

SAN JUAN DE LA CRUZ Y LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

RESUMEN:

La presencia de San Juan de la Cruz en la poesía española contemporánea tiene muchos momentos, pero algunos de especial relieve, entre los que destaca la época de los poetas de la «joven literatura» o poetas del 27. No sólo lo estudiaron como críticos, sino que en su obra poética se advierte una constante e indeleble huella.

ABSTRACT:

The influence of San Juan de la Cruz in contemporary Spanish poetry has different phases, but some of them rather relevant, among which stick out the period of «joven literatura» o «poetas del 27». They did not only study him as scholars, but in all his work a firm and permanent mark.

La primera cuestión que cabe hacerse ante este enunciado es si San Juan de la Cruz es un poeta admirado y seguido en la actualidad, y en qué medida son tenidos en cuenta sus hallazgos de carácter poético o, desde otro punto de vista, su expresión de una realidad espiritual. Otra cuestión que podríamos plantearnos es que San Juan de la Cruz es hoy tenido en cuenta por los lectores y por los poetas. René de Costa, en un interesante artículo sobre la presencia de San Juan de la Cruz en la poesía española de vanguardia, intentó dar respuesta a algunas de estas cuestiones cuando afirmó: «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.»¹

La presencia de San Juan de la Cruz en los poetas contemporáneos es una realidad que la bibliografía especializada ha ido asegurando a través de numerosas referencias en los últimos años. Se trata de un capítulo más, y de no menor interés, en el amplio campo de la recepción de la poesía del Siglo de Oro en nuestra poesía contemporánea. Cuando se produce el sonadísimo descubrimiento «oficial», en 1927, de la poesía y del propio Don Luis de Góngora, otros muchos fueron los modelos áureos descubiertos y

¹ René de Costa, «San Juan en vanguardia», *Revista Chilena de Literatura*, 39, 1992, pp. 143.

sentidos por los poetas de ese momento, porque eran aquellos años de la «joven literatura» propicios para el reencuentro con poetas preferidos que los siglos sometieron al olvido. Andrés Sánchez Robayna, en las palabras preliminares de su *Silva gongorina*, ha aludido con detalle a la cuestión de la recepción y ha afirmado que «un principio de hermenéutica literaria asegura que cada generación lee de manera distinta a los autores del pasado. Cada tiempo histórico, en efecto, lleva a cabo una peculiar actualización de la herencia cultural»².

Tales aseveraciones son las que dan mayor interés a nuestro trabajo. Vamos a continuación a dar cuenta de algunas de las reacciones que se han producido en nuestros poetas ante la poesía de San Juan de la Cruz, y vamos a tratar de delimitar los momentos en que el poeta alcanza un mayor interés para nuestros escritores, y causa una mayor influencia en los que le han sucedido en el cultivo de la lírica en España. Pero tal reflexión se va a efectuar en el entendimiento de que no haremos, en esta ocasión, un estudio exhaustivo de tan interesante como inagotable e inagotado tema, sino que hemos de hacer referencia, por imperativo tempo-espacial, al estado de la cuestión de este interesante asunto.

En 1986, Raquel Asún, en su introducción al estudio sobre la presencia de Fray Luis de León en los poetas del 27, clarificó, con una lucidez envidiable y extraordinaria, el valor que las recuperaciones de los clásicos del Siglo de Oro, realizadas en los años veinte, tuvieron en el contexto de los movimientos literarios que habían surgido en aquellos años, y que definen el espíritu de toda una época como una compleja relación de tradición y vanguardia³. Todos sabemos, porque se ha repetido mucho, y se ha estudiado hasta en sus detalles más nimios, la importancia que tuvo la figura de Góngora para estos poetas, pero hoy no se valora tanto como años atrás la aportación filológica o textual al conocimiento del poeta cordobés llevada a cabo por los poetas y escritores de los años veinte y que niegan algunos estudiosos, entre ellos Andrés Sánchez Robayna.⁴ Se aprecia en cambio su consideración como emblema del espíritu de un tiempo, como bandera de una lucha, más que como objeto de estudio y de conocimiento, ni tan siquiera como modelo único, porque otros muchos fueron, con Góngora, los escritores recordados y los modelos clásicos restablecidos por los escritores de los años veinte.

Raquel Asún insistía en que la renovada y renovadora lectura de los clásicos «no se debe únicamente a una tarea erudita ni tampoco a la sola

² Andrés Sánchez Robayna, «Introducción», *Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 9-19.

³ Raquel Asún, «1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León», *Studia in honorem Martín de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, I, pp. 201-234.

⁴ Andrés Sánchez Robayna, «Introducción», *Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 9-19.

exigencia profesional del grupo de los «poetas- profesores». Ni la erudición ni la pedagogía explicarían por sí mismas el original sentido de las vanguardias españolas, los propósitos de lograr un arte intemporal; y ni siquiera explicarían el latente deseo de reafirmar la tradición cultural «hispana», sino que más bien los hallazgos de toda esta tradición literaria «formarán parte del presente y sus obras serán punto de referencia y aun cumbre de hallazgos estéticos perseguidos desde la actualidad que viven los poetas a que nos referimos». En definitiva, que la recuperación de escritores como Góngora, Fray Luis, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Lope o Quevedo se debe a que en ellos se encuentran objetos estéticos perseguidos por estos poetas. Góngora parece estar claro que para Salinas era la meta de la relación entre realidad y poeta, para Guillén era el que había hallado el triunfo de la belleza perseguido por él mismo, y para García Lorca era quien había conseguido la tan ansiada suficiencia de la imagen.

Pero, naturalmente, no estaba sólo Góngora. Había otros muchos poetas de nuestro Siglo de Oro presentes en la actividad creadora de los intelectuales de los años veinte y treinta y, entre ellos, San Juan de la Cruz tenía que aportar también su lección de originalidad. Frente a la muy llamativa y agresiva conmemoración del centenario de Góngora por los jóvenes, la conmemoración de San Juan, ya en 1942, (como la de Fray Luis o la de Garcilaso) fue muy distinta, y en opinión de Raquel Asún, cualquiera de ellas «debe inscribirse en el más ambicioso propósito de recuperar y vitalizar ese pasado cultural que se siente como una herencia fecundante».

La presencia de San Juan de la Cruz en la poesía española es más bien reciente. Son pocas las huellas que podríamos detectar en los escritores de nuestro siglo XIX, y en particular fueron dos poetas de signo romántico los que las dejaron sentir. *El amor de los amores* es un poema de Carolina Coronado de carácter místico cuyas fuentes de inspiración son San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Muy interesante es todo lo que se refiere a Gustavo Adolfo Bécquer en relación con la poesía española áurea. Ramón Esquer Torres estudió en 1963⁵ las reminiscencias de nuestros clásicos en su poesía, y descubrió la huella de los sevillanos Herrera y Rioja, de San Juan de la Cruz, también analizada por Rafael de Balbín en 1972⁶.

La presencia más notable de San Juan de la Cruz en la poesía española contemporánea viene de la mano de lo que se llamó «poesía pura» y Antonio Blanch, estudioso de este movimiento en España, ha hecho numerosas referencias a la influencia de San Juan de la Cruz, desde el momento en que en la historia de la literatura española existe lo que él denomina «una corriente de poesía íntima y pura», en la que estarían representados Gil

⁵ Ramón Esquer Torres, «Reminiscencias de nuestros clásicos en Bécquer», *Revista de Filología Española*, XLVI, 1963, pp. 329-341.

⁶ Rafael de Balbín, «Sobre la creación poética becqueriana», *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, CSIC, Madrid, 1972, pp. 217-225.

Vicente, San Juan de la Cruz y Bécquer, «que continuaría en el siglo XX con Juan Ramón Jiménez y algunos de los poetas del 27: Salinas, el Cernuda de la primera época, el García Lorca del *Poema del cante jondo*, el Guillén primero, etc.»

En 1910 el gran poeta francés Paul Valéry descubrió a San Juan de la Cruz, cuando lo leyó en la edición francesa de 1615, *Oeuvres spirituelles*, traducidas por el P. Cyprien de la Nativité de la Vierge, al autor del *Cántico espiritual*. Muchos años más tarde, en 1941, recordaba en sus *Cantiques spirituels* la impresión que le había producido la hondura de pensamiento, la calidad de la palabra poética y, en conjunto, toda la escritura de San Juan, dedicada en gran parte a explicar su propia poesía. Como señala Blanch «se había quedado entonces maravillado por las lecciones sobre la vida interior del conocimiento que leyó en los *Tratados de la Subida del Monte Carmelo* y en la *Noche oscura del alma*». Aunque no entendió mucho las sutilezas espirituales del poeta carmelita, sí «captó perfectamente los procedimientos propios de San Juan de la Cruz como pensador, como escritor y como poeta». Y escribe Valéry, en sus *Cantiques spirituels*: «Me pregunto qué efectos produciría en poesía profana ese mundo destacable que une al poema y su explicación por su autor. El sistema empleado por Juan de la Cruz para comunicar lo que se puede denominar armónicos de su pensamiento místico, en tanto que este pensamiento expresa por sí mismo un descubrimiento en la visión inmediata, podría ser empleado al servicio de todo pensamiento abstracto o profundo, de aquellos que pueden sin embargo excitar una emoción.»⁷ Tal hecho, fundamental en la historia literaria, porque supone la inteligencia de la nueva poesía hacia un poeta como San Juan, abre un camino innovador en la comprensión de San Juan de la Cruz por todos aquellos que, a lo largo de nuestro siglo, han tratado de renovar el lenguaje poético. Junto a Valéry, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y otros muchos se lanzan, de la mano de Góngora y de San Juan de la Cruz, a la búsqueda de la modernidad en poesía y en expresión de una espiritualidad. Juan Ramón Jiménez, en conversación con Ricardo Gullón, aseguró que el simbolismo francés viene de los místicos españoles, y alude, entre ellos, a San Juan de la Cruz: «...el simbolismo francés viene de los místicos españoles; lo que hay de místico en los simbolistas procede de nuestros místicos y de la poesía arábigo-andaluza. En el simbolismo, los místicos españoles influyeron tanto como Poe y tanto como Wagner y la música wagneriana. La poesía de San Juan circulaba por Francia, en la traducción del monje de Solesmes, en manuscritos, incluso desde antes de que hubiera impresa edición española...» Como señala Blanch, refiriéndose a la relación de la poesía pura con la mística, cuyo origen está en un romanticismo espiritual, «no es difícil percibir este misticismo natural en

⁷ Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 253-254.

muchos de los poemas de Juan Ramón Jiménez (aunque muchas veces el suyo es un misticismo intensamente romántico, ya que no se trata tanto del «yo» del poeta que se pierde en la Naturaleza, como la misma Naturaleza que se alía con el yo poético»⁸). Juan Ramón Jiménez titularía su libro poético de 1911 *La soledad sonora*, que, según los especialistas en el poeta de Moguer, no se advierte una huella especial de San Juan de la Cruz, salvo en el título, tomado del *Cántico espiritual*. Aun así, José Carlos Ruiz Silva⁹ señaló el «talante sanjuanista» del poemario, pero lo cierto es que la «contemplación» de la naturaleza realizada por Juan Ramón en el libro se aleja un tanto del espíritu y las formas del poeta carmelita. Por otro lado, Juan Ramón Jiménez publicó una de sus charlas, con el título «San Juan de la Cruz y Bécquer», donde estudia las raíces hispánicas del simbolismo de acuerdo con las ideas que expresó en su conversación con Ricardo Gullón.

En relación con San Juan de la Cruz y la poesía pura, y también con esa excelsa cadena en la que forman también Fray Luis de León, Garcilaso, Bécquer y Juan Ramón Jiménez, hay un testimonio muy interesante de 1935, cuando aparece la revista *Caballo Verde para la Poesía* y hace sus conocidos y sonados rechazos de la poesía pura, que se produce cuando, a continuación, la revista *Nueva Poesía* sale al paso de tales ataques y defiende la poesía en pureza, en un manifiesto, que recoge Juan Cano Ballesta¹⁰: «Ha sido una feliz coincidencia que al salir nosotros esté ya en la calle la revista *Caballo Verde para la Poesía*, que explica su actitud en un prefacio titulado «Sobre una poesía sin pureza». Aprovechamos la ocasión para declarar que nuestra orientación poética es muy distinta de la de *Caballo Verde*. Nosotros queremos ir *hacia lo puro de la poesía*, entendiendo por puro lo limpio, lo acendrado. Y por poetas puros a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Juan Ramón Jiménez... (pudléramos añadir otros más modernos, recientes.) Rechazamos lo impuro en el sentido de confuso, de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: *precisión*. Nuestra poesía ha de serlo —pretendemos al menos— poesía de siempre, en una palabra: *poesía*, algo que no se define pero que se intuye. Creemos que el surrealismo no es sino el Romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas, la agonía de ese movimiento. Y *Caballo Verde*, uno de los postreros baluartes de una escuela y un estilo que desaparecen. Aunque con brevedad hemos fijado nuestra posición. De nosotros dependerá el mantenerla.»

No podemos dejar de sentir que San Juan de la Cruz ha estado presente en nuestra poesía desde aquel 1910. Jorge Guillén titula su primer libro

⁸ Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, p. 254.

⁹ José Carlos Ruiz Silva, «Dos estudios sobre La soledad sonora», *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 828-839.

¹⁰ Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 312-313.

Cántico y Blas de Otero el suyo, justamente de 1942, cuando se celebraba el centenario, *Cántico espiritual*. Vicente Aleixandre nos cuenta en 1955 su visita, acompañado de otros poetas, a la tumba de San Juan en Segovia y queda prendado de la belleza del paisaje, que deja por escrito en frases que parecen escritas por el poeta carmelita: «Después de mirar estábamos sentados en una cima desde donde todo se divisaba. La fugitividad de la luz se-
mejaba desmentida por el instante glorioso. Y una vislumbre eterna pendía del rayo propagador en que parecía haberse detenido la creación suspensa. O aquello que era porción sensible. La palabra, en aquellos momentos, no era en ningún modo un ave. El cuerpo, después de arrojado al abismo de la luz, podía ver el opaco espejo invertido donde se contemplaba la vislumbre de Dios.» Un caso muy interesante, en su relación con San Juan de la Cruz, lo representa Federico García Lorca. En su conferencia sobre «Imaginación, inspiración, evasión» destaca, en la historia de la poesía española, dos grandes poetas representativos de las dos zonas que le interesa en ese momento delimitar: la imaginativa y la inspirada, que no son otros que Góngora y San Juan de la Cruz. Para Lorca, «Góngora es el perfecto imaginativo, el equilibrio verbal, y el dibujo concreto. No tiene misterio ni conoce el insomnio. En cambio San Juan de la Cruz es lo contrario, vuelo y anhelo, afán de perspectiva y amor desatado. Góngora es académico. El terrible profesor de lengua y poesía. San Juan será siempre el discípulo de los elementos, el hombre que roza los montes con los dedos de sus pies»¹¹.

Y Lorca se convirtió finalmente en un discípulo de San Juan de la Cruz cuando adoptó el lenguaje amoroso de la mística para gran parte de sus *Sonetos del amor oscuro*, como no tardó en señalar la crítica, cuando, en 1984, se dieron a conocer todos los sonetos. Especialmente sanjuanista es el «Soneto de la carta (El poeta pide a su amor que le escriba)», con aquel verso inicial «Amor de mis entrañas, viva muerte» y aquellos versos finales: «Llena, pues, de palabras mi locura / o déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura». En realidad, como es sabido, García Lorca incluyó en estos sonetos múltiples elementos de la tradición literaria, desde el petrarquismo que ya señaló Anderson a numerosos elementos de la tradición del amor cortés y de los cancioneros. La «corza herida», el «pi-chón», la «paloma», el «ruiseñor» son elementos procedentes de este acervo tradicional, que se combinan con sentimientos encontrados de vida/muerte, dolor/gozo, llama, herida, llanto, espera del amado, separación de los amantes en la alborada, etc. etc.¹²

¹¹ Federico García Lorca, *Obras completas*, Edición de Arturo del Hoyo, Aguilar, 22ª edición, Madrid, 1986, vol. III, p. 267.

¹² Francisco Javier Díez de Revenga, «Federico García Lorca: de los poemas neoyorquinos a los sonetos oscuros», *Revista Hispánica Moderna*, XLI, 1988, pp. 105-114.

La presencia de San Juan de la Cruz en éste como en tantos poetas de nuestro siglo no responde a lo que podríamos llamar una imitación servil. Más bien se trata de la asimilación de una serie de códigos expresivos, que fueron hallados por San Juan de la Cruz, y que los poetas de los años veinte, de la joven literatura, pronto advirtieron como auténticamente innovadores, y trataron de adoptar sus rupturas del sistema. René de Costa, en el artículo antes citado, se ha referido a estos hallazgos y a la utilización que de ellos hacen los vanguardistas del creacionismo. Pone un ejemplo de un poema de *Imagen*, de Gerardo Diego. No es extraño que San Juan de la Cruz esté presente en la poesía de Gerardo Diego. Lo que resulta sorprendente es que el santo carmelita pueda ser fuente de un poema de *Imagen*, de un poema de la primera vanguardia de Gerardo Diego. Precisamente, lo que más admiran los poetas de la vanguardia en San Juan (en concreto Vicente Huidobro y Gerardo Diego) son los atrevimientos más avanzados del poeta: «la discontinuidad del discurso lógico, los cambios repentinos del discurso perceptual, así como 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.»¹³ En opinión de René de Costa, los procedimientos serán los mismos que los que utilicen los vanguardistas. Y pone un ejemplo de Gerardo Diego, a través del siguiente poema de *Imagen*:

Era ella

Y nadie lo sabía

Pero cuando pasaba
los árboles se arrodillaban

Anidaba en sus ojos
el ave maría
y en su cabellera

se trenzaban las letanías
Era ella Era ella

Me desmayé en sus manos
Como una hoja muerta
sus manos ojivales
que daban de comer a las estrellas

Por el aire volaban
romanzas sin sonido

¹³ René de Costa, «San Juan en vanguardia», *Revista Chilena de Literatura*, 39, 1992, pp. 145-146.

Y en su almohada de pasos
me quedé dormido

Según la interesante explicación de René de Costa, sólo el verso *me quedé dormido* hace alusión a San Juan de la Cruz y a su *Noche oscura*. Mientras que en San Juan se diviniza el amor carnal, en Gerardo Diego se humaniza la presencia de algo divino para el hablante: la amada. Los versos de San Juan de la Cruz están presentes en el poema: «Allí quedó dormido... y el ventalle de cedros aire daba... cuando yo sus cabellos esparcía». Gerardo Diego crea una realidad, siguiendo las pautas del creacionismo: «Los árboles se arrodillaban.../y en su cabellera/se trenzaban las letanías/Era ella... Era ella». En ningún momento alude René de Costa al título del poema, a pesar de ser más que significativo: «Rosa mística». Una de las letanías lauretanas.

Miguel Hernández, a lo largo de toda su etapa de formación, sintió la palabra de San Juan de la Cruz muy cercana. No hay más que recordar los títulos de algunos de sus poemas: «Vuelo vulnerado», «Ciego espiritual», «Cántico corporal» o sus «silbos». «El silbo de amor de ausencia», «El silbo de la sequía», «El silbo de afirmación de la aldea» o «El silbo de la llaga perfecta» para culminar en «El silbo vulnerado», título de lo que luego sería «Imagen de tu huella» y, finalmente, *El rayo que no cesa*, su mejor libro, de 1936. La palabra de San Juan de la Cruz, como un silbo vulnerado, se sigue oyendo en versos y títulos:

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

El esposo

Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

La esposa

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos.

Y así, Luis Rosales, Gabriel Celaya, Leopoldo Panero, Vicente Gaos, Juan Gil-Albert, Luis Felipe Vivanco, Carlos Bousoño, hasta llegar a Carmen Conde y su *Noche oscura del cuerpo*. Poesía toda presidida en un momento o en otro por San Juan de la Cruz, maestro definitivo de la palabra poética espiritual¹⁴.

No ha sido menor el interés de nuestros poetas por San Juan de la Cruz en su función de críticos literarios. Ningún sector de la bibliografía sanjuanista ha alcanzado la obra del poeta de una forma tan certera y tan sensible como la que llevaron a cabo los poetas que hemos llamado del 27, que, en su obra ensayística, coinciden en tenerlo como uno de sus temas preferidos. Hay que atribuir este interés al hecho de que estos estudiosos, profesores de literatura, antes que nada son poetas y les interesa sobre todo aquello que el poeta del *Cántico espiritual* logró con mayor perfección: su lengua poética. Y junto a ésta su capacidad creadora, como poeta, de un lenguaje expresivo y singular. *Cántico* es el título que Jorge Guillén dará a su primer libro en 1928 quitándole el adjetivo espiritual porque lo suyo es un «cántico» al mundo real, espiritual y material, pero al mundo vital que el poeta quiso crear en su libro como un nuevo San Juan de la Cruz de la realidad.

A San Juan fueron muchas las páginas que dedicaron los del 27. Salinas prepara, para Signo, en 1936 una edición de *Poesías completas. Versos comentados, avisos y sentencias, cartas*, que se reedita en Santiago de Chile en 1947. *La realidad y el poeta* contendrá también páginas muy expresivas sobre el poeta carmelita. Guillén incluye su ensayo magnífico «San Juan de la Cruz y lo inefable místico» en *Lenguaje y poesía*. Y Gerardo Diego publica en 1942, con motivo del centenario del nacimiento, su «Música y ritmo en San Juan de la Cruz». Por último, Luis Cernuda dedicará en 1941 un interesante artículo titulado «Tres poetas clásicos» a Garcilaso, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Pero es Dámaso Alonso, entre los poetas de esta generación, el más entusiasta intérprete y valedor del poeta carmelita: un libro, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, algunas ediciones de sus obras y todo un capítulo de *Poesía española*, titulado «El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz» nos muestran una dedicación que ha arrojado mucha luz sobre el autor del *Cántico espiritual*. La relación con el cancionero de tipo tradicional por un lado y con la poesía pastoril italianizante serían, para Dámaso Alonso, las claves básicas de esta poesía tan excepcional pero arraigada a la tradición y así lo demuestra tanto en su libro como en el capítulo de *Poesía española*,

¹⁴ Vid. José Servera, «La crítica literaria de la generación del 27 sobre San Juan de la Cruz», *Insula*, 537, 1991, pp. 33-34; José María Barrera López, «Pedro Salinas y San Juan de la Cruz», *El aire que va*, 6, 1991, pp. 3-4; Jordi Gracia, «1942: IV Centenario de San Juan de la Cruz o la impotencia del Nacional Catolicismo», *Syntaxis*, 26, 1991, pp. 25-32.

donde pone de manifiesto, además, su convicción de que la poesía de San Juan, frente a lo que se creyó poesía sumamente elaborada, está más bien ajena a toda preocupación estética, lo que le inclinará a creer en el prodigio, como una explicación de una realidad tan sublime.

Respecto al lenguaje poético, destaca Dámaso Alonso la depuración realizada por San Juan de la Cruz en relación con los hallazgos de los italianizantes, devolviendo a las palabras su sencillez, su claridad, su pureza, lo que corrobora Jorge Guillén en su trabajo. Para Salinas, la poesía de San Juan de la Cruz es un prodigioso vuelo por las bellezas del mundo, sus perfumes y sus presencias, un vuelo en el cual el poeta pasa a través de ellas, y las rechaza para, después de empaparse en oscuridad, poder acercarse a la suprema luz.¹⁵ Guillén, por su parte, destaca en ella que «todo queda aureolado, y una misteriosa realidad se mantiene en comunicación con el primer horizonte, nocturno y diurno, y siempre humanísimo»¹⁶. Gerardo Diego preferirá, sin embargo, la «delicada y estremecida sensibilidad musical» de San Juan y «como se nos ilumina a la nueva luz su belleza esencial y como se nos revela trasparente, tras sus aguas purísimas, la maravilla de su lecho.»¹⁷ Y, por último, Cernuda señala que lo maravilloso «no es sólo la perfección de su obra, sino que toda esa obra, verso, comentario, aforismo o carta, fue escrita por fuerza de amor para enseñar a otros el camino del amor»¹⁸. Sobre San Juan de la Cruz en los poetas del 27 han publicado trabajos José Servera¹⁹, Luis Lorenzo-Rivero, Willis Barnstone²⁰, Andrés Soria Olmedo²¹ y Francisco Florit Durán²², éstos cuatro últimos en relación con Jorge Guillén, de quien Florit también ha tratado la presencia de otros poetas renacentistas como Garcilaso, Fray Luis y Herrera²³. Pilar Palomo

¹⁵ Pedro Salinas, *Ensayos completos*, Taurus, Madrid, 1983, vol. I, p. 241.

¹⁶ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Alianza, Madrid, 1972, p. 78.

¹⁷ Gerardo Diego, *Crítica y poesía*, p. 47.

¹⁸ Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barral, Barcelona, 1975, p. 756.

¹⁹ José Servera, «La crítica literaria de la generación del 27 sobre San Juan de la Cruz», *Insula*, 537, 1991, pp. 33-34.

²⁰ Luis Lorenzo-Rivero, «Sinfronismo de un místico y un profano. San Juan de la Cruz y Jorge Guillén», *Hispania*, I, 1967, pp. 366-370. Willis Barnstone, «Los griegos, San Juan y Jorge Guillén», en *Jorge Guillén*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, cit., pp. 49-60.

²¹ Andrés Soria Olmedo, «Versiones de prosa crítica: Guillén y San Juan de la Cruz», *Insula*, 554-555, 1993, pp. 46-67.

²² Francisco Florit Durán, «Guillén y la crítica de la divinidad áurea», *Insula*, pp. 554-555, 1993, pp. 45-46.

²³ «Guillén y su Homenaje a los clásicos del Siglo de Oro», *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paro, Obra Cultural de CajaMurcia, Murcia, 1994, pp. 175-190.

se referirá a la influencia de San Juan de la Cruz en la poesía española de posguerra²⁴.

Como vemos, el acercamiento de los poetas al modelo clásico llega a convertirse en un análisis de la propia concepción de la poesía en la que se advierte un cierto y complaciente autoanálisis. Aquellos que bien conocían los secretos de la poesía fueron los más adecuados para explicar la de un maestro tantas veces inexplicable: San Juan de la Cruz.

De todos los poetas nombrados, un caso muy controvertido en cuanto a su relación con la mística, y con la poesía mística en concreto, es el de Pedro Salinas. La lectura de *El Contemplado*, poema del mar de Puerto Rico, escrito durante su estancia en la isla, entre 1943 y 1946, y publicado este último año, nos hace una y otra vez plantearnos hasta qué punto el poeta —alejado de la religión, liberal en su pensamiento y en su forma de vida— vive sus arrebatos ante el mar de Puerto Rico como un místico de nuestro tiempo, como una especie de místico secular. La influencia de San Juan de la Cruz es, entonces, muy importante para entender este libro.

Y, en efecto, uno de los aspectos más interesantes y controvertidos que se han suscitado en torno a *El Contemplado* es su relación con la mística. El poeta, ya lo sabemos, se encuentra ante la naturaleza creada contemplando su plenitud y su nitidez. Todas y cada una de las palabras del gran poema van refiriendo perfecciones y bellezas y mostrando el gozo del contemplador que va enriqueciendo su espiritualidad y ensanchando su confianza en la creación, en el mundo contemplado, en las cosas que lo pueblan y lo esmaltan de indecible belleza, en las maravillas que surgen de sus olas, de sus espumas, del azul iluminado. Se produce entonces una especie de «accesis», basada en el ejercicio de la contemplación, cuya finalidad, en definitiva, será el gozo absoluto de la creación contemplada. La perfección del mundo, la delicadeza de sus matices y la multiplicidad de los motivos de gozo visual, van llenando de plenitud al sujeto contemplador que recibe la gracia de la unión con la belleza evocada. Han sido muchos los críticos que han relacionado esta actividad de Salinas con la mística, y no es extraño, porque el propio Salinas —gran conocedor de San Juan de la Cruz, al que había estudiado y editado²⁵— dejó pistas suficientes en el poema para establecer la relación con la poesía del santo y con la literatura mística en general.

San Juan de la Cruz es uno de los poetas preferidos por los escritores de la generación de Salinas, que abordaron en diferentes momentos el

²⁴ Pilar Palomo, «Presencia sanjuanista en la poesía española actual (1930-1942)», *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Secretariado Diocesano Teresiano-Sanjuanista, Avila, 1986, pp. 131-150.

²⁵ Pedro Salinas editó *Poesías completas de San Juan de la Cruz. Versos comentados, avisos, sentencias, cartas*, en Signo, Madrid, 1936. Las reeditó en México en 1942, y en Santiago de Chile en 1947.

estudio de su poesía, que, por otra parte, influyó poderosamente en su propia creación lírica: Salinas y Guillén se situaron a la cabeza del sanjuanismo de su generación. Como recuerda Soledad Salinas, el poeta titula la Variación VII «Las ínsulas extrañas», a las que se refiere en dos ocasiones San Juan de la Cruz en su poesía, además de dedicarles una largo comentario «en el que afirma que a Dios se le puede llamar «Ínsulas extrañas». Salinas comienza describiéndonos las delicias de las islas tal y como las soñamos, para luego deslizarnos con ellas en el fondo del mar y ver «las, del mundo abajo, maravillas». Del mismo modo, se refiere Soledad Salinas a la admiración que el poeta profesa a San Juan de la Cruz, manifestada en una carta a su novia, Margarita, en 1914. «Está en Santa Pola, esperando su llegada, y ha pasado la tarde anterior paseando a orillas del mar y leyendo a San Juan de la Cruz. En su carta le dice cómo, en la lectura de San Juan, experimenta algo casi religioso». Posteriormente el poeta, en su estudio sobre San Juan de la Cruz, escribirá: «La poesía de San Juan es como el rayo luminoso... reveladora de lo oculto... Amor y revelación son en ella la misma cosa». Y Soledad Salinas, recordando versos de San Juan («Apaga mis enojos, / pues que ninguno basta a deshacellos, / y véante mis ojos, / pues eres lumbre dellos, / y sólo para ti quiero tenellos») concluye al preguntarse si, en *El Contemplado*, no es el mar la «lumbre de los ojos» del poeta: «Su empleo, su ejercicio constante, es mirarlo: contemplar al Amado, al Contemplado.»²⁶

Fue Elsa Dehennin la que planteó, ya en 1957, que la aspiración al absoluto alcanza en Salinas las cimas más altas y se confunde naturalmente con el desco puro y ardiente de los místicos, puesto que la contemplación era el instrumento esencial de la conquista espiritual y, para Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, el agua simboliza la espiritualidad infinita que ellos gozan en presencia de Dios. Salinas ha tomado y renovado este simbolismo místico en función de su experiencia del absoluto. A lo largo de su obra poética toda, el agua ha supuesto un símbolo de plenitud y posesión hasta llegar en lenta metamorfosis, casi alucinante, a la contemplación de un mar como ser transcendente que el contemplador ha concebido en sí mismo y engendrado a continuación por una mirada de amor en el espíritu supremo hasta llegar a alcanzar «la unión contemplativa con el ser transcendente».²⁷

En diferentes ocasiones se ha referido Marichal a la cuestión del misticismo de *El Contemplado* sobre todo en relación con San Juan de la Cruz, y más aún, en función de la obra toda de Pedro Salinas. Marichal ve en la trayectoria de la obra del poeta un significativo paso de Garcilaso de la Vega

²⁶ Soledad Salinas, edición de Pedro Salinas, *Todo más claro. El Contemplado*, Alianza, Madrid, 1993, p. 15

²⁷ Elsa Dehennin, *Passion d'absolu et tension expressive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas*, Romanica Gandensia, Gante, 1957, p. 80-81.

a San Juan de la Cruz, evidenciado incluso, de forma simbólica, en las referencias literarias a que aluden títulos como *La voz a ti debida* (Egloga III de Garcilaso) y *Las ínsulas extrañas* (con un verso de San Juan de la Cruz). «La trayectoria poética y humana de Salinas equivale al paso de Garcilaso a San Juan, equivale al paso de la poesía debida al tú de la mujer amada, a la poesía vertida hacia un *Más allá*, hacia un humanizador *Más allá* del hombre [...] Porque el poeta dio en Puerto Rico un paso hacia el Uno del contemplado, el poeta sintió allí lo que San Juan llama «este toque de Dios», el toque de una fe humana, de una fe en la más arraigada humanidad, que transformó, sin cambiarla, su voz poética». Siguiendo muy de cerca la doctrina de San Juan de la Cruz, quien en sus obras en prosa defendió el valor de la contemplación, Salinas practica a fondo «la esencialidad humana de la contemplación» y reencuentra «la tradición espiritual española» hasta lograr lo que Marichal considera que es el máximo hallazgo de *El Contemplado*: el logro de «la cima de la dicha amorosa, de la plenitud humana»²⁸. Por su parte, Adriana Lewis de Galanes plantea su estudio sobre *El Contemplado* justamente desde la perspectiva de su relación con la mística para demostrar su posesión del «infinito». Considera que su fondo conceptual debe entenderse como una «mística nueva», en tanto que se utiliza el término «mística», en la actualidad, «para describir la expresión literaria de una preocupación metafísica o de una introspección que aspira al gozo de lo perfecto». Salinas podría así ser considerado un «místico de la materia», nombre que él mismo había dado a Góngora en 1937. «Tal alegato indicaría exaltación, sublimación de la realidad material.»²⁹

Sin embargo, hay que decir que no todo el mundo está de acuerdo con la interpretación mística de *El Contemplado*. Jorge Guillén, con títulos más que suficientes para referirse a la intimidad personal de Pedro Salinas, se preguntaba: «¿Sentimiento religioso, panteísmo?», sin atreverse a dar una respuesta definitiva sobre la realidad de los resultados, cosa que Guillén jamás hizo con los libros de su amigo: «Este contemplador se encuentra allí, junto al mar, en acto de salud, goce y gozo con la conciencia subyacente de una Creación. No se va en busca de la gloria celeste o de una Arcadia, aunque surja —vaivén de aquella— el contraste entre Naturaleza e Historia, entre ocio y negocio»³⁰.

Posiblemente la posición más ecuánime y objetiva sea la que adopta Ignacio M. Zuleta al intentar dar respuesta a la pregunta de Guillén, y resolver, de una manera real, el misticismo de *El Contemplado*. En su

²⁸ Juan Marichal, «La voz a la confidencia debida», *Tres voces de Pedro Salinas*, pp. 29-30. Y Juan Marichal, «Pedro Salinas y su *Contemplado*», *Tres voces de Pedro Salinas*, Taller de Ediciones, Barcelona, 1976, pp. 66-69.

²⁹ Adriana Lewis de Galanes, «*El Contemplado*: el infinito poseído por Pedro Salinas», *Revista Hispánica Moderna*, 33, 1967, p. 30.

³⁰ Jorge Guillén, prólogo a Pedro Salinas, *Poesías completas*, Barral, Barcelona, 1975, pp. 23-24.

opinión, no se destaca en él una actitud mística o ascética, ya que para que exista una actitud mística en su sentido estricto es preciso que exista una fe trascendente. Si Salinas era creyente o no, desde el punto de vista biográfico, interesa menos que asegurar que, a través de su obra, no es posible advertir en él «una creencia firme en una instancia trascendente, que sustente concretamente el universo», ni tampoco en su obra se encuentra una «noción del mensaje revelado, constituyente esencial de toda actitud mística»: «Hay, sí, en Salinas, sin embargo, una búsqueda que lo desasosiega en toda su poesía. Hay una angustia por una ausencia que complete, en líneas generales, la armonía de un mundo. Hay en él, por un lado, confianza en la presencia cósmica (*kosmos, mundus*, orden, limpieza, claridad) del mundo ante sus ojos, una confianza «casi» religiosa en lo existente, las cosas; y por otro lado, un desasosiego que nace de la íntima convicción de que hay algo más, un «no-sé-qué» que «le falta» al mundo, algo que debe la poesía acosar hasta apresararlo.»³¹.

En realidad, planteada esta cuestión en *El Contemplado*, donde en cierto modo se producen resultados de esa búsqueda, en este libro ocurre, a la manera de este libro, lo mismo que en el resto de la poesía, y de la obra toda de Salinas, tal como él anunció en 1932, en su frase, célebre ya para todos los críticos de la época, de que «la poesía es una aventura hacia lo absoluto»³². El sentido de azar, de jugada, de golpe de suerte (el «Lucky Strike» del «Nocturno de los avisos»), la búsqueda constante de una luz, de una verdad, que define el sentido de todo su mundo poético, tienen en *El Contemplado* un paso hacia adelante más para conseguir el inalcanzable absoluto. «Toda tentativa poética —escribía Jorge Guillén a propósito de Salinas— exige una actitud de jugador [...] Escribiendo un poema no se va sobre seguro. Se avanza con peligro por una zona desconocida. «Aventura tenemos», como dice don Quijote a Sancho. Ninún poema digno de ese nombre repite otro anterior»³³. Sólo esa aventura permitirá al poeta alcanzar la luz que busca en toda su obra, en *El Contemplado* como en las demás. Emilia de Zuleta destacó la «profunda coherencia» de la poesía toda de Salinas, cuya aventura, como el poeta mismo señalara, consiste en «contemplar, conocer, comprender», «una aventura hacia lo absoluto, que no acaba en la poesía escrita, sino que continúa en la poesía misma, en el autor, en el lector, en

³¹ Ignacio M. Zuleta, «Releyendo *El Contemplado*», *Sin Nombre*, 9, 1978, p. 31.

³² En Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea. Antología*, Taurus, Madrid, 4a edición, 1968, p. 303: «La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino; eso es todo. Hay que dejar que corra la aventura, con toda esa belleza de riesgo, de probabilidad, de jugada.»

³³ Jorge Guillén, prólogo a Alma de Zubizarreta, *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 12-13.

el silencio; pues la poesía a veces descubre en sí una intención no sospechada y acaba en la iluminación, vale decir, en la revelación del misterio.»³⁴

Son diferentes perspectivas encontradas en las lecturas que, en distintos momentos de nuestro siglo, han hecho algunos poetas cuya relación espiritual con San Juan de la Cruz adquiere particulares matices, que quizá poco o nada tengan que ver con lo creencial, pero sí mucho con lo que San Juan de la Cruz supone en la cultura del lenguaje poético-amoroso asumida por muchos de estos poetas. Tanto en su trabajo de creadores como en su labor de críticos, San Juan de la Cruz, y en concreto su poesía, y más detalladamente la *Noche oscura del alma* o el *Cántico espiritual*, fueron objeto de su lectura y de su asimilación consciente, lo que se manifestó, de forma muy clara, en su propia obra literaria.

³⁴ Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti y Cernuda)*, Gredos, Madrid, 1971, p. 59.