

El creacionismo de Sor Juana

Vicente Cervera Salinas

A la mental pirámide elevada (424), libre tendió por todo lo criado (445), quedando a luz más cierta (v.974), de sus intelectuales bellos ojos (441).

Jugando osadamente con los versos del *Primero Sueño*, cabe al lector la suerte de hallar tesoros que Sor Juana esparció de modo crítico y extático. La formalización gongorina de la materia filosófica era exigencia de la preceptiva poética que los Siglos de Oro codificaban en España, y esplendía con fulgor aún más dorado en los templos, palacios, monasterios y escritorios del virreinato de México: los signos de una época con sus propios resortes expresivos y las genuinas «trampas» de su fe. Cumplía Juana de Asbaje el postulado de acercarse al magisterio de los ínclitos varones que aplaudía el Viejo Mundo, y a los cuales se aproximaba como el neófito al enigma, como el fiel ante el misterio. Maestros de la silva y de la rima, o del itinerario cósmico y piramidal se erguían ante ella. La arquitectura del poema cifraba la tectónica del pensamiento. Los rigores de la métrica eran emblemas de un sostenido comercio con las fórmulas de la abstracción, convertida en línea estética, *nacida sombra* pretendiendo escalar la *punta altiva* de las estrellas, desde la tierra.

Con la libertad que desde el siglo XX es consustancial al devenir del verso, cabría barajar una lectura del más bello y complejo poema de Sor Juana Inés de la Cruz, el «sueño» que legó a la historia, desde los parámetros estéticos que la vanguardia literaria americana imprimió a través del «creacionismo». Movimiento central en sus dos primeras décadas, tuvo al poeta chileno Vicente Huidobro como forjador y hierofante, diseminándose en diversas obras brotadas de su imaginación, en especial la muy recordada *Altazor*, que comenzada en 1919, sólo vería su versión cumplida en 1931. ¿Sobre qué razones o supuestos se fundamentaría esta propuesta? Principalmente a partir de una idea compositiva basada en el ámbito de la imaginación aérea, así como de una postulación del hecho poético que, desde la razón huidobriana, plantea «un más allá de la vista humana», un «desafío a la Razón» y una representación del espacio poético como ese drama o conflagra-

ción «que se realiza entre el mundo y el cerebro humano», según palabras del autor del creacionismo, en la famosa conferencia dictada en el Ateneo de Madrid en 1921.

No conviene, en este sentido, perder de vista –y subrayo la calidad gráfica de la metáfora– que el fenómeno lírico propugnado por Huidobro, «antipoeta y mago», tiene como ilustre precedente la entonación gráfico-musical que el poema alcanza desde el atrevido axioma de Stéphane Mallarmé. Según su dictamen, la obra poética podría adquirir un estatuto de partitura verbal (*le genre, que ce devienne comme la symphonie*), siendo su ámbito parejo al de una constelación de sonidos. Una sinfonía de palabras que simula un cosmos gráfico, microcosmos del lenguaje «cifrado» del firmamento, cuya presa el alma quiere dar alcance (como sucede con Sor Juana), limitándose finalmente a la expresión rimada de su intento, es decir, a la constitución del poema, que nace de ese deseo del alma, *haciendo cumbre de su propio vuelo*. Como recuerda Juan David García Bacca, en julio de 1897, Mallarmé y Valéry, «oscuros fumadores», se paseaban contemplando el cielo estrellado en que se distinguían las constelaciones de Serpiente, Cisne, Águila, Lira... Mallarmé ha intentado «elear, por fin, una página a la potencia del cielo estrellado». También Octavio Paz concuerda en este entronque de Sor Juana con la cosmografía poemática de Mallarmé, e incide en la noción de un «peregrinaje de su alma por las esferas supralunares». Cosmos, nombres, aire, sílabas contadas, poema como gramática del universo, vuelo y caída. Poeta como «pequeño dios», como aguerrido y osado Faetón que *esforzando el aliento en la ruina*, se impone el prestigioso empeño de «crear», cayendo «sin vértigo» desde su altura.

Veamos e intentemos argüir a favor de este vínculo del barroco con el «creacionismo», vuelo mediante. Entre los argumentos vertidos en sus múltiples proclamas y manifiestos, Vicente Huidobro insiste en determinadas nociones que, salvadas las distancias de época y estilo, invitan a pensar en los designios «creacionistas» del *Primero Sueño*. Los avances científicos y técnicos, cuanto de «novedad» e «invención» figurase en la obra poética, eran motivo de alabanza. Recordemos, al respecto, que Sor Juana no sólo estuvo atenta a las innovaciones especulativas de la época, sino también a los inventos materiales, en el campo de la música (como el teclado de fuelles y martillos, *Klavierorganum*, diseñado por Athanasius Kircher) o de la ciencia (la famosa *linterna mágica*, asimismo concebida por el jesuita del humanismo barroco). Su extensa «silva» del *Sueño* hace alarde de sus amplios cono-

cimientos de la especulación clásica (el *Fedro* platónico, la *Metafísica* de Aristóteles, con sus versiones y comentarios en la tradición humanística, a partir del Renacimiento italiano) así como de los principios del racionalismo en que dicha tradición se «moderniza».

Conceptos como «cosmogonía» y «sublime» son muy del gusto de Huidobro, y casan perfectamente con la pretensión cognoscitiva que el poema de Sor Juana ostenta e ilustra. La columna teórica del manifiesto creacionista *Non serviam*, escrito por Huidobro en 1914, insta a la liberación del poeta con respecto al estricto postulado de la imitación de la Naturaleza que, desde la poética aristotélica, prevaleció en las normativas literarias. Esa «nueva era» preconizada por Huidobro confería el «luciferino» potencial de la independencia suma del poeta, que no habrá ya de limitarse a ser mero «reproductor», sino que alcanza la nobleza del creador de «cuanto mis ojos vean». También el poema de Sor Juana pauta el viaje de un ser inmaterial —el alma— librada al vuelo en pos de un conocer universal, y en su decurso emula al *auriga altivo del ardiente carro*, y se eleva hacia esa región suprema, moviendo así *al ánimo arrogante*, por más que se condene a «deletrear» las glorias *entre los caracteres del estrago*. Dignificada, en suma, como también subraya Paz, por el solo hecho de procurar un imposible, y de lograr así una ignorancia «docta», «creando» lo que no se alcanza.

La teoría huidobriana de que una obra de arte «es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia, una fuerza centrípeta y otra centrífuga» —transmitida por el poeta en su «Ensayo de Estética», de 1921—, rima absolutamente bien con la «física» interna de *Primero Sueño*. Allí, en efecto, el viaje es astral, la atmósfera se libra a las leyes de la gravedad, y el alma vuela centrífuga hacia un universo ininteligible y divino, pero regresa al centro de su cuerpo cuando la Tierra ha cumplido la rotación en torno al sol, también regido el planeta por el doble movimiento de las leyes astrofísicas. Que el poeta, como explicita Vicente Huidobro, nos tienda la mano para conducirnos «más allá del último horizonte» y «más arriba de la punta de la pirámide» es, casi, citación en clave y registro creacionista del poema de Sor Juana, pues «horizonte» y «pirámide» protagonizan la imaginería espacial y plástica de su «sueño». En ese «más allá» de la contemplación del mundo, donde ha de arribar la mirada del poeta creacionista y «plantar» así el otrora perdido «árbol de la vida», es postulado metafísico de Sor Juana. Ella nos invita continuamente a situarnos en una perspectiva lírica ubicada en un «más allá de la vista humana», como afirmaba el

estro del chileno. Los «hilos eléctricos» que el poeta ha de tender «entre las palabras» o el precepto según el cual «el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla», son reformulaciones inconscientes tal vez que Vicente Huidobro recapitula de la misma concepción culterana que allegó Juana de Asbaje al «papel» donde concibió su «sueño». Culteranismo y conceptismo, con sus «agudezas y artes de ingenio» verbal, constituyen el reino de la plasticidad poemática, con sus múltiples recursos lingüísticos, de resonancias tan creacionistas. No olvidemos que estas nociones de la vanguardia coinciden con la reivindicación del papel anticipador de la poesía contemporánea asignado a Luis de Góngora por poetas españoles de los años veinte, y apuntan a una dimensión pre-formalista de la creación poética ya en el siglo XVII.

¿Por qué no imaginar a Huidobro hallando tales riquezas en el patrimonio lírico de Hispanoamérica, y en el proceso no reconocido de retrotraer la génesis de su *Altazor* hasta *Primero Sueño*? ¿Tal vez no lo admitiría su soberbia? Es cierto que en sus proclamas no dejó de enfatizar con seguridad que el verdadero primer «poema» de la humanidad, tal como habría de surgir desde la estética de la creación y no desde la «mímesis» tradicional, estaba aún en el horizonte por venir. Desde la óptica de esta propuesta, Sor Juana habría columbrado ráfagas de ese «alba» de la poesía, nacida en Nuevo Mundo. Huidobro, tan caro a las reflexiones de Ralph Waldo Emerson, profeta del trascendentalismo norteamericano, insistió en las palabras con que el bardo de Nueva Inglaterra designó la constitución del poema: «Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza como una cosa nueva». Desde el prefacio a su poemario de juventud, *Adán* (1916), hasta su madurez recalcó este pensamiento llevándolo a su exasperación. En cierta página llega a sostener que «nunca se ha compuesto un solo poema en el mundo, sólo se han hecho algunos vagos ensayos de componer un poema. La poesía está por nacer en nuestro globo. Y su nacimiento será un suceso que revolucionará a los hombres como el más formidable terremoto». ¿No recordaba acaso Vicente las tentativas del *Sueño* de Sor Juana por «crear» una verdadera construcción de sonido y sentido que no fuera tan sólo una plasmación de la realidad empírica, sino una postulación nominativa de su numen especular, merced a su talento para el verso? No tenemos más que repasar cualquier fragmento de la «silva» para asentir a esta cuestión, y muy en especial refrescar el hermoso tema cadencial del amanecer. Descubrimos allí un acendrado potencial

creacionista –desde los mismos conceptos huidobrianos– en la maquinaria versificadora y lírica de la Décima Musa de México: «Llegó, en efecto, el sol cerrando el giro/ que esculpió de oro sobre azul zafiro:/ de mil multiplicados/ mil veces puntos, flujos mil dorados/ –líneas, digo, de luz clara– salían/ de su circunferencia luminosa,/ pautando al cielo la cerúlea plana».

Las palabras con que sellaba Huidobro su tan citada conferencia acerca de «La Poesía», dictada a principio de los años veinte en Madrid, vendría a coronar esta filiación. Con la cita alusiva al *Fiat Lux* que el poeta –el creacionista– «lleva clavado en la lengua» concluye Huidobro su poética. El texto inmenso de Sor Juana dibuja un círculo en su estructura (el despertar del alma tras su vuelo) que coincide con la visión esférica no sólo del poema (la morfología «cerrada» del cuerpo que ha abrazado nuevamente a su alma huida), sino también con la estructura física del movimiento terráqueo: las sombras funestas comienzan a desaparecer por los embates y acometidas de las primeras luces del día. La noche, vencida, habrá de refugiarse en el extremo opuesto del planeta donde, *esforzando el aliento en la ruína*, altiva – como el alma, como el texto, como el «creador» que no se resigna a «servir» como un esclavo de la Natura–, reinará por unas horas, mientras en *nuestro hemisferio, el orden distributivo* de la dorada madeja del sol, *restituye a las cosas visibles sus colores* e ilumina así a la conciencia que despierta a nueva luz: *a luz más cierta*. Con esa atmósfera del «creacionismo» que «se hace» en el poema. Un *Fiat Lux*, en suma, comparece en el compás sonoro y lúcido de la creación.

«Que el verso sea como una llave/ que abra mil puertas» había sido premisa lírica de Huidobro desde el «Arte poética» que vertió en su *Espejo de agua* (1916). El prefacio y los siete cantos de *Altazor* llevarían tal doctrina a su ejecución máxima, a su elaboración absoluta y, en definitiva, al paroxismo. Desde el «zenit» al «nadir» proyecta el poeta creacionista una imaginación que vertebrará las formas del «aire y los sueños», como años más tarde estipularía Gastón Bachelard. Una poética de la verticalidad que lleva al sujeto poético de la composición, ese *Altazor* que había nacido «a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo, (...) en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor», a precipitarse con su paracaídas, en un viaje por el lenguaje, «a través de todos los espacios y todas las edades/ A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios», dejándose caer. Una caída «en infancia», «en vejez», «en música sobre el universo», «del mar hasta la fuente» hasta «el último abismo del silencio». Un iti-