

OCTAVIO PAZ

SOR JUANA INÉS
DE LA CRUZ

O

LAS TRAMPAS DE LA FE

SBD-FFLCH-USP



220664

Seix Barral  Biblioteca Breve

La obra teatral de sor Juana, la profana y la sagrada, gira en la órbita de Calderón. Sus comedias, sus loas y sus autos sacramentales son planetas y satélites del poeta español pero *El divino Narciso* brilla con luz propia. Género híbrido, el auto sacramental está muy lejos de la sensibilidad moderna, a pesar del carácter simbólico de gran parte del teatro moderno. Sin embargo, unas cuantas obras, cuatro o cinco, lo redimen y le otorgan esa actualidad fuera del tiempo que es el signo de la verdadera poesía. Entre ellas, al lado de *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* y *La cena de Baltasar*, está *El divino Narciso*, alianza sorprendente y osada de complejidad intelectual y pureza lírica.

6. "PRIMERO SUEÑO"¹

A PESAR de su extremado carácter intelectual, *Primero sueño* es el poema más personal de sor Juana; ella misma lo dice en la *Respuesta*: "no me acuerdo de haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman *El sueño*". El diminutivo no debe engañarnos, es su poema más extenso y ambicioso. Se desconoce la fecha de su composición. Apareció publicado por primera vez en el segundo tomo de las *Obras* en 1692, pero por lo que ella dice ya desde antes era conocido y comentado. Debe de haber sido escrito alrededor de 1685, cuando se acercaba a la cuarentena: es un poema de madurez, una verdadera confesión, en la que relata su aventura intelectual y la examina. En la *Respuesta* (1690) el poema se llama *El sueño*, a secas; en la edición de 1692 el título se alarga: *Primero sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*. Es difícil que el editor se hubiese atrevido a añadir el adjetivo, *primero*, sin mediar una indicación de la autora. Tal vez ella tenía pensado escribir un *Segundo sueño* y de ahí la alusión a Góngora, autor de dos *Soledades*, la *primera* y la *segunda*. Sin embargo, algunos críticos piensan que el poema es una totalidad autosuficiente y que ni necesita una segunda parte ni sor Juana tuvo intención de escribirla: el adjetivo *primero* es una intromisión impertinente de los editores. No lo creo y más adelante diré por qué.

¿*Primero sueño* es una imitación de las *Soledades*? Sólo en el sentido más arriba indicado. ¿Y como obra poética? La influencia de Góngora ha sido señalada por muchos, desde el padre Calleja.² Por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario, *Primero sueño* es un poema gongorino. Lo es, además, por el uso reiterado del hipérba-

¹ Conservo el título tal cual aparece en las ediciones antiguas, aunque el uso moderno aconseja escribir: *Primer sueño*.

² Eunice Joiner Gates, "Reminiscences of Góngora in the works of sor Juana Inés de la Cruz" (*P.L.M.A.*, núm. 54, septiembre-octubre, 1939); Emilio Carilla, "Sor Juana, ciencia y poesía: el *Primero sueño*" (*Revista de Filología Española*, núm. 36, julio-diciembre de 1956); Alfonso Méndez Plancarte, *El sueño*, México, 1951; José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, México, 1960.

ton, que invierte el orden normal de la frase procurando ajustarla al patrón del latín. Asimismo, en unos pocos pasajes hay reminiscencias de Góngora. Dicho esto, hay que agregar: las diferencias son mayores y más profundas que las semejanzas. Por genio natural, sor Juana tiende más al concepto agudo que a la metáfora brillante; Góngora, poeta sensual, sobresale en la descripción —casi siempre verdaderas recreaciones— de cosas, figuras, seres y paisajes, mientras que las metáforas de sor Juana son más para ser pensadas que vistas. El lenguaje de Góngora es estético, el de sor Juana es intelectual. El mundo de Góngora es un espacio henchido de colores, formas, individuos y objetos particulares; las dos *Soledades* son dos silvas descriptivas: el mar y el campo, sus trabajos y sus fiestas. *Primero sueño* también es una silva pero no es una descripción sino un discurso y su tema es abstracto; sus frases se prolongan en incisos y paréntesis, recurso aprendido en Góngora que la poetisa usa con un propósito distinto: no para describir sino para contar un cuento único, en el que cada episodio es una experiencia espiritual. En Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro. En lugar de la profusión de objetos y formas de las *Soledades*, el mundo deshabitado de los espacios celestes. La naturaleza —mar, monte, río, árboles, bestias— desaparece, transformada en figuras geométricas: pirámides, torres, obeliscos. La tentativa poética de Góngora consiste en substituir la realidad que vemos por otra, ideal; el poeta andaluz no pone en duda a la realidad: la transfigura. La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición, no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por los sentidos sino por el alma.

¿Poesía intelectual? Más bien: poesía del intelecto ante el cosmos. En este sentido, podría decirse que *Primero sueño* es una extraña profecía del poema de Mallarmé: *Un coup de dés n'abolira le hasard*, que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior. El parecido es más impresionante si se repara en que los dos viajes terminan en una caída:

la visión se resuelve en no-visión. El mundo de Mallarmé es el de su época: un cosmos infinito o transfinito; aunque el universo de sor Juana es el universo finito de la astronomía ptolemaica, la emoción intelectual que describe es la de un vértigo ante el infinito. Suspendida en lo alto de su mental pirámide hecha de conceptos, el alma encuentra que los caminos que se le abren son abismos y despeñaderos sin fin. En *Primero sueño* aparece un espacio nuevo y distinto, desconocido o mismo por fray Luis de León y los neoplatónicos del XVI que por los poetas del XVII, Quevedo, Góngora o Calderón. El espacio de los primeros era el concierto de las esferas, trasunto visible, aunque inaudible, de la presencia divina. El de los segundos era la realidad accidentada que perciben nuestros sentidos: un *aquí*; o un concepto teológico: un *más allá*. El espacio que nos revela sor Juana no es un objeto de contemplación sino de conocimiento; no es una superficie que recorren los cuerpos sino una abstracción que pensamos; no es el más allá celeste o infernal sino una realidad rebelde al concepto. El alma está sola, no frente a Dios sino ante un espacio sin nombre y sin límite.

El título del poema (*Sueño*) ha producido no pocas confusiones. Reyes se asombra ante "los lechos de la subconciencia" y se pregunta: "¿se han asomado los suprarrealistas a los sueños de sor Juana?" Chávez habla de "poesía caótica" y Méndez Plancarte ve en el poema un mundo "confuso, como el de los sueños". Casi todos creen que se trata de un poema "soñado" y recuerdan el pasaje de la *Respuesta* donde sor Juana cuenta que a veces resolvía problemas en sueños. Pero su poema es demasiado arquitectónico y complejo para ser confundido con un "sueño", en el sentido que hoy se da a esta palabra. Basta con acudir a la excelente y sucinta descripción del padre Calleja para desvanecer cualquier semejanza del poema con los sueños de que hablan Reyes y los otros: "Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo se compone; no pude, ni aun divisas por categorías; ni aun sólo un individuo. Desengañada, amanecí y desperté." Es claro que usamos la palabra *sueño* para nombrar experiencias distintas: el acto de dormir, las imágenes fantásticas e irracionales que vemos mientras

dormimos, la facultad psíquica o fisiológica que produce esas imágenes, los deseos, las ambiciones, las ensoñaciones y, en fin, la rara experiencia que refiere sor Juana. Nuestras confusiones aumentan porque en castellano, a diferencia del francés, como ejemplo próximo, la palabra *sueño* denota lo mismo *rêve* que *songe*. Sor Juana y su época tenían una idea más clara de todo esto. En un libro que sin duda ella frecuentó, el comentario de Macrobio al sueño de Escipión, se distinguen cinco clases de sueños y dos de ellos —la pesadilla (*enypnion, insomnium*) y la aparición (*phantasma, visum*)— son de la misma índole de los que contamos a nuestros amigos y a los psicoanalistas.³ Para la Antigüedad estos sueños eran engañosos y sin valor.

El poema de sor Juana cuenta la peregrinación de su alma por las esferas supralunares mientras su cuerpo dormía. La tradición del viaje del alma durante el sueño corporal es tan antigua como el chamanismo. Es una creencia que, a pesar de su inmensa antigüedad, requiere como suposición básica una distinción radical entre lo que llamamos alma y lo que llamamos cuerpo. En la historia del pensamiento y la poesía de Occidente esta concepción del alma y el cuerpo como dos entidades independientes y separables fue formulada con extraordinaria claridad por Platón y sus discípulos y continuadores. Para los griegos homéricos el cuerpo y el alma, *soma* y *psiquis*, eran consubstanciales; en la *Iliada* y la *Odisea*, las almas de los muertos no son propiamente espíritus, en el sentido actual de la palabra, sino *sombras*, es decir, entidades compuestas por una materia más tenue que la del cuerpo. Lo mismo ocurría con la noción de espíritu (*pneuma*): era un soplo. La idea del alma como una realidad diferente del cuerpo y separable de éste fue, dice Rohde, "una gota de sangre extranjera en el cuerpo de la cultura griega". Esa gota de sangre, aventura Dodds, fue probablemente escita o tracia.⁴ A través de Pitágoras y Empédocles, llegó a Platón y de Platón, en un largo y sinuoso trayecto que se confunde con la historia espiritual de Occidente, hasta nosotros.

³ Macrobius Ambrosius Theodosius, *Commentary on the Dream of Scipio*, translated with an Introduction and Notes by William Harris Stahl, Columbia University Press, Nueva York, 1952.

⁴ E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, 1963.

El fundamento de esta creencia es un dualismo estricto (atemperado por Aristóteles y después por la escolástica): el alma, por ser de naturaleza distinta del cuerpo, puede separarse de su envoltura carnal en momentos excepcionales, como el éxtasis y ciertos sueños. Las visiones son esas realidades supralunares que el alma ve en su viaje espiritual. Hay una relación de oposición entre el alma y el cuerpo: la primera es más activa cuando el cuerpo lo es menos y viceversa. Jenofonte dice: "al dormir el cuerpo, el alma revela con mayor claridad su naturaleza divina [...] el alma se libera del cuerpo en el sueño". El alma despierta cuando el cuerpo duerme. De ahí que los estados intensamente corporales —los ejercicios físicos, el trabajo manual, la sexualidad— no sean espirituales y que, en cambio, la vida del espíritu sea pasiva y sedentaria. Acción: el cuerpo y los sentidos; contemplación: el alma y sus facultades superiores. Así, el alma es una prisionera del cuerpo, idea que la Iglesia siempre vio con desconfianza y que nunca aprobó. Sin embargo, la influencia del platonismo fue tal que esta creencia jamás desapareció del todo y figura en formas más o menos atenuadas en muchos místicos y filósofos cristianos. Otra consecuencia de este dualismo: el sueño y el trance extático duplican, en forma transitoria e incompleta, a la muerte: mientras duran, el alma se libera del cuerpo y vuela. Esta es la tradición en que se inserta *Primero sueño*.

En la Antigüedad los sueños en que el alma viaja mientras el cuerpo duerme eran vistos con especial reverencia y Festugière señala que durante los siglos II y III abundan los textos que relatan esta clase de experiencias. Eran llamados "sueños de anabasis": expediciones al mundo del espíritu. Cada época ha modificado el género —porque se trata de un género literario y filosófico— adaptándolo a sus necesidades específicas, a su ideología y a su sensibilidad. En la Edad Media el viaje del *spirito peregrino* alcanza su forma más plena, compleja y perfecta en la *Divina comedia*. El Renacimiento y la Edad Barroca modificaron al género. En unos casos lo convirtieron en tema de sátiras políticas y religiosas, como el viaje de Donne a la Luna, feroz ataque a los jesuitas (*Ignatius, His Conclave*); en otros, el viaje espiritual se transformó en expedición astronómica,

como el *Somnium* de Kepler y, después, el *Iter exstaticum* de Kircher. Sor Juana recoge esta tradición pero no escribe un relato de viaje en prosa sino un poema filosófico. En ciertos puntos sor Juana se aparta substancialmente de sus predecesores, al grado de que puede decirse que *Primero sueño* es, simultáneamente, prolongación y ruptura de la tradición del viaje del alma durante el sueño. Es la última expresión de un género y la primera de uno nuevo. En esto consiste la significación universal de su poema, hasta ahora increíblemente ignorada. Pero antes de tocar este punto, conviene detenerse un momento en los autores que probablemente influyeron en la elaboración de *Primero sueño*.

En primer término hay que subrayar la absoluta originalidad de sor Juana, por lo que toca al asunto y al fondo de su poema: no hay en toda la literatura y la poesía españolas de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al *Primero sueño*. Tampoco encuentro antecedentes en los siglos anteriores. Es claro que el poema no tiene la menor relación con obras satíricas como los *Sueños* de Quevedo ni con alegorías morales y filosóficas a la manera de *La vida es sueño* de Calderón. Herrera escribió una canción *Al sueño* y otra de Quevedo. El sueño de Herrera, "de adormideras coronado", no es sino el estado reparador que hace cesar las preocupaciones y las zozobras de la vigilia: el sueño como dormir. Lo mismo sucede con el de Quevedo; atormentado por sus amores y sus remordimientos, el poeta padece insomnio y así le promete al sueño que, "si le quita su desvelo", ha de desvelarse "sólo en celebrarlo". Lupercio Leonardo de Argensola tiene también un soneto, no al sueño sino en contra suya: "Imagen espantosa de la muerte". Nada menos parecido al poema de sor Juana. En su valioso estudio *El "Sueño" de sor Juana Inés de la Cruz* (Londres, 1977), Georgina Sabat de Rivers ha hecho un análisis muy completo de los tópicos literarios, mitológicos, religiosos, histórico-legendarios y científicos del poema. La investigadora norteamericana piensa que sor Juana se inspiró sobre todo en un poema de Francisco de Trillo y Figueroa: *Pintura de la noche desde un crepúsculo a otro*. Aunque son innegables los parecidos que ha descubierto Sabat de Rivers, hay que decir que estas afinidades pertenecen a lo que se

llama "semejanzas de época y estilo": menciones mitológicas y descripciones de la noche y el alba en las que ambos poetas recurren a los repertorios alegóricos y embleáticos en boga durante el siglo XVII. En cambio, los temas de los dos poemas no pueden ser más distintos: la noche de Trillo y Figueroa es la de un insomnio amoroso mientras que la de sor Juana relata un "sueño de anabasis", un viaje espiritual.

En la segunda égloga de Garcilaso —el poema más enigmático del Renacimiento español— hay un extraño pasaje sobre el sueño. A diferencia del sueño de los otros poemas que he citado, el que aparece en estos versos es una potencia ambigua. Es el dormir reparador y que da olvido al ánima triste o abatida pero también es el poder misterioso que engendra fantasías engañosas y quimeras. Es el sueño que miente y se disipa "con prestas alas por la ebúrnea puerta". Garcilaso repite así la distinción tradicional de los antiguos entre los sueños que entran por las puertas córneas (los verdaderos) y los que entran por las de marfil (los engañosos). El comentario de Herrera sobre este pasaje posee un gran interés pero es, sobre todo, una descripción del sueño como fenómeno fisiológico. Sin embargo, se detiene brevemente en cierto tipo de sueños que, inspirados por los astros y por otras causas, "mueven y despiertan la imaginación y la fantasía del que duerme [...] y lo hacen ver cosas conformes a la disposición de los cuerpos celestes".⁵ En esta categoría podría entrar el poema de sor Juana, salvo que ella no hace la menor alusión a la influencia de los astros. De todos modos, la nota de Herrera es demasiado breve para considerarla como un antecedente de un poema de la extensión y complejidad de *Primero sueño*.

En un brillante y corto ensayo que precede a su traducción al alemán de *Primero sueño*, Karl Vossler apuntó un precedente que sin duda influyó directamente en la elaboración del poema: el viaje astronómico de Kircher (*Iter exstaticum*). Otros autores citaron el sueño de Escipión que relata Cicerón en *De Republica* y el comentario del neoplatónico Macrobio. Pero Vossler y los otros sólo mencionan de paso estos precedentes, sin detenerse a estudiarlos y ana-

⁵ Cf. A. Gallegos Mairrell, *Garcilaso y sus comentaristas*, (Granada, 1966.

lizarlos. Robert Ricard, en un lúcido ensayo sobre *Primero sueño*, tuvo el gran mérito de mostrar la relación entre el poema y la tradición de los viajes del alma durante el sueño, a la que pertenece el *Somnium* de Escipión y, asimismo, el conjunto de doctrinas y revelaciones recogidas en el *Corpus hermeticum*.⁶ Ricard indicó que sor Juana conocía de segunda mano la literatura hermética de la Antigüedad y sugirió que el neoplatonismo del poema venía probablemente de León Hebreo y de sus *Diálogos de amor*. Pero no hay huellas de platonismo erótico en el *Primero sueño*. Ricard también aludió a la primera elegía de Garcilaso, en cuya parte final algunos tercetos son un reflejo de la descripción que hace Cicerón de los héroes en el cielo pagano. Demasiado vago y, sobre todo, demasiado alejado del tema de sor Juana.

Este rápido examen comprueba que Vossler y Ricard hicieron, cada uno por su parte y de manera independiente, contribuciones esenciales para la mejor comprensión de *Primero sueño*.

El primero por su mención de Kircher y su viaje astronómico, el segundo por la identificación del poema como un texto perteneciente a la tradición de los "sueños de anabasis" de los primeros siglos de nuestra era. Estas indicaciones permanecieron aisladas durante años; a mí me tocó atar los cabos y mostrar que la tradición hermética

⁶ Vossler dedicó dos ensayos a sor Juana, *Die Zehnte Muse von México*, Munich, 1934, y *Die Welt im Traum*, que precede a la traducción de *Primero sueño*, Berlín, 1941. El primero (*La Décima Musa de México*) fue recogido en el volumen de Vossler *Escritores y poetas de España* (traducción de Carlos Clavería), Buenos Aires, 1947; el segundo (*El mundo en el sueño*) en la edición de Juan Carlos Merlo de *Primero sueño* (traducción de Gerardo Moldenhauer), Buenos Aires, 1953. El sueño de Escipión es el único fragmento superviviente del libro sexto de *De Republica*; llegó hasta nosotros gracias al comentario de Macrobio. Hay varias traducciones al español; uso la vieja pero sabrosa versión de Francisco Navarro y Calvo (Madrid, 1884). Sobre el sueño de Escipión, además del comentario de Macrobio y del ensayo de Harris Stahl, ya citados, véase el libro de Pierre Boyancé: *Études sur le songe de Scipion*, París, 1936. El ensayo de Robert Ricard (*La Poésie Savante: "El sueño", deuxième leçon*) es una de las conferencias que impartió el historiador francés sobre sor Juana en París, en 1957. Han sido recogidas en una edición mimeográfica: *Une poétesse mexicaine du XVII siècle*.

ca, de la que es parte esencial la visión del alma liberada en el sueño de las cadenas corporales, llegó hasta sor Juana a través de Kircher y, subsidiariamente, de los tratados de mitología de Cartario, Valeriano y otros.⁷ Pero habría sido imposible llegar a esta conclusión sin los trabajos de Frances A. Yates, que ha estudiado la tradición hermética moderna desde su reaparición en la Florencia de Cosme de Médicis, a finales del siglo xv, hasta su influencia en la Alemania del siglo xvii en el movimiento de los rosacruces y, en sentido opuesto, entre algunos miembros de la Compañía de Jesús. La historiadora inglesa ha mostrado que el padre Atanasio Kircher fue uno de los últimos representantes del hermetismo en el siglo xvii. Aunque tajante, esta afirmación es substancialmente cierta: el mismo Kircher y su discípulo Schott tuvieron que defenderse más de una vez de la acusación de seguir demasiado de cerca las "doctrinas impías" de Hermes y sus seguidores.

En el segundo capítulo de *Iter exstaticum*⁸ (*Del camino*

⁷ La primera formulación de las ideas que expongo en este capítulo data de 1971, durante un curso sobre sor Juana impartido en la Universidad de Harvard y repetido en 1973 y en 1975. Estas ideas y observaciones adoptaron forma casi definitiva —substancialmente la misma de este capítulo— en una conferencia (la quinta) de una serie sobre *Sor Juana Inés de la Cruz, su vida y su obra*, en 1974, en El Colegio Nacional de México.

⁸ Hay tres ediciones. La primera: *Itinerarium exstaticum*, Roma, 1656. Las dos siguientes cambian ligeramente el título: *Iter exstaticum*, Würzburg, 1660, e *Iter exstaticum*, Nuremberg, 1671, ambas anotadas y con escolios del discípulo de Kircher, el padre Gaspar Schott. He usado una copia microfilmada de la tercera edición (1671). Aprovecho esta oportunidad para agradecer a mi amigo, el poeta Rubén Bonifaz Nuño, su traducción del capítulo segundo. Vale la pena reproducir, así sea parcialmente, el título de la portada: *Viaje extático celeste del reverendo padre Anastasio Kircher, de la Compañía de Jesús, en el cual, con nuevas hipótesis se expone, conforme a la verdad, la obra del mundo [...] a través del velo de un fingido raptó, siendo los interlocutores Cosmiel y Teodidacto [...] Con el asentimiento del autor, la obra fue ilustrada con preludios y escolios [...] expurgada de aquellos errores que en la primera edición romana se habían introducido, por el padre Gaspar Schott, de la Compañía de Jesús...* Me pregunto si la primera edición calificaba al raptó extático de fingido. En cuanto a los "errores": se refiere a las acusaciones de sostener teorías semejantes a las de Bruno y otros sobre la infinitud del universo y la pluralidad de mundos habitados.

a la Luna) se relata un curioso suceso, con el que comienza el viaje por las esferas celestes: Teodidacto, transparente careta tras la que se oculta el padre Kircher, es invitado a un concierto privado que le ofrecen tres músicos romanos. Ante la maestría de los tres artistas, Teodidacto se siente arrebatado como "si todas las cosas conspirasen para acrecentar la intensa armonía del universo". Un poco después, un día en el que "las especies de la dicha sinfonía agitaban su ánimo con varias imágenes de fantasmas [...] de repente, como abatido por un grave sopor [...] se sintió derribado en una planicie vastísima". Entonces "apareció un varón de insólita constitución", alado, aterrador y hermoso, que al punto lo tranquilizó diciéndole: "soy Cosmiel, ministro del Dios altísimo y del mundo. Levántate, no temas, Teodidacto; fueron escuchados tus deseos y he sido enviado para mostrarte, cuanto es permitido al ojo hecho de carne mortal, la suma majestad de Dios Óptimo Máximo, que resplandece en sus obras..." Así comienza el viaje de Teodidacto por los espacios siderales, durante un sueño extático producido por la música. Gaspar Schott, editor del libro y discípulo de Kircher, añade en un escolio que el éxtasis no fue "ficción sino historia verdadera", que él conoció personalmente a los tres músicos (da sus nombres) y que "el sueño ocurrió la noche siguiente a la del concierto". Teodidacto-Kircher, guiado por Cosmiel, visita los planetas, los cielos superiores y el firmamento de las estrellas fijas. "Cada estrella está gobernada por una Inteligencia [...] que la mueve en su órbita predestinada." Cosmiel guía a Teodidacto siguiendo fielmente en su viaje la astronomía de Tycho Brahe, un sistema en el que los planetas y las estrellas giran alrededor del Sol mientras éste y la Luna giran en torno a la Tierra.

El libro de Kircher es un híbrido. Su forma viene de la literatura hermética y neoplatónica del viaje del alma, su saber astronómico es el de Brahe —un compromiso entre la vieja astronomía y la nueva— y sus noticias sobre los planetas y las estrellas son una mezcla de conocimientos reales, fantasías, hipótesis descabelladas y auténtico sentimiento religioso. El relato obedece a un patrón literario que alcanza su forma final hacia el siglo II después de Cristo. Es el período de la declinación del racionalismo antiguo y

del ascenso de los cultos oscuros; abundaron entonces las revelaciones de profetas, demiurgos y divinidades. "Es natural —dice Festugière— que unas creencias de tal nodo difundidas hayan creado un cierto número de ficciones literarias para expresar las distintas modalidades del don divino." Es inútil preguntarse "en cada caso de estos logos de revelación, si el autor es sincero o si se limita a reproducir una ficción literaria que el público acoge con avidez". Festugière subraya la actitud ambigua de los autores de esos relatos de revelaciones recibidas durante un sueño extático: "aunque hablan de éxtasis y de ascensión celeste, tienen clara conciencia de que no se trata de un hecho real sino de un fenómeno psicológico".⁹ El neoplatónico judío Filón dice que esos magos y profetas "acompañan con el espíritu al Sol, a la Luna y al coro de los planetas en sus movimientos pues, aunque están atados al suelo por sus cuerpos, sus almas tienen alas". El libro de Kircher repite esta actitud ambivalente: en la portada se habla de "un fingido rapto" pero en el texto mismo Teodidacto da por real su éxtasis y Schott lo atestigua indicando hasta su fecha: una noche después del concierto de los tres músicos italianos.

No es ésta la única ni la más importante semejanza entre el éxtasis de Kircher y los relatos de los viajes del alma. Las revelaciones de un dios, un ángel o un demiurgo ocurren siempre después de que el sujeto cae en un pesado sueño (el "grave sopor" de Teodidacto); entonces ve una figura divina, oye una voz y, a veces, sube a los cielos superiores guiado por la deidad o por el mensajero celeste. La visión de Hermes, en el primer tratado del *Corpus hermeticum*, se ajusta rigurosamente a este orden:

Un día en el que meditaba sobre los seres y mi pensamiento vagaba por las alturas, mientras que mis sentidos corporales estaban aherrojados, como sucede a aquellos poseídos por un sueño pesado, sea por el exceso de comida o por una gran fatiga física, me pareció que se presentaba ante mí un ser de un tamaño inmenso que, llamándome por mi nombre, me

⁹ A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, París, 1944 (primer tomo, cap. IX: *Les fictions littéraires du logos de révélation*).

dijo [...] Soy Pimandro, el *Nóus* de la soberanía absoluta. Yo sé qué deseas: yo estar en todas partes contigo...

No necesito señalar todo lo que separa a este texto realmente religioso del relato meramente literario de Kircher. Pero el orden retórico que ambos siguen es el mismo. Otro tanto sucede con la narración que Cicerón pone en boca de Escipión el Joven, aunque éste, al fin romano, sea menos majestuoso que Hermes y más sobrio que Teodidacto. El caudillo refiere que, en su juventud, en África, después de una cena copiosa y una conversación que se prolongó hasta avanzada la noche con el rey Masinisa, que había sido amigo de su abuelo Escipión el Mayor o el Africano,

caí en un sueño más profundo que de ordinario. Presentóse entonces a mi espíritu, preocupado todavía por el asunto de nuestros diálogos, una aparición [...] Era el Africano, con sus propias facciones, que más conocía por la contemplación de su retrato que por haberlo visto. Reconocíle en el acto y experimenté repentino estremecimiento, pero él me dijo: "Tranquilízate, Escipión, y graba en la memoria lo que voy a decirte..."

Éstos fueron, probablemente, los textos en que se inspiró sor Juana. Fue lectora asidua de Kircher y en sus escritos cita varias veces a Cicerón y Macrobio: sin duda los conoció y estudió. En sus especulaciones musicales hay más de un eco del comentario de Macrobio al sueño de Escipión. En cuanto a la visión de Hermes y su diálogo con Pimandro: los autores de los libros de mitología a que era tan aficionado aluden a este tema con frecuencia; Kircher no sólo cita los tratados del *Corpus hermeticum* en *Oedipus Aegyptiacus* sino que transcribe varios fragmentos. Sin embargo, el sueño de sor Juana no se ajusta al esquema tradicional. La primera diferencia es de orden formal: los sueños que relatan el ascenso del alma a las esferas celestes están escritos en prosa, mientras que el de sor Juana es un poema. La prosa es el lenguaje de la historia. Por eso, como para garantizarnos su veracidad histórica, los autores de los Evangelios usaron la forma de la prosa. Era una manera de decir que lo que referían eran sucesos reales. El verso, en cambio, es la forma predilecta de la ficción

poética y de ahí que *Primero sueño* deba leerse no como el relato de un éxtasis real sino como la alegoría de una experiencia que no puede encerrarse en el espacio de una noche sino en el de las muchas que pasó sor Juana estudiando y pensando. La noche del poema es una noche ejemplar, una noche de noches. La *Respuesta* es el complemento de *Primero sueño*: es un relato en prosa cuyo tema es el mismo del poema —la búsqueda del conocimiento— pero que se despliega no en el espacio de una noche sino de una vida.

La segunda diferencia es el carácter impersonal de *Primero sueño*; su protagonista no tiene nombre ni edad ni sexo: es el alma humana. Hasta la última palabra del último verso (quedóse el mundo iluminado, y yo despierta) nos enteramos de que esa alma es la de sor Juana. Esta noticia no altera la impersonalidad del poema: las almas, dijo sor Juana una y otra vez, "no tienen sexo". La impersonalidad acentúa el carácter alegórico y ejemplar del poema: no nos cuenta una historia, en el sentido recto de la palabra historia, sino que despliega ante nosotros un modelo, un arquetipo sintético. Toda referencia particular y toda singularidad individual han sido cuidadosamente excluidas del poema. Naturalmente, la pretensión de impersonalidad se quiebra al final: el poema es, simultáneamente, una alegoría y una confesión.

La tercera diferencia es algo más que una diferencia: es una ruptura. Según Macrobio, los sueños que de veras cuentan —a diferencia de las pesadillas y los quiméricos— son de tres clases: el enigmático (*oneiros, somnium*), la visión profética (*horama, visio*) y el sueño oracular (*chrematismos, oraculum*). En los tres tipos interviene siempre un agente sobrenatural —dios, demiurgo, antepasado muerto— que guía al alma en su viaje y la instruye. El análisis que ha hecho Festugière de "las ficciones literarias del logos de revelación" coincide con Macrobio: la aparición del demiurgo o del mensajero, al principio del sueño extático, es el punto de partida de la revelación. En el sueño de sor Juana asistimos a la misma sucesión de fenómenos: el cuerpo cae en un pesado dormir, el alma despierta, asciende y contempla el universo. Pero hay una diferencia capital, ya advertida por Ricard: en su sueño no aparece ningún abuelo muerto, ningún Pimandro, ningún Virgilio o Beatriz, ningún

Cosmiel. Así pues, el poema de sor Juana prolonga la antigua tradición del viaje del alma durante el sueño pero, al mismo tiempo, en un punto esencial, la quebranta.

La fractura del orden tradicional en *Primero sueño* es algo más que una simple anomalía literaria. Y es algo distinto: es un signo de los tiempos. Algo acaba en ese poema y algo comienza. Esta ruptura espiritual es de extrema gravedad pues implica un cambio absoluto en las relaciones de la criatura humana con el más allá. El alma se ha quedado sola: se han desvanecido, disueltos por los poderes analíticos, los intermediarios sobrenaturales y los mensajeros celestes que nos comunicaban con los mundos de allá. La ruptura es una verdadera escisión y todavía padecemos sus consecuencias históricas y psíquicas. Hay, además, otra diferencia entre el sueño de sor Juana y el éxtasis tradicional. En *Primero sueño* nos cuenta cómo, mientras dormía el cuerpo, el alma ascendió a la esfera superior; allá tuvo una visión de tal modo intensa, vasta y luminosa, que la deslumbró y la cegó; respuesta de su ofuscamiento, quiso subir de nuevo, ahora peldaño por peldaño, pero no pudo; cuando dudaba sobre qué otro camino tomar, salió el Sol y el cuerpo despertó. El poema es el relato de una visión espiritual que termina en una no-visión. Esta segunda ruptura de la tradición es todavía más grave y radical.

El tema del viaje del alma es un tema religioso y es inseparable de una revelación. En el poema de sor Juana no sólo no hay demiurgo: tampoco hay revelación. Con *Primero sueño* principia una actitud —la confrontación del alma solitaria ante el universo— que más tarde, desde el romanticismo, será el eje espiritual de la poesía de Occidente. Es un tema religioso como el del viaje del alma pero lo es de una manera negativa: es el reverso de la revelación. Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido. De una manera u otra, todos los poetas modernos han vivido, revivido y recreado la doble negación de *Primero sueño*: el silencio de los espacios y la visión de la no-visión. En esto reside la gran originalidad del poema de sor Juana, no reconocida hasta ahora, y su sitio único en la historia de la poesía moderna.

Primero sueño es una silva de novecientos sesenta y cinco versos. Esta forma poética —combinación de versos de once y siete sílabas, rimados irregularmente— es a un tiempo estricta y suelta. El poema fluye sin interrupciones ni divisiones fijas: un verdadero discurso. El ritmo es lento aunque en algunos pasajes, según lo pide el texto, se adelanta o se demora. Cada vez que hay un cambio de rumbo o de asunto, la autora tiende puentes verbales para hacer menos brusca la transición. Así, hay zonas que participan de distintos modos, temas y tonalidades. El poema sucede en el espacio de una noche y sus cambios son análogos a las insensibles variaciones de la sombra, la luz y la temperatura, de la caída del Sol a su aparición por el Oriente. Este es uno de los grandes aciertos artísticos de sor Juana: del mismo modo que no nos damos cuenta exacta de cómo llegan el anochecer, la medianoche o la madrugada, así el poema transcurre en largos períodos hasta que, de pronto, la luz indecisa del amanecer se cuela por la ventana. Por todo esto, es artificial dividirlo en partes y secciones; al mismo tiempo, es indispensable. El recurso es legítimo a condición de no olvidar que en el texto las divisiones nunca son tajantes y que hay una continua interpenetración de temas y motivos. A lo largo del poema combaten, no de una manera explícita sino tácita, dos series de oposiciones: la noche y el día, el cuerpo y el alma. Sus relaciones, a veces tajantes y otras veladas, constituyen lo que podría llamarse la sustancia del poema.

Los críticos no se han puesto de acuerdo en el número de partes que constituyen el poema: Méndez Plancarte dice que son doce, Chávez que son seis, Gaos las reduce a cinco y Ricard a tres. Vossler ve al poema como un fluir continuo. Esta era la idea de Calleja. Yo me inclino por la división tripartita, aunque mis partes son distintas a las de Ricard: *El dormir*, *El viaje* y *El despertar*. Uso la palabra dormir en lugar de sueño para acentuar la diferencia entre el sueño extático y el sueño ordinario. En la primera parte del poema sor Juana no describe el sueño o los sueños del mundo y del cuerpo sino su pesado dormir. Estas tres partes se subdividen en siete, que son los elementos básicos del poema. La primera parte se desdobra en *El dormir del mundo* y *El dormir del cuerpo*; la tercera, a su vez, se

bifurca en *El despertar del cuerpo* y *El despertar del mundo*; la segunda, el viaje o sueño propiamente, se subdivide en tres: *La visión*, *Las categorías* y *Faetón*. Hay una perfecta correspondencia entre la primera sección y la séptima, entre la segunda y la sexta: el dormir y el despertar respectivamente del mundo y del cuerpo humano. En el interior de esta suerte de reloj de arena que forman estas cuatro

partes $\begin{matrix} 6 \\ \diagdown \\ \diagup \\ 2 \end{matrix}$ el viaje del alma traza un triángulo: el ascenso

del alma y su visión, su caída y su tentativa por trepar la pirámide del conocimiento peldaño tras peldaño, sus dudas y el ejemplo del héroe Faetón.¹⁰

¹⁰ Ya escrito este libro, José Pascual Buxó publicó un sugestivo ensayo: "El sueño de sor Juana. Alegoría y modelo del mundo" (*Sábado*, México, 15 de agosto de 1981). Buxó acepta también la división tripartita del poema. Indica que corresponde a un "modelo del mundo" medieval prolongado por la tradición renacentista: "las tres partes de *El sueño* se ajustan a un modelo tripartito del hombre y del mundo, en cuanto éste se concibe dividido en tres orbes o esferas (la de la Tierra, la del Sol y los planetas, la del empíreo) que resultan ser homólogas de las partes del cuerpo humano", la inferior, en que tienen su asiento los órganos de la generación, la intermedia —el corazón y los pulmones, sede de los espíritus vitales— y la superior, la cabeza, "simulacro del mundo espiritual". Buxó sólo analiza la primera parte del poema y encuentra que sor Juana, para describir la noche en el mundo sublunar, se sirve de emblemas corrientes en su época —por ejemplo, en Saavedra Fajardo— conforme al patrón del célebre libro de Alciato: *Emblemata*. Asegura asimismo que las otras partes de *El sueño* pertenecen al mismo sistema emblemático. En el poema, concluye, "no sólo se actualiza un considerable número de símbolos sancionados por la tradición humanística [...] sino un modelo neoplatónico del mundo". Buxó tiene razón en subrayar la función capital de los emblemas en *Primero sueño* y sus análisis de los símbolos y figuras alegóricas de la primera parte son perspicaces. Más dudoso me parece ver al poema como una mera representación de un "modelo neoplatónico del universo". La división tripartita del mundo no es exclusiva del neoplatonismo. Además, la segunda parte del poema no corresponde a la zona de los espíritus vitales (corazón y pulmones) ni a la del Sol y las estrellas; tampoco la tercera parte es homóloga del empíreo y, en el hombre, del entendimiento y el intelecto. Finalmente, al concebir el poema como un "modelo" alegórico del cosmos se omite aquello mismo que es su característica esencial: la aventura del alma liberada del cuerpo durante el sueño. Sor Juana nos cuenta una acción, una gesta: las peripecias

Antes de pasar a la descripción del poema, debo hacer una advertencia. La palabra sueño, en el texto, tiene principalmente cuatro acepciones: sueño como dormir; sueño como ensoñación pero no mentirosa sino como visión; sueño como nombre de esa misma visión; y sueño como ambición, deseo o ilusión no realizada. Estos distintos sentidos están encerrados en otro: el sueño es una cesación casi total de las funciones corporales; esta pasividad estimula la actividad del alma. Es un estado próximo al de la muerte; dormir es la muerte provisional del cuerpo y la liberación, también provisional, del alma. El sueño de sor Juana no es el producto desordenado y caótico de la libido, el subconsciente o el instinto: es una visión racional y espiritual. Su sueño es el vuelo del alma libre de las cadenas del cuerpo, no el delirio del cuerpo que ha escapado de la censura de la razón. O sea: es algo radicalmente distinto a lo que es el sueño para Freud y, en general, para la opinión moderna. Para Freud, el sueño pone en libertad al deseo: al instinto, al cuerpo; para sor Juana, el sueño pone en libertad al alma.

El dormir del mundo también podría llamarse *El triunfo de la noche*. Los primeros veinticuatro versos describen una escena extraña: la Tierra lanza una "sombra piramidal" con el propósito de embestir a los cielos superiores y "escalar las estrellas". En general se dice que la noche cae del cielo y que la sombra descende sobre la Tierra; sor Juana describe el movimiento contrario: la sombra brota de la Tierra y es una proyección suya. La descripción de sor Juana no es realista sino simbólica: la sombra es una emanación de los "negros vapores" que arroja la corrupción terrestre y con los que quiere cubrir la esfera supralunar, región de las inteligencias celestes y los ángeles. En otro pasaje (versos 340-412) se vuelve a hablar de una pirámide pero de luz. Vossler señala que estos cuerpos geométricos tienen "una significación simbólica en el poema": la pirámide luminosa representa el ascenso del alma y está en oposición a la de sombra del principio. Recuerda asimismo que Kircher expone en uno de sus libros que "los egipcios solían distinguir entre una pirámide de luz que descende del cielo hacia la Tierra y otra de sombra que aspira a elevarse del alma en los espacios estelares y en los abismos íntimos. Por esto *Primero sueño* puede llamarse con justicia *épica del espíritu*."

vase hasta el cielo".¹¹ La explicación de Vossler es oportuna y sólo habría que agregar que, en el poema de sor Juana, esta oposición entre las dos pirámides, la luminosa y la sombría, asume la forma de un combate: las huestes de la noche asaltan al cielo. Sobre el significado negativo que da sor Juana a la pirámide de sombra no hay la menor duda: la llama "funesta". Es la imagen del mundo sublunar, donde imperan el accidente, la corrupción y el pecado.

La noche no llega a las estrellas y apenas si roza la esfera de la Luna. Pero en la región inferior extiende su dominio sobre todos los seres y sólo consiente las "voces sumisas" de los pájaros nocturnos, tan oscuras y graves que ni siquiera interrumpen el silencio. El dualismo de los primeros versos desaparece y en un pasaje de acentuado gongorismo —aunque en blanco y negro— desfilan Nictimene la lechuza, las tres Mineidas convertidas en murciélagos y el búho, ministro de Plutón. El dios Harpócrates —otra reminiscencia egipcia— impone silencio al lúgubre coro. El viento se sosiega; el perro duerme; los peces son dos veces mudos (por peces y por dormidos); Alcione; Acteón, el cazador cazado; el león que duerme con los ojos abiertos; los pajarillos; el águila de Júpiter; todo y todos, sin exceptuar al ladrón y al amante, se han dormido. El sueño reina.

Duermen los cuerpos. Es una ley a la que nadie escapa, ni el rey ni el pescador, ni el papa ni el labriego. El sueño es universal como la muerte: *Somnium imago mortis*. Muerte temporal: "el cuerpo es un cadáver sin alma". Falsa muerte: el cuerpo, "muerto a la vida y a la muerte vivo",

¹¹ El libro es *Obeliscus Aegyptiacus* (1666). En *Oedipus Aegyptiacus* (páginas 115 y 418 del tomo segundo) y en *Musurgia universalis* (página 393 del segundo volumen) aparecen grabados que representan pirámides de luz y sombra que, según Kircher, compendian de modo emblemático la filosofía egipcia. En las cuatro esquinas de los dos grabados del *Oedipus* pueden verse las letras griegas y latinas de Amor y Filo. La tercera ilustración, más compleja, amplifica las dos anteriores y muestra los tres mundos (el angélico, el sideral y el elemental), cada uno dividido en nueve. J. Godwin indica que Kircher tomó el tema de la intersección de las pirámides de luz y sombra de Robert Fludd. Esquema de la figura:



vive una vida inmóvil, secreta. El alma, a la inversa, es inmortal y el sueño del cuerpo la aligera de su pesadumbre material. Aquí comienza la descripción del funcionamiento de los órganos corporales durante el sueño: el corazón, "el miembro rey"; el pulmón, "imán del viento"; el estómago, "templada hoguera del calor humano". La medicina de sor Juana, como su cosmografía y su astronomía son así de su tiempo (en España y en sus posesiones). Méndez Plancarte dice que sigue a fray Luis de Granada. Tal vez. En todo caso, leyó libros de medicina aunque no a Harvey, como supone Vossler. Con mayor verosimilitud Emilio Carilla menciona a Galeno y a sus sucesores. Debe haberse enterado de estas ideas en los manuales de la época, aunque en los retratos de Miranda y Cabrera se ven, en los estantes, volúmenes de Hipócrates, Galeno y otros tomos en latín de anatomía, cirugía y farmacia. Su ciencia médica venía, en realidad, de la filosofía y la teología. Gaos observa que las imágenes de esta sección aluden a las artes mecánicas: el corazón, volante del reloj humano; el pulmón, fuelle; la tráquea, arcaduz. Se pregunta: "¿Las máquinas animales de Descartes?"¹² Me parece, más bien, un eco literario: la poesía del siglo XVII usó y abusó de las metáforas científicas casi tanto como de las mitológicas. Pero la afición de sor Juana a esas imágenes es mayor que la de los otros poetas hispanos; está más cerca, en esto, de Marvell y Donne que de Quevedo y Góngora. Es otro rasgo que la distingue de la tradición hispánica.

¿Cómo se comunica el cuerpo, que aun dormido no cesa de trabajar, con el alma? La teoría de los humores y la de los espíritus vitales, que sor Juana no distingue enteramente en su poema, le sirven para pasar del cuerpo dormido al alma despierta. Los cuatro humores se combinan como los cuatro elementos: lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco forman la sangre, la flema, la bilis y la bilis negra o melancolía. Estos humores pasan por un proceso de purificación hasta llegar al cerebro y de ahí a los "sentidos interiores". Los *espíritus*, por su parte, nacen de la sangre, el calor del hígado los convierte en tenue vapor, se transforman en *espíritus naturales*, pasan después, más refinados, a ser es-

¹² José Gaos, "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, núm. 37, México, 1960.

piritus vitales y en el cerebro se convierten en *espíritus animales*. El orden y los nombres cambian en algunos autores pero el proceso es idéntico en todos.¹³ Estos espíritus comunican al alma con el cuerpo pues como dice Donne:

*As our blood labours to beget
Spirits, as like souls as it can,
Because such fingers need to knit
That subtle knot, which makes us man...*

Así pues, durante esa noche del Sueño, el cuerpo enviaba, ya refinados, los espíritus y los humores a los sentidos interiores, que son los encargados de recoger las sensaciones y percepciones de los exteriores (vista, oído, olfato, tacto y gusto), purificarlas y, hechas imágenes, transmitir las al alma racional, para que las considere, las piense y las contemple. Estos sentidos interiores son la estimativa, la imaginativa, la memoria y la fantasía.¹⁴ Los sentidos exteriores e interiores constituyen el alma sensible (*anima secunda*) y comunican al alma racional (*anima prima*) con el mundo y el cuerpo. A su vez, el alma racional está compuesta de dos facultades, *Ratio* y *Mens*: la Razón o Entendimiento, en relación con el alma sensible, y el Intelecto, que es el órgano de la visión espiritual. El alma sensible, decía Bruno, es una escala de Jacob que nos lleva a la Razón, donde recibimos, "como una sombra", la imagen misma de Dios, "reflejada en el Intelecto". Pues bien, esa noche la estimativa —la más inmediata a los sentidos exteriores— recibía los "simulacros" del exterior, los transmitía a la imaginativa —cuya función es fijar y dar forma a las percepciones y sensaciones— que, a su vez, purificados y "para mejor custodia", los entregaba a la memoria, aunque no se quedaban en ella sino que ascendían al sentido más alto, la fantasía, que formaba con ellos "imágenes diversas". Comienza el viaje inmóvil del alma y su visión. En este pasaje y aún más en los que siguen es constante la mezcla de escolástica y neoplatonismo.

La fantasía iba copiando con sosiego "las imágenes todas

¹³ Véase el capítulo 2 de la Tercera Parte: *Concilio de luceros*.

¹⁴ Generalmente los autores mencionan además al sentido común (*sensus communis*) pero sor Juana lo omite.

de las cosas" y con su "pincel invisible" pintaba "las figuras mentales", "sin luz" y "con vistosos colores". Vossler señala que la idea de que los colores existen por sí mismos, *in potentis*, y se manifiestan, *in actum*, sin ser ocasionados por la luz, es una derivación medieval de Aristóteles y que se encuentra en Kircher (*Ars magna lucis et umbrae*, 1646). Ciertamente, la distinción entre *potencia* y *acto* es aristotélica pero las especulaciones sobre los diferentes tipos de luz y sobre los colores que brillan por sí mismos sin necesidad de un foco luminoso exterior, son más neoplatónicas que aristotélicas. Kircher tomó esto seguramente del hermetismo neoplatónico renacentista: Ficino, Patrizi, Bruno. El pincel de la fantasía es invisible precisamente porque está hecho de la luz interior que ilumina las visiones de nuestros sueños. Esta luz invisible e incorpórea era una substancia espiritual bien conocida de los neoplatónicos y los herméticos. Su manifestación más pura, dice Bruno, era la *Lux*, primera creación de Dios según el *Génesis*. Ficino enumera diferentes tipos de luz: la de Dios; en seguida, la luz intelectual de los ángeles; después, la racional de los hombres; más abajo, la del alma sensible; la del cuerpo astral —envoltura del cuerpo material— y, en fin, la luz solar de todos los días.¹⁵ La luz con que la fantasía pinta las figuras mentales es la luz del alma racional: este es otro rasgo que sor Juana comparte con los neoplatónicos, que atenuaron las diferencias entre la fantasía y el entendimiento. (En el siglo xx aparece una insólita prolongación de estas ideas: Marcel Duchamp afirma, en varias notas de la *Caja blanca*, que "hay colores que son focos luminosos, colores fuentes no sometidos a un foco de luz exterior". Bruno había dicho lo mismo aunque, menos categórico, atribuía esta propiedad a los colores y metales que en el mundo sublunar son opacos pero que en los astros brillan con luz propia.)¹⁶

La fantasía copiaba las cosas y las reflejaba con la misma claridad de aquel espejo del faro de Alejandría, en el que se podían ver los navíos que surcaban el mar más allá de

¹⁵ Robert Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficino et Giordano Bruno* (*La Forme et l'Intelligible*, París, 1970).

¹⁶ Cf. mi libro sobre Marcel Duchamp: *Apariencia desnuda*, México, 1978 (segunda edición).

la línea del horizonte. Se trata de una leyenda de origen árabe sobre la torre construida por Sóstrato en la isla de Faros por orden de Ptolomeo Filadelfo y que fue una de las siete maravillas de la Antigüedad. La leyenda del espejo donde se reflejaban los navíos a distancias incalculables se difundió en los siglos XVI y XVII. Entre los matemáticos y físicos que se interesaron en esta quimera están Descartes, Mersenne y el mismo Newton. No podía faltar Kircher que, sin negar los hechos, los atribuyó "a un prestigio diabólico condenado por la Iglesia".¹⁷ Pero la fantasía no sólo copiaba a las cosas y a las criaturas sublunares sino a las que intelectuales claras son estrellas. O sea: a las inteligencias que mueven a los astros (Cosmiel era una de ellas). El neoplatonismo, insinuado en los versos precedentes, se vuelve manifiesto, palpable. El alma contemplaba a esas inteligencias celestes, que la "mañosa" fantasía le mostraba, en el único modo posible / que concebirse puede lo invisible. Ese modo era justamente el fantástico, en el sentido que se daba entonces a este adjetivo: no lo irreal sino lo intermediario entre lo espiritual y lo sensible. Aristóteles había dicho que el hombre tiene necesidad de las imágenes "para pensar en el tiempo lo que está fuera del tiempo".

El Intelecto, vuelta el alma a "su ser inmaterial", se contemplaba como una centella del Alto Ser. Esta es la primera mención de la divinidad en el poema. Sor Juana no escribe Dios sino Alto Ser. Deísmo racionalista, según conviene el mismo padre Ricard. En todo el poema no hay una sola alusión a Cristo; la poetisa habla del Alto Ser, de la Primera Causa o del Autor del mundo, nunca de Dios Padre, del Salvador o de Jesús. Tampoco dice que el alma ha sido creada por Dios sino que es una "centella", una chispa del fuego divino. La expresión no es cristiana y tiene resonancias herméticas. Hay otros rasgos neoplatónicos. Para Platón el conocimiento obedece a la ley de la semejanza; contemplar es participar; el ojo espiritual, el intelecto o *Nous*, ve la luz divina y goza al verla porque él mismo está iluminado por ella y participa en aquello que ve. Sor Juana lo dice en términos que no pueden ser más puramente platónicos: el alma, al contemplarse como parte del Alto Ser,

¹⁷Jurgis Baltrušaitis, *Le Miroir, essai sur une légende scientifique*, París, 1978.

"con similitud en sí gozaba". Y agrega: embelesada en su gozosa contemplación "se juzgaba ya casi dividida..." de aquella "cadera corporal" que la ataba y le impedía volar. Franco dualismo que Méndez Plancarte deplora y reprueba: "Esto y lo de la liberación del alma durante el sueño, nos parecen en sor Juana simples fantasías poéticas más que tesis filosóficas". Vossler, en cambio, ve en estas expresiones y en las que las siguen un testimonio no sólo de su neoplatonismo sino de su interés por las ideas de Bruno y Galileo, "de cuyos procesos probablemente tuvo noticias no sin cierto temor". Añado: temor justificado, según se vio después.

Suspendida en lo alto de sí misma, el alma contemplaba el giro de los astros y la esfera celeste. Aquí comienza el célebre pasaje de las pirámides. Sor Juana compara la pirámide de luz que es el alma con las dos pirámides de Menfis. Nuevo eco del hermetismo: Egipto es el lugar de la revelación de Hermes y el platonismo era para muchos, entre ellos el mismo Kircher, una doctrina originalmente egipcia. Vossler dice que tal vez sor Juana pensó también en las pirámides de Teotihuacan pero la verdad es que no las menciona siquiera. Además, para Kircher y para ella las pirámides mexicanas eran derivaciones de las de Egipto, de donde se habían originado todas las artes y filosofías de la Antigüedad. No hay que olvidar, por último, que el paisaje del poema es *mental*. Las pirámides egipcias aparecen como alegorías del alma y de su aspiración hacia la luz de arriba. Sor Juana describe un paisaje simbólico que puede leerse como una verdadera escritura. El significado de ese texto de piedra es la teología platónica: el ansia del alma por ascender hacia su origen. Sor Juana cita la autoridad de Homero y dice que las pirámides son "bárbaros jeroglíficos [...] materiales tipos, señales exteriores" de la mente humana, pues así como ellas ascienden hacia su punta piramidal, así ésta "aspira siempre a la Causa Primera". Algunos críticos se extrañan de la mención de Homero a propósito del simbolismo de la pirámide; no hay razón para sorprenderse: desde el siglo II Homero y Virgilio fueron reinterpretados por el hermetismo. La alusión a la Causa Primera evoca inmediatamente otra imagen favorita de sor Juana: la circunferencia cuyo centro está en todas partes.

En la *Respuesta* ella dice que la tomó de Kircher pero, según ya indiqué, la idea viene de Nicolás de Cusa. Esta imagen es uno de los ejes del pensamiento de sor Juana, como lo fue para Bruno y otros.

El alma se vio más alta que las dos pirámides y que la torre de Babel. Había hecho "cumbre de su propio vuelo" y, colocada sobre la punta de su "pirámide mental", creyó que "salía de sí misma hacia otra nueva región". Esa región: ¿es el Alto Ser, la luz que ilumina el Intelecto y en la cual él se contempla gozoso, o es la compleja máquina del universo? ¿La unión con Dios o el conocimiento del cielo y sus mundos? Tal vez las dos cosas. Mejor dicho: una y otra son lo mismo para sor Juana. Nueva y más radical diferencia con la mística cristiana: el alma de *Primero sueño* no aspira unirse a Dios como *persona* sino que quiere, a la manera platónica, conocerlo y contemplarlo como Alto Ser y Primera Causa. Este conocimiento y esta contemplación incluyen las de sus obras, especialmente la más alta: el universo celeste. Fiel a la tradición platónica, sor Juana busca la contemplación del Primer Ser en el conocimiento del universo. Ver a las estrellas en sus movimientos —verlas con la mirada espiritual, luz de la semejanza— es ver al Alto Ser en su ser mismo, indistinguible de su pensamiento y de sus actos. "Gozosa y suspensa, la Reina de lo sublunar" —el alma racional y en particular el Intelecto— tendió la vista y sus "intelectuales ojos bellos" abarcaron "todo lo criado". El Intelecto vio pero el Entendimiento no pudo comprender aquella inmensidad y riqueza. Así como cerramos los ojos deslumbrados ante la luz demasiado viva del sol, así el alma vaciló, retrocedió y se despeñó en sí misma: no pudo soportar la luz celeste. Vértigo y mareo: fin de la visión.

Derrota del Entendimiento, vencido por "la inmensa muchedumbre / de tanta maquinosa pesadumbre" y, simultáneamente, por la diversidad de cualidades de cada uno de sus componentes. El Intelecto mismo se embotó. El alma, incapaz de elegir rumbo, zozobraba "en las neutralidades de un mar de asombros". Entonces, prudente, dejó la alta mar y se acogió a "la orilla mental". Sin embargo, no se desanimó y, terca, buscó otro camino: o reducirse a un solo asunto o "discurrir uno por uno" cada ente y

cada cosa, hasta hacerlos entrar en las diez "artificiosas categorías". Este "recurso al método" ha hecho pensar en una posible influencia de Descartes. No: sor Juana recurre a Aristóteles y a la escolástica; se propone, a su ejemplo, la "ciencia de los universales" a través de la reducción de todos los existentes a las diez categorías aristotélicas. Ella las llama "mentales fantasías", una expresión que Méndez Plancarte califica como "falta de rigor" pero que no es sino otro resabio neoplatónico: ya señalé que en Ficino y Bruno las funciones de la fantasía se confunden a veces con las del entendimiento. "Mentales fantasías" equivale a "conceptos racionales". Literalmente *reanimada*, el alma se propuso ascender, peldaño tras peldaño, del reino mineral al vegetal y de éste al animal. La idea de las categorías se funde aquí con otra, afín pero distinta: la de la "gran cadena del ser", como dice Macrobio, que va de Dios a lo inanimado pasando por las inteligencias angélicas, el hombre, los animales y las plantas.

El concepto y la expresión "cadena del ser" son de origen platónico. Si el mundo existe es porque Dios, en su plenitud de ser, se desborda, por decirlo así, y produce los mundos y los entes. Platón convierte, dice Lovejoy, la Perfección Autosuficiente que es la divinidad en la Trascendencia Fecundante.¹⁸ Plotino perfeccionó esta concepción con la de las Emanaciones: "El Uno es perfecto y, siendo perfecto, en su superabundancia engendra al Otro [...] Siempre que algo alcanza su perfección propia, no puede seguir siendo el mismo sino que genera alguna otra cosa..." El Uno es plétora que se manifiesta como pluralidad.¹⁹ La "cadena del ser" asume en el pensamiento de Aristóteles la forma eminentemente lógica de la serie y de la continuidad: "la Naturaleza pasa gradualmente de lo inanimado a lo animado [...] y entre ellos hay un reino intermedio que pertenece a los dos órdenes". Lo mismo sucede: en el paso de las plantas a los animales. Aristóteles acentúa

¹⁸ Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being (A study of a history of an Idea)*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1964.

¹⁹ Proclo llevó esta idea a su extrema conclusión: la negación es parte del proceso. Es conocida la admiración que Hegel profesaba a Proclo.

la idea de mediación entre las especies, las órdenes y las familias y así concibe al mundo natural como un vasto sistema de *goznes* o, como dice sor Juana, de *bisagras*. Santo Tomás recoge el doble legado de la filosofía antigua: el neoplatónico de la ascensión de las cosas y los seres hacia Dios y el aristotélico de las series engarzadas (*connexio rerum*). En *Primero sueño* están presentes las dos ideas, como lo estarán también en el siglo XVIII y en el XIX. Cuarenta años después de publicado el poema de sor Juana, y sin conocerlo, Pope vuelve al tema:

*Vast chain of being: Which from God began,
Natures aethereal, human, angel, man,
Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,
No glass can reach; from Infinite to thee,
From thee to nothing...*

La serie de Pope es descendente y la de sor Juana ascendente pero ambos poetas tropiezan, al fin y al principio, con dos inconmensurables: el ser infinito y la nada. Dos formas del círculo que desafían a la razón. Sin embargo, en la mitad de la serie el Entendimiento encuentra a la prodigiosa *bisagra*, al "maravilloso compuesto triplicado": el Hombre. Triple porque es el compendio de los tres reinos naturales; triple también porque el alma no sólo está compuesta por "las cinco sensibles facultades" (los sentidos) sino por las interiores "que tres rectorices son". Casi seguramente se refiere a las tres funciones del alma según Platón: la deseante, que pertenece a lo sensible; la razonante, que corresponde a lo racional, y la mediadora entre ambas, que puede llamarse la *animosa*, que sirve a la razón para someter al deseo irracional, como el guerrero sirve al magistrado.²⁰ El fragmento consagrado al Hombre es,

²⁰ *La República*, libro IV. Jesús Tomás García, el primer traductor de *La República* al castellano, señala que el griego *θυμός* corresponde al latín *animus*. León Robin traduce *ardeur de sentiment* y llama a esta facultad *la fonction médiatrice*. En el *Timeo* el alma también está compuesta de tres partes: una substancia indivisible, inmutable, idéntica a sí misma, que es el Uno y corresponde a lo inteligible; otra divisible, sujeta al cambio, que es lo Otro y que corresponde a lo sensible; y una tercera, que es la mezcla de las dos primeras y que las pone en relación pues participa de la sensibilidad y del intelecto. En el neoplatonismo renacentista la fun-

con el de la visión de alma suspensa en su "pirámide mental", uno de los más hermosos de *Primero sueño*. Si Dios es la circunferencia cuyo centro está en todas partes, el hombre es el punto de convergencia de la creación, el eslabón entre las criaturas mortales y los espíritus inmortales, compendio absoluto "del ángel, la planta y el bruto". Es una "altiva bajeza" que toca al cielo con la frente pero a la que "el polvo sella" la boca. Criatura doble y contradictoria que se parece al águila de Patmos, "que las estrellas midió y el suelo" o a la estatua de Nabucodonosor, cuya frente era de oro y los pies de barro. Estas son las únicas alusiones a la Biblia en todo el poema.

¿Y por qué el hombre es convergencia y punto de intersección? Porque "encumbrado a merced de unión sería". Así, la sección que he llamado, un poco arbitrariamente, *Las categorías*, termina por evocar la unión con Dios como el fin del conocimiento. Sin embargo, ella sabía perfectamente que el conocimiento de las cosas divinas es de naturaleza esencialmente distinta al de las ciencias mundanas. A diferencia de las escuelas filosóficas de la Antigüedad, cuyo fin último eran la sabiduría y la vida recta, ninguna guía mística cristiana prescribe el estudio de los minerales, la botánica, la física y las matemáticas para llegar a Dios. En el *Primero sueño* y en la *Respuesta* la distinción entre los dos órdenes de saber no es clara. Sor Juana defiende su amor a las ciencias profanas por ser un camino hacia las divinas; era una actitud más filosófica que cristiana, como no dejaron de advertirlo sus críticos y censores... El Entendimiento no llegó a recorrer todos los grados del conocimiento. No pudo comprender ni siquiera lo más simple, como averiguar el curso caprichoso de una fuente subterránea —pretexto para una digresión mitológica— ni la razón de la forma, el aroma y los colores de una flor —nuevo pretexto, ahora para variaciones más o menos afortunadas sobre los tópicos culteranos acerca de las flores— ni, en fin, el tránsito del individuo a la especie y al género. La tentativa "de investigar a la Naturaleza" se reveló como una tarea cuyo peso aplastaría a Hércules y al mismo Atlante.

ción mediadora la realiza el entendimiento o razón, en el alma racional, y la fantasía en la sensitiva.

Al contemplar "la espantosa máquina" del universo, el Entendimiento dudaba y retrocedía. Pero dudar no es abdicar. Recordó entonces a Faetón, el joven mortal que no cedió en su empeño orguloso de guiar el carro del Sol ni siquiera cuando su padre Apolo le pintó los peligros ciertos que correría. Faetón es un arquetipo porque determinó "eternizar su nombre en surriina", verso memorable y ejemplo insigne de las que llamaba Breton *metáforas ascendentes*. Como las pirámides en un pasaje anterior, Faetón es "el tipo, el modelo" que da alas al ánimo, la tercera y más generosa de las facultades del alma. Recobrado el arrojo, el alma desafía a la inmensidad y *las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago*. Este pasaje, uno de los más bellos del poema, se rompe de una manera abrupta: el cuerpo, sin alimento desde hace horas, despierta. Los "fantasmas" huyen del cerebro vacío como se desvanecen las figuras que proyecta la linterna mágica de Kircher sobre la pared. Al despertar del cuerpo sucede el despertar del mundo. Anunciado por Venus y por Aurora, "amazonas vestidas de luces", brota el Sol entre los montes. Simetría cósmica: el combate del comienzo se repite y ahora el día triunfa mientras huyen los negros escuadrones de la noche. El combate es cíclico y la noche establece su imperio en el otro hemisferio adonde quizá otra Juana Inés sueña el mismo sueño. La luz ha entrado por las ventanas y ella despierta.

Aunque construido con deliberada y rigurosa objetividad, *Primero sueño* está recorrido secretamente por una nota personal. La osadía del alma, su éxtasis, sus dudas, sus vacilaciones y el elogio de la figura trágica de Faetón son una verdadera confesión intelectual. Para confirmarlo basta comparar el poema con lo que nos cuenta sor Juana en la *Respuesta* sobre su afán de saber, sus oscilaciones psíquicas, el método de sus estudios, sus razonamientos y cavilaciones de solitaria. En el espacio de una noche ideal, de una manera voluntariamente abstracta, Juana Inés nos cuenta su vida intelectual. El poema termina en puntos suspensivos: mientras el alma no sabe qué rumbo elegir — todos son "sirtes y escollos" — el cuerpo despierta y el sueño se disipa. Es indudable que el brusco despertar pone fin al sueño, no a la aventura intelectual del alma. Así se explica y se jus-

tifica el adjetivo *primero*. También es indudable que *Primero sueño* cuenta la historia de una derrota, aunque unos cuantos críticos católicos se empeñen en ver al poema, contra lo que dice claramente el texto, como "el brazo hermoso de fe y piedad". Pues bien, ¿cuál es el sentido de esa *derrota*?

La idea de que el saber es imposible se bifurca en dos: el hombre no puede conocer por ser hombre o por alguna circunstancia determinada. Por ejemplo, en el caso de sor Juana, por ser sor Juana. Esta es la opinión peregrina pero no exenta de agudeza que José Gaos expone en su ensayo *El sueño de un sueño*. Según el profesor español: "Sor Juana no filosofó en verso sobre los límites del conocimiento humano [...] sino sobre la experiencia capital de su vida: el fracaso de su afán de saber." Y agrega: "¿Es un fracaso del afán de saber de una mujer por ser mujer o por ser la mujer que ella es? ¿Escepticismo feminista o personal?" Sor Juana, como ser humano, "tiende al saber" pero pronto se da cuenta de que "su feminidad es un impedimento capital a la realización de su deseo. Procura la neutralización religiosa de la feminidad [...] y hasta esa neutralización fracasa." Gaos no aclara si ese impedimento era para sor Juana natural — es decir, derivado de su condición de mujer — o impuesto socialmente. Los textos de sor Juana dicen claramente que ella no creía que ser mujer fuese un impedimento natural: el obstáculo venía de las costumbres no de la condición femenina. Por eso recurre a la religión: para neutralizar el impedimento social. Y hay algo más: el protagonista de *Primero sueño* no es el alma femenina sino el alma humana que, hay que repetirlo, para la autora *no* tiene sexo. El impedimento no es su feminidad sino ser el alma prisionera del cuerpo. El fracaso no viene de su sexo sino de los límites del entendimiento humano. El defecto de "no conocer en un acto todo lo creado", según se lee en la sección central, es un defecto del hombre caído. Sor Juana *sí* reflexionó sobre los límites de la razón: este es el tema de su poema y uno de los ejes de su vida interior.

La mayoría de los críticos piensan que el poema se refiere al "sueño del conocimiento humano". Inmediatamente dan a la palabra *sueño* el sentido de ilusión y vanidad. El

alma "sueña" en conocer, fracasa y, ya despierta, se da cuenta de que el conocimiento es un "sueño" vance imposible. El escepticismo de sor Juana, como el de tantos, desemboca en un fideísmo: la entrega a Dios. Al final de su vida, ante el fracaso de su sueño de saber, sor Juana renuncia a los estudios humanos y a la palabra misma: penetra en el mundo del silencio que es el de la contemplación y la caridad. Esta es la opinión de Ricard Ramón Xirau y del mismo Gaos: "de la decepción vital e intelectual al desasimiento místico, el refugio en Dios".²¹ *Primero sueño* es el poema de la crisis intelectual de sor Juana y el acto inicial de su conversión. Esta hipótesis tiene una prolongación: el poema es un ejemplo más, y el más radical y riguroso, de la poesía barroca del desengaño... Hay que decir, ante todo, que esta idea reposa en una suposición cronológica que carece de fundamento: hay muchos años de por medio entre *Primero sueño* y la crisis de 1693. Así pues, la relación causal entre el poema y la llamada conversión es demasiado laxa. Pero hay algo más y más decisivo: ¿el tema del poema es realmente el sueño y la vanidad del conocimiento?

Creo que las interpretaciones a que he aludido son realmente una *lectura* que hemos impuesto sobre el poema para que coincida con la poesía barroca del desengaño y con la visión del escepticismo como camino hacia la fe. Sor Juana nos cuenta un sueño: el viaje del alma por las esferas celestes, su deslumbramiento y sus tentativas por convertir en *idea* su *visión*: el Intelecto ve y la Razón no comprende lo que ve. El sueño que nos refiere el poema es una alegoría del *acto de conocer*. Describe la visión, las dificultades del Entendimiento, sus vacilaciones y su osadía, su ánimo heroico: quiere conocer aunque sabe de antemano que seguramente fracasará. El modelo del alma —el *tipo*, subraya sor Juana— es Faetón, el joven que Júpiter fulmina pero que eterniza su nombre al despeñarse. Ya antes había comparado la aspiración del alma hacia la Causa Primera a las pirámides egipcias. El modelo simbólico del ansia espiritual es la pirámide; el modelo mítico es Faetón, un personaje al que —por razones que aparecerán dentro

²¹ Ramón Xirau, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, 1967.

de un momento— se siente secretamente ligada. Todo el poema está atravesado por un impulso hacia arriba; hay caídas, sí, pero el alma una y otra vez decide emprender el vuelo.

La coincidencia entre *Primero sueño* y la *Respuesta* es perfecta. En esta última, escrita años después del poema, sor Juana se despide de su corresponsal diciendo que *seguirá escribiendo*: no muestra la menor intención de dejar las letras ni hay aviso de renuncia y entrega al silencio. En *Primero sueño*, más profundo e íntimo en su abstracción y objetividad (habla con ella misma, no con un prelado), hace la misma afirmación sólo que de un modo trágico: está decidida a continuar su empeño y ya deletrea su gloria en su caída. No: *Primero sueño* no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual. Durante el sueño el alma está despierta, algo que olvidan casi todos los críticos. El viaje —sueño lúcido— no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo; en verdad, el poema *no termina*: el alma titubea, se mira en Faetón y, en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber.

Las *Soledades* son el gran poema del desengaño español. El desencanto de Góngora —su escepticismo— no termina en un acto de fe sino en una afirmación estética. En las *Soledades* no hay afán por saber pero tampoco hay fe. Ni allá —cielo o ideas platónicas— ni acá —mundo e historia— sino la palabra: luz y aire. Góngora responde al horror del mundo y a la nada del transmundo con un lenguaje más allá del lenguaje; quiero decir, con una palabra que ha dejado de ser comunicación para convertirse en espectáculo. El signo se vuelve objeto, cosa enigmática que, una vez descifrada, al ver, admiramos. *Primero sueño* nos cuenta la confrontación del espíritu humano y el cosmos: sor Juana no quiere cubrir la nada con un lenguaje de resplandores equívocos sino penetrar el ser. El vértigo de sor Juana tiene otro nombre: entusiasmo. Como todas las obras úni-

cas y singulares, *Primero sueño* es irreductible a la estética de su tiempo. O sea: a la poesía del desengaño. Lo mismo sucede, por lo demás, con todos los grandes poetas: expresan a su época y, simultáneamente, la niegan, son su excepción, aquello que de alguna manera escapa a la tiranía de los estilos, los gustos y los cánones. Sin negar todo lo que debía a su momento, Vossler dijo que *Primero sueño* prefiguraba a la poesía filosófica que vendría después: "el poema cósmico de la monja mexicana se nos muestra a la vez tardío y prematuro; expresión rezagada del barroco y precursora alborozada del Iluminismo". El gran crítico alemán tiene razón en señalar la dualidad del poema pero no en los términos de esa dualidad. Aunque su forma es la de la poesía culterana, la filiación de *Primero sueño* está en la tradición del viaje del alma del antiguo hermetismo redescubierto por el Renacimiento. Tampoco es una profecía de la poesía de la Ilustración sino de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación. En este sentido *Primero sueño* se parece a *Le Cimetière Marin* y, en el ámbito hispano, a *Muerte sin fin* y *Altazor*. Se parece, sobre todo y ante todo, al poema en que se resume toda esa poesía: *Un coup de dés*. El poema de Juana Inés inaugura una forma poética que se inscribe en el centro mismo de la Edad Moderna; mejor dicho, que *constituye* a la tradición poética moderna en su forma más radical y extrema: justamente en el polo opuesto de la *Divina comedia*.

Poema barroco que niega al barroco, obra tardía que prefigura a la modernidad más moderna, *Primero sueño* es un obelisco verbal que emerge en una zona indecisa de neblina, precipicios y geometrías vertiginosas. Como su autora, participa del crepúsculo y del alba. Para comprender un poco mejor su situación única hay que volver otra vez a su cosmografía. ¿Era realmente la de Ptolomeo? Sí y no. La imagen tradicional del universo infundía en los hombres una seguridad que hemos perdido. La Tierra estaba en el centro, rodeada de siete planetas, de la Luna a Saturno; más allá, el firmamento de las estrellas fijas y el empíreo con el Primer Motor. Un universo finito, con límites bien trazados y con un centro. Un universo armonioso. Las distancias entre la Tierra y los astros eran inmensas pero, dice C. S.

SBD/FFLCH/USP

Lewis, el hombre no experimentaba temor: el cosmos, como una de aquellas ciudades amuralladas de la Edad Media, lo protegía y lo defendía. Todo cambió con el Renacimiento: las murallas se derrumbaron y el centro se evaporó. Es claro que sor Juana tuvo noticias, así hayan sido imperfectas y vagas, del cambio de estatuto de la Tierra, el Sol y los planetas. Kircher alude en sus obras a la nueva astronomía, aunque con cierta prudencia: vivía en Roma, adonde habían quemado a Bruno y condenado a Galileo. La reserva de sor Juana sobre estos temas no debe asombrarnos: fue la de su clase y la de su mundo. No hay que olvidar, por otra parte, que estaba familiarizada con el neoplatonismo, que ejerció una influencia decisiva en el cambio de imagen del universo.

Es costumbre atribuir el triunfo de la nueva concepción a la difusión de las ideas y los descubrimientos de Copérnico, Galileo, Kepler y otros. Es cierto sólo en parte. La verdad es que, según los historiadores modernos, el neoplatonismo fue el verdadero responsable del cambio. Esta corriente filosófica y espiritual había sido reprimida durante toda la Edad Media pero a fines del siglo xv regresó con extraordinario vigor y conquistó a las mejores mentes del siglo xvi. Al negar a la escolástica, dibujó otra idea del mundo que se enlazó con la nueva ciencia física y cosmológica. Los grandes iniciadores científicos, como es sabido, estaban muy influidos por el neoplatonismo. Ahora bien, lo que distingue a la imagen del mundo que desplazó al universo ptolemaico finito no fue tanto el heliocentrismo de Copérnico, adoptado más bien tarde, cuanto ciertas proposiciones que no eran, estrictamente, consecuencias ni deducciones de la nueva ciencia: la infinitud del universo, la ausencia de centro del cosmos, la pluralidad de mundos habitados.²² Las nuevas ideas se originaron, más que en Copérnico y en Galileo, en el neoplatonismo y en las especulaciones de filósofos como Nicolás de Cusa, que postuló la coincidencia de los opuestos. El Cusano se enfrentó, varios siglos antes de Kant, a la antinomia del infinito y quiso deshacerla con la paradoja del círculo cuyo centro está en todas partes. El círculo no encierra al infinito, no lo define, pero es una imagen que nos permite, ya que no pensarlos, *entreverlos*.

²² Arthur O. Lovejoy, *op. cit.*

El nuevo universo fue un desafío no sólo para la razón sino para la sensibilidad y la fantasía de los hombres. Las actitudes extremas que provocó pueden ejemplificarse en dos espíritus: Bruno y Pascal. Los divide no un siglo sino algo más profundo: el temperamento. Son como el frío y el calor, lo seco y lo húmedo. Giordano Bruno fue un apasionado defensor de la astronomía de Copérnico pero también creyó —y con mayor pasión aún— en un universo infinito sin centro y con una pluralidad de mundos habitados. Su parentesco espiritual con Nicolás de Cusa fue más íntimo que el meramente intelectual que lo unía a Copérnico. No postuló un universo infinito por razones que hoy llamaríamos científicas sino ontológicas, morales y temperamentales: “es incomparablemente mejor que la Excelencia Infinita se manifieste en un número infinito de individuos que en un número finito”. Bruno se regocijaba con la idea de un universo infinito y en esa idea hay un eco de Platón: todo lo que es, aun lo malo, es bueno. Una y otra vez repite: no hay diferencias, todo es centro y todo es circunferencia. Lovejoy comenta: “hay una suerte de piedad cósmica en Bruno [...] mientras que la imaginación de Pascal encuentra que esa realidad infinita no es admirable sino opresora”. El infinito no exalta a Pascal: lo humilla. La imagen del círculo reaparece en el filósofo francés pero con una coloración negativa: “El universo es una esfera infinita en la que el centro y la circunferencia están en todas partes: ¿qué es el hombre en esta infinitud?” Ante este universo infinito e incomprensible, Pascal prefiere pasar por la experiencia de un *pyrrhonien accompli* para convertirse en un *chrétien soumis*. ¿La experiencia de Pascal fue la de sor Juana?

Es imposible confundir el mundo de *Primero sueño* con el de la cosmografía tradicional. En sus descripciones del espacio celeste no alude nunca a los descubrimientos de la nueva astronomía y no sabemos qué pensaba realmente acerca de temas controvertidos y peligrosos como el heliocentrismo, la infinitud del universo y la pluralidad de mundos habitados. No importa: sus emociones y sentimientos ante el cosmos cuentan tanto como sus ideas. Ante todo: su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos. Esto lo distingue radicalmente del cosmos tradicional que fue un

mundo armonioso. Otra diferencia: las distancias no sólo son inmensas sino que son inconmensurables. Por último, rasgo moderno entre todos: su mundo carece de centro y en sus espacios deshabitados el hombre se siente perdido. Es un mundo que, si no es infinito, provoca sentimientos e imágenes que son propias de lo infinito. Por esto sor Juana, para pensarlo, acude con toda naturalidad a la paradoja del cardenal de Cusa sobre el círculo divino: hace exactamente lo mismo que Bruno y Pascal, que sí creían en un universo infinito. Sor Juana siente que “la máquina del mundo” es simultáneamente “inmensa y espantosa”. Sus emociones no son las de un Dante o, siquiera, las de un fray Luis de León: ni seguridad metafísica ni arrobo sobrenatural. El cosmos ha perdido forma y medida; se ha vuelto enigmático y el Intelecto mismo —gran derrota de la tradición platónica— ha sentido vértigo ante sus abismos y sus muchedumbres de luceros. Juana Inés experimenta asombro. Pero esta emoción se transforma pronto en otro sentimiento que no es la exaltación jubilosa de Bruno ni la depresión melancólica de Pascal. Este sentimiento aparece al final de *Primero sueño*, cuando todo parece terminar en una nota pascaliana: la rebeldía. Su emblema es Faetón.

Sor Juana recoge, en el mito de Faetón, un motivo de la poesía de su época. Fue un tema muy popular en los Siglos de Oro. En un *Emblema* de Alciato aparece como ejemplo del temerario; el traductor al castellano, Bernardino Daza, lo convierte en modelo de “los vanos príncipes” que “destruyen sus reinos” y después “caen y mueren”. En la poesía de los siglos XVI y XVII abundan los sonetos, las décimas y los romances con el tema de Faetón y su caída. Aldana escribió una larga y pesada *Fábula de Faetonte*, traducción libre del italiano, que es una de las composiciones menos afortunadas de este gran poeta. En cambio, la *Fábula de Faetón* de Villamediana, dice Juan Manuel Rozas, es “uno de los empeños más ambiciosos de nuestra lírica barroca”.²³ El mismo crítico señala que el mito “sirve de moraleja a algunos, para otros es un ejemplo de enamorados y, en fin, es un caso de honor y de honra, un deseo de subir alto y emprender grandes empresas”. El último

²³ Villamediana: *Obras*, edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas, Madrid, 1969.

sentido es el de Villamediana. Conflicto de honor: Epalo ha dudado que Faetón sea hijo de Apolo y el joven llega hasta el palacio de su padre para pedirle que lo reconozca; el Dios lo hace de buen grado pero a Faetón no le basta con ese desagravio: quiere mostrarle al orbe —y mostrarse a sí mismo— que es digno de ser hijo de Apolo y que puede conducir su carro por el cielo. El tema del origen dudoso se alía al del pundonor y ambos al de la aceptación de un destino glorioso a cambio de la vida: “caíste ya, Faetón, cediste al hado...” El héroe de sor Juana es más complejo: es ella misma; aunque también está movido por la ambición de gloria, se siente atraído por una pasión desconocida por Villamediana: el amor del conocimiento.

Con *Primero sueño* aparece una pasión nueva en la historia de nuestra poesía: el amor al saber. Me explico: la pasión, claro, no era nueva; lo nuevo fue que sor Juana la convirtiese en un tema poético y que la presentase con la violencia y la fatalidad del erotismo. Para ella la pasión intelectual no es menos fuerte que el amor a la gloria. La pasión intelectual —la razón— alista el ánimo, en la mejor tradición platónica, para que la acompañe en su aventura. Y aquí surge otra y mayor diferencia con la tradición: si el conocimiento parece imposible, hay que burlar al hado y atreverse.

El arrojo se vuelve desafío, rebeldía: el acto de conocer es una transgresión. La infinitud del universo exalta a Bruno y deprime a Pascal; en *Primero sueño*, sor Juana va del entusiasmo a la caída y de ésta al desafío. Nada más alejado del punto de honra del Faetón español; el suyo es un héroe intelectual, lúcido: quiere saber aun a riesgo de caer. La figura de Faetón fue determinante para sor Juana de dos maneras. Primero como ejemplo intelectual que reúne el amor al saber y la osadía: la razón y el ánimo. En seguida, porque representa a la libertad en su forma más extrema: la transgresión.

El tema de Faetón aparece varias veces en su obra, siempre como imagen de la libertad que se arriesga y no teme romper los límites. Ya he comentado el soneto 149, en el que envidia al arrojado que se atreve a tomar las riendas del carro del Sol, “no obstante el peligro”, y no se resigna, como ella, a un “estado que ha de durar toda la vida”.

Terrible confesión para una monja. La predilección por Faetón, por otra parte, es comprensible: también para ella la cuestión del origen —la bastardía— era quemante. Pero el tema de la honra, como se ha visto, fue transformado y trascendido por ella en el del saber. Tal vez por esto la disyuntiva de Pascal no aparece: sor Juana no está desgarrada entre el “pirronismo completo” y el “cristianismo sumiso”. Ella separa los dos órdenes, el religioso y el filosófico propiamente dicho: es cristiana pero, en otra esfera, es *insumisa*. Este sentimiento fue el eje secreto de su vida psíquica. Muy pronto, según intenté mostrar en la Segunda Parte de este libro, Juana Inés se propuso trascender su situación infantil y se identificó con su abuelo y con el mundo masculino del saber y de los libros. Su elección de Faetón, en la edad madura, realiza el anhelo infantil en el mundo de los símbolos. En tres figuras se vio Juana Inés: en la pitonisa de Delfos, en la diosa Isis y en el joven Faetón. Las tres imágenes están enlazadas con las letras y el conocimiento: la doncella de Delfos es inspiración, Isis es sabiduría y Faetón es el ansia libre de saber.

El acto de conocer, incluso si termina en fracaso, es un saber: la no-revelación es una revelación. Comparé a *Primero sueño* con *Un coup de dés*: los dos poemas tienen como personajes al cielo estrellado y al espíritu humano; en los dos el *acto de conocer* es, ya que no un conocimiento, un *saber*. Mallarmé dice algo que es enteramente aplicable a la experiencia de Juana Inés: “en un acto donde el azar está en juego [...] la negación y la afirmación se neutralizan”. Esta frase es otra versión de la paradoja del círculo... Pero hay otra obra que tiene con *Primero sueño* un parecido no menos profundo e inquietante. No es un poema sino un grabado: *Melancolía 1* de Durero. El tema es el mismo: la contemplación de la naturaleza y la desazón del espíritu —angustia, zozobra, decaimiento, rebeldía— al no poder transformar esa contemplación en forma o idea. El ángel femenino del grabado —en realidad es una figura compuesta de dos tipos: la Geometría y la Melancolía— puede pasar por una personificación del alma de *Primero sueño*, presa de las dudas y el desconsuelo, al final de su aventura espiritual. El parecido no es fortuito sino que nace de experiencias semejantes: *Melancolía 1* y *Primero sueño* son

confesiones intelectuales y la obra de Durero no es menos enigmática que el poema de sor Juana.

El grabado y sus elementos han sido admirablemente descifrados por Panofsky, Klibansky y Saxe en un estudio célebre: *Saturn and Melancholy*.²⁴ Gracias a ellos ha sido posible dilucidar la relación que une a Durero con el hermetismo neoplatónico. El artista alemán tomó de Ficino la nueva visión del temperamento melancólico como la disposición espiritual de los poetas, los filósofos y los contemplativos. La fuente directa de Durero fue el libro de Cornelio Agrippa: *De occulta philosophia*. Según Agrippa el humor melancólico atrae ciertos espíritus (demonios) que provocan éxtasis y visiones. La acción de estos espíritus se ejerce sobre la imaginación de los artistas visuales y de aquellos que usan el número y la proporción: arquitectos, pintores, dibujantes; sobre la razón si se trata de poetas, filósofos y oradores; y, en fin, sobre el intelecto en el caso de profetas y fundadores de religiones. La figura de *Melancholia 1* personifica al primer tipo y es en cierto modo un autorretrato intelectual de Durero. Es el retrato de su alma, diría sor Juana, "en el modo posible", como imagen fijada por la fantasía.

Además de su carácter de autorretratos simbólicos, hay otro impresionante parecido entre el grabado y el poema. El texto de Agrippa explica por qué aparece el número 1 después de la palabra *melancholia*: el grabado representa al primer tipo de melancólico, es decir, a la melancolía del artista. ¿Durero pensó alguna vez completar la serie? Esta pregunta es la misma que todos nos hemos hecho ante el adjetivo *primero*, que precede a la palabra *sueño*. Sea cual sea nuestra respuesta, el grabado y el poema nos presentan únicamente una imagen inicial, la primera fase de un proceso. En este sentido son obras que, aunque formalmente completas y acabadas, se abren hacia lo inacabado y que aún no tiene nombre. Son obras que, espiritualmente, colindan con lo infinito. Lo no dicho es parte esencial de su

²⁴ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxe, *Saturn and Melancholy*, Londres, 1964. Señalo dos estudios que rectifican ciertos puntos y abren otras perspectivas: Robert Klein, *Saturne: Croquances et Symbol* (1964), y Giorgio Agamben, *I Fantasmii di Eros* (1977).

misteriosa seducción La imagen de *Melancholia 1* parece una ilustración anticipada de ese pasaje de *Primero sueño* en que el alma, perdida en la noche geométrica y sus perspectivas de obeliscos y pirámides, "por mirarlo todo, nada veía". La figura que dibujan las dos obras es la misma: la interrogación.