

## II. NOTAS

### SAN JUAN EN VANGUARDIA

*René de Costa*

*The University of Chicago*

El índice de vigencia de una obra clásica es su capacidad de ser —y de seguir siendo— modélica, imitada. El misticismo, que fue un modelo de vida espiritual para el siglo xvi y que originó uno de los géneros literarios más imitados de su momento, hoy tiene pocos adeptos. La poesía que engendró, sin embargo, y en especial la de San Juan de la Cruz, está más presente que nunca —siendo punto de referencia para la poesía amorosa actual.

Por medio de la alusión, autores tan diversos y tan distantes como Gloria Fuertes y Gonzalo Rojas recurren a códigos de la poesía de San Juan para realzar el impacto de su propio mensaje lírico. La autora madrileña, célebre en la península por su estilo coloquial, antipoético, en *Poeta de guardia* (1968) se dirige directamente al Santo —a guisa de carta íntima a un amigo— para confesarle su fracaso personal en el camino arduo del amor:

Querido Juanito:

No,

si poseer poseo

el entendimiento del amor;

lo que no alcanzo

ni con amor ni con oración ni con bondad ni con poesía,

es ser por el amado correspondida...

Y Gonzalo Rojas, más medido, entre el poema y el antipoema, en *Del relámpago* (1981), cierra el frenesí orgiástico de “La palabra placer” con una cita directa del *Cántico*:

...Placer

y más placer. Olfato, lo

primero el olfato de la hermosura, alta

y esbelta rosa de sangre a cuya vertiente vine, no

importa el aceite de la locura:

*que el ciervo vulnerado*

*por el otero asoma.*

—*Vuélvete, paloma,*

(el énfasis es mío)

Los temas son archiconocidos: el de la “amada en el Amado transformada”, y el del flechazo, el ciervo “vulnerado” que baja del monte para sanar de su herida en la fuente. San Juan está vigente, presente en el sistema de referencias de estos creadores, así como en el de nosotros, sus lectores. Sello de garantía de un auténtico

clásico. Como también estaba presente en el sistema referencial de la generación anterior, la de la vanguardia histórica —y otra vez citaré a un español y a un chileno: Gerardo Diego y Vicente Huidobro, unidos ambos en el Creacionismo.

El Creacionismo, como ya expliqué en mi *Huidobro: Los oficios de un poeta* (1984), es el nombre con que el chileno quiso bautizar su variante personal del Cubismo parisino. En su momento, el Cubismo, tanto literario como plástico, era una nueva manera de ver y de interpretar el mundo. Pero, a pesar de su novedad, y frente al Futurismo, con su estridente iconoclasia, el Cubismo era una tendencia sobria, conservadora: un nuevo clasicismo.

El mismo Huidobro defendió esta idea conservadora, instando a Cansinos-Asséns a afirmar que él y los Cubistas:

Son como los nuevos caballeros del Parnaso en esta evolución literaria, como la reacción termidoriana de esta revolución espiritual; ellos mismos se han proclamado clásicos.

(“La nueva lírica”, *Cosmópolis*, mayo 1919)

Este clasicismo podría ser —y de hecho fue— interpretado de diversas maneras. Escribir como los clásicos significaba imitarlos en su capacidad inventiva, y mucho se habló entonces del hecho de que la palabra “poeta” en griego significa hacedor, *creador* (de ahí, el término de Huidobro, *creacionismo*). Y en la práctica, clasicismo significaba también modernizar a los clásicos, actualizarlos, traduciendo las grandes obras del pasado al nuevo idioma de la vanguardia, lo que hoy llamamos “re-escritura”. Góngora lo hizo con Garcilaso; Huidobro y Gerardo Diego lo harían con San Juan de la Cruz, trabajando su poesía mística hasta impregnarla del nuevo sistema expresivo.

Aquí cabría preguntarse: ¿por qué San Juan? ¿Qué es lo que tenía su poesía para convertirla en objeto atrayente de reelaboración vanguardista? Otra vez (creo), es su aspecto modélico, aunque no tanto por su temática como por su osado tratamiento del lenguaje literario. San Juan estaba en vanguardia, en la vanguardia de su momento, por haber logrado transcender en un par de poemas los límites del discurso lírico del siglo XVI, exteriorizando algo tan extremadamente íntimo como la sensación de éxtasis producida por el amor, divinizando lo humano y humanizando lo divino.

De una escueta producción total que no supera los mil versos, son dos los poemas que le hacen un clásico: el *Cántico* y *Noche oscura*. Estas composiciones se distinguen del resto —y de sus calculadamente despistadas glosas— por su concentrado lirismo. En términos técnicos, escriturales, se distinguen por la discontinuidad del discurso lógico, los cambios repentinos del registro perceptual, así como por el inusitado hermetismo de gran parte de sus imágenes. Esta indeterminación en los hablantes y en los tiempos verbales, esta ambigüedad en el relato de los sucesos, estos encadenamientos de metáforas insólitas, producen en el lector un sentimiento de extrañeza, de alienación y de misterio. Y esto es su encanto. Los procedimientos son los mismos que utilizarían los vanguardistas, y concretamente los Cubistas: el desplazamiento del punto de vista narrativo y la yuxtaposición simultánea de varios aspectos del mismo asunto para poder crear algo nuevo, la experiencia poética del éxtasis.



colocar al final de la frase una palabra cargada de religiosidad: “en su cabellera/ se trenzaban las *letanías*”.

El poema se publicó por primera vez en *Grecia* en octubre de 1919. De allí lo recogió Borges como un texto representativo del Ultraísmo y como tal lo incluyó en la miniantología del movimiento que él preparó para la revista *Nosotros* al regresar a Buenos Aires, en 1921. Previamente, el poeta le había enviado el manuscrito a Huidobro en París solicitando su aprobación. En la primavera de 1922, cuando sale en *Imagen*, libro-muestrario de su “evolución” hacia el Creacionismo, Gerardo Diego le escribe a Huidobro:

    Mi querido amigo: ¡Aleluya! “El anunciador de estaciones ha gritado —Primavera” y nuestros libros han brotado a la vez en una jubilosa coincidencia... Mi libro, como Ud. habrá visto, es algo difuso e incongruente. Pero había que hacerlo así por motivos de *pedagogía estética*. Así el lector puede ver el esfuerzo hacia la orientación última y firme en un temperamento sincero. ¿Qué le parece? Yo le agradecería mucho una impresión crítica, cuanto más severa mejor. Sería para mí de inapreciable utilidad...\*.

Era como una tarea, una prueba de su capacidad creativa (diríase “creacionista”). El hecho es que Huidobro se había sometido a la misma prueba, incluso la misma tarea de traducir a San Juan, de recuperarlo para la vanguardia. En *Poemas árticos* (1918) —su primer libro de poesía Cubista/ Creacionista en castellano— hay un poema largo titulado “Égloga”:

    Sol muriente

    Hay una panne en el motor  
    Y un olor primaveral  
    Deja en el aire al pasar

        En algún sitio  
        una canción

                                EN DÓNDE ESTÁS

    Una tarde como ésta  
                                te busqué en vano  
    Sobre la niebla de todos los caminos  
    Me encontraba a mí mismo

    Y en el humo de mi cigarro  
    Había un pájaro perdido

\*Fecha en Soria: 30 de abril de 1922; conservada en la Fundación Huidobro.

Nadie respondía

Los últimos pastores se ahogaron

Y los corderos equivocados  
Comían flores y no daban miel

El viento que pasaba  
Amontona sus lanas

Entre las nubes  
Mojadas de mis lágrimas

A qué otra vez llorar  
lo ya llorado

Y pues que las ovejas comen flores  
Señal que ya has pasado.

Huidobro dio una explicación de este poema, o, al menos, lo intentó. De regreso a Chile brevemente, a mediados de 1919, le acusaron de iconoclasta, enemigo de la tradición literaria. Ansioso por corregir esta interpretación —según él equivocada— visitó a un crítico influyente (su amigo desde la adolescencia, Hernán Díaz Arrieta > Alone), para explicarle la nueva estética. Reproduzco aquí un fragmento de la crónica que apareció en *Zig-Zag* en agosto de 1919:

Después de una detenida conversación con el autor de “Égloga” hemos llegado a la siguiente explicación. El sol muriente es el viejo sol que muere todas las tardes. ¿La panne en el motor? Yo me figuraba que el poeta había salido en una excursión automovilística y que su coche había sufrido un desperfecto; pero no; la panne la sufre el sol y por eso está muriente. Así dice Huidobro. Bien. En el fondo la cosa no tiene la menor importancia. Siguiendo adelante, se oye una canción perdida, alguien busca, recuerda, se siente solo; todo dicho de una manera algo extravagante; pero ¿cuándo los poetas han hablado como todo el mundo? De pronto, en el humo de su cigarro había un pájaro perdido. ¿Y esto? ¿Qué es? Nadie respondía; los últimos pastores se ahogaron. Es decir se callaron; alguien pues, sigue llamando a alguien. Encuentra unos corderos extrañamente equivocados. Arriba las nubes parecen sus lanas amontonadas. Una reflexión para consolarse. Y la explicación de que los corderos comieran flores: el amante había pasado por allí...  
—¿Entiendes ahora?, dice Huidobro.  
—Muy poco.  
—¡Pero si es la traducción de una égloga de San Juan de la Cruz!  
—Nada de raro; si la traduce al chino, tampoco la entiendo.

La explicación, aunque extravagante, es acertada. Uno de los retos de la vanguardia era involucrar al lector en la intelección del texto: “no plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector”, como dijera Huidobro en un temprano ensayo estético de 1914\*. El placer de la lectura de “Égloga” deviene de su intertextualidad, del subtexto de la literatura pastoril, y concretamente del Cántico de San Juan. No pretendo quitarle este placer a mi lector de ahora con un fatigoso cotejo de todos los paralelismos. Me contentaré con señalar sólo uno, quizás el más obvio, el de estos “corderos extrañamente equivocados” que menciona Alone.

En la lira 17 del conocido *Cántico*, el hablante, en busca del Amado, invoca a la naturaleza en su ayuda —que se detenga el viento frío del norte y que se levante el cálido del sur— para crear un lugar ameno para el encuentro:

Detente cierzo muerto;  
ven, austro, que recuerdas los amores,  
aspira por mi huerto,  
y corran tus olores,  
y pacera el Amado entre las flores.

En su día, el lector del *Cántico* tuvo que hacer un salto imaginativo frente a la imagen insólita de un amante paciando entre las flores, apoyándose seguramente en la idea bíblica de Cristo como cordero. Y en la lira 26, consumada ya la unión, la amada, embriagada por el encuentro, halla el mundo trastornado:

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.

Aquí, el poeta místico sintetiza una imagen tópica de la literatura renacentista: el pastor, una vez enamorado, deja de atender a su rebaño. El poema de Huidobro refunde estas ideas —el desconcierto de la amada tras la unión sexual, el mundo embellecido, pero todo al revés— en la siguiente secuencia final:

Y los corderos equivocados  
Comían flores y no daban miel

El viento que pasaba  
Amontona sus lanas  
Entre las nubes  
Mojadas de mis lágrimas  
A qué otra vez llorar  
lo ya llorado

Y pues que las ovejas comen flores  
Señal que ya has pasado.

\*“El arte del sugerimiento”, *Pasando y pasando* (1914).

La visión del hablante, trastornada, es más ingenua que la de Alone: en señal de que el amante ya ha pasado, los corderos “equivocados” comen flores (como las abejas), pero no dan miel; el llanto por la pérdida de la virginidad (“a qué otra vez llorar lo ya llorado”) se convierte en nubes cargadas de lluvia, que son a su vez un rebaño de borregos navegando por el cielo.

La vanguardia, en su estado más puro, el iniciático del Creacionismo, no es más que eso, una voluntariosa transformación de la realidad. El epígrafe de *Horizon carré* (1917) lo dice todo: “Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante”. Y la poesía de San Juan, clásica, modélica, es parte y parcela de esta, nuestra realidad literaria —tanto ahora como ayer, y como antaño. Está siempre en vanguardia.