleónicas y de límites imprecisos: ¿dónde

²² M. Zambrano (1993), p. 108.

acaba el *yo* y dónde comienza el *tú*?, ¿cuál es la frontera entre la *subjetividad* y la *objetividad*? Fusión y confusión es la respuesta que nos ofrece la autora en estos versos: «toco una piedra / y es tu mano lo que mi mano toca» (38), «y el aire recorría su cuerpo / que era el mío» (40), «y yo respiraba sólo por su boca» (43), «vi que su rostro el mío era, / y supe que el suyo era mi rostro» (63).

Incluso parece sugerirse entre líneas una alteración de la identidad sexual o, como mínimo, un cambio en los papeles tradicionalmente asociados a hombres y mujeres. En *Los secretos del bosque*, la protagonista irrumpe con los atributos que, en tantos relatos folklóricos y literarios, definen a la mujer vestida de hombre que se echa a los caminos por diversos motivos: la espada, la capa y el caballo²³. También en el *Cántico sanjuanista*, concretamente en la lira 18, se insinuaba una alteración parecida de la identidad sexual. La Amada decía, refiriéndose a su Amado: «allí me dio su pecho / allí me enseñó ciencia muy sabrosa». Sorprende la actitud femenina de este varón que ofrece su pecho a la hembra (aunque sabemos que, a partir del siglo XV, la imagen de un Jesús maternal que protege y alimenta a los cristianos no es inhabitual). En cualquier caso, él es ella, ella es él. Los límites se borran.

Así pues, difuminados los límites que separan a la persona del resto de la creación, la identidad se vuelve cada vez más imprecisa. Estos poemas parecen confirmar la intuición de que la experiencia mística es la experiencia de la no dualidad. Se trata de superar la disyuntiva de «lo uno o lo otro», «masculino o femenino», «dentro o fuera», «cuerpo o alma», «humano o divino», para entrar en el campo de una experiencia totalizadora que trascienda la organización en categorías duales.

La inestabilidad parece contagiosa, pues no sólo afecta a la protagonista de *Los secretos del bosque*, sino también a las coordenadas espacio-temporales por las que se mueve. Tiempo y espacio aparecen imbuidos de máxima irrealidad: el primero no tiene nada que ver con el tiempo cronológico medido por los relojes, sino más bien con el devenir temporal de cuentos y mitos (es un tiempo sin tiempo, «fuera de todo instante», 22); y, en cuanto al segundo, no hay mejor manera de definirlo que con las palabras de la propia autora cuando lo califica de «espacio agonizante» (49), una agonía que se asocia a su constante alteración y cambio: el mar se eleva (16), las aguas se enderezan hasta ponerse en pie (59), afloran calles de ciudades sumergidas (15), el bosque umbrío da paso de manera brusca al desierto (17)... Hasta los cuatro puntos cardinales quedan anulados: «las altas hierbas / con sus dedos lunares / borran los cuatro puntos / y zozobra la noche» (58). En otras ocasiones, el espacio se deja impregnar por la formulación paradójica, y aparecen entonces «cumbres oscuras» (17), o ese «derrumbamiento / que se eleva» (23), o ese paisaje que se desploma (30).

²³ Como señala E. E. Marson (1995), esta especie de reversibilidad sexual aparece ya insinuada en un poemario anterior, *Kampa*: «she brings her lover flowers, she tells him not to be afraid, and she assures him that she will take care of matters. This reversal of stereotyped roles gives the author room to experiment with the limits of gender», p. 248.

La propia escritora se refiere, en uno de sus textos en prosa, a la «inespacialidad del espacio espiritual»²⁴ (a propósito de ese «derrumbamiento que se eleva», ¿cómo no recordar de nuevo el poema *Tras de una amoroso lance*, donde el sujeto se abate para llegar a lo más alto?).

La paradoja, que constituye uno de los recursos preferidos por los místicos de todas las tradiciones –posiblemente porque deja en suspenso las capacidades intelectivas y permite una captación mucho más intuitiva de la realidad–, es utilizada con profusión por la autora a lo largo de este libro, donde se asocia básicamente al mundo de los colores. La paleta cromática que Clara Janés despliega aquí parece el resultado de un estado de conciencia alterado, extraño, lleno de iridiscencias y brillos donde los colores también se funden y confunden. Pensemos, por ejemplo, en esa estrella verde de la que saltan chispas naranjas (1) o en esa rosa roja a la que se le pide que rebase «la blancura» (38). En cualquier caso, estamos ante un cromatismo brillante, dominado por destellos, fulgores y tonalidades plateadas (en un verso se evocan las «voces plateadas», 4, y en otro el «plateado viento», 38). Todos estos «fotismos» –por utilizar el término psicológico que designa la percepción de fenómenos luminosos ligados a la experiencia religiosa– remiten de nuevo al *Cántico* sanjuanista. Una vez más, las coincidencias son sorprendentes. Luce López-Baralt ha señalado que el cromatismo del poema de san Juan está dominado también por destellos y múltiples policromías: el prado «de flores esmaltado», los «semblantes plateados» de la fuente, el lecho «en púrpura tendido»... Este ambiente onírico y enigmático evoca, en ambos casos, un paisaje interior, un paisaje –como quería Emilio Orozco– quintaesenciado y trascendente. Un paisaje percibido con «los ojos de su alma», como escribe el propio san Juan en los comentarios a la lira 10 del CB.

Es evidente que ese camino que serpentea en mitad del bosque es una senda que avanza, no hacia adelante, sino hacia el interior del propio ser que lo recorre (y que, por tanto, se recorre). Una interioridad que se manifiesta a lo largo del poemario mediante una serie de imágenes asociadas, como la caverna (que evoca magníficamente la idea de reclusión –«en la caverna acosada / crece ese amor como el oro secreto», 42– y que, una vez más, remite a san Juan), la ciudad sumergida («y mi cuerpo es ciudad sumergida / en descenso / hacia las entrañas del fuego», 16), el tesoro oculto, el limo que se acumula en el fondo de un estanque, etc. Así pues, se trata de un viaje que avanza en espiral hacia el centro y hacia el fondo. Como dirá George Bataille, «no hacía falta buscar muy lejos, bastaba entrar en uno mismo [...]. El 'sí mismo' no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto»²⁵. He aquí, tal vez, la máxima paradoja, en virtud de la cual el *éxtasis*, o salida de sí, acaba revelándose como *enstasis*, o caída en las profundidades del ser. En último término, el sujeto sale para llegar (si es que hay

²⁴ C. Janés (1997), p. 94.

²⁵ G. Bataille (1972), p. 20.

llegada) más adentro. Por eso Pedro Salinas se refería al movimiento *centrípeto* que describe la poesía de san Juan, en una espiral hacia las profundidades del alma, en contraposición al movimiento *centrífugo* que se observa en fray Luis de León, proyectado hacia el cielo, las esferas planetarias o la noche estrellada.

En definitiva, en *Los secretos del bosque* la imagen del camino traduce mejor que ninguna otra esa aventura íntima del ser. El jesuita Michel de Certeau, uno de las máximas autoridades en la materia, concluye su ensayo *La Fábula mística* con una frase contundente: «Es místico todo aquel o aquella que no puede dejar de caminar, y que, con la certeza de lo que le falta, sabe que cada lugar y cada objeto *no es eso*, que no puede residir *aquí* y contentarse con *aquello*»²⁶. Pocos libros ilustran tan bien como este de Clara Janés la relevancia de la imagen del camino en el proceso místico.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso: *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, CSIC, 1942.
- AZAM, Gilbert.: *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- BATAILLE, George: *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972.
- BENASSAR, Bartolomé: «Recepción y audiencia de Juan de la Cruz en Francia», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. Ávila, 23-28 de Septiembre de 1991*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. II, pp. 395-403.
- BERTINI, Giovanni Maria: «Bécquer y san Juan de la Cruz», *Quaderni Ibero-Americani*, XXXI-XL (1971), pp. 137-142.
- CERTEAU, Michel de: *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 2004.
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté: «Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIX, núm. 2 (1995), pp. 349-364.
- CIRLOT, Victoria: «Heinrich Zimmer: Conversaciones con los símbolos», en J. D. PARRA (ed.), *La simbología. Grandes figuras de la Ciencia de los Símbolos*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 39-45.
- *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela, 2005.
- CUEVAS, Cristóbal: «Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual», en F. RICO (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento 2/1*, a cargo de F. López Estrada, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 238-250.

²⁶ M. de Certeau (2004), p. 352.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: «San Juan de la Cruz y la poesía contemporánea», *Estudios Humanísticos*, 17 (1995), pp. 95-109.
- La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Al aire de su vuelo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- GARCÍA VALLADARES, Encarnación: «Resonancias sanjuanistas en la poesía española de posguerra, con especial atención a la obra de José Ángel Valente», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. Ávila, 23-28 de Septiembre de 1991*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 465-481.
- GIBERT, María Teresa: «La presencia de san Juan de la Cruz en T. S. Eliot», *Revista de Literatura*, XCIII (1985), pp. 77-92.
- GOYTISOLO, Juan: «Palmera y mandrágora (Notas sobre la poética de José Ángel Valente)», en L. LÓPEZ BARALT y L. PIERA (eds.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 205-211.
- HATZFELD, Helmut: «Paul Valéry descubre a san Juan de la Cruz», en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 324-331.
- JANÉS, Clara: «María Zambrano y la llama blanca de la aurora», *Ínsula*, 484 (1987), pp. 8-9.
- *Lapidario*, Madrid, Hiperión, 1988.
- *Creciente fértil*, Madrid, Hiperión, 1989.
- *Jardín y laberinto*, Madrid, Debate, 1990.
- «Conjeturas», en AA.VV., *Las palabras de la tribu: escritura y habla*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 17-21.
- *Diván del ópalo de fuego*, Murcia, Editora Regional, 1996.
- *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996.
- «Visión esmeralda», en A. BENEYTO y J. D. PARRA (eds.), *Cirlot y el no-dónde, Barcarola*, 53 (1997), pp. 93-98.
- *El libro de los pájaros*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- *Arcángel de sombra*, Madrid, Visor, 1999.
- «Cirlot y el mundo de los símbolos», en J. D. PARRA (ed.), *La simbología*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 189-198.
- *Paralajes*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- *Los secretos del bosque*, Madrid, Visor, 2002.
- «Hacia la luz (Poemas y comentarios)», en M. P. MANERO SOROLLA (ed.), *Literatura y Espiritualidad*, Barcelona, PPU, 2003, pp. 246-257.
- *Fractales*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- *Los números oscuros*, Madrid, Siruela, 2006.
- JIMÉNEZ LOZANO, José: «Una estética del desdén», en M. J. MANCHO DUQUE (ed.), *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 71-81.
- JUAN DE LA CRUZ, SAN.: *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983 (ed. de D. YNDURÁIN).

- *Obras completas*, Madrid, BAC, 2002 (ed. de L. RUANO DE LA IGLESIA).
- *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002 (ed. de P. ELIA y M. J. MANCHO DUQUE).
- LARA GARRIDO, José: «Poesía y mística. Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz. Anotaciones y actualización bibliográfica», en E. OROZCO DÍAZ, *Estudios sobre san Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Granada, Universidad, 1994 (ed. de J. LARA GARRIDO), vol. I, pp. 309-383.
- «Proceso de simbolización y proceso de sentido en el texto lírico (Exégesis de un símbolo complejo en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz)», en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pp. 303-344.
- LÓPEZ-BARALT, Luce: *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998.
- LÓPEZ CASTRO, Armando: «La presencia de san Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente», recogido en su *Sueño de vuelo. Estudios sobre san Juan de la Cruz*, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, pp. 207-236.
- «Juan de la Cruz y Rimbaud: Hacia una experiencia de lo abisal», *San Juan de la Cruz*, 26 (2000/II), pp. 133-149.
- LUCAS, Antonio: «Entrevista con Clara Janés», *El Mundo*, 7 de febrero de 2000.
- MANCHO DUQUE, María Jesús: «Huellas de san Juan de la Cruz en el *Cancionero unamuniano*», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXXIII (1998), pp. 41-60.
- MARSON, Engelson E.: «Clara Janés: Mysticism and the Search for the Female Poetic Voice», *Revista de Estudios Hispánicos*, 29 (1995), núm. 2, pp. 245-257.
- MATAS CABALLERO, Juan: «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de san Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*», *Contextos*, 36 (2000), pp. 361-386.
- MIRÓ, Emilio: «Clara Janés, la perfección de la materia», *Ínsula*, 503 (1988), pp. 23.
- «Clara Janés entre el fuego y el silencio», *Ínsula*, 620-621 (1998), pp. 22-24.
- NORBERT UBARRI, Miguel: «La poesía de ida del *Diario* de Juan Ramón Jiménez y la poesía de vuelta de san Juan de la Cruz», *San Juan de la Cruz*, 22 (1998/II), pp. 223-241.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1994 (ed., introd. y anot. de J. LARA GARRIDO).
- PALOMO VÁZQUEZ, María del Pilar: «Presencia sanjuanista en la poesía española actual», *Simposio sobre san Juan de la Cruz*, Ávila, 1986, pp. 131-150.
- «De símbolos y vida», Introducción a CLARA JANÉS, *Acecho del alba. Antología*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, pp. 7-16.

- PASERO, Anne M.: «Clara Janés», en L. GOULD LEVINE *et al.* (eds.), *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, Westport, Greenwood Press, 1993, pp. 230-241.
- PULIDO, Isabel: *Los «Sonetos del amor oscuro» de Federico García Lorca: Tradición y originalidad*, Salamanca, Universidad, 1996 (Tesis doctoral inédita).
- RUBIO, Fanny: «La poesía de *La noche oscura* de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía española contemporánea», *La Página*, 57 (2004), pp. 45-74.
- SALINAS, Pedro: «La evasión de la realidad. Fray Luis de León y san Juan de la Cruz», en *La realidad y el poeta*, Madrid, Ariel, 1976, pp. 125-154.
- SERRANO ASENJO, José Enrique: «San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea (1942-1991)», en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Junta de Andalucía, Turner, 1991, pp. 71-82.
- SERVERA BAÑO, José: «Presencia de la poesía de San Juan de la Cruz en los poetas españoles del siglo XIX», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista. Ávila, 23-28 de Septiembre de 1991*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I, pp. 449-464.
- SORIA OLMEDO, Andrés: «San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea (1856-1942)», en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Junta de Andalucía, Turner, 1991, pp. 41-69.
- THOMPSON, Colin P.: «La presencia de san Juan de la Cruz en la literatura del siglo XX. España e Inglaterra», en L. LÓPEZ BARALT y L. PIERA (eds.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 189-203.
- UGALDE, Sharon K.: «La subjetividad desde «lo otro» en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1990 (XIV, núm. 3), pp. 511-523.
- «Conversación con Clara Janés», en *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pp. 39-53.
- VALENTE, José Ángel: *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- y LARA GARRIDO, José (eds.): *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995.
- ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 1993.
- ZAMBRANO, Pedro: *La mística de la noche oscura. San Juan de la Cruz y T. S. Eliot*, Huelva, Universidad, 1996.