

El sueño solar

De lo que no se puede
hablar, hay que callar.

LUDWIG WITTGENSTEIN

1. Harpócrates o el silencio

La escritura es una forma del silencio. Y la forma suprema del silencio (de la escritura) es la escritura del silencio, la escritura egipcia: el enigma, el emblema, el jeroglífico, con sus espacios misteriosos, egipcios, de inscripción: obeliscos, “templos inmateriales” —*Neptuno alegórico* (SJ III: 298)—, pirámides. Fuentes, todas ellas, de la poesía silenciosa de sor Juana.

Dos veces nombra sor Juana a Harpócrates, ese dios del silencio emblemático —o emblemático dios del silencio— que ya codificaba Alciato en sus *Emblemata* (xi) y que Athanasius Kircher presentaba, al final de su *Oedipus Aegyptiacus*, como un emblema del silencio hermético.²⁹ La primera en el *Neptuno alegórico*, como el “dios grande del silencio” al que alude san Agustín (*Neptuno*: 138).³⁰ La segunda en el *Primero sueño*, como “otra reminiscencia egipcia” (Paz, 1983: 486); reminiscencia de una reminiscencia “interior” que contiene, in *aenigmate antiqua*, el gesto de los emblemistas:

²⁹ Un magnífico acercamiento emblemático a la figura de Harpócrates en la obra de sor Juana puede hallarse en el artículo de Jorge Alcázar titulado “Sor Juana, Harpócrates y el silencio” (2008). Cf. la bibliografía.

³⁰ Cito el *Neptuno alegórico* según las líneas numeradas en la edición de Méndez Plancarte (SJ IV: 353-402).

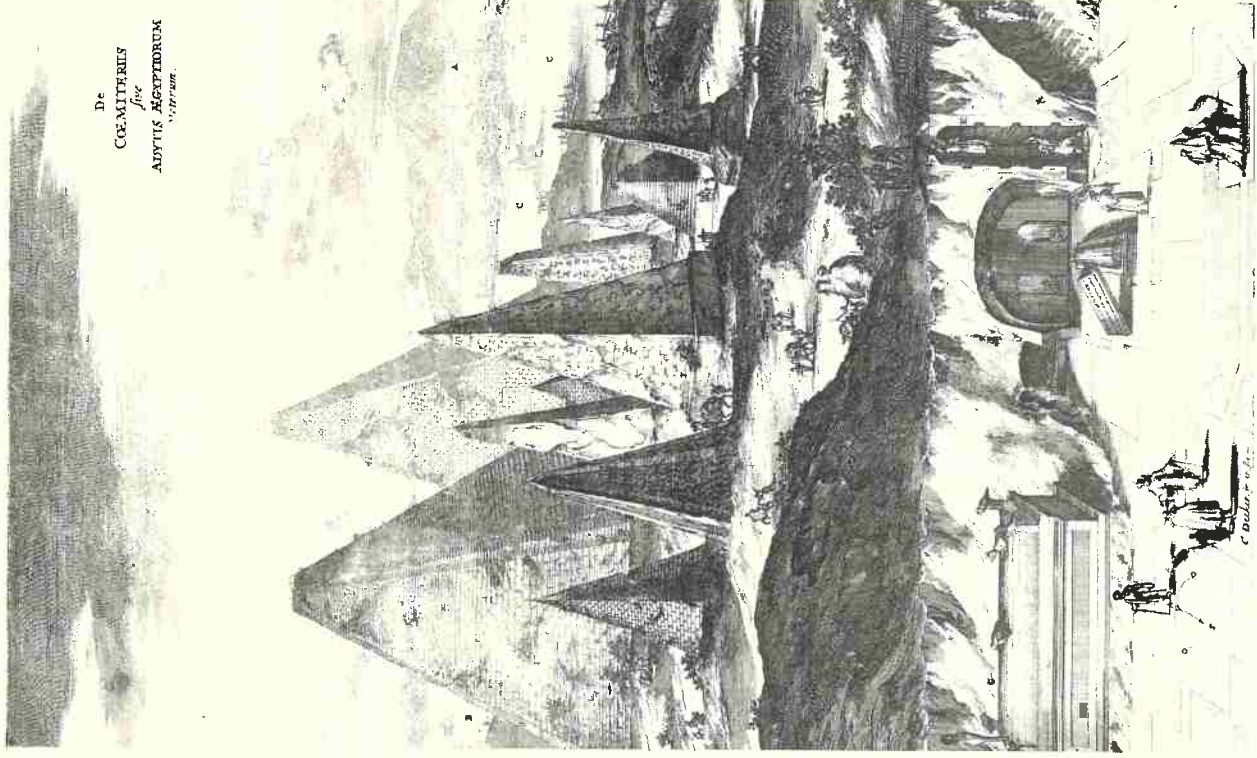
el silencio intimidando a los vivientes, uno y otro sellando labio obscuro con indicante dedo, Harpócrates, la noche, silencioso.

(Sueño: 73-76)

El *Neptuno alegórico* —esa “fábrica” de “lienzos” y de “fábulas”, de versos y “porfidos mentales”, como reza la “Explicación del arco” al final del texto (SI IV: 410) erigida por sor Juana en honor del virrey de la Laguna— era todo él “un jeroglífico” (Paz, 1983: 220). No un signo aislado: uno más dentro de esa “concepción emblemática del universo” cuyo destino “fatal” era asociarse —o entrar en “conjunción” — con la teoría neoplatónica, y a través de ella, con el hermetismo, con el “egipcianismo” (221). Bajo la sombra de Platón, y a la luz de las pirámides egipcias, el arco era la forma visible de la *prisca theologia* (222), pero también un monumento político —platonico y barroco, “egipcio” y novohispano—.

Para sor Juana, esa conjunción no obedece a una moda intelectual, como a fin de cuentas parece reducirla Paz: “Sor Juana es un ejemplo más de una de las enfermedades intelectuales de su siglo: la egiptomanía” (236). Su concepto de la escritura egipcia —del jeroglífico, del silencio— es el de una escritura *sagrada*, disidente y secreta, heterodoxa, ambigua, volcada sobre todo en la poesía. Los rituales políticos se cimbran ante el enigma de las proezas y hazañas —“no es capaz el entendimiento de comprenderlas ni la pluma de expresarlas” (*Neptuno*: 43-44)—. La ortodoxia parece suspendida entre una imagen católica de Dios, sujeta a vigilancia eclesiástica, y estos signos que lo muestran inefable:

Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo [...], por ser símbolo de lo infinito [...]. No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres [...], fue



Pirámide de Menfis y tumba hipogea.
Athanasius Kircher, *Sphynx mystagoga* (1676).

necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen (*Neptuno*: 1-21; el subrayado es mío).

En el centro del *Neptuno alegórico* está el “sincretismo jesuítico”, la “conjunción” entre las aspiraciones criollas y la “gran tentativa de unificación mundial” de los jesuitas de la que hablaba Paz (57). Y está una “genealogía sincretista”, según la cual Neptuno no es ya Neptuno, “sino una divinidad compuesta en la que se acoplaban distintos atributos y deidades, entre ellas y principalmente un dios niño egipcio (Horus), en su forma helenizada: *Harpócrates*” (219). Neptuno es Harpócrates, según sor Juana. Pero también, y de la misma manera, según Sigüenza. No es cierto, por eso, que no hubiera “nada más alejado de las interpretaciones patrióticas e históricas de Sigüenza [en su *Teatro de virtudes políticas*, tan exaltadamente indigenista] que el arco ideado por sor Juana” (212). Ni que, a diferencia de sor Juana, Sigüenza se saque “de la manga” (210) la idea de que *Neptuno Harpócrates* realmente existió. Ambos piensan que esas “fábulas” se fundan en “sucesos verdaderos” (*Neptuno*: 92-93) y coinciden en la figura de Harpócrates.³¹ Ambos se ciñen a un origen olvidado y “oculto”, y recurren a las mismas fuentes, construyendo monumentos políticos complementarios: uno inseminándose en la historia indígena, la otra cifrandose en la poética y sus símbolos.

Que aztecas y egipcios aparezcan en una rama histórica común es algo que debemos a Kircher. Y así lo observa Paz al citar el *Prodomus Coptus* y el *Oedipus Aegyptiacus* como fuentes de una “clave universal para descifrar todos los enigmas de la historia” (225). Según

³¹ “Estaban sus aras debajo de la tierra, no sólo para denotar que el consejo para ser provechoso ha de ser secreto [...], sino para dar a entender que también honraban con silencioso recato a Harpócrates, dios grande del silencio, como lo llamó San Agustín” (*Neptuno*: 138). “Este, pues, dios Conso o Neptuno, fue hijo de Isis, y siendo Conso lo mismo que Harpócrates, por sentencia del mismo autor, que dijo: «asi pues, Conso es Harpócrates, lo cual y que sea hijo de Isis quiere Varrón, y Plutarco, que dice haber tenido ésta por hijo a Sigalión, por otro nombre Harpócrates, consta evidentemente ser Neptuno llamado Conso, Harpócrates y Sigalim, hijo de Isis” (Sigüenza, *Teatro*: 250).

Kircher, Confucio es Thot y Hermes; los brahmanes adoran a Isis y visten como los sacerdotes egipcios; los magos y adivinos nahuas siguen en sus ritos a los gimnosofistas indios y a los hierofantes egipcios; las pirámides egipcias modelan a las mexicanas. Como Sigüenza, “los lectores novohispanos de Kircher deben haber acogido esas noticias con inmensa y comprensible emoción” (Paz: 225).

Como Sigüenza, digo. Porque Sigüenza explora la analogía —la “compañía” — vislumbrada por Kircher entre lo egipcio y lo mexicano, y esto en uno de los “preludios” a su *Teatro de virtudes políticas*, como un comentario del arco erigido por sor Juana. En otras palabras, la genealogía sincretista de Harpócrates en el *Neptuno alegórico* gozaba ya de una aclaración —y de una fundamentación ideológica— en ese *Teatro* indígena de Sigüenza y Góngora, donde don Carlos apoyaba en su observación personal las hipótesis de Kircher:

fundado en la compaña que tengo advertida entre los mexicanos y egipcios, de que dan luces las historias antiquísimas originales de aquéllos, que poseo, y que se corrobora con la común de los trajes y sacrificios, forma del año y disposición de su calendario, modos de expresar sus conceptos por jeroglíficos y por símbolos, fábrica de sus templos, gobierno político y otras cosas, de que quiso apuntar algo el padre Athanasio Kircher, en el *Oedipo [A]egyptiaco* (255).

La “afinidad de la idolatría americana y egipciaca” es indudable. Pero Sigüenza establece, además, y ahí radicaría su delirio, la “progenitura” de los “indios occidentales” a partir de *Neptuno Harpócrates*. Tal es el argumento del “preludio” tercero del *Teatro de virtudes políticas*: “Neptuno [o Harpócrates] no es fingido dios de la gentilidad, sino hijo de Misraim, nieto de Cam, bisnieto de Noé y progenitor de los indios americanos” (*Teatro*: 246). Genealogía posdiluviana compartida por la monja jerónima, que guarda silencio, es cierto, sobre el último punto, pero que no lo niega ni clausura. Posdiluviana y premoderna: derivada, en apariencia, de fuentes filológicas y etimológicas, herméticas y hermenéuticas, arqueológicas y psicológicas, antropológicas y culturales. Y que se expresará claramente en una serie de fórmulas fundadas en autoridades, que oscuramente

recuerdan —como si todos emanaran de una teología negativa de la escritura— los “jeroglíficos” de sor Juana. “No es capaz el entendimiento de comprenderlas, ni la pluma de expresarlas”, escribía sor Juana. Y los enigmas condensan ahora el *misterio* sagrado del origen, el secreto de la historia:

De las poblaciones y descendientes de Neptuno no se sabe otra cosa sino que sólo las hubo [...]: “Nada sabemos sino el nombre” [...]; “excepto los nombres, nada sabemos”. Tenían un nombre tan confuso que sólo se quedaba en señas [...]. Fuera de estos nombres que aquí les dan no se sabía más de ellos: “De Neptuno nada sabemos sino el nombre”. Mudáronse el nombre y quedaron desconocidos [...]. Y esto porque “algunos ya cambiaron ese nombre” (*Teatro*: 251-253).

Harpócrates: nominación misteriosa, origen misterioso. “La prueba más eficaz de que éste sea el progenitor [el padre] de los indios” es que su progenie “no se sepa” (256), que no conozcan a su padre ni su nombre. Gente puesta “en los confines del mundo”, “mar de por medio”, entre “lejanos desconocidos pueblos” (251), ajustada a su estirpe, análoga a su nombre, *silenciosa* —como el sabio la alucina, víctima de “inundaciones” neptunianas—:

Gente arrancada de sus pueblos, por ser los más extraños de su provincia; gente despedazada por defender su patria y hecha pedazos por su pobreza; pueblo terrible en el sufrir y después del cual no se hallará otro tan paciente en el padecer; gente que siempre aguarda el remedio de sus miserias y siempre se halla pisada de todos, cuya tierra padece trabajos en repetidas inundaciones (252).³²

La miseria, el silencio y la catástrofe son huellas —jeroglíficos, señales— del nombre de los indios. Y si el nombre de Harpócrates

³² Las inundaciones reaparecen en el *Alboroto y motín de los indios de México*. Citemos un párrafo sobre los derelictos “inundados”: “Mucho tiempo antes de ir abriendo la acequia nueva, se sacó, debajo de la Puente de Alvarado, infinidad de cosillas supersticiosas. Halláronse muchísimos cantarillos y ollitas que oían a pulque, y mayor número de muñecos o figurillas de barro, y de españoles todas y todas atravesadas con cuchillos y lanzas que fomaron del mismo barro, o con señales de sangre en los cuellos, como degollados” (249).

indica un origen misterioso, el origen atlántide descifra los pormenores de la ruina, el cómo de la Atlántida platónica emerge la raza de los indios: “su destrucción y acabamiento con un terremoto formidable que la *anegó*” (257; yo subrayo). La fuente de esas teorías no es otra que el hermetismo neoplatónico —Platón, Ficino y Kircher, y otras fuentes herméticas y atlántides—. Neptuno es el Harpócrates egipcio. Neptuno pobló las islas y el mar. Neptuno fue el señor de la Atlántida. Y la Atlántida “se anegó” y se *negó*. Y Neptuno dominó “en las aguas medias, que son las de las lagunas” —“aguas intermedias”, como son las lacustres—, en donde los antiguos mexicanos fundaron su ciudad, ajustándose a sus mitologías: Nueva Atlántida, Utopía, “Neptuno por guía” y por rey. Y así “comenzó a faltar su noticia tan absolutamente que sólo se la debemos a Platón” (*Teatro*: 257). Olvido y fuente de la historia criolla; olvido y reminiscencia. Porque si “de Neptuno no sabemos sino el nombre”, si desconocemos su origen, y de la Atlántida nada dicen nuestras crónicas, fue

porque habiendo perecido todos los que la habitaban, en la destrucción de la isla faltó la comunicación que entre ellos y los orientales [los egipcios] había, y mucho más la que con los que habían pasado a las otras islas pudiera haber, estorbados de la inmensidad grande del mar que entre ellos se interponía (258).

“Faltó la comunicación”: se hizo el silencio. Harpócrates volvió a reinar. O como afirma Kircher en un pasaje del *Mundi Subterranei* —relativo a la Atlántida y que Sigüenza recupera en su *Teatro de virtudes políticas*—: “Tragada por el mar [...], quedó borrada de la memoria de los hombres” (258). En consecuencia, que las primeras “colonias” americanas partieron de la Atlántida, y que “los hijos de Neptuno”, como llama Sigüenza a los colonos, “se entendiesen hasta Egipto” —comunicándose, probablemente, en una lengua jeroglífica compartida—, “consta del mismo Platón” (258). Así se explica la “*compathia*” advertida por Sigüenza entre los mexicanos y los egipcios, particularmente en lo relativo a sus trajes y a sacrificios, a su cronología, calendario, arquitectura, escritura y a su “gobierno político”:

Con que se fortalece mi conjetura de similitud (que bien pudiera decir identidad) que los indios, y con especialidad los mexicanos, tienen con los egipcios. Si de la Atlántica, que gobernaba Neptuno, pasaron gentes a poblar estas provincias, ¿quién dudará el tener a Neptuno por su progenitor sus primitivos habitantes los *totecas*, de donde dimanaron los *mexicanos*, cuando en sumo grado convienen con los *egipcios*, de quienes descendieron los que poblaron la *Atlántica*? (258).

La alegoría egipciaca o egiptológica del arco de sor Juana, en vez de alejarse, se integra a un discurso ideológico alternativo al del imperio español: un discurso que busca restablecer el modelo de un “gobierno político” primordial: platónico, egipcio, imaginario, criollo e indígena a la vez, cifrándose en un origen atlántide —descubierto y secreto, sin historia, puramente negativo— cuyos efectos psicológicos y antropológicos, intelectuales y políticos, nos negamos todavía a calibrar. Y que el señor de las “aguas intermedias”, “Señor de la Laguna”, reciba por nombre el de *Harpócrates* —“hijo de Isis”—, conjeturándose que hubiera sido el “guía” de los “primeros fundadores” del país —como lo fue Huitzilopochtli, “caudillo y conductor de los mexicanos en el viaje que [...] emprendieron en demanda de las provincias de Anáhuac” (*Teatro*: 284)— hasta llegar a su “asiento” en las aguas lacustres de México (254), todo habla de una inmersión inconsciente en los símbolos y los arquetipos de la mitología, de un secreto y una revelación, de un “velo”, de una antigua sabiduría que aspira a volverse autónoma. Y esa sabiduría se *silencia* en el Harpócrates egipcio.³³

Como en Rubén Darío,³⁴ el esoterismo —heredero del hermetismo— da lugar a una ruptura de la tradición hispánica, a una afirmación americana, a una disidencia teológica, a una suspensión de la

³³ “*Aegyptii silentii deum inter praecipua sua numina sunt venerati, cum Harpocratem vocaverunt, quem graeci Sigalionem dicunt*”: “Veneraron los egipcios al dios del Silencio entre los nombres principales, al llamar Harpócrates al que los griegos llamaban Sigalión” (*Neptuno*: 144-146, traducción de Salceda).

³⁴ Cf. “El caracol y la sirena”, ensayo fundamental de Paz sobre el lugar del ocultismo en la poesía de Darío.

ortodoxia eclesiástica, fundamentales en la creación poética. Bastaría comparar, por ejemplo, el “lienzo de los centauros” del *Neptuno alegórico* (965-1064) con el esotérico “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío para comprobar su importancia. Y es que Góngora aparece como una referencia inevitable —vinculada a una atracción de ideas extrañas al integrismo español, sumergidas en una “genealogía sincretista”, en un “tejido de analogías”—. “Neptuno es Harpócrates y Harpócrates es silencio y silencio es Sigalión”, dice Paz. “Pero ¿Neptuno es silencio?” (218). Y responde que la explicación no explica nada, y lo único que ejecuta es un hacer “tempestuoso e imprevisible”, “hermético y silente” (218). Es una especie de quiasma mitológico: *Neptuno es el silencio* y *Harpócrates el emblema de las aguas*. Pensamiento salvaje. Cifra barroquizante que precipita, como en crisol, una apología intelectual y una política del consejo, una escritura jeroglífica y una poética del silencio. La cita de Horacio “viene a cuento”. Y los peces y las aguas enmascaran un silencio *sagrado*:

La razón de haber los antiguos venerado a Neptuno por dios del Silencio confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado. Pero si se permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de las Aguas, cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio: *O mutis quoque piscibus, / donatura cycni, si libeat, sonum [...]. A lo cual Pitágoras, por ser maestro del silencio, le figuraron en un pez, porque sólo él es mudo entre todos los animales, y así era proverbio antiguo: Pisce taciturnior, a los que mucho callaban; y los egipcios, según Pierio, lo pusieron por símbolo del silencio* (*Neptuno*: 147-159).³⁵

Las aguas y Neptuno son silencio. Son del silencio: *sonum*. Y Claudiano en el *Neptuno*: “Radamanto [juez infernal] convertía a los locuaces en peces, porque en eterno silencio compensaran lo que habían errado hablando” (159-162).³⁶ Silencio criollo, indio: e propio

³⁵ Cf. la Oda IV de Horacio, transcrita por Salceda en sus notas junto con la traducción de Méndez Plancarte: “*O mutis quoque piscibus, / donatura cycni, si libeat, sonum*”: “Y al mudo pez, / queriéndolo, / que cisme diérase cantos melódicos”. *Pisce taciturnior*: “Más taciturno que un pez” (*SJ IV*: 602).

³⁶ “*Qui iusto plus esse locuas, arcanaque sivevit, / prodere, piscositas fertur victurus in undas; / ut nimiam pensent aeterna silentia vocem*” [“Quien solió ser locuaz

de "vasallos": "silenciosos vasallos", pacientes en sus miserias, "cuya tierra padece trabajos en repetidas inundaciones" (252). "Y siendo Neptuno rey de tan silenciosos vasallos, con mucha razón lo adoran por dios del Silencio y del Consejo" (167-169).

2. "Las aguas del Nilo del silencio"

Que el secreto argumento de la *Respuesta a sor Filotea* es el silencio —o el del silencio— se vislumbra ya en la *suspensión* que entorpece la pluma y la hace "tropezar" al primer paso con "dos imposibles" de silencio (*Respuesta*: 3-4).³⁷ El "temor" y la "poca salud", que no "mi voluntad", dice sor Juana, "han *suspendido* tantos días mi respuesta" (1-3). Y si el primer "imposible" se equipara con el "silencio" de santo Tomás frente al maestro —"respondió que callaba porque nada sabía decir digno de Alberto" (9-10)—, al segundo lo origina la merced de haber dado "a las prensas mis borrones" (14), favor tan "excesivo" e inesperado —tan contrario al silencio conventual— que "no se puede estrechar a lo limitado de las voces" (18-19).

La escritura es otra forma de silencio. De un silencio imposible en las celdas chismosas del convento; en el "rumor de comunidad" que opaca "el sosegado silencio de mis libros" (279-280); en los "muchos estorbos" que suponen, no sólo las "obligaciones religiosas", sino también la "vida en común" y todas las "cosas accesorias de una comunidad": ruidos y cantos en "la celda vecina"; chismes de criadas, juicios y pendencias; sin contar la "mala obra" de las visitas (445-459). Todo interrumpe la "lectura", la silenciosa conversación con los libros: con esos "caracteres sin alma", carentes de "voz viva" (295), que resurgen, "teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible" (443-445).

más de lo justo y revelar los secretos, es llevado a vivir las ondas cargadas de peces, para que en su silencio eterno expie su voz desbordada"] (SI IV: 602, traducción de Salceda).

³⁷ Cito la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* por número de línea, según la edición mencionada en la bibliografía.

El supuesto silencio conventual es "cosa" muy distinta al silencio del alma. Por eso, la "respuesta" de sor Juana a la crítica del obispo de Puebla, y de otros perseguidores, es el silencio. Ella misma lo afirma al comienzo de su carta apolegética, definiendo su escritura, dentro de una teología negativa, como nada más que un "breve rótulo" del silencio:

Y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada (70-75).

"*Audiuit arcana Dei, quae non licet homini loqui*" (77-78): "oyó secretos de Dios que al hombre no le es lícito hablar". Y tras citar a san Pablo, cita a san Juan: "dice [...] todo lo que dejó de decir y expresó lo que dejó de expresar" (90-91). Silencio que "habla", más que de una escritura suspendida, más que de una censura, de una expresión *inefable*:

No dice lo que vio, pero dice que no lo pudo decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir (*Respuesta*: 78-83).

Más allá del silencio retórico —tras el que se oculta un mecanismo de defensa intelectual: "no quiero *ruido* con el Santo Oficio" (177)—, hay otro silencio teológico, reverencial, asociado a la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, y que en los límites del misticismo, el misterio y la *gnosis*, comunica a la poética barroca con un silencio sagrado.

Así va delineándose el segundo argumento de sor Juana. Ya no se trata del silencio como "respuesta" a los perseguidores, sino del verse acusada de silencio y de responder por su silencio. Si el obispo de Puebla la "amonesta" por su olvido de las letras sagradas, sor Juana aduce el sexo, la edad "y sobre todo las costumbres" (153-154) —además del temor y el "horror" ante la "prohibición" y la "amen-

za" (137-138)— para justificar su inmersión en "asuntos profanos". "Este temor", dice lisamente sor Juana, "me ha quitado la pluma de la mano" (154-155). "El no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia" (131-134). Silencio reverencial, fruto del temor y el temblor, de la persecución y la visión, del deseo y el sueño. "Una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio" (158-159). El silencio sagrado se refugia en la poesía y la escritura.

Una violenta inclinación y una pasión forzada presiden la escritura de sor Juana. Violencia e inclinación —fuerzas sexuales, pulsiones internas y externas, calladas y expresadas, sobre las que versa la *Respuesta*: como un autoanálisis poético, una inquisición y una discusión sobre el silencio—.

Violencia, en primer sitio. Doble violencia: la que se sufre de fuera y la interior —autocondena y autocastigo—. Ya en las primeras líneas de la carta se dice: "Y me librásteis a mí de mí y de la sententia que yo misma me daría", que "no pudiera ser menos que de condenación" (61-64). Y más adelante se describe por lo menos una forma de castigo que la niña se impone a sí misma: cortarse los cabellos —"cuatro o seis dedos" (258)— "en pena de la rudeza" y la ignorancia (263). Pero domina la violencia exterior, que viene de fuera y a la que la niña y la monja aceptan muchas veces someterse: cuando aprende a leer y lo *calla* por temor al castigo —"y yo lo callé, creyendo que me azotarían" (231)—; cuando se adentra en la biblioteca de su abuelo, "sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo" (249); cuando duda si su inclinación es "prenda o castigo" del cielo (286); o en fin, cuando una prelada "muy santa y muy cándida" le manda dejar de leer —"creyó que el estudio era cosa de Inquisición" (736-738)—.

Y están los casos en que la violencia exterior, en lugar de reprimir, alienta la escritura. "Y a la verdad", dice sor Juana al comienzo de la carta, "yo nunca he escrito sino violentada y forzada, y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia" (167-170). Y la misma violencia se aplica a la publicación de sus obras, al margen de sus textos piadosos: "Y así, en

lo poco que se ha impreso mío, no sólo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae bajo de mi dominio" (1384-1387). Hay otro silencio anterior a la palabra escrita, a los nombres, ajeno al universo de los libros, sobre el cual ejerce su violencia la autoridad cristiana —un silencio no retórico, archiescritural, *jeroglífico*, que se cifra en un poema indiferente a cualquier compromiso y a toda violencia aceptada—:

Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El Sueño* (*Respuesta*: 1264-1267).

Inclinación, en segundo sitio. Ya hemos visto cómo una violencia ambivalente fusiona, en la *Respuesta*, los dos polos del deseo y el castigo. No es necesario recordar los pormenores del "vicio" (499) de sor Juana. Ella misma describe su texto así: "la narración de mi inclinación" (216) —no de su vida, sino de "este natural impulso que Dios puso en mí" (192-193)—. Hay que recalcar, en cambio, el carácter de esa "inclinación", y cómo este "impulso" divino se cifra en visiones herméticas.

A la acusación de *no escribir* en materia de letras sagradas, sor Juana opone la violencia de su "inclinación": "dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología" (313). Y añade: "pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas" (314-315). ¿Reminiscencia de las "escalas" del *Sueño*? ¿Gradaciones sucesivas de un afán que desemboca en el silencio? Como la escalera de Wittgenstein,³⁸ la de sor Juana conduce al lenguaje hacia el silencio. Un silencio lógico y retórico ("la oscura locución de los Profetas"),

³⁸ "Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas—sobre ellas— ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.)" (Wittgenstein, *Tractatus*: 6.54).

físico y terapéutico (“los animales de los sacrificios”, el “sonido del arpa de David”), aritmético (las “concordancias” de los números, las “hebdómedas [...] misteriosas” de Daniel), geométrico (las “misteriosas mensuras” del arca y la ciudad de Jerusalén), arquitectónico (el “templo de Salomón”, en que “no había basa sin misterio, columna sin símbolo, cornisa sin alusión, arquitecra sin significado”) (*Respuesta*: 317-340). Silencio histórico de Sigüenza, silencio antropológico y lingüístico: “tantas costumbres de gentiles, tantos ritos, tantas maneras de hablar” (350-352). Y encima de todo esto, la música (la “proporción musical”), que desemboca en el silencio, y sin la que no pueden “entenderse” las peticiones de piedad de Abraham a Dios para que no se consumara la destrucción de Sodoma “habiendo cincuenta justos”:

y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de *mi* a *re*; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de *re* a *mi*; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatésarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí (*Respuesta*: 358-366).

Oráculos, analogías, misterios: todos los ejemplos nos conducen a un silencio universal. Tal es la “inclinación” de sor Juana, su “impulso” divino. La misma exégesis bíblica se tiñe de hermetismo y cabalismo, como en el caso de Sodoma y el profeta Abraham. En vez de resignarse a una típica disputa escolástica, se vuelve a la idea pitagórica del ritmo y el número, del silencio y la armonía musical. Pitágoras —ese “maestro del silencio” (*Neptuno*: 155) figurado en el pez: “símbolo [egipcio] del silencio” (159)— se hace oír en la *Respuesta* como otro sigiloso inspirador.

“¿Cómo se podrá entender esto sin música?”, recapitula sor Juana (*Respuesta*: 366). ¿Y “sin noticia de astrología”? (371). Ningún ejemplo es casual: cada uno representa una defensa, libera y analiza una profunda “inclinación” intelectual. A veces parece que lo que está en discusión es el *Sueño*: que la obra que se debate no es la

Crisis del sermón de Vieira, sino la silva gongorina, aquel único “papelillo” escrito “por mi voluntad” y “por mi gusto” —como si la *Respuesta* surgiera de otra “crisis”, silenciosa, del *Sueño*—.

Qué semejante es este relato al de las escalas del *Sueño*, a su frénético afán de saber, al caótico opacarse de las cosas al saber otras cosas, a su fracaso y su silencio final:

Y así por tener algunos principios granjeados, estudiaba continuamente diversas cosas, sin tener para alguna particular inclinación, sino para todas en general: por lo cual, el haber estudiado en unas más que en otras, no ha sido en mí elección, sino que el acaso de haber topado más a mano libros de aquellas facultades les ha dado, sin arbitrio mío, la preferencia. Y como no tenía interés que me moviese, ni límite de tiempo que me estrechase el continuado estudio de una cosa por la necesidad de los grados, casi a un tiempo estudiaba diversas cosas o dejaba unas por otras; bien que en eso observaba orden, porque a unas llamaba estudio y a otras diversión; y en éstas descansaba de las otras: de donde se sigue que he estudiado muchas cosas y nada sé, porque las unas han estorbado a las otras (*Respuesta*: 389-404).

Pero si la monja se acusa de su “fracaso” intelectual, torna a defenderlo como un proyecto amparado en Kircher y en una imagen de Nicolás de Cusa que aparece en el *Neptuno* y el *Sueño*: “Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas creadas” (*Respuesta*: 421-424). “Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de varios jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo [...], por ser símbolo del infinito” (*Neptuno*: 1-6). “Céntrico punto donde recta tira / la línea, si ya no circunferencia, que contiene infinita toda esencia” (*Sueño*: 409-411). Y un villancico de santa Catarina habla del círculo como del “jeroglífico infinito de Dios” (*SJ* II: 169), imagen “egipcia” de la divinidad del mundo y síntesis de sus correspondencias:

Y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no solo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para

las otras, por variaciones y ocultos engarces —que para esta *cadena universal* les puso la sabiduría de su autor—, de manera que parece se corresponden y están unidas con admirable trabazón y concierto (*Respuesta*: 411-417; los subrayados son míos).

No, la “inclinación” de sor Juana no descuida las “letras sagradas”. Más bien puede decirse lo contrario: las cosas “más menudas y materiales” (*Respuesta*: 746) despiertan en ella, aun en ausencia de los libros, ese “impulso que Dios puso en mí” (193), y que podría llamarse sagrado. Obligada por una “santa” prelada “a no tomar un libro”, sor Juana da en leer “las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal” (743-745). La observación de un testero, por ejemplo, la lleva a inferir “que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal” (764-766). Dos niñas “jugando con un trompo” la impelen a considerar, “con esta mi locura”, la ligereza de la “forma esférica”, y si el baile del trompo en la harina que ella misma ha hecho cerner, traza o no “círculos perfectos”: “y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso” (777-788). O este otro juego —de niñas, otra vez—, que la impulsa a imaginar y “enlazar” una serie de figuras esotéricas, verdaderos talismanes mágicos:

Jugaban otras a los alfileres (que es el más frívolo juego que usa la puerilidad); yo me llegaba a contemplar las figuras que formaban; y viendo que acaso se pusieron tres en triángulo, me ponía a enlazar uno en otro, acordándome de que aquélla era la figura que dicen tenía el misterioso anillo de Salomón, en que había unas lejanas luces y representaciones de la Santísima Trinidad, en virtud de la cual obraba tantos prodigios y maravillas; y la misma que dicen tuvo el arca de David, y que por eso sanaba Saúl a su sonido (*Respuesta*: 788-798).

Triángulos, esferas, pirámides: aquí algo parece estar en juego, más allá de la geometría escolar. Ya hablamos del círculo de Nicolás de Cusa —“jeroglífico infinito” de Dios—. Pero no del triángulo esotérico, otra figura obsesiva del *Timeo* de Platón a la que no pudo ser extra-

ña la loca “inclinación” de sor Juana. De acuerdo con el argumento platónico, el universo está compuesto de triángulos. “Fuego, tierra, agua y aire son cuerpos”, y “cuatro géneros de cuerpos de extraordinaria belleza”. Ahora bien, “el cuerpo del fuego y el de los otros elementos” nacen y tienen su origen, están contruidos de triángulos. “Éste es el principio del fuego y de los otros cuerpos”: otros principios anteriores solamente “los conoce Dios, y aquél de entre los hombres que es amado por él”. Permanecen secretos, inefables (*Timeo*: 53, b-e).

Sor Juana no es la primera en “enlazar” esas múltiples figuras geométricas a partir de las formas corporales. En el *Timeo* de Platón se suceden las diversas figuras triangulares en busca del triángulo arquetípico —“el más perfecto” y “el más bello” (54a)—, para obtener la figura “más móvil”, “más liviana”, “más cortante y aguda de todas en todo sentido”, y hacerla una con el *fuego*: “sea, pues [...], la figura sólida de la *pirámide* [el] elemento y simiente del fuego” (*Timeo*: 56, a-b).

Círculos, pirámides: arquetipos solares que se adueñan de esa otra “máquina universal” (*Respuesta*: 745) del *Sueño*. Y aunque en la *Respuesta* no aparecen sino a título de juegos y ejemplos, en medio de un silencio sin libros —como los muestra la luz del día—, no dejan de ser los simulacros del “Uno-Bien” de los platónicos, el *Sol*: jeroglíficos intelectuales y, a la vez, figuras obsesivas, mágicas, talismanes de la poesía. El “arpa de David” es un pueril juego de alfileres. El “anillo de Salomón”, un *enlace* del círculo y el triángulo. La Trinidad, una combinatoria, un arcano, una abolición del azar. El trompo, una experiencia pitagórica. La arquitectura de un “dormitorio”, en fin —de un “dormitorio” (759), no de un “arco alegórico” ni del “gran Templo de Salomón” (336)—, una “figura piramidal” (766), tan silenciosa como las pirámides del *Sueño*.

Trompos, anillos, alfileres, dormitorios, guisos: “si Aristóteles hubiera guisado”, se lee en la *Respuesta*, “mucho más hubiera escrito” (814-815). Y el *Sueño* se extiende en un elogio, prolijo y placentero, de esa cocina microcósmica, de esa “científica oficina” del cuerpo (*Sueño*: 235) que dispensa la vida a los miembros callados y dormidos, y que funge como una cocinera del “calor” humano (234). Todas esas fantasías, todas esas imágenes vividas confluyen en el

Sueño. Y el Sueño mismo se organiza —desde un silencio impuesto y en virtud de un silencio reprimido— como resistencia contra el día, como vehículo de la *palabra* y (como dirían los intérpretes del *Popol Vuh*) de otra “aparición del día”.

Queda un tercer argumento del silencio en la *Respuesta* de sor Juana, que se resume en una frase: *Mulieris in Ecclesiis taceant* (*Corintios* 1:14, 34). *Taceant*: es decir, *callen*. Toda el ritual escolástico de la *Respuesta* se cifra en la *interpretatio* de este “lugar” de san Pablo: que las mujeres no lean “públicamente en las cátedras”, que no prediquen en los púlpitos, no estudien, no escriban (*Respuesta*: 918 ss.). Y sobre todo que no interpreten: que no inmiscuyan su silencio en el silencio de las Escrituras. “No sólo a las mujeres, que por tan ineptas están tenidas, sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir [dice sor Juana] la interpretación de las Sagradas Letras” (926-930).

Junto a “la tan perseguida habilidad de hacer versos” (1218-1219) —que sor Juana padece y justifica aduciendo “las bocas de las sibilas” y “las plumas de los profetas”, y “especialmente del Rey David” (1225-1226)—, más allá de la reivindicación de las mujeres poetas, está la teología, la *interpretación* alegórica de las Escrituras, la *cuestión egipcia*. Y así lo hace constar el obispo de Puebla, bajo la figura travestida de sor Filotea de la Cruz:

El pueblo de los egipcios es bárbaro: porque toda su sabiduría, cuando más, penetra los movimientos de las estrellas y cielos, pero no servía para enfrenar los desórdenes de las pasiones; toda su ciencia tenía por empleo perfeccionar al hombre en la vida política, pero no ilustraba para conseguir la eterna. Y ciencia que no alumbraba para salvarse, Dios, que todo lo sabe, la califica por necedad (*SJ* IV: 695).

Lo que el obispo de Puebla condena no es solamente una habilidad poética, ni que las mujeres frecuenten las letras sagradas —lo que, por lo contrario, recomienda—, sino la “inclinación” (695), la “curiosidad que es vicio” (696), el tiempo gastado en esas “ciencias curiosas” (696) —la cosmología pasional, la astrología, la filosofía utópica y la política— de los egipcios.

“Veo aquella egipciaca Catarina”, dice sor Juana, “leyendo y conociendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto” (882-884). Contra esta *interpretatio* se sublevan los perseguidores de sor Juana. Para que ella responda con su silencio: “Si no es interviniendo vuestros preceptos, lo que es por mi defensa nunca tomaré la pluma” (1302-1304); “y así, en lo poco que se ha impreso mío, no sólo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio” (1384-1386). “Yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad”, dice sor Juana, fuera de un texto de inspiración oracular y onírica: “No me acuerdo haber escrito por mi gusto, si no es un papelillo que llaman *El Sueño*” (1264-1267).

La misma *Carta atenagórica* nace en medio de una “aversión natural”, de una “repugnancia” por la “impugnación” en materia, sobre todo, de “cosas sagradas” (1268-1272). Si la concibió, ha sido a costa de un “reverente temor” (1270), de una voluntad —exterior e interiormente motivada— de silencio. Si nació, fue a pesar de su madre: “pues, como a otro Moisés, la arrojé expósita a las *aguas del Nilo del silencio*” (1273-1275; yo subrayo).

Y creo que si pudiera haber prevenido el dichoso destino a que nacía [...], la ahogara antes entre las mismas manos en que nació, de miedo de que perciesen a la luz de vuestro saber los torpes borrones de mi ignorancia (1272-1279).

3. Concierto arterial, música silenciosa

Una “revelación” que desemboca en una “no-revelación”: ésa es, de acuerdo con Octavio Paz, la aventura del *Sueño*. Aspiración y espíriación, afán y desengaño, ascensión y caída. Lo dice en su lúcido y maravillado análisis del poema de sor Juana, y lo dice en contra de su propia hipótesis hermética: a diferencia del “éxtasis tradicional”, el *Sueño* relata “una visión espiritual que termina en una no-visión” (1983: 482); “no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo [...]; no termina: el alma titubea, se mira en Faetón y, en esto, el cuerpo despierta” (499). El naufragio del *Primero sueño* recuerda el de *Un coup de dés*:

“en un acto donde el azar está en juego [...] la negación y la afirmación se neutralizan”, escribía Mallarmé de acuerdo con Paz (505). Y el silencio del *Sueño*, ¿no era otro espacio del azar, del juego? “La no-revelación es una revelación” (505) —“el silencio de los espacios” se conjuga con “la visión de la no-visión” — (482).

“No-visión”, “no-revelación”: silencio. El *Sueño* se cifraba en esa imagen egipcia, negativa, en esa imagen silenciosa de la noche y del sueño tan “imperiosa” en sor Juana:

el silencio intimando a los vivientes,
uno y otro sellando labio obscuro
con indicante dedo,
Harpócrates, la noche, silencioso.
(*Sueño*: 73-76)

Pero no se trata del silencio que, desde la ortodoxia, defienden Ricard, Méndez Plancarte, Xirau. Como dice Paz, la poética del *Sueño* no es la del “desengaño” barroco, sino la del “vértigo” y el “entusiasmo” (499). El *Sueño* no muestra ni el fracaso ni la “vanidad” del conocimiento. La interpretación del poema, y del silencio del poema, fue permeada por la ortodoxia. No está en juego una conversión, como la que parece describir Xirau al señalar el tránsito “de la decepción vital e intelectual al desasimiento, el refugio de Dios” (Paz 1983: 498). Ni menos el silencio místico —amargo fruto de la intolerancia eclesiástica— que hipócritamente se condensa en la hipótesis rechazada por Paz:

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 (*apud* Paz: 498; los subrayados son míos).

Es la noche la que *intima* el silencio: la noche universal, el paréntesis silencioso del sueño; no la autoridad eclesiástica, ni el fracaso del afán de saber, ni la caridad cristiana. La noche: “Harpócrates silencioso” (*Sueño*: 76). El silencio. La divinización del silencio.

El culto egipcio del silencio. No una “renuncia a la palabra”, sino, como sugiere el traductor del tratado sobre *Isis y Osiris* de Plutarco, el reverso de la palabra sagrada, y la sacralidad de la palabra:

Quant à Harpocrate, il ne faut voir en lui ni un dieu avorton, ni un enfant encore balbutiant, ni non plus un dieu-légume, mais celui que surveille et dirige le discours *théologique* parmi les hommes, discours balbutiant, chétif et mal membré. Voilà pourquoi Harpocrate tient un doigt appliqué sur sa bouche: c'est un symbol de discrétion et de *silence*; pourquoi aussi on lui apporte, au mois de Mésoré, des grains de légumineuses en prononçant la formule: “La langue est notre fortune, *la langue est divine*” (Plutarco: 68; yo subrayo).

“En cuanto a Harpócrates”: aquel “dios grande del silencio” del *Neptuno alegórico* (138) que el *Teatro de virtudes políticas* hacía hijo de Isis, la sagrada Sabiduría (249-250). “En cuanto a Harpócrates”: no un “niño balbuciente”, ni un “dios abortado”, arrojado a “las aguas del Nilo del silencio” (*Respuesta*: 1275), sino el dios que “vigila y dirige el discurso teológico entre los hombres”, “discurso balbuciente, endeble, mal formado”. Como apunta el traductor de Plutarco, la moral “egipcia” del silencio —lejos de clausurar este discurso— “revela” el poderío del lenguaje:

L'importance de la morale du silencieux exaltée dans les écrits sapientiaux égyptiens ne révèle qu'à contrario le pouvoir du langage et insiste surtout sur les puissances redoutables qu'il peut déchaîner (Plutarco: 313, n. 1).

Tal es, desde un principio, el “silencio” del *Sueño* de sor Juana. Silencio de la noche sub lunar, “piramidal” (*Sueño*: 1), egipcia —“de vanos obeliscos punta al tiva” (*Sueño*: 3)—. No un silencio claudicante, final, resignado, más allá de la obra, sino un silencio *inscrito* en el poema: espacio enrarecido y musical, hecho de pausas y de ruinas sonoras; espacio jeroglífico que “exalta” la lengua, el oído y la escritura.

La *Ilustración al Sueño* de sor Juana, escrita hacia el final del siglo XVII o en los primeros años del XVIII por el poeta canario Pedro

Álvarez de Lugo, nos presenta otro modo de ver (o de oír) el poema de la monja novohispana.³⁹ La noche y el sueño, la quietud, la "sombra piramidal" de un "imperio nocturno silencioso" (*Ilustración: 71*), no sólo son emblemas del silencio, sino también de la ejecución y la página, los modos, las claves y las pausas de una gran *partitura* silenciosa:

Quedándose, pues, contenta esta nocturna sombra con la quietud amable del imperio nocturno silencioso, solamente consentía voces que apenas se oían, pues tan exiguas eran "que aun el silencio no se interrumpía" (*Ilustración: 71*).

y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.

(Sueño: 19-24)

Las "voces" de las aves se vuelven voces musicales. La "oscuridad" comienza a transcribirse en una notación musical —los agüeros fúnebrast de las "aves", en notas *asordinadas* o "sumisas": "oscuras", "graves" —. El silencio de los espacios se cifra, ya no en la arquitectura emblemática, ni en la visión, sino en el oído, en el silencio musical, en su "cifra" y su clave silenciosa. Con esta característica especial: que ese silencio musical se expresa no solamente entre las voces —o entre las *pausas* de la interpretación—, sino sobre todo en su largura, su lentitud, su volumen *exiguo*, casi inaudible.

¿No sería *El caracol* (ese volumen desaparecido, esa obra de sor Juana que sólo conocemos de oídas), en cierto modo, un "tratado" sobre el silencio musical? El caracol es un símbolo esotérico —una *cifra* pitagórica del silencio—. Basta recordar, solamente, la línea de

³⁹ Aludo a la "Ilustración al Sueño de la Décima Musa mexicana" abreviándola como *Ilustración*.

Darío ("el caracol la forma tiene de un corazón") que Octavio Paz interpreta en otro lucido ensayo como un "emblema" o como un *jeroglífico* hermético:

Su emblema [...] es el caracol marino, silencioso y henchido de rumbos, infinito que cabe en una mano. Instrumento musical, resuena con un "incógnito acento" [...]. Es el símbolo de la correspondencia universal [...]. El caracol es su cuerpo y es su poesía, el vaivén rítmico, el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se *calla* (Paz, 1965: 43-44; yo subrayo).

Pero volvamos al Sueño de sor Juana y a la *Ilustración* del poeta canario. La música "silenciosa" del poema convierte a la poeta en "gran maestra de capilla" (88). Y hay que recordar que, en el pavor de esas voces a *capella*, se desembozan silencios culpables, incestos y sacrilegios, vergüenzas y escarnios, supersticiosos agüeros popularizados: "Si el ticolote canta, el indio muere". Todo infierno se armoniza —silenciosa o inarmónicamente— en la "capilla" de sor Juana:

Maestra de capilla, soror Juana observó en la capilla del búho y los murciélagos puntualmente ejecutadas estas cantables figuras de máximas y longas, no pausando en observar curiosa las pausas, incantables figuras. Finalmente, muy despierta durmiendo les entendi la música a las nocturnas aves (*Ilustración: 87*).

solos la no canora
componían capilla pavorosa,
máximas, negras, longas entonando,
y pausas más que voces, esperando
a la torpe mensura perezosa
de mayor proporción tal vez, que el viento
con flemático echaba movimiento,
de tan tardo compás, tan detenido,
que en medio se quedó tal vez dormido.

(Sueño: 56-64; yo subrayo)

Así se "leía" a sor Juana en el siglo XVII: así se oía su poema. Porque "leer" (y "descifrar") un poema era cosa de *oírlo*, como si se

tratara —y se trataba— de una obra musical. De *silencios*. De “pau-
sas”, más que “voces”. De un silencio que llamaba al sueño. De una
música sagrada que “enmudecía” a los que entraban al “templo”.
Y los efectos *narcóticos* de esa extraña armonía ornitológica se apli-
caban al poema de sor Juana:

Después de haberse explicado la triste, infausta armonía de la ca-
pilla ominosa [...] se describe su efecto. Describe lo que puede
este canto de las nocturnas aves en persuadir al sueño, y lo que la
noche puede en su imperio silencioso, mostrándose, con el dedo en los
labios, *efigie de la efigie del templo de Serapis, que mudamente enseñaba
a enmudecer a todos los que entraban en el templo*. La triste, pues, inter-
cadente voz de la capilla infausta de murciélagos y el búho, era más
*presto abrigo del sueño que del oído. Más presto persuadir a dormir que a
escucharse (Ilustración: 88; los subrayados son míos)*.

El sueño es el silencio. Y la música “al sueño persuadía”: “al sosiego
inducía”, “al reposo los miembros convidaba” (68, 71-72). Silencio
macrocósmico y microcósmico, de las esferas y el “orbe” sublunar,
pero también del cuerpo y de los “miembros”. Signo de una corres-
pondencia universal, el silencio se expresa como música, y al mismo
tiempo como imagen, “efigie de la efigie” de Harpócrates: “el abrigo
del sueño”, el silencio *adormecedor* —jeroglífico y clave de sor Juana—.

Los *Emblemas* de Alciato, las *Metamorfosis* de Ovidio, y otras
obras menos conocidas de Ambrosio Calepino y Alejandro de Ale-
jandría, Ausonio y Tiraquelo, autorizan la imagen de ese dios que
sella sus labios “con indicante dedo”: “Esto es, con el índice en la
boca, como estaba en el templo de Serapis la imagen del silencio
[...], puesta para que lo guardasen” (*Ilustración: 89*). O como lo invo-
ca Ovidio en sus *Metamorfosis*: “*quique premit vocem digitoque silentia
suadet*” (89) —“el que reprime la voz y ordena silencio con el dedo”
(163)—. Y para recalcar la heterodoxia del emblema de Harpócrates,
el intérprete reitera un doble error en la nominación del dios egip-
cio. Ni el dios era símbolo de la noche cósmica —designarlo *Noche*
era “nombre muy ajeno de *Silencio*” (91)—, ni la veneración del Si-
lencio era asociable a la “luz del Evangelio”:

Entre muchas deidades que los egipcios ciegos veneraron (tropezan-
do en este delirio por faltárles la luz del Evangelio), fue Harpócrates
una, cuya efigie pusieron en el templo de Serapis sellando con el
índice los labios, encargando con esta demostración el silencio de
cuya deidad era esta estatua simulacro (90).

Y si las aves componían esa infausta música nocturna, otros se-
res —dormidos— la escuchaban. Un viento “violador” profanaba,
aunque con “poco, sacrilego ruido” (*Sueño: 84*), el “silencio sose-
gado” (85). Una música “inducía” al silencio y otra —silenciosa— lo
violaba. Y el can y el venado *sentían* el rumor de los “átomos”, el
ruido del silencio:

El viento sosegado, el can dormido,
éste yace, aquél quedo
los átomos no mueve,
con el susurro hacer temiendo leve,
aunque poco, sacrilego rüido,
violador del silencio sosegado.

(*Sueño: 80-85*)

El de sus mismos perros acosado,
monarca en otro tiempo esclarecido,
tímido ya venado,
con vigilante oído,
del sosegado ambiente
al menor perceptible movimiento
que los átomos muda,
la oreja alterna aguda
y el leve rumor siente
que aun le altera dormido.

(*Sueño: 113-122*)

Ese “alternar” la oreja, ese “alterarse” al sentir, al oír, ese “leve
rumor”, ¿no es el signo de la música?, ¿no es el signo del silencio?
Qué otra manera de sentir el silencio del mundo que ese movimien-
to diminuto, efímero, sin aparente significación, de la oreja que

se “altera” dormida. Qué otra expresión del ritmo del silencio más decantada que el vaivén —la oscilación, la marea, el reflejo animal— de esa oreja.

Un ritmo “alterno”, una alteridad musical se cierne en los seres sublunares. Seres del aire y de la tierra, del mar y su silencio “no alterado” (Sueño: 86) —mar del sueño, cama y cuna del sol y del silencio, mecida en los ritmos y los vientos, poblada de seres que dormitan un doble silencio—. Un ritmo sumergido de seres que “no respiran”, *mudos* “por carecer de pulmones, de arterias y de garguero” (Ilustración: 94), cuya música emerge de otra *mudez*, de un *segundo* silencio:

Para alterarse el mar, muy poco soplo de viento es muy bastante; y así bastante se pondera su silencio con decir que ni aun me-
cía “la inestable [...] cuna donde el sol dormía” [...]. Llamo la poetisa a las cerúleas, movedizas ondas del mar, *cuna* en donde el sol se duerme, porque al ponerse el sol parece a todos que se acuesta en el mar, y que las olas de este elemento inestable como cuna son la cama en que descansa (Ilustración: 93).

El mar, no ya alterado,
ni aun la inestable mecía
cerúlea cuna donde el sol dormía;
y los dormidos, siempre mudos, peces
en los lechos lamosos
de sus oscuros senos cavernosos
mudos eran dos veces.⁴⁰
(Sueño: 86-92)

⁴⁰ “Son los peces por su naturaleza mudos [...], como notó Farnabio sobre Ovidio, explicando el siguiente verso: «*verterit in tacitos juvenilia corpora pisces*» [«convirtió los cuerpos de unos jóvenes en mudos peces»]. Sobre la palabra *tacitos* dice así: «*mutos, et qui pulmonibus, arteria et gutturae carent*». Así lo dio a entender el insigne cómico Calderón en la comedia que intituló *La vida es sueño*, los peces, hallándose dormidos con razón pudo decirse: «mudos eran dos veces»; pues estando dormidos lo son todos los vivientes.» (Ilustración: 94-95).

Y esta música dormida, prenatal, esta asfixia de sueño y de silencio, corresponde a una *clave musical* del universo. Ley del ritmo que es ley del silencio. Como dice Pedro Álvarez de Lugo, con su peculiar barroquismo: “al tiempo del contorción suele mejorar el tiempo, recogéndose los vientos más ordinariamente en esta hora” (Ilustración: 92). ¿Y no era el viento el que “alteraba” los átomos, las ondas y el sueño leve de los seres? ¿No era opinión de “los astrólogos” —“*ex doctrina astrologum*” (93)— que la atmósfera se altera “*medio tempore*”, sea del día o de la noche? ¿Que, como escribe Virgilio en la *Eneida*, al “caen” en su giro los astros —al “dimidiar” la noche, por ejemplo—, la naturaleza reposaba?:

[...] silvaeque et saeva quierant
aequora cum medio voluntur sidera lapsu,
[cum tacit omnes ager].⁴¹
(Ilustración: 92)

El contorción ya casi pasando
iba, y la sombra dimidiaba, cuando,
de las diurnas tareas fatigados [...],
quedaron los sentidos
del que ejercicio tienen ordinario [...],
si privados no, al menos suspendidos.
(Sueño: 151-172)

El ritmo del universo latía en ese silencio universal, astrológico. Porque si algo significa “contorción” —tiempo, ritmo, palabra, destino, ley— es silencio. Y no un silencio particular, “de alguno”, sino un “callar todos”, un enmudecerse ante el poema y la música, un “imperativo” sublunar. Tal es, al menos, la lectura del “intérprete” canario de sor Juana, que asocia el “contorción” del Sueño con otra cita virgiliana:

⁴¹ “Y las selvas y fieros los mares / descansaban, cuando giran, a media caída, los astros [cuando calla todo el campo]” (Ilustración: 164, n. 72; el subrayado es mío; la traducción citada es de Rubén Bonifaz Nuño).

Dan a la medianoche los latinos este nombre *contincinio* porque más comúnmente en esa hora están todos callados; que del verbo *contincio*, que es *callar*, justamente se deriva. Consta que significa *callar todos* este verbo *contincio* del poeta latino, dando a entender que todos, pendientes de los labios de Eneas (al contar la ruina de Troya [...]), enmudecieron: *conticuere omnes, intentique ora tenebant*;⁴² en cuya explicación el padre de la Cerda pone la diferencia que hay entre *taceo* y *contincio*, que éste es *callar todos*, y el otro *callar alguno* (Ilustración: 119).

La asociación de ambos *contincinios* tiene algo de emblemática. Si el *contincinio* virgiliano prepara —y en cierto modo contiene—, no sólo el relato de la ruina, sino la ruina misma de Troya, el *contincinio* del *Sueño* anuncia y sintetiza los avatares de su “inclinación” y su ruina: “los caracteres del estrago” (*Sueño*: 810). Y es que en el *contincinio* se cifra algo más que el silencio. Silencio del estrago; imagen y partitura del estrago; tiempo y ritmo, “carácter” silencioso del estrago; *ruina* inscrita del estrago. Como el *contincinio* troyano, el *contincinio* novohispano apela a la atención del auditorio, a un “lapso” silencioso, a un *silencio anterior a la palabra* —pero ahora en un sentido metafísico, esotérico, *hermético*—. No hay “robo de Helena”, ni ladrón ni amante, en el *contincinio* que anticipa el estrago:

El sueño todo, en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba:
aun el ladrón dormía,
aun el amante no se desvelaba.
(*Sueño*: 147-150; yo subrayo)

El arte de sor Juana consiste en hacer audible ese silencio. Por más leve que sea ese *alterarse* del aire y de las aguas, ya hace “alterar” la oreja: ya es música. Ni la sintaxis ni la atmósfera del *Sueño* serían comprensibles sin esta *modalización* —musical y lingüística— de las sonoridades del texto. A juicio del intérprete, hablamos de

⁴² “Callaron a la vez todos, y atentos los rostros tenían” (Ilustración: 167, n. 133; del mismo traductor).

un silencio inscrito en la misma gramática del *Sueño*, de una “falta de palabras” que raya en una lengua inefable:

Para que a todas luces fuese oscura la medianoche que se describe en estos trece versos, en sus trece se estuvo soror Juana de negarles con evidencia la clara luz de un verbo y un nombre de que se necesita en sus tinieblas [...]. Cansado, pues, de cansarme buscando a tales tinieblas verbos que las aclarasen (que esta *falta* fue la sobra de afán en su inteligencia), tropezó la memoria con la figura *eclipsis*, subsidio favorable para aquellas oraciones que se hallan *careciendo de palabras* (Ilustración: 114; los subrayados son míos).

El intérprete canario se refiere, integrándolos, a dos pasajes del *Sueño* de sor Juana (147-150, 151-159). El primero es el recién citado, relativo a la ocupación y al dominio del sueño y el silencio. El segundo alude al “descansar” de los sentidos (expresión corporal del imperio del sueño y el silencio). Pero lo que me interesa señalar es la *ausencia* de “un verbo y un nombre” —la “falta de palabras” (Ilustración: 115); la *carencia*; la *elipsis* y la *eclipsis*, y el *eclipse*, precisamente del Verbo y del nombre, como si se buscara un Dios ausente, como si sólo el silencio mostrara, revelara, expresara, la *palabra* del Dios ausente—.

Descrito el silencio del cosmos, queda por expresar el del cuerpo. Pero del cuerpo *dormido*, como doble universo: imagen del macrocosmos y universo microcósmico. El silencio que se va a describir no es sólo el del hombre o la mujer que duermen: es el del sueño fisiológico, el silencio orgánico del sueño, el *doble silencio* del durmiente. Porque, como los peces, *calla* dos veces. Porque desdobra el silencio universal. Porque, como el organismo del durmiente, niega la vida y la atestigua; es, a la vez, la *pulsación* y la *pausa*:

el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo.
(*Sueño*: 201-203)

Música y silencio se articulan en el texto de sor Juana. El “cádar” tiene su propia música, su ritmo, su “sosegada calma” —flujo y

reflujo, vaivén (“muerto a la vida y a la muerte vivo”)—. El silencio del cuerpo es música. Como un contrapunto interior de la “cámpila pavorosa”, se escucha el son del corazón, el latido, el ritmo del “reloj humano”, que, “pulsando” con “arterial concierto”, no ofrece más que “tardas señas”, “pequeñas muestras” acústicas (sin “mano”) de su “lento”, pero “bien regulado movimiento”:

de lo segundo dando tardas señas
el del reloj humano

vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.

(Sueño: 204-209)⁴³

La señal del *conticinio* calla. No es visible, y apenas es audible. Su “concierto” interior se manifiesta únicamente a los oídos, a través de la “voz”, como una música mecánica, vocal, pero tan “lenta”, tan “tarda”, que se confunde con el silencio. Se trata de una música invisible a los ojos, y uno se siente tentado a decir *sin batuta*, sin “mano” que la conduzca. Pero, entonces, ¿a quién obedece la “voz”? Junto a esa música “arterial” se escucha, también dentro del cuerpo, otra armonía “pulmonar”, más musciosa y más fuerte, pero igualmente rítmica y dormida —asociada a ella, plenamente “vocal” y que involucra, no solamente al aliento, sino al pulmón y a la garganta, al “fuelle” y al “imán” y al acueducto, al viento y a las aguas—. Y esa respiración, esa música “pulmonar” es la del *órgano* del sentido humano, dormida en el silencio de las voces, en la *atracción* y el *resuelle*:

Este, pues, miembro rey y centro vivo
de espíritus vitales,

⁴³ *Mano*. Se llama la saetilla o mostrador que da vueltas alrededor del reloj, señalando las horas [...]. “Es como la estructura de un reloj, cuyo concierto o cuyo desorden (bien que pendiente de las interiores ruedas) se manifiesta a los ojos de todos en la mano, y a los oídos en la voz” (Aut.).

con su asociado respirante fuelle
—pulmón, que imán del viento es atractivo,
que en movimientos nunca desiguales
o comprimiendo ya, o ya dilatando
el muscioso, claro arcaduz blando,
hace que en él resuelle
el que lo circunscribe fresco ambiente [...].

(Sueño: 210-218)

Si esto ya no parece música, es porque el *órgano* mismo se ha convertido en un *órgano* del cuerpo humano; porque ha convertido al cuerpo en *órgano* y templo silencioso. Miles de voces emergen en el silencio orgánico del sueño, acompañadas por las “señas” de aquel “vital volante” del “reloj humano”: la *cuerda* —esa pieza que hierde y que penetra el corazón del reloj, el círculo de engrane, la “rueda de santa Catalina” —.

Pero vamos por partes. Para hacer más clara la armonía del reloj y el *órgano* —orquestración corporal del silencio— hay que entender, en primer sitio, cómo funciona un *órgano*:

Órgano [...]. Instrumento músico pneumático, famosísimo y muy antiguo, compuesto de varios cañones de estaño, madera u otra materia, y ordenado en varios registros, que le quitan u dejan libre la voz, cuando con el teclado se les cierra o abre el agujero por donde entra el viento, que forma el sonido, y se le da con unos fuelles (Aut.).

Hay que entender, también, cómo la *cuerda* del reloj se asimila a una música del cuerpo —a un “arterial concierto” —, no por capricho, sino a partir de una “*metáphora*”:

Volante. En el reloj es una pieza que, hiriendo en la rueda de santa Catalina [que “en los relojes es la que hace mover el volante, y tiene los dientes a modo de navajas”], le regula, introduciéndose en los dientes de ella [...]. Por *metáphora* se aplica a las *pulsaciones de la arteria* (Aut.).

Hay, en fin, que *intervenir* al texto, quirúrgicamente, para entender cómo funciona él mismo, cómo su silencio ahoga un martirio,

una tortura, un sacrificio de *heridas y dientes y navajas*. (Santa Catarina la egipcia, *alter ego* de sor Juana, fue torturada en una "rueda erizada de cuchillas")⁴⁴ Cómo el sueño sustituye al martirio, cómo la "rueda" del suplicio se vuelve demostración geométrica, jeroglífico, símbolo hermético y egipcio que une la cruz y el círculo — "emblema del Dios infinito" (Paz, 1983: 427) pitagóricamente impreso en el reloj del corazón humano. Cómo el *resuello* es música, la *cuerda* es ritmo, el silencio es *voz* y el cadáver acompaña un *aliento*:

Fue de cruz su martirio; pues la rueda
hace, con dos diámetros opuestos,
de la cruz la figura soberana,
que en cuatro se divide ángulos rectos.

Fue en su círculo puesta Catarina,
pero no murió en ella: porque siendo
de Dios el jeroglífico infinito,
en vez de topár muerte, halló el *aliento*.

(SJ II: núm. 315, 41-48; yo subrayo)⁴⁵

Más aún que el silencio del cosmos, el silencio microcósmico oculta una armonía musical. Voces y alientos, música circulatoria y circular, percusiva y pneumática, pitagórica, harpocrática, egipcia, corporal, onírica. Entre el latido y el resuello, el "cadáver con alma" muestra ser una gran *caja de resonancias* de la armonía universal. Pero, no hay que olvidarlo, es un "cadáver": un cuerpo muerto, dormido, vuelto, de alguna manera, a su fuente; *anestesiado*, sin sensaciones, *mudo* a pesar del testimonio del reloj y del órgano —a pesar de las "voces" somnolientas que llegan desde su inframundo—.

⁴⁴ Cf. la nota de Méndez Plancarte a los *Villancicos de Santa Catarina* (SJ II: 432).

⁴⁵ Méndez Plancarte cita en su nota el *Breviario romano* (lecciones del segundo nocturno): "Maximino [...] aprestó una rueda erizada de cuchillas que se hizo pedazos al estar Catarina en oración. Al fin, dando su cuello a la segur, voló el duplicado vuelo de la virginidad y el martirio, y su cuerpo fue maravillosamente colocado por los ángeles en el Monte Sinaí" (*loc. cit.*).

Porque, si todo este silencio es música, toda esta música es silencio. Y en esa causa en que se autopsia al cuerpo, la *lengua* calla y desmiente los testimonios de la vida:

éstos, pues, de mayor, de mayor, como ya digo,
excepción, uno y otro fiel testigo,
la vida aseguraban,
mientras con *mudas voces* impugnaban
la información, *callados*, los sentidos
—con *no replicar* sólo defendidos—,
y la lengua que, torpe, *enmudecía*,
con *no poder hablar* los desmentía.
(Sueño: 226-233; yo subrayo)

Cinco versos (229-233) en los que cinco veces se alude a un silencio irrecusable del cuerpo. Pedro Álvarez de Lugo, el intérprete, cuya lectura del poema se detiene al final de ellos, refiere la *mudez* a la *ceguera* de los "cerrados párpados" —la vista "afirmaba *callando* que el cuerpo estaba difunto" (Ilustración: 148)—. Pero luego se confunde: ¿qué otro sentido manifiesta, a la vista, su silencio? Las orejas, dice, no se mueven, ni cuando dormidas ni despiertas. El gusto, el olfato, el tacto, parecen ser los mismos "estando el cuerpo vivo" o "estando muerto o dormido" (Ilustración: 149). Pero preguntó: ¿no participa nuestro oído del "alternarse" las orejas del ciervo al mudarse los átomos del aire (Sueño: 120), ni del silencio de los peces, "siempre mudos", que, al dormirse, "mudos eran dos veces" (Sueño 89 y 92)? ¿No es esta polimorfia *mudez*, esta inmovilidad, el *callar* de los sentidos? Y es que lo que expresa el silencio de los seres no es un "sentido", sino la *lengua* sin palabra:

y la lengua que, torpe, enmudecía,
con no poder hablar los desmentía.

(Sueño: 232-233)

Éste es el testimonio del *Sueño*. Lengua muda, silencio contra silencio, torpor y muerte de la palabra. Difícilmente volverá a en-

contrarse en la poesía occidental tal abdicación del sentido, tal negación de la lengua, después de san Juan —a la manera “egipcia” de sor Juana, a la manera emblemática señalada por Álvarez de Lugo en su análisis final del texto—. Vale la pena citar lo extensamente. Aquí, la vista va a volverse oído; la palabra, emblema, y emblema *harpocrático*:

Oye el sentido de la vista en señas con que el mudo se explica (u otro que no lo sea) cuanto procura el mudo que le entiendan; oye también la vista a aquél que amante quiere a algún sujeto y con el semblante le habla lo que el corazón le dita. Voces son perceptibles estas señas, gritos son los que el semblante está dando, que los oye la vista. Unos ojos escuchan a otros ojos lo que estos dicen con señas [...]. Con las cejas vocean sin dar voces la prudente cautela, y las escucha la vista mirando atentamente. Los colores de un rostro avergonzado, la amarillez y el espanto que desfiguran la cara, informan con diferentes formas al oído de la vista, que oye con la atención y sin ponerla a veces. Que el espanto y la amarillez son voces que da un rostro asustado se colige también [...]. Finalmente, el indicante dedo puesto en medio de la boca, como Alciato lo pinta, es lengua, es voz que enseña a los labios a reprimir las voces, que no pocas veces lo escucha la atención de la vista, o pidiendo silencio o amenazando (Ilustración: 149-150; los subrayados son míos).

Volvemos, así, al elocuente silencio de Harpócrates, a las “aguas del Nilo”, al jeroglífico: “inscripción sagrada”. “Sellando con el dedo los labios pinta Alciato al silencio”, decía el intérprete canario, “dándole el nombre de Harpócrates” (Ilustración: 90). Y citaba el epigrama que da “voz” —y voz imperativa— a la imagen del Silencio:

Cum tacet, haud quicquam differt sapientibus amens
Stultitiae est index linguaque voxque suae.
Ergo premat labia, digitoque silentia signet:
Et sese Pharium vertat in Harpocratem.⁴⁶

⁴⁶ “El necio, cuando calla, en nada se diferencia de los sabios; su lengua y su voz son el índice de su bobería; así que mantenga la boca cerrada y póngase

El círculo parece cerrarse. El Harpócrates “egipcio” y “atlántide” del *Neptuno alegórico* y el *Teatro de Sigüenza* se ha metamorfoseado hasta nacer o renacer dentro de un cuerpo. Aquel “dios grande del Silencio” (*Neptuno*: 138) que los egipcios se representaban como “un niño nacido antes de tiempo” (Plutarco: 19) se ha convertido en hijo exposito, acunado en “las aguas del Nilo del silencio” (*Respuesta*: 1274). Aquel silencio teatral y político; el silencio poético del que se habla en la *Respuesta*; el silencio onírico cuyo dictado se produce en sueños; el silencio cósmico cifrado en la etimología del *conticinió*; aquella música: todas esas mutaciones, todas esas variaciones del Silencio, no sólo dan cuerpo a una poética y a una teología del silencio, sino que encarnan en el cuerpo: en el silencio *corporeal* que es “voz”, “dedo indicante” (*Sueño*: 75), y enseña a reprimir las voces.

4. Máquinas mágicas

Dice Paz que Faetón y las pirámides son los dos “tipos” o “modelos” del alma en el *Primer sueño* —“modelo mítico”, el del griego, y “modelo simbólico”, el alzado sobre las ruinas de la inscripción egipcia— (Paz, 1983: 498). Pero cuando dice “modelos”, Paz habla de *arquetipos*: no sólo en el sentido platónico del término, tan próximo a la “inclinación” de sor Juana, sino además (ya que hablamos de tipos, de caracteres, de jeroglíficos) en el sentido “literal”: originario, etimológico, arqueológico y mnemónico de la palabra.

Originariamente, la palabra *arquetipo* significa “modelo original”. Pero, antes de ser un “modelo”, un tipo era un “carácter grabado”, y antes aun un “golpe”: la “huella de un golpe” originario, como la caída de Faetón.⁴⁷ Y ese “golpe”, esa “huella”, esa caída van a convertirse en signo impreso:

el dedo en los labios, y conviértase en el egipcio Harpócrates” (Ilustración: 163: n. 62).

⁴⁷ “*Arquetipo*, hacia 1570. Tomado del latín *archetypum*, y éste del griego *archétypon*, ‘modelo original’, compuesto de *árkhō*, ‘soy el primero’, y *typon*, ‘tipo’”. “Tipo, 1615, latín *typos*. Tomado del griego *typos*, *typon*, ‘modelo’, propiamente ‘carácter grabado’, ‘imagen’, y primero ‘golpe’, ‘huella de un golpe’” (Cor.).

gitanas glorias, méflicas proezas
 aun en el viento, aun en el cielo impresas.
 (Sueño: 352-353)

Emblema del auriga solar y pirámide solar; *escritura solar* edificada sobre el silencio y la ceguera, sobre el viento y el tiempo: "caracteres del estrago" (Sueño: 810).

A esos arquetipos solares, a esa escritura solar y silenciosa —hecha de imágenes ópticas, de luces y de sombras, de máquinas mágicas y arquitecturas desastradas— se ciñe el Sueño de sor Juana. No, por supuesto, el "sueño" como una alegoría del "desengaño", sino el *sueño solar* que constituye la fuente imaginaria del poema: la plenitud de sus imágenes. Porque hay una escritura imaginaria —"indicada" por el dedo de Harpócrates, pero que desborda la emblemática— imposible de cifrar sin aquellas "líneas visuales" (Sueño: 459) que funden el fuego de los párpados en el del sol sin día del *contincinio*.

Lo que quisiera mostrar en mi aproximación al Sueño es la presencia de ese *sueño solar* dentro del Sueño de sor Juana. Quisiera nombrar a ese sol —nocturno, mental, onírico— "sobreeponiéndolo": *solarizando*, por decirlo así, en términos fotográficos, ciertos fragmentos del texto; desglosándolo, interpretando su silencio, haciendo una lectura intermitente del fuego y sus imágenes.

De acuerdo con la doctrina platónica, el ojo es la hoguera creadora de los sueños. Los dioses construyen los ojos "portadores de luz": "cuerpo de aquel fuego que, sin quemar, produce la suave luz, propia de cada día" (Timeo: 45b). Hacen que el "fuego interior" —"hermano" del fuego solar— "fluya puro" a través de los ojos, encontrándose, cuando es de día, "lo semejante [...] sobre lo semejante": la *línea visual* que une al ojo y al sol formando "un único cuerpo afín", armónico y silencioso (45c). Pero cuando los párpados se cierran, cuando es de noche, el "fuego interior" vuelve a ser brasa:

Cuando al llegar la noche el fuego que le es afín se marcha, el de la visión se interrumpe; pues al salir hacia lo semejante muda y se apaga por no ser ya afín al aire próximo que carece de fuego. Deja de ver y se vuelve portador del sueño (45d).

El sueño es esa brasa. Si hay pocos "movimientos interiores", el durmiente "tiene pocos sueños" (45e). Pero cuando los residuos del día —charlas y chismes, inquisiciones y prohibiciones, deseos— no se someten a sus disciplinas, los fuegos nocturnos alientan en la ceguera de los párpados: las "copias interiores" (46a) usurpan el lugar de las imágenes.

La metáfora del faro de Alejandría —nos hallamos otra vez en Egipto— va a servirle a sor Juana para *proyectar*, en su "linterna mágica", esa imagen del "fuego interior" que alumbró las imágenes del Sueño. Más que una alegoría barroca, es una maquinaria hermética. Hoguera y espejo, el faro es el ojo imaginario que, no solamente ilumina el "reino de Neptuno" —reino de Silencio— (Sueño: 271), incendiando las naves según una antigua leyenda, sino que también "copia" o refleja, a la hora sin luz del "contincinio", en su "azogada luna" —luna mental del sueño y espejo universal de su silencio—, mágicamente, las naves de todo el universo. Se trata a todas luces de un dispositivo mágico. Los mares vuelven a poblarse y las naves se incendian con su luz —la noche se hace día—.

Vale la pena citar la descripción que hace Méndez Plancarte en una de sus notas al poema, minimizando la *magia* y reduciéndola a "fantasía" y "leyenda":

Medía unos 200 metros y tenía en su cúspide una grande hoguera, ante un enorme espejo de vidrio; y de éste (ya después de su destrucción) los árabes conquistadores de Egipto *fantasearon* que con él se podían incendiar los barcos a cien millas, y que en él se veía lo que pasaba en Constantinopla. Pero ese *espejo mágico*, en que se reflejaban todas las naves, claro que nunca fue sino una leyenda (Sueño: 88; yo subrayo).

—viéndose claramente
 en su azogada luna,
 el número, el tamaño y la fortuna
 que en la inestable campaña transparente
 arresgadas tenían,

mientras aguas y vientos dividían sus velas leves y sus quillas graves.

(Sueño: 273-279)

Una "fantasia", una "leyenda". Pero, si el símil de sor Juana imita algo, es el proceso de la *fantasia*, esa "fantasia" que se goza formando "imágenes diversas" (Sueño: 264-266) y que, como el faro o como el sueño, refleja mundos donde los inventa —o los *incendia*—. La imaginación no es ajena ni a la memoria ni a los "simulacros" del día. Pues como escribe sor Juana en la *Respuesta*, aludiendo a un comentario sobre la naturaleza de los sueños, la reflexión intelectual es más clara, más nítida y menos "instable" en las aguas sosegadas del sueño, y la fantasía "copia" mejor las percepciones conservadas del día:

Y más [...], que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día: arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta (824-831).⁴⁸

Méndez Plancarte subraya la fuente aristotélica, menospreciando la platónica. Pero, en el Sueño, la claridad y el sosiego se vierten en un lenguaje luminoso, en una escritura de luces y sombras y silencio, como si el arco o la pirámide barrocos transfirieran sus signos emblemáticos de la piedra a la transparencia, de la pintura visible a la invisible, del monumento político al mental: del silencio al silencio.

Todo en este pasaje del Sueño es lenguaje visual y luminoso. Lenguaje por excelencia "egipcio": *hermético, solar*. El alma es el espacio

⁴⁸ Méndez Plancarte cita, en una nota del poema, un fragmento del tratado *De Somniis*, de santo Tomás: "Tal como en el agua serena se ven más nítidos los reflejos, así durante el sueño recibense más íntegras e intactas las imágenes que los particulares órganos sensitivos envían al sentido común." (Sueño: 88).

silencioso (la "caverna" platónica) de la repetición de las imágenes. La escritura del poema, un "pincel invisible" (282) que pinta, "sin luz" (283) y en una *pirámide* de sombras (1-2), como la sombra del fuego primordial, "las imágenes todas de las cosas" (281). Y es que, más que las sombras, lo que reina en la noche de sor Juana es "lo invisible" (289): los colores fantásticos, "sin luz" (283), de las criaturas sublunares; la "claridad" intelectual de las estrellas (287); el "faro" interior; la armonía de la mirada anterior al *deslumbramiento*, a la *ceguera*:

así ella, sosegada, iba copiando las imágenes todas de las cosas, y el pincel invisible iba formando de mentales, sin luz, siempre vistosas colores, las figuras no sólo ya de todas las criaturas sublunares, más aun también de aquellas que intelectuales claras son estrellas, y en el modo posible que concebirse puede lo invisible, en sí, mañosa, las representaba y al alma las mostraba.

(Sueño: 280-291)

Verdadera escritura de los sueños, más real que la del día: más real que la prohibida, y más prohibida. Si la visión es escritura, la escritura es *ceguera*. Visión ciega. Pintura invisible. Privada de la vista y luminosa. Mágica, fantástica. El silencio no sólo es verbal. No basta con callar —hay que estar *ciego* para escribir "lo invisible", lo indecible—.

El "faro" de Alejandría no es un ardido, ni una simple representación mitológica. Es una maquinaria fantástica. Se parece a esos prodigios que la tecnología barroca reservaba —como espectáculos de feria— a los públicos menos populares, junto a los monstruos, los enanos, los gigantes, los salvajes y los endemoniados del tremendo popular. Había otras formas más científicas y propiamente

mágicas de teatralidad. Por ejemplo, las máquinas acústicas: de las “estatuas parlantes” de Kircher y su *Musurgia universalis*⁴⁹ al *Caracol* de sor Juana.⁵⁰ O la linterna mágica, esa otra maquinaria visual —igualmente kircheriana— que clausura el espectáculo del Sueño como lo abrían los espejismos de Faro:

Y del cerebro, ya desocupado,
 las fantasmas huyeron
 y —como de vapor leve formadas—
 en fácil humo, en viento convertidas,
 su forma resolvieron.
 Así linterna mágica, pintadas
 representa fingidas
 en la blanca pared varias figuras,
 de la sombra no menos ayudadas
 que de la luz.

(Sueño: 868-877)

El jeroglífico se borra. Se disipan las imágenes de la “linterna mágica”.⁵¹ Las “fingidas figuras” pintadas con un pincel de luz —y los “fantasmas”— huyen de la “blanca pared”, de la *blancura*, del silencio de la página en blanco. El alma vuelve al cuerpo: a las cenizas. Los ojos vuelven a abrirse, recobran su “operación” (Sueño: 867), se pierde el efecto del “beloño natural” de los sueños (866). Desaparece la *cegüera*. Desaparece la escritura “fantasmal”: muda, sin voz, *silente*, inaudible e invisible, hecha de sombras no menos que de luz, de colores “sin luz” —y cuya forma se convierte en “viento” (871)—. Ese viento que servía de preludio al *conticinio* y que

⁴⁹ La *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, publicada en 1650, es un extraordinario tratado de musicología hermética y barroca. Ahí se alude a la invención de un oído gigante para “estatuas parlantes”.

⁵⁰ Sor Juana escribió un tratado de música titulado *El Caracol*, que no quiso imprimir ni ha sido hallado.

⁵¹ Otra nota de Méndez Plancarte alude a esa “novedad entonces flamante” que “acababa de ilustrar su probable inventor, el padre Atanasio Kircher, en su *Ars magna lucis et umbrae*”, en 1646 (Sueño: 103).

apenas “alteraba” la oreja de las criaturas sublunares —el “viento sosegado” (80), convertido en “silencio sosegado” (85)—. Pero también el viento en que se “imprimen”, se “publican”, se “cantan” y se “callan” (o se “dicen”, en el mayor silencio) las glorias de los egipcios y Harpócrates:

Las pirámides dos —ostentaciones
 de Menfis vano, y de la arquitectura
 último esmero, si ya no pendones
 fijos, no tremolantes—, cuya altura
 coronada de bárbaros trofeos
 tumba y bandera fue a los Ptolomeos,
 que al viento, que a las nubes publicaba
 (si ya también al cielo no decía)
 de su grande, su siempre vencedora
 ciudad —ya Cairo ahora—
 las que, porque a su copia enmudecía,
 la Fama no cantaba,
 Gitanas glorias, Mémficas proezas,
 aún en el viento, aún en el cielo impresas.

(Sueño: 340-353; yo subrayo)

El viento es el silencio. La pirámide, una tercera máquina del sueño —máquina *mágica*, como las otras: máquina de silencios—. En el *sueño solar* de sor Juana, la imagen de este mundo se resuelve, sintéticamente, en la condensación criollista de una tecnología hermética y de una arqueología platónica, marcada por la huella egipcia de Toth y Harpócrates —silencio y escritura—. Al principio, hay una máquina: el feto de Alejandría. Al final, hay otra: la linterna mágica. Y entre una y otra, la pirámide solar despliega al viento sus “elaciones profanas” (380), su altivez y soberbia, su “error” (382), su *cegüera* —*doble cegüera*, si aceptamos cierta tradición, supuestamente homérica, de las pirámides—:

Éstas, que glorias ya sean gitanas,
 o elaciones profanas,
 bárbaros jeroglíficos de *ciego*

error, según el griego
ciego también, dulcísimo poeta.

(Sueño: 379-383)⁵²

Lo que se plantea aquí es la cuestión de la escritura: “*elaciones de ciego error*”, monumentos de la cultura hermética. La escritura está hecha de ruinas. Entre el ciego que entona, ante su mísero auditorio, relaciones de crímenes y el poeta o constructor homérico que “imprime” pirámides al viento, hay una analogía. Pero también una ironía. Más allá del rapsoda y las fórmulas que entretienen su canto, la verdadera escritura —la *elación* proscrita de sor Juana— es un monumento *solar*, una cifra monumental del silencio, un *no decir* ahogado entre las ruinas que dice y no dice lo que quiere. “Rótulo” ciego, sin voz, el silencio de sor Juana se equilibra entre la *elación* y la *elisión* —decir elidido que soporta toda delación: “no quiero ruido con el Santo Oficio” (*Respuesta*: 176-177)—.

Que a Homero se le atribuya una interpretación *egípcia* —neoplatónica y hermética— de la pirámide es natural: como señala Paz, Homero y Virgilio “fueron interpretados por el hermetismo” (1983: 491). Y aunque nadie ha señalado una fuente para la autoridad de sor Juana, la “sentencia” de Homero corresponde, no sólo al espíritu ardiente de la *prístina teología*, sino además al *Oedipus aegyptiacus* de Kircher:

Per pyramidem seu obeliscum Aegyptios rerum naturam [...] quae [...] ad formas recipiendas appetitum habet, repraesentare voluisse. [...] Hinc animam lucidae comparabant pyramidi (Sueño: 92).⁵³

⁵² “*Elación*. Altiuez, presunción y soberbia” (Aut.). En la “Carta de sor Filotea de la Cruz”, dirigida a sor Juana por el obispo de Puebla en una escritura travestida, se usa dos veces la palabra *elación* para aludir al “uso de las letras” por parte de las mujeres: “No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras [...]. Es verdad que dice san Pablo que las mujeres no enseñen; pero no manda que las mujeres no estudien para saber; porque sólo quiso prevenir el riesgo de *elación* en nuestro sexo, siempre propenso a la vanidad [...]. Letras que engendran *elación*: no las quiere Dios en la mujer” (SI IV: 695).

⁵³ La cita de Kircher proviene de las notas al Sueño de Méndez Plancarte, quien la retoma a su vez de Vossler: “Por medio de la pirámide o el obelisco,

Según de Homero, digo, la sentencia, las pirámides fueron materiales tipos solos, señales exteriores de las que, dimensiones interiores, especíes son del alma intencionales: que como sube en piramidal punta al cielo la ambiciosa llama ardiente, así la humana mente su figura trasunta, y a Causa primera siempre aspira. (Sueño: 399-408)

Estamos ante el *arquetipo*. “Llama ardiente” que trasciende su propia figura, la pirámide homérica —*piva* del contorción y del silencio— es una pirámide *mental*, una “señal”, un “tipo material” harpocrático. Luminosa, es una simetría especular de la “fúnesta” pirámide de sombras del comienzo del Sueño (cuyas tinieblas y alusiones oscuras a la vergüenza y a la culpa, en las mitologías siniestras e incestuosas, profanadoras, de las “aves nocturnas”, y en su simbología inconsciente, habría que analizar en detalle). Más que una alegoría del alma, es la anomalía —y la plenitud— de la escritura: un jeroglífico de la *aspiración*, otra *máquina mágica* impulsada por la energía del automatismo. Porque, a diferencia de la voz, la escritura “egípcia” se asocia al sueño y a los automatismos.

Y estamos, junto a la “linterna mágica” y junto el espejo mágico de Faros, ante otra *máquina mágica*: las pirámides de Egipto. Lo señala Méndez Plancarte en otra de sus notas: “otra fábula, como la del espejo de Faros, ésta de que las pirámides *no den sombra*” (Sueño: 91). Y es que, aliadas a la luz en este *éxtasis* del sueño solar —asociado a la forma piramidal misma y al confinar de su punta con la esfera del sol, como una máquina geométrica, fantástica, imposible, de luminosidad pura—, las pirámides no ofrecen un reparo al cansado caminante en el desierto, a sus “pies flacos”, a su “aliento fatigado”:

los egipcios quisieron representar la naturaleza de las cosas, [misma] que tienen de a captar sus figuras. De ahí que compararan el alma con una pirámide de luz” (Sueño: 92).

cuyos cuerpos opacos
no al Sol opuestos, antes avenidos
con sus luces, si no confederados
con él (como, en efecto, confinantes),
tan del todo bañados
por su resplandor eran que —lucidos—
nunca de calurosos caminantes
al fatigado aliento, a los pies flacos,
ofrecieron alfombra
aun de pequeña, aun de señal de sombra.

(Sueño: 369-378)

Todo es luminosidad, *iluminación*. Ni una sombra de sombra —“aun de pequeña, aun de señal de sombra”—. Y “en lo alto de la pirámide”⁵⁴ se consume esa “no-revelación”, la contemplación fallida, borrada como la escalera de Wittgenstein, fracasada en el sentido que Cuesta le da a la palabra *fracaso*, es decir de *rebeldía*, aunque para él la rebeldía y el fracaso —emblematizados después en la empresa de Ícaro y Faetón— desborde al *sueño*:

La rebeldía no se manifiesta en el sueño. El tropiezo en la realidad es lo que la constituye: fracasar es la rebeldía [...]. El sueño es como la venganza de Dios [...]. En cada tropiezo hay voluntad de tropezar. Bienaventurados los que fracasan porque su fracaso es el triunfo de la voluntad que se rebela (Cuesta: 179).⁵⁵

⁵⁴ Cf. el poema de Paz en *La estación violenta*, “Himno entre ruinas”, cuyas primeras líneas dicen: “Cae la noche sobre Teotihuacán. / En lo alto de la pirámide los muchachos fumaban marihuana” (Paz, 1968). En un pasaje de su capítulo sobre el *Sueño*, Paz despliega por cierto una palabra que inspira el título de nuestro libro: “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* [el subrayado es mío]. 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” (Paz, 1983: 472).

⁵⁵ Ideas expresadas, significativamente, en un ensayo sobre el surrealismo: “Apuntes sobre André Breton”.

Así, la contemplación de “lo criado” se resuelve negativamente: *balbuceo* que obstaculiza la expresión verbal, antes de sumergirse en la caída y el naufragio —“gozosa mas suspensa, / suspensa pero ufana, / y atónita aunque ufana”— y abre la visión del reino, eternizándose en “su ruina”, deletreándose “entre los caracteres del estrago”, silenciando la escritura, ofreciéndose, “libre”, a la contemplación —gozosa, ufana, atónita, suspensa—:

En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspícaz, libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos [...],
libre tendió por todo lo criado.

(Sueño: 335-342)